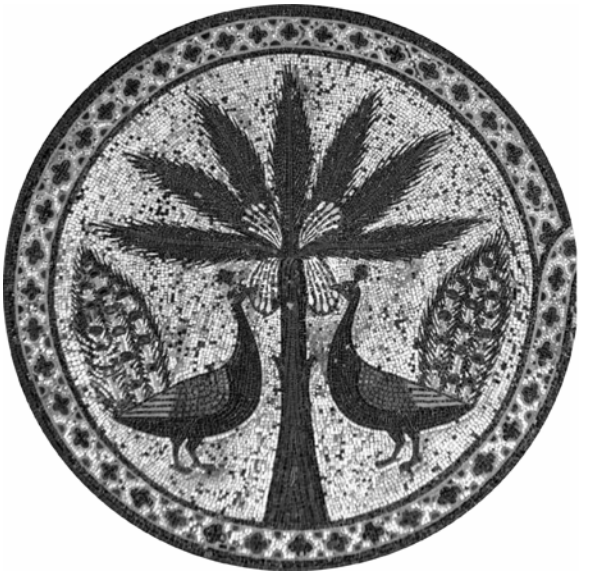
НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал | 2020 | № 2



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

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ. 2020. № 2

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 | № 2



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

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY. 2020. 2

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 Gra, 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

С. С. Аванесов
Сергей Сергеевич Хоружий. Памяти выдающегося учёного 11

СТАТЬИ

Е. Богданович
Риторика архитектуры в византийском контексте:
пример храма Гроба Господня
Пер. с англ. Е. П. Артамоновой под ред. С. С. Аванесова, Е. И. Спешиловой 14

С. Ю. Кавтарадзе
О возможном прототипе Духовской церкви
Троице-Сергиева монастыря 50

Д. Ю. Дорофеев
Античные философы в православных храмах:
истоки зарождения и причины распространения
иконографической традиции 70

М. А. Васильева
Иконография античных философов в христианской живописи:
российские и зарубежные исследования 95

А. И. Пигалев
Икона как визуализация невидимого
и основания суверенной власти 105

Т. С. Симян
Мотив врачевания болезни и его визуализация
на примере «Истории Армении» Агатангелоса 124

С. С. Аванесов
Сакральная топика русского города (8).
К истории русских надвратных храмов 144

АРХИВ

Протоиерей Пётр Лебединцев
София – Премудрость Божия в иконографии севера и юга России
Подг. к печати, предисловие: С. С. Аванесов 171

Авторы 187

CONTENTS

Editorial.....7

S. S. Avanesov
Sergey Horujy. In memory of the outstanding scientist.....11

ARTICLES

J. Bogdanović
The Rhetoric of Architecture in the Byzantine Context:
the Case Study of the Holy Sepulchre
Transl. into Russian by E. P. Artamonova ed. by S. S. Avanesov, E. I. Speshilova.....14

S. Yu. Kavtaradze
On the Probable Prototype of the Holy Spirit Church
in the Trinity-Sergius Monastery.....50

D. Yu. Dorofeev
Ancient Philosophers in Orthodox Churches: The Sources of Generation
and the Reasons for the Distribution of the Iconographic Tradition 70

M. A. Vasilyeva
Iconography of Ancient Philosophers in Christian Painting:
Russian and Foreign Research 95

A. I. Pigalev
Icon as a Visualization of the Invisible
and Foundations of Sovereign Power.....105

T. S. Simyan
The Motive of Healing an Illness and Its Visualization
on the Example of the "History of Armenia" by Agathangelos.....124

S. S. Avanesov
Sacred Topics of Russian Cities (8).
On the History of Russian Overgate Churches 144

ARCHIVE

Archpriest Peter Lebedintsev
Sophia the Wisdom of God in the Iconography
of the North and South of Russia
Prep. for publication and preface by S. S. Avanesov.....171

Authors.....187

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые коллеги!

Предлагаю вашему вниманию очередной выпуск журнала «Визуальная теология». В этом выпуске продолжена работа по прояснению и структурированию дискуссионного поля, связанного с обсуждением форм визуальной репрезентации религиозного опыта. Выпуск включает ряд теоретических материалов, посвящённых исследованию различных форм и аспектов визуализации теологических и религиозно-мировоззренческих представлений, характерных для христианского Востока, а также архивный текст, имеющий прямое отношение к визуально-теологической тематике.

В статье *Елены Богданович* (Эймс) исследованы риторические ресурсы сакральной архитектуры на примере истории и композиции иерусалимского храма Гроба Господня; показано, как меняющиеся в течение времени внешние формы сооружения выражают один и тот же сакральный смысл, играя роль «мнемонического инструмента» для средневекового *ars memoriae*. Исследование *Сергея Кавтарадзе* (Москва) посвящено истолкованию семантической связи между архитектурой церкви Сошествия Святого Духа в Троице-Сергиевой лавре и композицией храма Гроба Господня в Иерусалиме; обоснован методологический подход, согласно которому некоторые типы сакральной архитектурной композиции возникали на Руси не в итоге длительного преемственного развития, а как результат прямого обращения к сакральным прототипам Священной истории и Святой Земли. Статья *Даниила Дорофеева* (Санкт-Петербург) посвящена рассмотрению истоков зарождения и причин распространения иконографии античных философов в православной храмовой декорации; автор выделяет ряд предпосылок такой традиции – от художественно-эстетической преемственности в изобразительном искусстве до особенностей социально-политической обстановки в Русском государстве. Анализ исследований, посвящённых включению образов античных философов в состав восточнохристианской иконографии, произведён в статье *Марины Васильевой* (Санкт-Петербург); такой анализ позволяет понимать иконопись не только как предмет культа или искусства, но и как важнейшую часть всякой сложной культурной системы, в том числе современной. Исследование *Александра Пигалева* (Волгоград) посвящено анализу связи между способом визуализации, присущим иконе, и обоснованием суверенной власти в политике; сопоставление этих двух областей культурной практики сквозь призму иконоборчества закладывает основу для понимания теологических предпосылок политической власти, поддерживаемой, в том числе, посредством мировоззренчески обоснованных визуальных образов. Статья *Тиграна Симяна* (Ереван) представляет собой исследование изобразительных средств репрезентации морального состояния и религиозного совершенства героев истории христианизации древней Армении; на примере визуализации сочинения Агатангелоса продемонстрированы разнообразные семиотиче-

ские возможности сакральной иллюстрации вербального текста. В статье *Сергея Аванесова* (Великий Новгород) представлен перечень русских надвратных храмов, построенных в период с XI по XXI век, систематизированы сведения о посвящении этих храмов, дан краткий анализ надвратного храма в качестве значимого элемента городского пространства; показано, что и надвратный храм, и сакральная композиция, в которую он включён, являются семиотическими конструктами, знаками и текстами, визуальными сообщениями, формами наглядного исповедания мировоззренческих убеждений.

В разделе «Архив» вниманию читателя представлен текст, посвящённый богословско-семиотическому анализу новгородской и киевской икон Святой Софии, – статья протоиерея Петра Лебединцева, опубликованная в Киеве в 1884 году, которая является примером иконологического исследования, характерного для русской науки XIX века.

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

Сергей Аванесов

EDITORIAL

Dear colleagues!

This issue of the *Journal of Visual Theology* is devoted to clarifying and structuring the discussion field related to the forms of visual representation of religious experience. The issue includes theoretical material on the study of various forms and aspects of visualization of theological and religious worldviews typical for the Christian East, as well as archival text that is directly related to visual and theological topics.

The article by *Jelena Bogdanović* (Ames) examines rhetorical capacity of sacred architecture on the example of the history and composition of the Holy Sepulchre in Jerusalem; it shows how the changing external forms of the building keep expressing the same sacred meaning, playing the role of a "mnemonic tool" for the medieval *ars memoriae*. The research of *Sergei Kavtaradze* (Moscow) describes the semantic relation between the architecture of the Holy Spirit Church in the Trinity Lavra of St. Sergius and composition of the Holy Sepulchre in Jerusalem, and justifies a methodological approach, according to which some types of sacred architectural composition appeared in Russia not as a result of long development, but as a direct appeal to the sacred prototypes of the Sacred history and the Holy Land. The article by *Daniil Dorofeev* (St. Petersburg) is devoted to the origins and reasons of the ancient philosophers' iconography dissemination in the Orthodox Church decoration. The author highlights a number of prerequisites for this tradition – from artistic and aesthetic continuity in the visual arts to the peculiarities of the social-political situation in the Russian state. The analysis of the research on the inclusion of images of ancient philosophers into Eastern Christian iconography is made in the article by *Marina Vasilyeva* (St. Petersburg). This leads to understanding iconography not only as a subject of worship or art, but also as an important part of any complex cultural system, including modern ones. *Alexander Pigalev*'s research (Volgograd) is devoted to the analysis of the relation between the way of visualization inherent to icon and the justification of sovereign power in politics. Comparing these two areas of cultural practice through the prism of iconoclasm helps to understand the theological prerequisites of political power, supported, among other things, by worldview-based visual images. The article by *Tigran Simyan* (Yerevan) is a study of pictorial means of representing the moral state and religious perfection of the historical heroes of Christianization in ancient Armenia. The visualization of Agathangelos' work demonstrates various semiotic possibilities of a verbal text sacred illustration. The article by *Sergey Avanesov* (Veliky Novgorod) presents a list of Russian overgate churches built in the period from the 11th to the 21st century, systematizes information about the dedication of these temples, gives a brief analysis of the gate temple as a significant element of urban space; it is shown that both the gate temple and the sacred composition in which it is included are semiotic structures, signs and texts, visual messages, forms of visual confession of worldview beliefs.

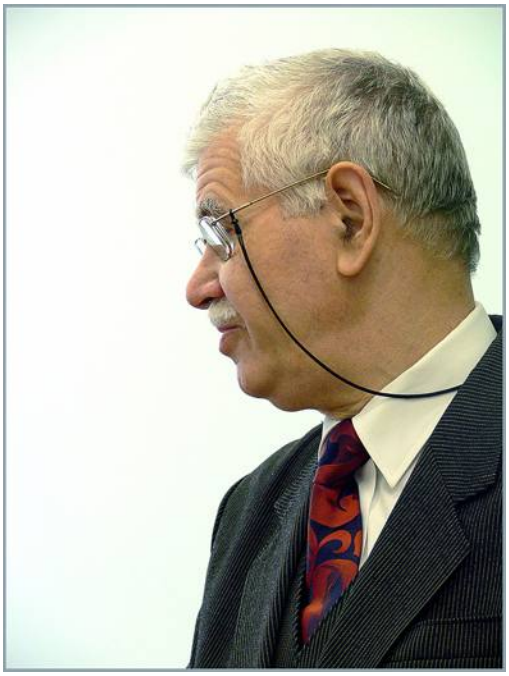
The "Archive" section presents a text dedicated to theological-semiotic analysis of the Novgorod and Kiev icons of St. Sophia – the article by Archpriest Peter Lebedintsev, published in Kiev in 1884, which is an example of iconological research characteristic of the 19th century Russian science.

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

Sergey Avanesov

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ХОРУЖИЙ

Памяти выдающегося учёного



С. С. Хоружий. Томск, 26.09.2007. Фото: С. С. Аванесов

22 сентября 2020 г. ушёл из жизни Сергей Сергеевич Хоружий – выдающийся современный русский философ, крупнейший историк философии, культуролог с мировым именем, физик, антрополог, богослов, переводчик Джойса, создатель концепции синергийной антропологии.

В трудах С. С. Хоружего творчески сочетались фундаментальная образованность, глубочайшая начитанность, высокая культура мысли и речи, искренний интерес к истории человеческого духа и стремление к развитию научного знания. Центром его исследований был человек как существо особого рода, способное в своём становлении преодолевать любые границы – от географических до природных. Так и сам С. С. Хоружий, будучи физиком-теоретиком по образованию и научной степени, в своей мысли и исследовательской работе преодолевал границы отдельных научных дисциплин, синтезируя достижения философии и теологии, филологии и религиоведения, истории и социологии, основывая этот синтез на личном глубоком духовном опыте. На почве такой широчайшей интеграции гуманитарного знания им была построена универсальная методология, позволяющая понимать и интерпретировать культуру как способ бытия человека в его стремлении выйти за пределы обыденного мира к божественному Абсолюту. Заметная часть научного творчества Сергея Сергеевича

была посвящена анализу визуальных аспектов переживания религиозно-мистических состояний, изучению форм репрезентации и интерпретации визуального мистического опыта.

Будучи в значительной мере классическим «кабинетным» учёным, С. С. Хоружий в то же время активно делился своим знанием и педагогическим талантом, принимая участие в бесчисленных семинарах, конференциях, симпозиумах, научных школах и образовательных программах по всему миру. Мне, например, довелось сотрудничать с Сергеем Сергеевичем в совместных проектах, реализованных в Томске, Новосибирске, Нижнекамске и Москве. Многие годы С. С. Хоружий сотрудничал с Новгородским государственным университетом, знакомя студентов и сотрудников как с древними христианскими доктринами, так и с достижениями современной философии человека. Благодаря такой своей активности, Сергей Сергеевич смог оказать значительное позитивное влияние на процесс развития гуманитарного знания в постсоветской России.

Синергийно-антропологическая концепция, разработанная С. С. Хоружим, является бесспорным и значительным вкладом в мировую гуманитарную мысль, придавшим новое плодотворное направление развитию современного знания о человеке. Особенно актуальной и в огромной степени спасительной эта концепция становится для нынешней эпохи постмодернистской утраты человека.

Многие современные учёные-гуманитарии, как в России, так и за её пределами, считают Сергея Сергеевича своим учителем.

Память о Сергее Сергеевиче Хоружем и благодарность ему навсегда сохранятся в наших сердцах. Вечная ему память!

С. С. Аванесов

SERGEY HORUJY

In memory of the outstanding scientist

On September 22, 2020, Sergey Horujy, an outstanding contemporary Russian philosopher, a major historian of philosophy, a cultural scientist with a world name, physicist, anthropologist, theologian, James Joyce translator, and a creator of the synergetic anthropology concept, passed away.

The works of S. Horujy creatively combined fundamental education, brilliant erudition, high culture of thought and speech, sincere interest in the history of the human spirit and the aspiration to develop scientific knowledge. The center of his research was man as a being of a special kind, able to overcome any boundaries in its development – from geographical to natural. So S. Horujy himself, being a theoretical physicist by education and scientific degree, in his thought and research work was overcoming the boundaries of separate scientific disciplines, synthesizing the achievements of philosophy and theology, philology

and religious studies, history and sociology, basing this synthesis on personal deep spiritual experience. On the basis of such a broad integration of humanitarian knowledge, he built a universal methodology that allows to understand and interpret culture as a way of being a person with aspiration to transgress the ordinary world limits on the way to the divine Absolute. A significant part of Sergey Horujy's scientific work was devoted to the analysis of visual aspects of experiencing religious and mystical states of mind, the study of forms of representation and interpretation of visual mystical experience.

Being a classical "desk scientist", S. Horujy at the same time actively shared his knowledge and teaching talent, taking part in countless seminars, conferences, symposiums, scientific schools, and educational programs around the world. For example, I had the opportunity to work with Sergey Horujy in joint projects implemented in Tomsk, Novosibirsk, Nizhnekamsk and Moscow. For many years, S. Horujy was collaborating with Novgorod State University, introducing students and staff both to ancient Christian doctrines and to the achievements of modern human philosophy. Thanks to this activity, Sergey Horujy was able to have a significant positive impact on the development of humanitarian knowledge in post-Soviet Russia.

The synergistic-anthropological concept developed by S. Horujy is an indisputable and significant contribution to the world humanitarian thought, which gave a new fruitful direction to the development of modern knowledge about man. This concept is particularly relevant and extremely salutary for the current era of the postmodern idea of human loss.

Many modern scientists, both in Russia and abroad, consider Sergey Horujy as their Teacher. The memory of Sergey Horujy and our gratitude to him will remain forever in our hearts. May the memory of him be eternal!

Sergey Avanesov

СТАТЬИ / ARTICLES

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-14-49

РИТОРИКА АРХИТЕКТУРЫ В ВИЗАНТИЙСКОМ КОНТЕКСТЕ: ПРИМЕР ХРАМА ГРОБА ГОСПОДНЯ*

Елена Богданович
Университет штата Айова, Эймс, США
jelenab@iastate.edu

Перевод с англ. Е. П. Артамоновой
под ред. С. С. Аванесова, Е. И. Спешиловой

В данной статье исследуется риторический потенциал архитектуры, точнее – «риторика архитектуры», а не обычно изучаемая «риторика об архитектуре». В этой работе риторика архитектуры понимается как кодифицированные визуальные и архитектурные конвенции, как серия транспозиций, которые формируют определённые значения, отличные от видимых и пространственных. Предполагаемая здесь «риторика архитектуры» к тому же связана в большей степени с её способно-

* Originally published in: *Zograf*. 2014. Issue 38. P. 1–21. https://doi.org/10.2298/ZOG1438001B. In English with summary in Serbian. Эта статья является ответом на вопрос о риторическом потенциале Гроба Господня, поставленный мной в период работы над своей диссертацией, выполненной под руководством профессора Слободана Чурчича (Принстон, 2008). Позже я вернулась к этому вопросу, и несколько коллег существенно помогли мне артикулировать его важность для лучшего понимания византийской архитектуры. Гуннар Свонсон напомнил мне о концепции дворцов памяти, которую иезуиты использовали с шестнадцатого века; Рон Грациани обратил моё внимание на работы Фрэнсис Йейтс и Мэри Каррутерс; Пунам Мадхок, Иван Дрпич, Марина Михальевич, Эйприл Эйсман и Карлтон Басмаджян внимательно прочитали черновики этой статьи и сделали критические предложения о том, как улучшить и прояснить мои аргументы. Мне было предложено презентовать свою работу на конференции византийских исследований в 2009 году, организованной Университетом штата Флорида и Художественным музеем Джона и Мейбл Ринглинг, на которой я, к сожалению, не смогла присутствовать. Меня пригласили представить доклад на панельной дискуссии, организованной Робертом Остерхаутом в следующем году в рамках конференции в Филадельфии, где я получила конструктивную обратную связь от Дерека Крюгера, Эми Папалександру, Иды Синкевич, Василиоса Мариниса, Елены Тркуля, Марка Джонсон и Кэрол Крински. Большое спасибо Миодрагу Марковичу, главному редактору журнала Zograf, и рецензентам за поддержку этого проекта. Особая благодарность Эрин Калиш и Джойс Ньюман, которые редактировали тезисы конференции и окончательную версию этой статьи; моему научному ассистенту в Университете штата Айова Хайди Реберн, которая помогла мне подготовить некоторые иллюстрации для этой публикации; моей семье – Душану Даниловичу, Воиславу Богдановичу, Снежане и Братиславу Драгичам, а также Биляне Данилович. Эта статья, законченная на Пасху 2014 года, подготовлена в память о моей матери Селене, которая ушла из жизни в 2009 году.

стью выступать в качестве «мнемонического инструмента» и «ремесла композиции», а не с убеждением других или репрезентацией, основанной на точном сходстве. Эта концепция особенно важна при создании священного. Сосредоточившись на архитектуре важнейшего здания – храма Гроба Господня, окружавшего гробницу Христа в Иерусалиме и описанного патриархом Фотием в IX веке и игуменом Даниилом в начале XII века, эта статья выдвигает доводы в пользу признания мнемонических связей, которые византийцы, видимо, использовали не только для запоминания Гроба Христа, но и для нескольких реконструкций самого храма Гроба Господня в Иерусалиме, а также для воплощения значений Иерусалима и Нового Иерусалима в своих церквах, построенных в иных местах.

Ключевые слова: архитектурная риторика, ars memoriae, память, Гроб Господень, святыня, эдикула, Гробница Христа, Иерусалим, патриарх Фотий, игумен Даниил, византийская архитектура, сакральное пространство, место религиозного поклонения.

THE RHETORIC OF ARCHITECTURE IN THE BYZANTINE CONTEXT: THE CASE STUDY OF THE HOLY SEPULCHRE

Jelena Bogdanović
Iowa State University, Ames, USA

Transl. into Russian by E. P. Artamonova
ed. by S. S. Avanesov, E. I. Speshilova

This paper examines the rhetorical capacity of architecture, and in particular, "the rhetoric of architecture" rather than the usually examined "rhetoric about architecture". In this work, the rhetoric of architecture is understood as codified visual and architectural conventions as a series of transpositions that frame specific meanings other than and beyond visible and spatial. Here the proposed "rhetoric of architecture" is also more about its capacity as a "mnemonic tool" and about the "craft of composition" rather than about persuading others or about representation based on exact likeness. This concept is particularly significant in the creation of the sacred. By focusing on the architecture of the critical building of the Holy Sepulchre that enclosed the Tomb Shrine in Jerusalem as described by Patriarch Photios in the ninth and Abbot Daniel in the early twelfth centuries, this paper argues for the recognition of the mnemonic links that the Byzantines may have used not only for remembering the Tomb of Christ, but also for their several reconstructions of the Holy Sepulchre in Jerusalem as well as for embedding the meaning of Jerusalem and New Jerusalem in their churches built elsewhere.

Keywords: rhetoric of architecture, ars memoriae, memory, Holy Sepulchre, shrine, aedicula, Tomb of Christ, Jerusalem, Patriarch Photios, Abbot Daniel, Byzantine architecture, sacred space.

Риторика, «формализованное искусство убедительного публичного выступления»[1], занимала центральное место в византийской культуре[2]. Риторические, описательные пассажи – *ekphraseis* – об архитектуре тесно связаны с визуальным выражением и глубоким восприятием архитектурных произведений и с памятью о них. Риторические тексты о византийском искусстве и архитектуре изучались с разных точек зрения. Некоторые исследования «визуальной риторики»[3] исследуют отношения между текстом и искусством, часто сосредотачиваясь на эпиграммах и синхронных надписях на произведениях искусства, включая надписи на византийской архитектуре, подобные тем, что изучали Эми Папалександру и Лиз Джеймс[4]. Лесли Брубейкер и Хелен Саради фокусируют внимание на предмете или *topose* в *экфрастических* текстах и соотношении последних с историческими реалиями[5]. Генри Магуайр и Л. Брубейкер также исследуют *схему* (форму или облик) и формат как риторические инструменты, используемые в достижениях византийского искусства[6]. Робин Кормак выделяет риторические обороты и византийские образы, которые передают смыслы, отличные от изображённого предмета[7].

Используя архитектуру в качестве эпистемологического средства, также можно исследовать «риторику архитектуры» вместо «риторики об архитектуре». Перед лицом разочаровывающей ограниченности устоявшихся методов исследования – таких как иконография, иконология или семиотика – в недостаточно теоретичных исследованиях значения средневековой архитектуры, такая риторика византийской архитектуры уже была предложена к рассмотрению её историками. Развивая мысли, изложенные в основополагающей работе Ричарда Краутхаймера, посвящённой иконографии архитектуры и значению «копий» в средневековой архитектуре[8],

---

[1] Kazhdan et al. 1991. См. также Brubaker 2003, особенно 257.

[2] См., например, Jeffreys 2003. Среди трёх традиционных жанров риторики, тесно связанных с тремя отличительными ораторскими приёмами и типами аудитории: судебным – для зала суда, совещательным – для народного собрания и демонстративным (у греков – панегирическим или эпидейктическим) – для торжественных церемоний, в византийской культуре преобладал эпидейктический, тесно связанный с экфрасисом как поэтическим жанром. См. также Cicero 1995.

[3] О семиологическом подходе к риторике изобразительного искусства см. Barthes 1977. О недостаточности иконологии и семиотики для изучения христианских изображений и особенно о силе религиозного образа как места см.: Didi-Huberman 2003, 5–48, особенно 45–46. О визуальной риторике см. также Kress, van Leeuwen 1996; Hill, Helmers 2004; Bühren 1998. Об исследованиях экфрасиса и визуальной риторики в византийской культуре см., например, Webb 1999; Webb 2009; Rhetoric in Byzantium. Ed. by E. Jeffreys. Aldershot, 2003.

[4] Например, Papalexandrou 2001; Papalexandrou 2007 и James 2007.

[5] О риторике изобразительного искусства как «серии конвенций, которые закрепляют определённый набор значений и в конечном итоге делают любой другой визуальный паттерн труднообразимым» [Brubaker 2003, 257]; см. также Saradi 1995.

[6] См., например, Maguire 1974.

[7] Jeffreys 2003.

[8] Krautheimer 1942, перепечатано в: Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York University Press, 1969. P. 115–150.

Роберт Остерхаут использует выражение «риторика архитектуры», связывая его с многообразным «языком» архитектуры и смыслом архитектурной формы византийского храма. В частности, он сосредоточивает внимание на примерах Гроба Господня в Иерусалиме и храмов Святой Софии и Святого Полиевкта в Константинополе, чтобы показать, как именно эти здания выступают в качестве *мест* [*loci*] памяти и как они способствовали выражению совокупного смысла византийской церкви как «образа» Храма[9]. Остерхаут, далее, проводит различие между словесным, или метафорическим, и образным, или символическим, значениями архитектуры; первое он связывает с формой текста, а второе – с архитектурной формой как носителем смысла. Примечательно, что он также допускает возможность совпадения двух риторических систем, потому что византийцы не различали «вербальную» и «визуальную» память. Историки архитектуры часто уподобляли архитектуру языку как процессу чтения или изобразительному искусству как процессу создания двумерных произведений, тем самым ограничивая понимание архитектуры как отдельной дисциплины[10]. Поэтому уже Уильям Уайт предположил, что исследования смысла архитектуры следует понимать скорее как серию транспозиций «со смыслом в каждой транспозиции, сформированной логикой жанра или среды, в которой она расположена», и что множественные транспозиции, связанные с многообразием элементов, которые обеспечивают работу самой архитектуры, могут раскрыть множество архитектурных смыслов[11]. В данной статье архитектурная риторика понимается как систематизированные визуальные и архитектурные конвенции, позволяющие понять значение архитектуры как серии транспозиций, которые часто формируют определённые смыслы, отличные от просто видимого и пространственного[12]. Представленная здесь «риторика архитектуры» также связана в большей степени с её потенциалом как «мнемонического инструмента» и «ремесла композиции», чем с убеждением других или репрезентацией, основанной на точном сходстве, как убедительно объяснила Мэри Каррутерс в своей книге «Ремесло мысли», в которой основное внимание уделяется тесному сходству между литературным ремеслом и техниками монашеской медитации в средневековой Западной Европе[13].

Некоторые критические аспекты архитектуры как особой дисциплины усложняют любое обсуждение «риторики архитектуры»; данная статья не претендует на то, чтобы преодолеть эти сложности[14]. Во-первых, хотя архитектура и архитектурная форма могут быть представлены в повествованиях и зачастую изучаются с помощью текстовых и языковых аналогий, архитек-

---

[9] Ousterhout 2010; Ousterhout 2009.

[10] Например, Kunze 1988.

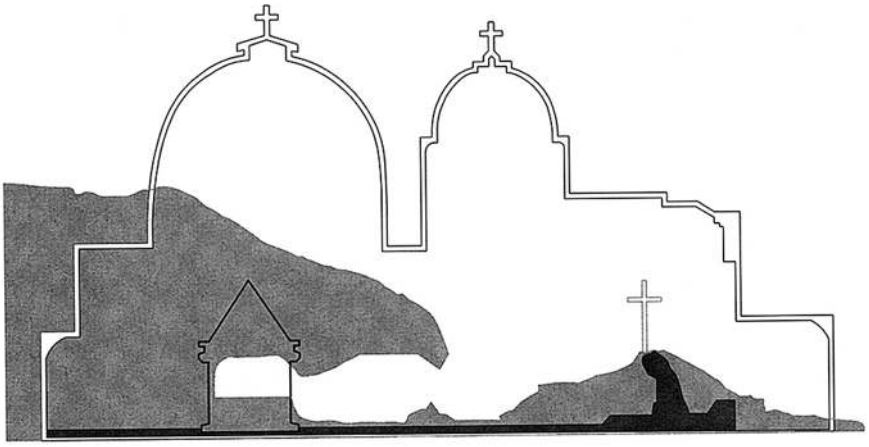
[11] См. Whyte 2006, 155.

[12] По сути, я переношу определение риторики искусства, данное Л. Брубейкер, на архитектуру как отдельный вид творчества [Brubaker 2003, 257].

[13] Carruthers 2008, 3, 24–29. О «риторике архитектуры» как о средстве убеждения, переплетённом с духовными и политическими смыслами, в котором само здание часто выступает как демонстрация качеств византийского императора, см. также Elsner 2007.

[14] Macrides, Magdalino 1998; Webb 1999.

тура не обязательно является нарративной по своей сути. Во-вторых, хотя мы часто понимаем архитектуру через изображения, архитектура – это не только представление и изображения. В-третьих, несмотря на некоторые свидетельства об образовании в области литературы и философии, у нас нет документальных доказательств наличия архитектурного образования в Византии[15]. Такие знания об архитектурной подготовке в итоге пролили бы свет не только на конвенции, используемые в архитектурном дизайне, но и на их потенциальную роль в качестве риторических инструментов. Одновременно такое знание потенциально могло бы более точно прояснить, чем могли бы быть практики предлагаемой здесь «риторики архитектуры». Вот почему в данной статье исследуется возможность «архитектурной риторики» с точки зрения тех, кто писал об архитектуре.



Ил. 1. Храм Гроба Господня и священная Гробница Христа (кувуклия)
в Иерусалиме, ок. IV – XII в.
Поперечный разрез, показывающий расположение существующей скалы Голгофы,
на которой был распят Христос, и место погребения Христа,
впервые заключённое в эдикулу в IV в.
Общий план церкви относится к эпохе крестоносцев XII в. и позднее (рис.: H. Reburn)

Грекоязычные византийцы унаследовали и практиковали в Средние века древние риторические приёмы[16]. Риторическая педагогика, в том числе

[15] Оустерхаут утверждает, что в так называемый переходный период (примерно VII–IX вв.) подготовка архитекторов сместилась в практическую плоскость в условиях мастерской [Ousterhout 2008, 4]. Подобным образом Р. Кормак предполагает, что художники Византии больше полагались на память, нежели на модели или шаблоны [Cormack 2007]. Х. Бурас, Е. Хаджитрифонос и М. Михальевич входят в число тех, кто призывает к пересмотру византийских архитектурных практик, которые, вероятнее всего, также зависели от архитектурных моделей и чертежей [Bouras 1982, 139–145; Hajitryphonos 2010 и Mihaljević 2012].

[16] Jeffreys 2003. См. также Fleming 2003; Conley 1986.

обучающие тексты *progymnasmata* и закрепляющее их упражнение по описанию – *ekphrasis*, имела решающее значение для припоминания, запоминания и визуализации архитектурных произведений, как реальных, так и воображаемых. Джеффрис показывает, что среди критических риторических текстов, вырастающих из основополагающего труда Аристотеля, византийцы широко использовали текст «О формах, или Об идеях» (*Peri epideiktikōn*, *Περί ἐπιδεικτικῶν*,), который первоначально был написан греческим ритором Менандром из Лаодикии на Ликосе в конце III века и, среди прочего, касался надлежащих форм восхваления стран и городов[17]. Древние ораторы также использовали архитектуру как мнемонический приём[18]. В средневековом устройстве памяти, которое мы знаем сегодня как *метод локусов* [*method of loci*], или как мнемоническую систему, опирающуюся на места, основной концепт состоит в том, что люди практически всегда имеют воспоминания, связанные с местоположением[19]. В этой системе физическое расположение и архитектурная конструкция содержат изображения и знаки, которые также включают соответствующие знания или опыт. Чтобы запомнить, практикующий подходил к зданию и проходил через него несколько раз, всегда в одном и том же порядке. В этом методе обычно используются реальные физические места, но не только посещаемые. Поэтому и шаблонные, и концептуальные византийские архитектурные решения, особенно в религиозной архитектуре, осуществлённые в обширных пространственных горизонтах на территории средневековой Римской империи, охватывающей более тысячелетия (ок. 300 – 1500 гг.), являются материалом для постановки важных вопросов о «риторике архитектуры» и её практике. Прежде всего, сакральная архитектура в Византии, которая глубоко переплетается с практиками и действиями, связанными с объектами и телами, является высоко перформативной, а это и есть ключевая особенность риторики как публичного представления.

Чтобы обосновать и исследовать существование «риторики архитектуры», которая имела решающее значение для создания сакрального пространства в византийской культуре, в этой статье главное внимание уделяется основополагающему сооружению – Гробу Господню в Иерусалиме, под именем которого в Средние века часто понимались и святая кувуклия, и ротонда церкви Воскресения, архитектурно обрамляющая Гроб как место погребения и воскресения Христа. Анализ в значительной степени основан на образе Гроба Господня в византийской памяти, потому что археологические сведения о византийских архитектурных инициативах и изменениях

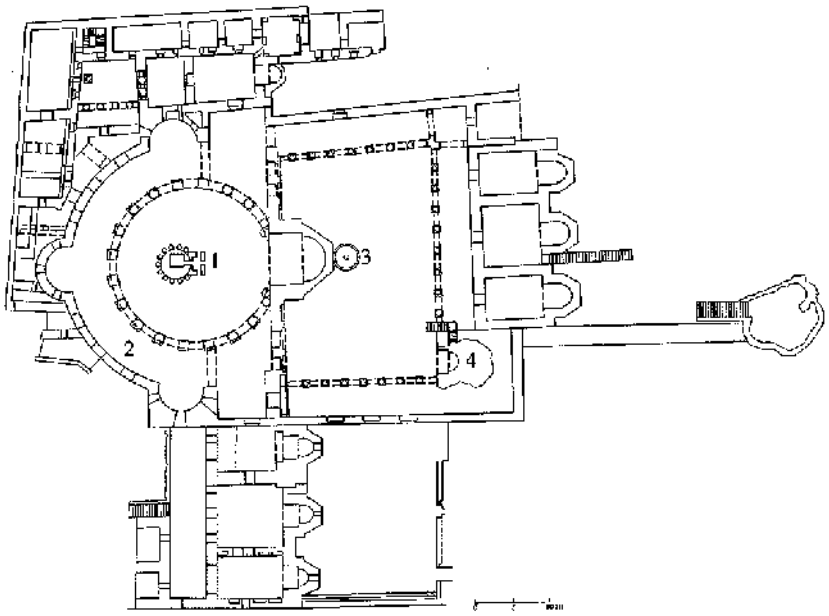
---

[17] Там же; Menander 1981. См. также Matsen et al. 1990, 351.

[18] Ф. А. Йейтс [Yates 1966, 27–49] показывает, как древние греки приписывали поэту Симониду Кеосскому (ок. 556–468 до н. э.) изобретение техники ars memoriae, которую позднее практиковали Аристотель и Цицерон, а также как в V веке до н. э. в поэтическом фрагменте, известном как *Dialexeis*, подчеркивается важность рассуждений и повторений для запоминания, «для обучения и для жизни» [Yates 1966, 29]. Однако Йейтс, анализируя искусство запоминания в Средние века, фокусирует внимание исключительно на западноевропейском ареале.

[19] В дополнение к Carruthers 2008 см. также Carruthers 1990; Carruthers, Ziolkowski 2002; Carruthers 2010; Spence 1984; Kirkbride 2008; Sorabji 2004.

в Гробе Господнем отсутствуют, и, таким образом, его историография, текстовые описания и визуальные изображения остаются основными источниками для понимания «византийского» Святого Гроба. Особый вопрос заключается в том, могли ли мнемонические образы Святого Гроба и практики запоминания повлиять на реальную реконструкцию Гроба Господня в Византии. Чтобы исследовать этот деликатный вопрос, сначала будет представлена очень краткая архитектурная история Гроба Господня, а затем она будет сопоставлена со свидетельствами, записанными Фотием, патриархом Константинопольским (858–867, 877–886) в IX веке[20], а также с рассказом о паломничестве русского игумена Даниила в начале XII века[21].



Ил. 2. Храм Гроба Господня, план: 1. Священная эдикула – гробница Христа; 2. Ротонда Анастасиса / Воскресения; 3. Омфалос; 4. Скала Голгофы (рис.: H. Reburn)

Гроб Господень в памяти византийцев

Три основных временных отрезка в архитектурной истории Гроба Господня в Иерусалиме обрамляют собой память об этом святом месте

[20] Photios 2002, 146. Также в Egeria 1999, 258–259. Греческий текст см. в Papadopoulos 1910, 339–340.

[21] Несмотря на недостаточно точную идентификацию личности игумена Даниила, не менее семидесяти пяти рукописей повествования Даниила, из которых самая ранняя сохранившаяся версия датируется 1475 годом, подтверждают значимость его рассказа о паломничестве для православных христиан [Daniel 1971, vii–xv]. На русском см. Prokofiev 1984, особенно 32–37, 210–214.

(ил. 1)[22]. Первый период включает здание IV века – комплекс Голгофа-Анастасис на традиционных местах распятия, погребения и воскресения Христа. Второй период длится с VII по XI век, когда византийцы несколько раз перестраивали это место (ил. 2). В течение этого второго периода комплекс Голгофа-Анастасис пострадал от персидских вторжений в VII веке, землетрясений в X веке и опустошительных разрушений при фатимидском халифе Аль-Хакиме би-Амр-Аллахе (996–1021) в 1009 году, когда он предал огню гробницу Христа[23]. Третий период, совпадающий с правлением Комнинских императоров, начался во время интервенции крестоносцев в 1099 году, когда весь комплекс был частично перестроен в ходе нескольких строительных кампаний. Другими словами, ныне стоящая церковь Гроба Господня – несмотря на то, что в неё плотно вплетена собственно византийская текстура, – по сути, является зданием крестоносцев. Фактически, здание Святого Гроба, увенчанное балдахином на его вершине, датируется временем последней реставрации в XIX веке (ил. 3)[24].

Основные византийские источники зачастую умалчивают об архитектуре Гроба Господня, несмотря на постоянные визиты паломников к гробнице Христа и постоянный интерес византийцев к святым местам. Например, писавшая после 1148 г., когда территория Святой Земли была уже давно потеряна для византийцев, царевна Анна Комнина описала усилия простых людей, как мужчин, так и женщин, которые желали поклониться Гробу Господню и посетить святые места[25]. Однако к XII веку память об Иерусалиме и Святом Гробе в Константинополе, казалось бы, уменьшилась, как если бы физическая реальность Гроба Господня была отделена от византийского имперского и исторического владычества. Для византийского двора, как отмечает Анна Комнина, Иерусалим в середине XII века был «великим городом <...> построенным когда-то под названием Иерусалим, а теперь, с течением времени, превратившимся в руины»[26].

---

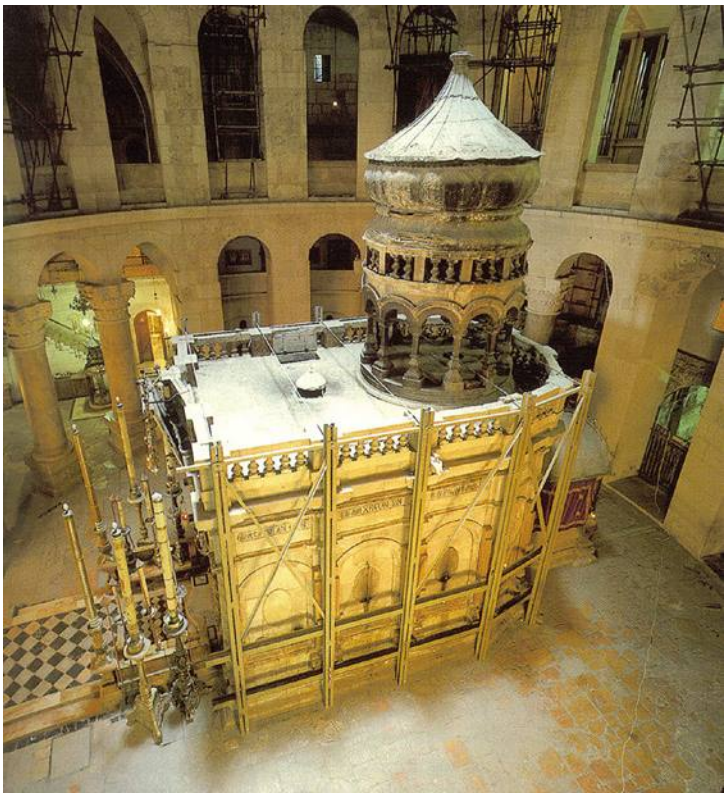
[22] Объём литературы по истории и архитектуре храма Гроба Господня огромен. М. Маркович производит превосходное историографическое исследование храма Гроба Господня, а также чрезвычайно подробный анализ византийского участия в созидании этого святого места [Marković 2009, особенно 28, 95 и 188–210]. Среди критических исследований на английском языке, посвящённых пониманию архитектурной истории храма Гроба Господня, Маркович также выделяет Couasnon 1974 и Pringle 2007, особенно 6–72.

[23] В 614 году комплекс был опустошён персами. Вскоре после этого в 626 году комплекс был перестроен, предположительно, без каких-либо существенных изменений в его архитектуре, при Модесте, патриархе Иерусалимском [см.: Wilken 1988, 214–217, 233–237 со ссылкой на Софрония; перевод на латынь: Garitte 1973]. Христианские святыни пережили арабское завоевание 638 года [Patrich 1993]. Комплекс пострадал от дополнительных разрушений и землетрясений в X веке и был почти полностью разрушен при халифе аль-Хакиме в 1009 году [Canard 1965].

[24] После пожара 1808 года кувуклия была значительно перестроена в последний раз в новейшей истории [Biddle 1999, 76 и далее].

[25] Анна Комнина «Алексиада» (далее – Alexiad) X 5.5, 6.6; 7.1; 9.1; 11.7; XIII 9.3; XIV 12.2, 13 [Anna Comnena 2001]. А.-М. Талбот засвидетельствовала 25 средневековых паломничеств византийцев в Иерусалим [Talbot 2001]. О постоянных визитах паломников к храму Гроба Господня см. также Biddle 1999, 76.

[26] Alexiad VI 6.1.



Ил. 3. Гробница Христа в храме Гроба Господня в Иерусалиме, XIX в., стальной каркас XX в.
Источник: Biddle 1999, fig. 8

Единственный известный нам официальный византийский источник, современный описываемым событиям, в котором упоминается снос Гроба Господня Аль-Хакимом в 1009 году, это *Synopsis Historiarum* Скилицы (XI в.) за 811–1057 годы. Этот источник имел решающее значение для изучения изменений в архитектуре комплекса и поэтому привлёк внимание историков архитектуры; однако иллюстрированная версия рукописи Скилицы XIII века опускает этот эпизод[27]. Воспоминания о событии 1009 года быстро

[27] Ioannis Scylitzae 1973, 14 [B. 501–503]. В так называемом Мадридском Скилице (Madrid Skylitzes), представляющим собой иллюстрированную копию *Синопсиса* Скилицы, отсутствуют около 100 упоминаний в сравнении с оригинальным сборником, в том числе строки, относящиеся к Гробнице Христа [Tsamakda 2002]. В XII веке Георгий Кедрин и Иоанн Зонара в основном копировали сообщение Скилицы о переговорах между византийцами и Фатимидами после разрушения храма аль-Хакимом. Анна Комнина упомянула храм Гроба Господня, однако не в связи с его разрушением или физическим внешним видом, а в основном в связи с крестоносцами, которые служили в церкви, демонстрируя отсутствие византийской империи на этом месте. Хотя Анна Комнина говорит о смерти латинского короля Годфрида (ок. 1060–1100), который был похоронен в церкви Гроба Господня, кажется, она не знала об этом факте и просто упоминает его смерть в Иерусалиме [Cedrenus 1838–1839; Zonaras 1867–1875; Alexiad XI 8.1].

улетучились из памяти в Константинополе и византийском мире. Так, в XI веке знаменитый эрудит и богослов Михаил Пселл не упомянул об этом событии в своей краткой *Хронографии*, созданной в Константинополе и описывающей период с 976 по 1078 год[28]. Молчание византийских источников о разрушении Гроба Христова можно объяснить по-разному, в том числе – как результат официальной цензуры, связанной с безуспешными попытками Византии повторно завоевать Иерусалим и уменьшением византийского имперского присутствия в этом районе[29]; или, возможно, стремлением авторов следовать риторическому принципу, изложенному в тексте Менандра об экфрасисе городов, который предписывал избегать подробных описаний злополучных городов или скрывать причины негативных изменений в них – таких как «землетрясения, разорения, эпидемии и тому подобное»[30]. Однако есть ещё одно событие, которое, кажется, глубоко сформировало коллективную память о Гробе Господнем в византийском мире. Уже в конце девятого века произошло чудо Благодатного огня (Ἅγιον Φῶς) – чудесное событие, предшествующее православной Пасхе, когда свет нисходит в пещеру Гроба Господня и образует столб огня, который используется для зажигания церковных свечей, о чём свидетельствуют как арабские, так и христианские источники[31]. Это уникальное событие, связанное как с хра-

---

[28] Psellus 1966.

[29] Византийское общество в то время стало свидетелем децентрализации, своего рода «перестройки элиты», отмеченной подъёмом военной аристократии и новой знати, которая приобрела власть и богатство в результате военных завоеваний. В свете исторических событий, когда византийцам пришлось столкнуться с многочисленными угрозами на своих границах, включая набег болгар на Константинополь, можно понять запоздалую реакцию византийцев в отношении Святой Земли. Византийцы определённо хотели вернуть Святую Землю, потому что, как мы знаем, императоры Никифор II Фока (963–969) и Иоанн I Цимисхий (969–976) серьёзно пытались повторно завоевать Иерусалим в ходе нескольких кампаний. Однако после императора Василия II (976–1025) у византийцев больше не было возможности восстановить своё политическое присутствие в Иерусалиме [Canard 1965; Krsmanović 2001].

[30] Menander 1981, 41–43, цит. по стр. 53.

[31] Нет никаких свидетельств о Благодатном Огне, сохранившихся от тех времён, когда император Константин I построил Иерусалимский комплекс, или более ранних. Некоторые дополнительные упоминания о чудесном зажжении пасхальных лампад и о церемонии освещения в Иерусалиме в предыдущие периоды, записанные Евсевием и монахиней Эгерией, не должны быть связаны с явлением Благодатного огня, который всегда ассоциируется с пещерой внутри святыни Гроба Христа [Eusebius 1965, VI. 9, 249–249; Egeria 1999, 90]. Некоторые из самых ранних датированных источников, касающихся реликвии Благодатного Огня, взяты из писаний IX века монаха Бернарда и арабских свидетелей. Бернард, франкский монах, совершавший паломничество, писал: «Hoc <...> dicendum quod Sabbato Sancto, quod est vigilia Paschae, mane officium incipitur in ecclesia: et post peractum officium, Kyrie eleïson canitur, donec veniente angelo lumen in lampadibus accendatur, quae pendent super praedictum sepulcrum: de quo dat patriarcha episcopis et reliquo populo, ut illuminet sibi in suis locis» [Bernardus 1852, col. 572]. По сути, этот рассказ повествует о том, что в Великую субботу, в конце пасхального бдения, после пения Kyrie eleison («Господи, помилуй») приходит ангел и зажигает лампады, которые подвешены над кувуклией. Затем патриарх передаёт этот огонь епископам и верующим [Wright 1848, xiv]. О современных мусульманских источниках, которые описывают, по сути, те же элементы обряда Благодатного Огня, см. Peters 1985, 262. Исторический обзор явления Благодатного Огня см. в: Auxentios

мом Гроба Господня, так и собственно с Гробницей Христа, преобладает среди православных христиан до сих пор.

О фактических византийских архитектурных вмешательствах в храм Гроба Господня известно очень мало. Нельзя отрицать, что архитектура всего комплекса значительно изменилась после его уничтожения аль-Хакимом и никогда не вернулась к своему прежнему размеру или форме. К 1040-м годам комплекс Гроба Господня был перестроен как минимум в ходе двух крупных кампаний по реконструкции[32]. Первый этап (1012–1023 гг.) был локальным и по замыслу, и по техническим возможностям; вероятно, он был инициирован матерью аль-Хакима Марией и, возможно, поддержан византийцами. Вторая фаза, более византийская и имперская по своему размаху и уровню архитектуры, начинается ок. 1037 / 1038 гг. и заканчивается либо во время правления Михаила IV Пафлагона (1034–1041), то есть до 1041 года, либо при императоре Константине IX Мономахе (1042–1059), в 1048 году[33]. Византийцы определённо реконструировали Ротонду. С конструктивной точки зрения, перестройка Гроба и Ротонды выполняется одновременно, по крайней мере, на начальных этапах[34]; это может потенциально объяснить случайное смешение их центрически спланированной архитектуры в письменных отчётах. Однако базилика Константина так и не была восстановлена. Весь комплекс стал намного меньше, а главный вход в него был перенесён в южную часть внутреннего двора. Кроме того, похоже, что для византийского мира чудо Благодатного огня было тесно увязано с архитектурными изменениями в комплексе: Ротонда, первоначально являвшаяся мемориалом, в IX веке уже функционировала как храм[35], хотя такого изменения не происходило во время предыдущих реставраций.

1999, глава 1. О феномене Благодатного Огня и его отношении к искусству см. Lidov 2006 b (расширенная версия статьи: Lidov 2009).

[32] Ousterhout 1989.

[33] Научная информация о реконструкции храма Гроба Господня византийцами в XI веке исходит по преимуществу из западных источников. Указанная дата (1048 год) была основана на западных источниках и ранних документах Латинского королевства, в конечном счёте уходящих корнями в рассказ Вильгельма Тирского, относящийся к XII веку (после 1165 года), ко времени, отстоящему от этого события более чем на столетие [Hoppe 1994, 108–109; Ousterhout 1989, 66–78]. В *Синопсисе* Скилицы отмечается, что император Роман III Аргир (1028–1034) перестроил храм Гроба Господня. Согласно тому же источнику, император Михаил IV Пафлагон (1034–1041 гг.), возможно, в конце концов завершил реконструкцию [Ioannis Scylitzae, 14. B. 501–503]. Рассказ Скилицы согласуется с независимыми рассказами христианского арабского наблюдателя Яхья ибн Саида из Антиохии и персидского путешественника Насира-и-Хосрова, который сообщил, что храм Гроба Господня был полностью восстановлен в 1047 году. Антиохийский путешественник также упоминает реконструкцию храма Гроба Господня двумя византийскими императорами, Романом III Аргиром и Михаилом IV Пафлагоном [Согласно Biddle 1999, 77–78, с дальнейшими ссылками].

[34] Внешняя стена Ротонды была в значительной степени нетронутой, сохранившейся в некоторых местах до 11 м в высоту, что позволило восстановить храм в константиновых стенах [Patrich 1993].

[35] Jerusalem Pilgrims 2002, 258–259.

Предположительно, во время каждой реконструкции комплекса византийцы сначала восстанавливали главный *locus sanctus* – Гроб Господень[36]. Но как византийцы осуществили эти реконструкции? Из-за того, что византийцы в VII веке уже утратили своё имперское присутствие в Иерусалиме, а также потому, что они, скорее всего, не вели записей об архитектурном оформлении Гроба Господня – поскольку нет никаких свидетельств наличия архитектурных школ и высшего архитектурного образования, – византийские реконструкции основывались не на конкретной изобразительной схеме, а на упорядоченном сочетании определённых мотивов, которые византийцы основывали на своей системе верований и связанных с ней памятных образах. Другими словами, можно предположить, что мнемоническая стабильность, которая определяет то, что византийцы и мы сегодня способны (и не способны) вспомнить о Гробе Господнем, была связана с риторической устойчивостью сохранившихся описаний Гроба Господня. Само сооружение функционировало как риторический приём. В то же время можно выявить сходство между паттернами дизайна немногих сохранившихся текстовых описаний и архитектурными остатками Гроба Господня[37].

Патриарх Фотий и игумен Даниил о Гробе Господнем: риторика и ars memoriae

Среди редких сохранившихся текстов о Гробе Господнем в Иерусалиме, пришедших из византийского мира, наибольшее значение имеют два сохранившихся текста, принадлежащих патриарху Фотию и игумену Даниилу. Благодаря чрезвычайно подробным отчётам их можно сравнить и дополнительно сопоставить с некоторыми визуальными и архитектурными свидетельствами. Эти два автора – патриарх Фотий в IX веке и русский игумен Даниил более двух столетий спустя – писали каждый о храме Гроба Господня, причём обе записи содержали отдельные дискуссии о его святыне – Гробе Христа. Фотий записал своё эпистолярное повествование *О Гробе Господа нашего Иисуса Христа* в соответствии с рассказами очевидцев сразу после иконоборческой полемики[38]. Его текст не является повествованием о Гробе Господнем из первых рук и, кроме того, связан также с более широкой теологической дискуссией о роли свидетельства о воплощении Христа во плоти, которая была основным богословским вопросом в иконоборческих спорах. В этом контексте Гроб Христа – это место Его смерти и воскресения и, следовательно, он наделён сложным онтологическим и телесным смыс-

---

[36] Сосредоточенность крестоносцев исключительно на возвращении реликвии Истинного Креста в 1099 году и подробные описания процессий в храме Гроба Господня свидетельствуют о том, что и Ротонда, и святыня Гроба Христова достаточно широко использовались к концу XI века [Folda 1995, 34 и далее; Biddle 1999, 76, со ссылками на первоисточники].

[37] О гипотезе, что такое динамическое соответствие двух различных типов упорядочивания архитектуры – вербального и пространственного – можно обнаружить уже в исследованиях архитектуры Витрувия, см. Meyers 2005.

[38] Photios 2002, 146; Egeria 1999, 258–259; Papadopoulos 1910, 339–340. О роли Фотия в иконоборческой полемике см. Dvornik 1953.

лом в глазах верующих православных христиан. Даниил, между тем, посетил Гроб Господень не один, а несколько раз в течение шестнадцати месяцев в качестве паломника в Святую Землю около 1106 г. (между 1105 и 1107 гг.), как раз перед крупными изменениями храма Гроба Господня, предпринятыми крестоносцами в середине XII века[39]. Даниил также отмечает, что у него был местный проводник, пожилой монах из монастыря святого Саввы недалеко от Иерусалима, который «хорошо разбирался в Писаниях»[40].

Следовательно, хотя эти два описания касаются архитектуры и местонахождения Гроба, они также используют образы из современных им богословских, экзегетических и литургических практик. В отличие от ярких риторических текстов, написанных современными византийскими авторами, такими как Пселл, Хониат или сам Фотий, когда он пишет о церкви Святой Софии в Константинополе[41], названные тексты Фотия и Даниила о Гробе Христовом поразительно коротки и просты. Тем не менее, *краткость* (*syntomia*) и *ясность* (*sapheneia*) – стилистические черты, вероятно, выбранные преднамеренно[42]. Предположу, что Фотий и Даниил используют эти и другие узнаваемые фигуры речи и топосы в качестве риторических приёмов, но в то же время адаптируют свои описания Гроба Господня к христианскому способу дискурса, понятному большинству средневековых людей. Следовательно, их повествования являются как общими, так и конкретными[43].

Эмоциональный и психологический заряд этих описаний имеет решающее значение. Рассказчики практикуют самоконтроль, используя *топос скромности* (*modestia*), благодаря которому, как ранее объяснил Цицерон, «стыд обеспечивает заботу и устойчивый авторитет»[44]. Даниил определяет себя эпитетами «недостойный», «наименьший среди монахов», «нетерпеливый» и «злобный»[45]. Скромность Даниила чрезвычайно велика, ибо он описывает святые места, связанные с Христом, с Тем, Кто умер, чтобы искупить грехи человечества. Свидетельства Даниила и Фотия дополнительно подкрепляются надёжностью достойных доверия свидетелей. «Мы узнали от тех, кто взял на себя труд поселиться в этом благословенном месте», –

---

[39] Daniel 1971, vii–xv, 1–82, 91. На стр. 73 игумен Даниил подчёркивает, что он писал только о том, что лично видел собственными глазами. Я благодарю М. Марковича за обсуждение со мной времени паломничества игумена Даниила, которое ранее датировалось промежутком между 1106 и 1108 годами и которое, благодаря подробному анализу имеющихся источников, перенесено на период между 1105 и 1107 годами русским учёным Н. И. Прокофьевым.

[40] Daniel 1971, 3.

[41] См., к примеру, Psellus 1966; Nicetas Choniates 1975; Nikolaos Mesarites 1957; Maguire 1994, 113–140.

[42] Аналогичные рассуждения см. в: Roueche 2003, особенно 32–33.

[43] О соотношениях между общими местами и «особенностями» (“individualness”) внутри этих общих мест, зачастую получающих для себя буквальную презентацию именно благодаря расположению здесь этих особенностей, а также о важности этих соотношений для того, что мы сегодня знаем как «коллективная память», см. Carruthers 2008, 36–40.

[44] Цит. по: Cicero 1995. О скромности в византийской культуре см. также Mullet 2003, особенно 159.

[45] Daniel 1971, 1–3.

говорит Фотий[46]; «Я описал это по свидетельству древнейших жителей, которые досконально знали святые места», – утверждает Даниил[47]. Эти утверждения имеют, к тому же, христологический характер, подобно тому как служение и страсти Христа всегда подтверждаются свидетелями. Продолжая использовать топос *скромности*, Даниил далее объясняет, что его рассказ о Святой Земле написан «простыми словами, без литературных навыков»[48]. В итоге, кажущийся простым язык отражает осознанную простоту авторов, которые в своих описаниях используют простой язык, глубоко укоренившийся в мнемонических приёмах – пространственных и риторических[49].

Фотий и Даниил также поразительно похожим образом структурируют свои описания Гроба Христа. Каждый из них сначала описывает местонахождение Гроба, затем его форму и, наконец, его декоративные особенности. Одновременно их описания являются как «архитектурно-структурными», так и риторическими, поскольку они также позволяют соотносить репрезентативные и эмпирические аспекты архитектуры с мнемоническими локациями[50]. Итак, Гроб сначала наносится на карту и размещается на территории Иерусалима. Фотий пишет, что Гроб находится «на расстоянии одного выстрела от древнего Иерусалима»[51]. Даниил, далее, указывает его место по отношению к другим локациям города и к Храму Воскресения: «Как войдёшь в город, на правую сторону путь идёт через город в церковь Святая Святых <Купол Скалы>, а на левую к церкви Воскресения, где хранится Гроб Господен»[52]. Обозначая место расположения кувуклии и расширяя её значение за пределы её физических границ, Фотий и Даниил риторически используют три традиционных способа убеждения: этос как способ доказательства, пафос как эмоциональную заряженность речи, а также логос, традиционно предназначенный для суждения о космическом порядке[53]. Фотий наносит Гроб на карту с использованием этоса в качестве обоснования, ссылаясь на исторический авторитет, чтобы убедить аудиторию поверить ему. Так, он пишет, что «блаженная Елена <...> заключила животворный Гроб в обширную окружность <...> устроенную таким образом, что она включила животворный Гроб как отдельную деталь в центре храма»[54]. Эмоциональная заряженность описания, как пример пафоса, подчёркивается использованием узнаваемых риторических фигур: *парности* [*synkrisis*] и *противоположности* [*antithesis*]. «Животворный Гроб» Фотий

[46] Photios 2002, 146.

[47] Daniel 1971, 13.

[48] Daniel 1971, 73.

[49] См. выше сноску 19.

[50] Об ограниченности иконографического и иконологического подходов и рассмотрении репрезентации в качестве подвижного, комплексного процесса, который предполагает замещение, см. также Didi-Huberman 2005 (перевод французского издания *Devant l'image: Question pose´e aux fin d'une histoire de l'art* 1990 года).

[51] Photios 2002, 146.

[52] Daniel 1971, 11.

[53] Упоминание этоса, пафоса и логоса как методов убеждения в: Aristotle 1926, книга 1, глава 2.

[54] Photios, 146.

противопоставляет «грудам мусора и скверны»[55], в то время как Даниил говорит о «безмерной радости <...> и слезах, пролитых» в святом городе Иерусалиме[56].

Архитектура храма Гроба Господня обеспечивает исключительное место и тектоническую рамку для размещения изображений, которые передают и воспроизводят выразительный потенциал и значение храма как внутри, так и за пределами его физических границ. Так, Даниил сопоставляет локации, приписывает смыслы конкретным темам, представленным в мозаиках внутри храма, и связывает их с центральным местом кувуклии в круглой церкви Гроба Господня. Чтобы подчеркнуть центральное место Гроба в пространстве и времени как такого места, которое свидетельствует о смерти и воскресении Христа, Даниил сопоставляет изображения ветхозаветных пророков, размещённые высоко над галереями, «как живые», с фигурой Христа, центром внимания и исполнением их пророческих видений[57]. Даниил также связывает ветхозаветные и новозаветные образы вечной жизни, *Сотворение Адама* и *Вознесение Христа* [*Exaltation of Adam* and *Ascension of Christ*], представленные высоко на церковных стенах, и противопоставляет их *Благовещению*, которое подчёркивает человечность и человеческий облик Христа[58]. Сложная идея Воскресения обрамлена одноимённой церковью не только пространственно и визуально, но также интеллектуально и эмоционально. Кроме того, Фотий отождествляет Гроб с центральным *логосом*, фундаментом космического порядка, понимаемого здесь в христианском духе – через аргумент Воплощения: «Действительно, этот Гроб – источник нашего бессмертия; и хотя он является природной скалой, но <этот камень> был превращён каменщиками в гробницу»[59]. Другими словами, высеченная в скале гробница, подобно самому Христу, является источником и местом спасения.

Фотий и Даниил соглашаются относительно основной архитектурной формы, а также в вопросе о концептуальном и пространственном (не обязательно строго геометрическом)[60] центральном положении Гроба в Ротонде (ил. 1, 2). Кувуклия отделена от других частей ротонды оградой с воротами[61].

---

[55] Там же.

[56] Daniel 1971, 10.

[57] Там же, 11.

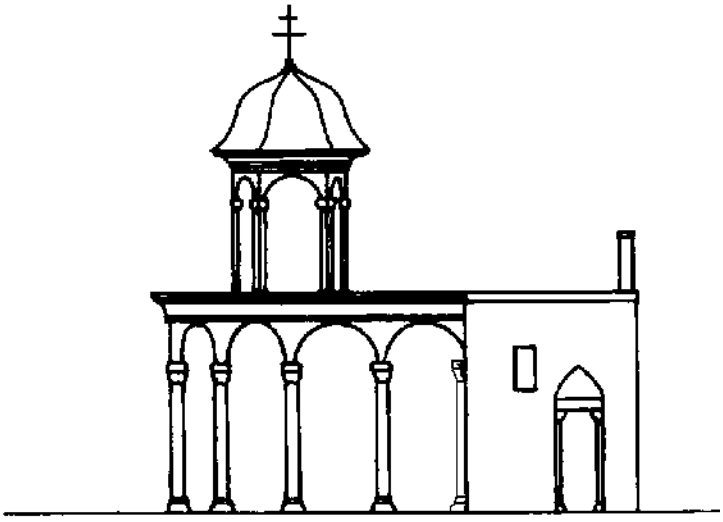
[58] Там же, 11.

[59] Photios 2002, 146.

[60] Р. Краутхаймер и С. Чурчич предполагают, что кувуклия находилась в самом центре Анастасиса [Krautheimer, Ćurčić 1986, 60–61]; однако в свете более поздних исследований константиновской архитектуры, проведённых Г. Колвином, сохраняется возможность того, что кувуклия была немного смещена к западу [Colvin 1991, 115]. К. Дж. Крётч приводит ценное сообщение армянского паломника Овсепа, сделанное в VII веке, после реконструкции храма Гроба Господня в 624 году, в котором подчёркивается, что кувуклия находится не в самом центре Ротонды [Kroetch 2013, 21–22]. Чертёж реконструкции ротонды Анастасиса также подтверждает эту геометрическую смещённость кувуклии.

[61] Эгерия также описала пещеру Анастасиса и отметила, что гробница была в центре святилища, высеченного в форме часовни. «Часовня» имела крыльцо, окружённое каменными перилами, символизирующими разделение между небом и землёй [Egeria 1999, 173–175].

Каменная гробница, похожая на пещеру, – простая, тесная, интимная, с высеченной в скале скамьёй. Её интерьер – инклюзивный, индивидуализированный; при посещении паломник физически занимает его полностью. Следовательно, внутреннее пространство измерено с предельной точностью и сравнивается только с человеческим телом. Не зря Фотий использует риторический приём *персонификации* и описывает вход в гробницу как рот, повторяя выражение, используемое евангелистами и часто повторяемое паломниками. Например, аббат Адамнан из монастыря Ионы записывает рассказ Аркульфа, галльского паломника VII века, и отмечает, что «мы должны иметь в виду различие имён между Гробницей [Tomb] и Гробом [Sepulchre]; для этой круглой постройки, о которой мы часто упоминали, евангелисты употребляли другое имя – Гробница: они говорят о камне, который подкатился ко рту и откатился от него, когда Господь воскрес»[62]. В XII веке паломник Иоанн Фока также говорит об устах Гроба Господня[63]. Более того, византийцы считали, что душа покидает тело в момент смерти через рот[64], создавая, таким образом, ещё одну подходящую ассоциативную связь с Гробницей Христа как местом Его воскресения. А именно, применяя эту идею к архитектурному облику кувуклии, её «вход» можно рассматривать как своего рода рот, из которого душа выходит так же, как воскресший Христос выходит из Гробницы. Очевидно, Фотий не называл отверстие гробницы «входом», поскольку он понимал его как выход, путь к спасению.



Ил. 4. Гипотетическая реконструкция кувуклии византийского периода, ок. XI в.
Источник: Biddle 1999, fig. 66 B

[62] Adamnan 1895, 3 (то же самое в: PPTS. 1897. Vol. 3, 6). См. также Bogdanović 2008, 175; Kroetch 2013, 73.

[63] Phocas 1889, 19.

[64] Pelikanides et al. 1973, 420 со ссылкой на Psalter Dionysiou, cod. 65, fol. 11v, ca. 1313, fig. 121.

И Фотий, и Даниил подчёркивают гуманистические ценности Православия: Гробница определяется теми людьми, которые её временно занимают, – как Христом, так и её посетителями, их телесными перформативными действиями в Гробнице, такими как простирание ниц, поклоны, целование скамьи, стояние в одиночестве или в группе. Эти действия неизбежно напоминают ритуалы паломничества и византийские церковные службы. Более того, и Фотий, и Даниил топологически и литургически сравнивают кувуклию с амвоном, который был частью литургического убранства византийской церкви и который обычно занимал центральное положение прямо под куполом; с него же производились публичные обращения[65]. Таким образом, в этом сложном переплетении смыслов своей телесности архитектура кувуклии становится онтологическим риторическим приёмом.

Грубо-осязательный интерьер внутреннего помещения Гроба, высеченного в камне, сопоставляется затем с роскошным и полированным мрамором его экстерьера в рассказах и Фотия, и Даниила. Колонны и завершение являются ключевыми архитектурными элементами визуализации Гроба, который часто описывали как «малый дом»; в повествованиях Фотия и Даниила он литургически ассоциируется с амвоном (ил. 4). Как Фотий, так и Даниил обращают особое внимание на колонны, которые определяют облик Святого Гроба и его связь с ротондой Анастасиса. Фотий поясняет, что всего здесь одиннадцать колонн: пять на севере, пять на юге, и между этими соответствующими друг другу рядами одна расположена по центру на западе, а на месте ещё одной, слева – отверстие Гроба. Даниил также подчёркивает центрированную «круглую» планировку церкви Воскресения, в которой «двенадцать монолитных колонн и шесть столпов» окружают гробницу, в которую встроен ещё один концентрический набор из двенадцати мраморных колонн. Даже если описание Фотия более вероятно, чем описание Даниила, невозможно определить точное количество колонн, окружавших гробницу Христа в византийский период. Важно то, что они строго определили округлую форму святыни и обозначили её фокус – гробницу. Здесь наиболее распространённый архитектурный элемент – колонна – являет свою декоративную ценность или, по словам Фотия, «благочестие» (*philothemia*, *φιλοτιμία*), тем самым утрачивая свою строго архитектурно-структурную роль. Юкка Йокилехто в своем чрезвычайно подробном исследовании уже связал практику установки памятника, *колонны* или храма, чтобы отметить важность места и его святость для будущих поколений, с библейской ссылкой на Быт 28:18: «Иаков <...> взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником, и возлил елей на верх его», а также на Быт 28:22: «…этот камень, который я поставил памятником <как столб>, да будет он <мне> домом Божиим»[66]. Для православных христиан камнем, установленным в качестве колонны из этой истории о *лестнице Иакова*, является Христос, камень в основании Церкви (ср. Мф 21:42–44; Мк 12:10; Лк 20:17–18; Деян 4:11; Рим 9:32–33; 1 Кор

[65] Kazhdan 1987.

[66] Jokilehto 2002, 9.

3:10–11; 1 Пет 2:4–8), а елей означает человеческую природу Христа, помазанного Святым Духом (ср. Мф 1:18; 3:16; Евр 1:9)[67]. Эти библейские отсылки архитектурно воплощены в храме Гроба Господня в Иерусалиме. Колонны в человеческий рост, установленные на базах, окружающих Святой Гроб, были мощными мнемоническими ссылками, как далее объясняет Фотий. Сверху их соединял карниз, на котором покоилась остроконечная деревянная крыша. Подобная дымоходу конструкция на крыше, упомянутая Фотием и, возможно, связанная с чудом Благодатного огня, свидетелем которого был Даниил в 1106 году[68], могла иметь форму открытого навеса, «башенки (*теремец*), покоящейся на столбах и завершённой куполом», как повествует игумен Даниил. Слово *теремец*, которое Даниил первоначально использовал для описания башенки, является старославянским словом, которое часто обозначало похожую на павильон конструкцию с балдахином, другими словами, любое укрытие на колоннах[69]. Визуальные репрезентации Гроба, датируемые XI–XVI веками, такие как рисунок Гроба Господня XIV в. из библиотеки Ватикана, на самом деле могут отсылать к Гробу с покрытой навесом эдикулой, как он был известен также и в византийские времена (ил. 5)[70]. На большинстве изображений Гробница представлена как двухэтажное здание с купольным навесом над погребальной камерой. Открытый навес, установленный на колоннах или, возможно, на сдвоенных колоннах, предположительно заменил и одновременно воспроизвёл прежнюю крышу гробницы. Открытый навес отчасти служил покровом погребальной камеры, потому что Ротонда в ходе византийской реконструкции, вероятно, не имела полностью закрытого купола и благодаря этому могла вместить в себя чудо Благодатного огня[71].

Когда Даниил посетил Святой Гроб, святыня, возможно, уже была изменена крестоносцами[72]. В отличие от тех элементов, которые связаны с визан-

---

[67] Orthodox Bible 2008, 38. См. также Evangelatou 2003, где подробно исследуется тема колонны как символа Христа в византийских произведениях искусства.

[68] Daniel 1971, 74–78.

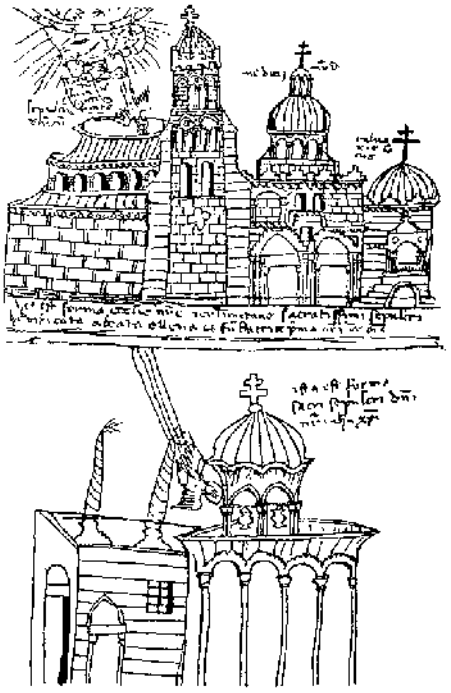
[69] Majeska 1984, 215; Voronin 1961, 254–255. О слове «теремец», которое обозначало «балдахин» как в светской, так и в религиозной архитектуре, см. Nenadović 2002, 77–78, 351.

[70] Гробница Христа останется практически неизменной до тех пор, пока она не будет вновь значительно перестроена в 1555 году, на что указывают модели Гроба Господня после XI века, например, в церкви Святой Анны в Аугсбурге (1507–1508) [Biddle 1999, 100 и далее, рис. 31 на стр. 31]. О куполе эдикулы в XI и нач. XII вв. см. также Marković 2009, 192–193; Fōskolou 2004.

[71] Ousterhout 1989, 66–78; Daniel 1971, 11–12.

[72] Игумен Даниил отмечает новые мраморные плиты, покрывающие погребальную скамью, и скульптуру Христа [Daniel 1971, 12–13]. Ограниченные археологические данные свидетельствуют о том, что весь уровень пола храма Гроба Господня в какой-то момент был выровнен по верхней части погребальной скамьи, а над ней была установлена новая инсталляция, предположительно повторяющая внешний вид первоначальной скамьи [Corbo 1981–1982, pl. 4]. Выравнивание аутентичных частей святыни с целью строительства новых сооружений применялось ещё в Средние века. Древний закон о *violatio sepulcri* был связан с *locus religiosus*, а не столько с его внешним видом и архитектурным оформлением. Например, аналогичный подход использовался при воссоздании святилища Святого Петра в Риме в константиновский период, когда верхняя часть *tropaion*, обозначающего священную гробницу, оказалась на одном уровне

тийским культурным ареалом и с которыми Даниил, очевидно, знаком, он приписывает создание скульптуры Христа на вершине гробницы крестоносцам. Кроме сообщения Даниила, единственным известным мне изображением фигуры Христа, венчающего святилище и связанного с византийским художественным творчеством, является *proskinetarion* иконы из двуязычной греко-латинской Псалтири Гамильтона, личного молитвенника Шарлотты, королевы Иерусалима, Кипра и Армении, внучки Феодора Палеолога, деспота Мистры[73]. На этом изображении показана конструкция, похожая на балдахин, покрытая решёткой или сетчатой тканью и увенчанная поясной скульптурой Христа (ил. 6). Это изображение начала XIV века подтверждает такое устройство священного пространства, которое, судя по описанию Даниилом храма Гроба Господня, похоже, возникло не позже XII века.



Ил. 5. Сошествие Благодатного огня, рис. тушью. Biblioteka Vaticana, cod. Urb. Lat. 1362, f. 1 v, XIV в.
Источник: Biddle 1999, fig. 39

с новым полом старой базилики Святого Петра. Новая святыня была помещена поверх первоначальной, а вся перестройка зоны «мученичества», связанной с трансептом и огромным апсидальным пространством, была предназначена для потока паломников и поклонения гробнице, будучи значительно увеличена, но по сути повторяя уже установившуюся функциональную схему первоначального *tropaion* и открытого двора Старого некрополя на холме Ватикана [Crook 2000, 80–82; Kirschbaum 1959, 143–164].

[73] Spartharakis 1974.



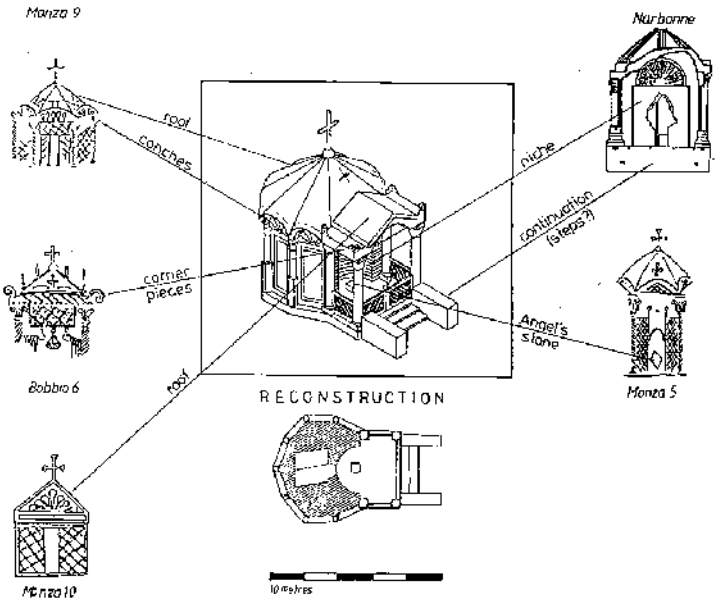
Ил. 6. Изображение балдахина из Псалтири Гамильтона, 78.A.9, fol. 39 v
Константинополь, ок. 1300. Источник: Byzantium: Faith and Power, ed. H. C. Evans, New York, New Haven, 2004, cat. no. 77

Сравнительный анализ внешнего вида Св. Гроба с IV по XI в., основанный как на визуальных, так и на текстовых свидетельствах (ил. 7), также свидетельствует о риторической и топологической стабильности архитектуры Святого Гроба во времени. Самые ранние изображения Гроба Христова показывают погребальную камеру, расположенную в центре Ротонды. Повторяющиеся мотивы – перила, конхи в виде зубчатых раковин, (спиральные) колонны, лампада, укреплённая на вершине гробницы, а иногда и завесы, подвешенные к её входу[74]. Элементы, которые не упоминались после VII века, – это покрытие святыни в форме раковины и её завесы. Постоянно упоминаются колонны, лампады, ограда и отваленный от входа камень. Таким образом, Святой Гроб топологически определяется через конкретные, но по существу общие декоративные архитектурные элементы, такие как колонны, карнизы, решётки или светильники, а также дорогие отделочные материалы, включая мрамор, серебро и медь, которые также определили Гроб как узнаваемый и запоминающийся самостоятельный и самодостаточный объект.

Можно предположить, что сиюминутные эстетические и эмоциональные впечатления о Святом Гробе, которые Фотий и Даниил оставили

[74] См., к примеру, Biddle 1999, 21; Egeria 1999, 173–175; Bonnery 1991.

в своих текстах, отражают отзывы других паломников и верующих. Эти впечатления организованы теми же риторическими приёмами *topoca* красоты (*kallos*) и *topoca* противоположных эмоций, таких как радость и плач, что подчёркивает тесную связь между литературным *топосом* и материальной реальностью, а также связанное с этим местом перформативное участие в реальном, физическом и трансцендентальном, метафизическом пространстве Гроба. В конце концов, Даниил признаёт, что увидеть – значит поверить, но добавляет: «Трижды счастливы те, кто посетил эти места, не покидая дома»[75]. Поэтому неудивительно, когда Фотий говорит о том, что украшение Гроба предназначено для благочестия, и связывает архитектурные орнаменты с созерцанием и памятью, ибо конечная цель сохранения Гроба Господня в его физической реальности – это свидетельство о высшей духовной истине, которое он в себе несёт[76].



Ил. 7. Реконструкция раннехристианской гробницы Христа на основе визуальных свидетельств. Источник: Egeria 1999, fig. 34

Святой Гроб в его подлинности определён физическими архитектурными элементами, соразмерными человеческому телу и заряженными эстетическими и эмоциональными воздействиями. Это искусство памяти,

[75] Daniel 1971, 82.

[76] Такая настойчивость в сохранении объекта в качестве свидетельства о событии или идее с целью передать память о них грядущим поколениям также заметна в библейских упоминаниях (Исх 16:33–34; Втор 10:2–5), как показано в: Jokilehto 2002, 9. О важности архитектуры для сохранения памяти о храме Гроба Господня см. Marković 2009, 279–282 и примечание 330 со ссылками.

которое творит связи между видимым и невидимым, подчёркивает эмпирическую силу архитектуры, которая является как физической (связанной с местом), так и рассудочной (интеллектуально-эмоциональной). Предельно значимым объектом для византийцев является не сама гробница, а состояние человека, понимаемое здесь посредством аргумента Воплощения. Повествование Даниила заканчивается *парадоксом* и ссылкой на «Пуп земли», который находится рядом с церковью Гроба Господня (ил. 2). Ссылка на «Пуп земли» (*пупъ земный, ὀμφαλός*) восходит к пророческому тексту Ис 11:11–12[77] и обещанию спасения, которое придёт в знаке креста с четырёх сторон земли, предположительно сходясь в Иерусалиме[78]. Отсюда и сила расположения комплекса Воскресения (Анастасис) для привлечения паломников и верующих со всех уголков земли. Над «Пупом», как пишет далее Даниил, «создан свод, а наверху изображён мозаикой Христос и сделана надпись: "Се пядию Моею измерих небо и землю"»[79]. Надпись восходит к Ис 66:1: «Так говорит Господь: небо – престол Мой, а земля – подножие ног Моих; где же построите вы дом для Меня, и где место покоя Моего?» и его типологическому аналогу в Новом Завете, Ин 4:19–24[80], где Иисус отказывается отвечать на вопрос о месте поклонения[81]. Напротив, это небольшое здание и надпись на нём отзываются вопросом о Самом Боге – «невещественном и неописуемом, <который> не находится в месте»[82], как выразился в VII веке Иоанн Дамаскин в своём *Точном изложении православной веры*. Чрезвычайно важно, что Иоанн Дамаскин, чьи труды имели решающее значение для верующих в Средние века, также подчёркивал важность «умного места, где действует разум и где существует умная и бестелесная природа»[83]. Действительно, для православных христиан этот про-

---

[77] «И будет в тот день: Господь снова простреть руку Свою, чтобы возвратить Себе остаток народа Своего, какой останется у Ассура, и в Египте, и в Патросе, и у Хуса, и у Елама, и в Сеннааре, и в Емафе, и на островах моря. И поднимет знамя язычникам, и соберёт изгнанников Израиля, и рассеянных Иудеев созовёт от четырёх концов земли».

[78] Ср. Ин 12:32: «И когда Я вознесён буду от земли, всех привлеку к Себе» (Orthodox Bible, 1068).

[79] Daniel 1971, 14.

[80] «Женщина говорит Ему: Господи! вижу, что Ты пророк. Отцы наши поклонялись на этой горе, а вы говорите, что место, где должно поклоняться, находится в Иерусалиме. Иисус говорит ей: поверь Мне, что наступает время, когда и не на горе сей, и не в Иерусалиме будете поклоняться Отцу. Вы не знаете, чему кланяетесь, а мы знаем, чему кланяемся, ибо спасение от Иудеев. Но настанет время и настало уже, когда истинные поклонники будут поклоняться Отцу в духе и истине, ибо таких поклонников Отец ищет Себе. Бог есть дух, и поклоняющиеся Ему должны поклоняться в духе и истине».

[81] См. далее в Orthodox Bible, 1429.

[82] Иоанн Дамаскин в своем *De fide Orthodoxa* I. XIII в главе «О месте Божием и о том, что одно только Божество неописуемо» заявил, что «Бог, будучи невещественным и неописуемым, не находится в месте. Ибо Он Сам – место Себя Самого, все наполняя, и будучи выше всего, и Сам содержа все», и далее «описуемо то, что обнимается местом, или временем, или пониманием; неописуемо же то, что не обнимается ничем из этого. Следовательно, одно только Божество неописуемо, так как Оно безначально и бесконечно, и всё объемлет и никаким пониманием не объемлется» [цит. по: John of Damascus 1994, 15–16].

[83] John of Damascus 1994, 15.

странственный парадокс частично разрешается уже в этой жизни, когда они соединяются со Христом в ожидании Второго пришествия, которое совпадёт с сотворением новых небес, новой земли и Иерусалима, наполненного радостью, где прежние небо и земля «уже не будут воспоминаемы и не придут на сердце»[84].

Вместо заключения: сооружение в памяти и сооружение по памяти

Мнемонические приёмы, выраженные в храме Гроба Господня как произведении архитектуры и с помощью его архитектуры, подразумевают глубокое культурное сцепление с откровенными истинами. Фотий сам никогда не посещал это место; Даниил был там несколько раз, но их письменные воспоминания о храме Гроба Господня поразительно сходны, что говорит не только о том, что память о Гробе Господнем широко распространена в византийском культурном ландшафте, но и о большой вероятности того, что Фотий и Даниил практиковали древнюю технику *ars memoriae*. Патриарх Фотий благодаря обучению риторике, скорее всего, был знаком с этой техникой[85]. Композиция его повествования о Гробе Христовом, которое начинается с расположения Гроба по отношению к Иерусалиму и его связи с императрицей Еленой, затем фокусируется на специфике самой святыни, тесно переплетённой с отсылками к человеку, и заканчивается обсуждением элементов Гроба, сделанных «для благочестия», тонко заимствована, как я бы предположила, из риторического трактата Менандра о прославлении городов и реализуется в следующем порядке: «расположение» города в связи с топографией или климатом; затем его архитектурные особенности, к примеру такие, как цитадели, а в дальнейшем – «происхождение, развитие и достижения» города, в том числе совершённые «из благочестия по отношению к богам»[86]. При ближайшем рассмотрении становится очевидным, что игумен Даниил аналогичным образом выбрал набор «заголовков» для своего повествования, по сути следуя схеме Менандра. Кроме того, как показала Эми Папалександру, Фотий обсуждал повествовательную и визуальную риторику как мнемонические приёмы при обсуждении святых и презентации связанных с ними нарративов в константинопольском храме Святой Софии: «Эти истории передаются как в повествованиях, так и в изображениях <...>. Ибо, конечно же, каким-то образом, благодаря излиянию и истечению, оптические лучи касаются объект и охватывают его, а он тоже посылает суть увиденного в ум, позволяя передать оттуда в память для собирания неизменного знания. Увидел ли разум? Уловил ли он? Видимо ли это? И тогда он без особых усилий передаёт формы в память»[87].

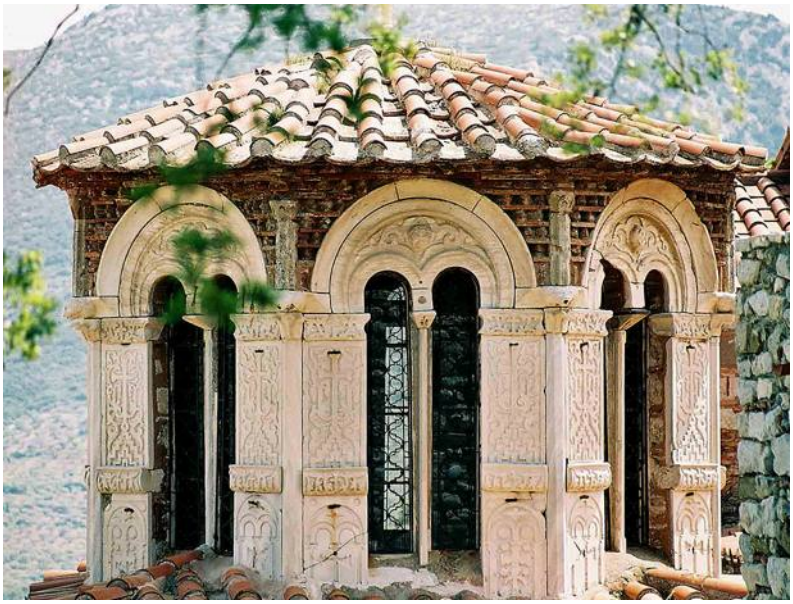
---

[84] См. Ис 65:17–25, цитата из Ис 65:17. См. также объяснение и упоминание этого нового творения в 2 Кор 5:17 и Откр 21:1–4; Orthodox Bible, 1109.

[85] Об обучении Фотия риторике см., к примеру, Jeffreys 2008, особенно 834.

[86] Menander 1981, 32–75.

[87] Papalexandrou 2010 со ссылкой на Photius 1986, 189–190.



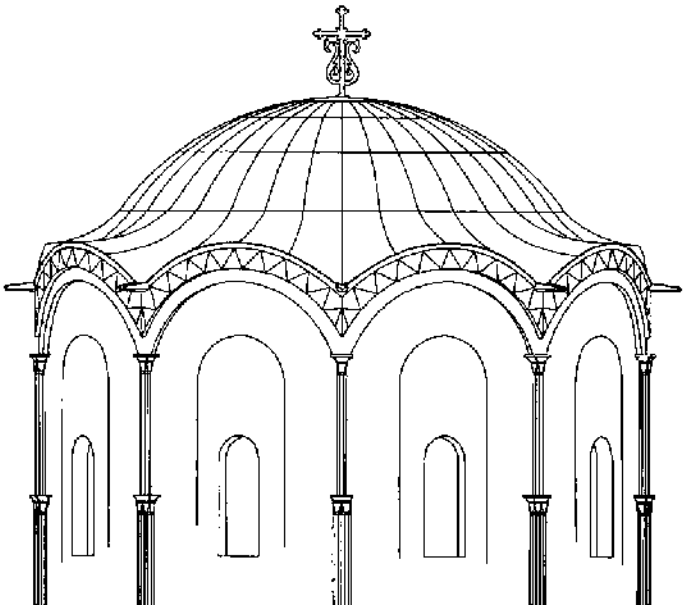
Ил. 8. Купол храма Богородицы, Осиос Лукас, Фокида, Греция, X в. Фото автора, 2013

Рассказ игумена Даниила, раскрывающий перед нами его знакомство с *ars memoriae*, показывает, что он действительно посетил это место[88]. Даниил неоднократно посещал храм Гроб Господня, и каждый раз он бывал в одних и тех же местах, таким образом запечатлевая саму практику *ars memoriae*, которая предписывала практикующим подходить к зданию и проходить через него несколько раз, всё время в одном и том же порядке. Его чрезвычайно аккуратное описание Гроба Христова с кропотливой и точной фиксацией его измерений является самым подробным из сохранившихся средневековых отчётов о храме Гроба Господня[89] и ещё раз подтверждает силу *ars memoriae* для процедуры запоминания. Я готова утверждать, что очевидная комбинация этой древней практики *ars memoriae* с библейскими и средневековыми литургическими отсылками, усиливающими друг друга, подчёркивает риторическую мощь архитектуры. Я бы даже предположила, что ремесло риторики и риторика архитектуры в византийской культуре обнаруживают, что сооружения, какими они помнятся в тексте, и их реальное расположение в пространстве также способствуют их постоянному воссозданию как в коллективной, так и в культурной памяти, а также в их реальных архитектурных реконструкциях.

---

[88] Даниил описывает то, что он видит и что он знает, то есть он определённо сам несколько раз посещал Гробницу. Яркие описания того, как однажды он входит в храм Гроба Господня один без проводника и подкупает стражу, чтобы та подняла мраморную крышку над Гробом Христа, дабы отколоть кусок камня и увезти его в Россию в качестве реликвии, а также его упоминания исторических личностей, подтверждают достоверность личного опыта Даниила в отношении храма Гроба Господня [Daniel 1971, 80–82].

[89] См. обсуждение в: Daniel 1971, 91–108.



Ил. 9. Неа Мони, Хиос, купол, 1050-е гг. Источник: Bouras 1982, fig. 89



Ил. 10. Панагия Крина, Хиос, изображение купола на фреске в нартексе, ок. 1200
Источник: Bouras 1982, fig. 94

Риторика архитектуры и память о храме Гроба Господня имеют решающее значение для понимания риторических возможностей архитектуры, потому что архитектурный комплекс Гроба Господня, имевший величайшее значение для верующих, господствовал над всеми своими диахроническими и физическими преобразованиями и одновременно устанавливал стандарты для понимания архитектурной концепции сакрального пространства Византийского царства[90]. Следовательно, даже если практикующие *ars memoriae* столь высокоинтеллектуальные представители Церкви, как патриарх Фотий и игумен Даниил, исследованные здесь, не использовали архитектурную риторику в арсенале своих технических умений и не обладали совокупностью знаний, необходимых для реального архитектурного проектирования и строительства, их роль в распространении мнемонических связей, которые византийцы, возможно, применяли в своей архитектуре, не следует недооценивать[91]. Византийцы, возможно, использовали эти сильные мнемонические связи для своих реальных реконструкций храма Гроба Господня в Иерусалиме. Несмотря на наблюдение, что «[Гроб] в наше время находится в гораздо более тесной преемственной связи с изначальной Пещерой, чем это обычно предполагалось»[92], фактический внешний вид Гроба в Византийскую эпоху остаётся спорным, а любые реконструкции – гипотетическими, хотя в конечном итоге не критическими. Мнемонические образы могли формировать каждую византийскую реконструкцию храма Гроба Господня[93], но мы напоминаем, что ни одна из них не была точной копией предшествующего здания[94]. При византийцах храм Гроба Господня, первоначально построенный как памятный мартириум, функционировал как церковь, и в то же время его кувуклия приобрела похожее на балдахину завершение, резонируя с чудом Благодатного Огня. Однако эти новые

---

[90] Я благодарю И. Дрпича за то, что он обсудил со мной важность этой отличительной черты архитектуры храма Гроба Господня по сравнению с другими образцами византийской архитектуры.

[91] Об этом критически важном философском вопросе – является ли риторика искусством в её техническом измерении, – на который древние философы на ранних этапах давали двусмысленные ответы, тем самым подчеркивая способность риторики быть мощным инструментом потенциальной координации различных и даже противоречивых дисциплин, также см. Roochnik 1994.

[92] Egeria 1999, 252.

[93] Каррутерс также утверждает, что риторика как композиция и изобретательность может объяснять действительное строительство архитектурных сооружений [Carruthers 2008, 255]. См. также Bork 2011, 422, где подчёркнута методологическая преемственность геометрических узоров, имеющих отношение к развитию средневекового архитектурного рисунка и готического дизайна, но выражено мнение, что они не зависели от поясняющих текстов и теоретического мышления.

[94] М. Маркович успешно показывает, что русский патриарх Никон (1652–1658), даже получив точный план и размеры храма Гроба Господня в Иерусалиме, построил в Новоиерусалимском монастыре под Москвой его копию, которая, тем не менее, не была его точным дубликатом [Marković 2009, 279–282]. Скорее, основное внимание при проектировании собора Новоиерусалимского монастыря уделялось поэтажному плану и пространственной концепции храма Гроба Господня.

архитектурные элементы ознаменовали исторический разрыв в физической реальности храма Гроба Господня, в то время как познавательная ценность их новизны, позволявшей оформить святое место Воскресения и локализовать священное событие Благодатного огня, имела важнейшее значение для византийской коллективной памяти о храме Гроба Господня, «ибо, – как со знанием дела заметил Каррузерс, – мы лучше всего запоминаем то, что необычно»[95].

Характерное узорное качество архитектурной формы Гроба и его тектоника наполняют окружающее пространство его выразительным потенциалом; именно поэтому его выразительные возможности, а не трансляция во времени его точного физического и визуального подобия, объясняют его всепроникающую силу для «коллективной» памяти о храме Гроба Господня и его значение как обетования спасения и Нового Иерусалима[96]. Барабаны куполов многочисленных византийских церквей несут на себе связанные с плоскостью стены колонки, выполненные из мрамора или высококачественного камня или, в более поздней традиции, раскрашенные под углом; все они придают куполу вид балдахина, напоминающего кувуклию и храм Гроба Господня[97]. Хотя можно сказать, что в широком смысле каждая византийская церковь материализует идею Небесного Иерусалима, уникальные и памятные элементы храма Гроба Господня в Иерусалиме могут объяснить более конкретное проявление этого значения отдельных византийских церквей. Речь идёт о своеобразном использовании сомкнутых двойных колонок между арками подкупольных барабанов в нескольких византийских церквях, которые, на мой взгляд, из-за своей нетипичности имеют более непосредственное отношение к памятному образу храма Гроба Господня. Так, барабан купола церкви Богородицы в монастыре Осиос Лукас (X в.) украшен двухъярусными мраморными колонками, напоминающими балдахин, а также между ними помещены изображения Голгофского креста, поднятого на вершину трёхступенчатого подножия (ил. 8), напоминающего комплекс Гроба Господня. Император Константин IX Мономах, который, возможно, руководил реконструкцией храма Гроба Господня в Иерусалиме, также построил церковь Неа Мони на острове Хиос, где уже широко и необычно использовались внеструктурные и парные колонны, что было отмечено Хараламбосом Бурасом[98]. В этом случае уникальная особенность парных, «классических» колонн, поддерживающих купол, как иногда изображается гробница Христа, сравнима с двухъярусными и пар-

[95] Carruthers 2008, 131.

[96] Обсуждение того, как общие, но очень узнаваемые формы, такие как лампада, подвешенная к вершине кувуклии, способствовали формированию групповой идентичности и чувства священного присутствия см. в: Gray 2001.

[97] Bogdanović 2008, 177–190; Bouras 1982, 106–110, 152; Mihaljević 2010, 68–71. Двойные колонны на барабанах купола, построенные из того же материала, что и купол, использовались в армянской архитектуре с IX века: Marutyan 1989, 155. О так называемых луковичных куполах в средневековой русской архитектуре как отсылке к куполу Гроба Господня см. также в: Lidov 2006 a.

[98] Bouras 1982, 106–110.

ными отдельно стоящими мраморными колонками купола в Неа Мони (ил. 9). Две более поздние церкви на Хиосе – Панагия Крина и Святых Апостолов в Пирги, – построенные как уменьшенные реплики Неа Мони, по существу, сохранили эту особенность парных колонок (ил. 10, 11)[99]. Хотя использование сдвоенных колонок в храме Гроба Господня в Иерусалиме археологически не подтверждено, эта особенность римской и раннехристианской имперской архитектуры всё же видна на мюнхенском изображении Гроба Господня из слоновой кости V века (ил. 12) и на рисунке XIV века, изображающем святыню Святого Гроба, из библиотеки Ватикана (ил. 5); следовательно, эта особенность византийского культурного контекста акцентированно указывает на архитектуру и значение храма Гроба Господня. Необычный и анахроничный мотив попарно соединённых колонн уже был отмечен в контексте архитектурных вмешательств крестоносцев в архитектуру храма Гроба Господня. Сдвоенные колонны были повторены в хоре, что не было обычным решением для французских соборов того периода, и Юрген Крюгер предположил, что колонны служили маркерами между константиновскими и византийскими сооружениями[100]. Это предположение невозможно проверить, но стоит упомянуть намеренное использование спаренных колонн в качестве мощных символических элементов, известных из эллинистического и ветхозаветного прошлого и прочно укоренившихся в Иерусалиме. Кроме того, две колонны или колонны с двойными связями у входа в святилище были связаны с Храмом Соломона в византийском искусстве и письменности с конца X века[101]. Более того, сосредоточив внимание на декоре как носителе смысла или произведении «для благочестия», как подчёркивал Фотий, можно предположить, что настойчивое внимание византийцев к колонкам, окружающим центрированный иерусалимский Гроб-эдикулу, может служить объяснением мемориального использования соединённых колонок для куполов византийских церквей. В свою очередь, эти церкви могут восприниматься в качестве иконического трёхмерного изображения храма Гроба Господня с дополнительным значением Небесного Иерусалима как небесного царства и «локуса» воскресения и спасения. Следовательно, роль декора как неотъемлемого компонента византийской архитектуры, как представляется, соответствует роли украшения в риторической композиции в плане созерцания и воспоминания, собирая буквально и символически связанные с местоположением ассоциации в то, что называется «местом»[102]. В этом контексте декор как литературный и архитектурный приём является одновременно онтологическим и телесным инструментом, глубоко воплощённым в композиционное ремесло риторики, включая риторику как ремесло архитектуры.

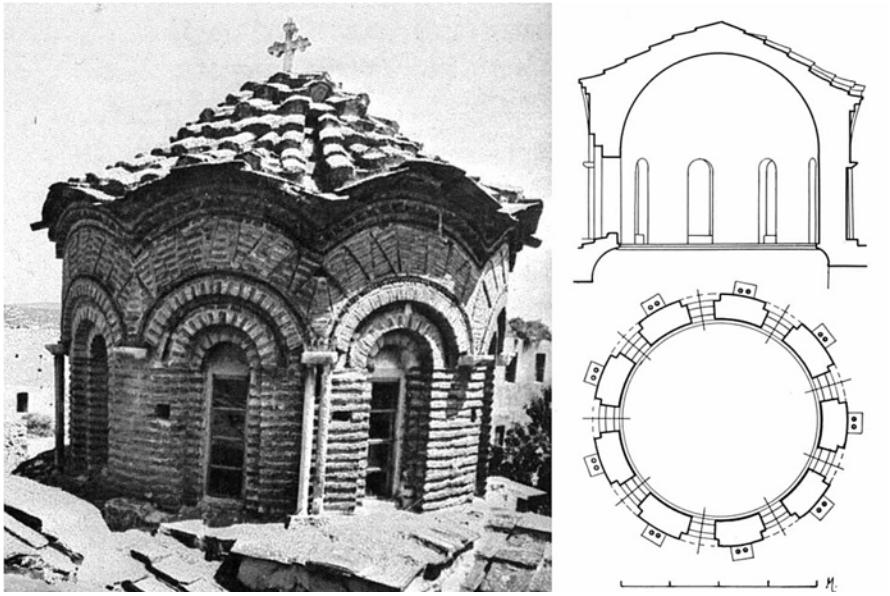
---

[99] Больше о византийских примерах куполов со сдвоенными колоннами см. в: Bouras 1982, 109; Mihaljević 2010, 68–71.

[100] Krüger 2000, 108.

[101] Kalavrezou 1978.

[102] О разделении декора и структуры в современном архитектурном дискурсе см. Sankovitch 1998 и Payne 2012.



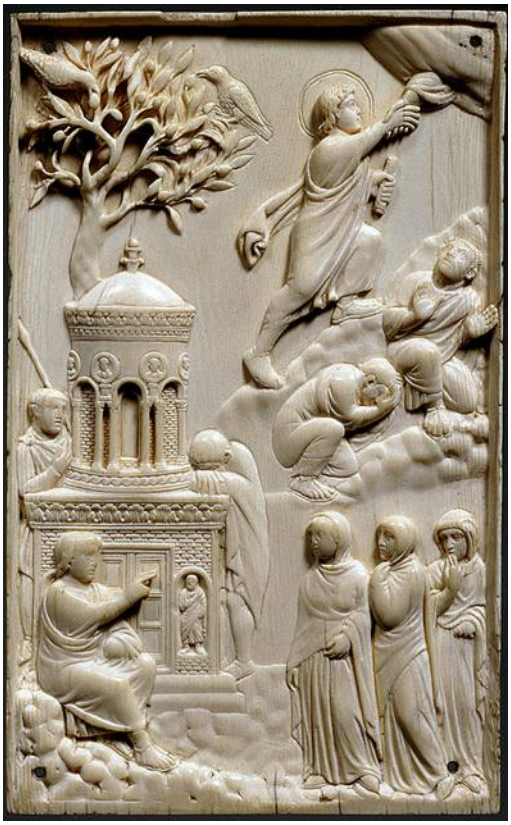
Ил. 11. Храм Святых Апостолов, Пирги, Хиос, XIII в., купол:
историческая фотография, сечение и план. Источник: Bouras 1982, fig. 91–92.

В этой сложной сети риторики крайне важно, чтобы архитектура связала топографию, бытие, время и память[103]. Концепт топологии, сфокусированный как на литературном, так и на мнемоническом понимании и трансцендентальном мышлении места (*topos*) в более широких сетях, которые включают топографию и культурные ландшафты, инициирует вопрос, как изменения в данном месте, происходящие с течением времени, влияют на историю этого места, – становится критически важным для понимания исторической и пространственной значимости архитектурной риторики в византийском контексте[104]. Можно сказать, что самовоспроизводящаяся топологическая репликация узнаваемых архитектурных типов, или паттернов, является ключевым принципом проектирования в византийской архитектуре. Другими словами, формальные изменения в византийской архитектуре с течением времени вызывали подобные изменения, демонстрируя, как такие диахронические и паттерные изменения в топографическом и культурном ландшафте повлияли на *long durée* византийской архитектуры. Поскольку нет двух одинаковых византийских церквей, даже если мы столь легко идентифицируем их как «византийские», мы можем говорить

[103] О подобных выводах, основанных на исследованиях современной архитектуры, см. Pallasmaa 2009 и Costa Meyer 2009.

[104] Хотя нынешнее использование топологии в математике, занятой математическим пониманием фигур, пространства и их трансформаций, или в философии, такой как топология Хайдеггера, представляет собой пост-средневековый феномен, в любом случае топология является причастной древнему понятию места – или греческого *topos*, или латинского *locus* [см., к примеру, Malpas 2006, 27–37].

о важности образцов, а не о точном сходстве – как для византийской архитектуры, так и для её узнавания и восприятия[105]. Проще говоря, «типичная» византийская церковь часто сводится к коробчатой конструкции с возвышающимся куполом, щедро украшенной монументальными мозаиками или фресками с религиозными фигуративными и нарративными образами в её интерьере. Кроме того, повторяющиеся формулы риторических текстов об архитектуре и древние риторические техники *ars memoriae*, связанные с местами, имеют решающее значение для запоминания конкретных произведений византийской архитектуры, как реальных, так и воображаемых[106].



Ил. 12. Гроб Христов и Вознесение Христа, слоновая кость, ок. V в.
München, Bayerisches Nationalmuseum, MA 157

В случае с храмом Гроба Господня и его святыней – гробницей Христа – яркий собирательный образ их часто взаимозаменяемой, взаимно отсылающей архитектуры был сведён к пространственному образу купольной конструкции с колоннами, который в равной степени обозначал устройство храма Гроба Господня, самой кувуклии и завершения многочисленных

[105] Carruthers 2008, 26.

[106] См., например, Saradi 1995; Webb 1999; Elsner 2007.

византийских церквей, тем самым раскрывая неподражаемую мощь византийской архитектуры, основанной на точном подобии. *Long durée* комплекса Гроба Господня, который уже в VII веке находился на неподконтрольных Византии территориях, превалировала над его многочисленными изменениями, включая разрушение в 1099 году и последующие реконструкции. Тем не менее, соучастное событие паломничества и, прежде всего, ежегодное событие чуда Благодатного Огня, перезаряжают перформативную динамику нашего – в остальном современного, статичного – понимания архитектуры храма Гроба Господня. Следовательно, в конце концов, предельно важным было не то, когда и что византийцы видели или действительно знали об архитектуре Иерусалима, а, скорее, то, каким образом эта архитектура стала мощным, хотя и диахроническим инструментом риторики и дизайна, глубоко укоренившимся в их культурном устройстве, ощущении и восприятии священного пространства.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Adamnan 1895 – Adamnan, abbot of Iona. The Pilgrimage of Arculfus in the Holy Land (about the year A. D. 670). Transl. and annotated by J. R. Macpherson. London, 1895.

Anna Comnena 2001 – Anna Comnena Alexias. Ed. by D. R. Reinsch, A. Kambylis. Berlin, 2001.

Aristotle 1926 – Aristotle. Rhetoric. Transl. by J. H. Freese. Cambridge, London, 1926.

Auxentios 1999 – Auxentios of Photiki, bishop. The Paschal Fire in Jerusalem: A study of the Rite of the Holy Fire in the Church of the Holy Sepulchre. Berkeley, 1999.

Barthes 1977 – Barthes R. The Rhetoric of the Image. *Barthes R. Image, Music, Text*. Ed. and transl. by S. Heath. New York, 1977. P. 32–51.

Bernardus 1852 – Bernardi itinerarium. Factum in loca sancta anno DCCCLXX. *Patrologiae cursus completus. Series latina.* Vol. 121. Ed. by J.-P. Migne. Paris, 1852. Col. 569–574.

Biddle 1999 – Biddle M. The Tomb of Christ. Gloucestershire, 1999.

Bogdanović 2008 – Bogdanović J. Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition. Princeton, 2008.

Bonnery 1991 – Bonnery A. L'Édicule du Saint-Sépulcre de Narbonne. Recherche sur l'iconographie de l'Anastasis. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa.* 1991. Vol. 22. P. 7–41.

Bork 2011 – Bork R. The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design. Farnham, 2011.

Bouras 1982 – Bouras Ch. Nea Moni on Chios: History and Architecture. Athens, 1982.

Brubaker 2003 – Brubaker L. Text and Picture in Manuscripts: What's Rhetoric Got to Do With It? *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies*. Ed. by E. Jeffreys. Aldershot, 2003. P. 255–272.

Bühren 1998 – van Bühren R. Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption. Hildesheim, Zürich, New York, 1998.

Canard 1965 – Canard M. La destruction de l'Église de la Résurrection par le calife Hākim et l'histoire de la descente du feu sacré. *Byzantion*. 1965. Vol. 35. P. 16–43.

Carruthers 1990 – Carruthers M. The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge, 1990.

Carruthers 2008 – Carruthers M. The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200. New York, 2008.

Carruthers 2010 – Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages. Ed. by M. Carruthers. Cambridge, 2010.

Carruthers, Ziolkowski 2002 – The Medieval Craft of Memory: An anthology of texts and pictures. Ed. by M. Carruthers, J. Ziolkowski. Philadelphia, 2002.

Cedrenus 1838–1839 – Cedrenus G. Historiarum compendium. Vol. 1–2. Ed. by I. Bekker. Bonn, 1838–1839.

Cicero 1995 – Cicero. On the Genres of Rhetoric. Transl. by J. F. Tinkler. 1995. URL: http://medieval.ucdavis.edu/20a/cicero.html#delib-inv.

Conley 1986 – Conley T. Byzantine Teaching on Figures and Tropes: An Introduction. *Rhetorica*. 1986. Vol. 4 (4). P. 335–374.

Corbo 1981–1982 – Corbo V. C. Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato. Vol. I–III. Jerusalem, 1981–1982.

Cormack 2007 – Cormack R. Painter's Guides, Model-Books, Pattern-Books and Craftsmen. *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale.* Ed. by M. Bacci. Pisa, 2007. P. 11–29.

Crook 2000 – Crook J. The Architectural Setting of the Cult of Saints in the Early Christian West c. 300 – c. 1200. Oxford, 2000.

Colvin 1991 – Colvin H. Architecture and the After-Life. New Haven, London, 1991.

Costa Meyer 2009 – Costa Meyer da E. The Place of Place in Memory. *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape.* Ed. by M. Treib. Routledge, 2009. P. 176–193.

Couasnon 1974 – Couasnon Ch. The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. London, 1974.

Hill, Helmers 2004 – Defining Visual Rhetorics. Ed. by Ch. A. Hill, M. Helmers. New York, 2004.

Daniel 1971 – Pilgrimage of the Russian Abbot Daniel in the Holy Land: 1106–1107 A. D. *Palestine Pilgrims Text Society (PPTS)*. Vol. 4. New York, 1971.

Didi-Huberman 2003 – Didi-Huberman G. The Power of the Figure: Exegesis and Visuality in Christian Art. Umeå, 2003.

Didi-Huberman 2005 – Didi-Huberman G. Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art. The Pennsylvania State University Press, 2005.

Dvornik 1953 – Dvornik F. The Patriarch Photius and Iconoclasm. *Dumbarton Oaks Papers.* 1953. Vol. 7. P. 68–97.

Egeria 1999 – Egeria. Itinerarium Egeriae. Egeria's Travels to the Holy Land. Ed. and transl. by J. Wilkinson. Warminster, 1999.

Elsner 2007 – Elsner J. The Rhetoric of Buildings in the De Aedificiis of Procopius. *Art and Text in Byzantine Culture*. Ed. by L. James. Cambridge, 2007. P. 33–57.

Evangelatou 2003 – Evangelatou M. Ο κίονας ως σύμβολο του Χριστού σε έργα βυζαντινής τέχνης [The Pillar as Symbol of Christ in Byzantine Art]. *Αρχαιολογία και Τέχνες.* 2003. Vol. 88. P. 52–58. In Greek.

Eusebius 1965 – Eusebius. The History of the Church. Transl. by G. A. Williamson. New York, 1965.

Fleming 2003 – Fleming J. D. The Very Idea of a 'Progymnasmata'. *Rhetoric Review*. 2003. Vol. 22 (2). P. 105–120.

Folda 1995 – Folda J. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge, New York, 1995.

Fōskolou 2004 – Fōskolou B. A. Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου και οι συμβολικές προεκτάσεις τους κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο [Representations of the Holy Sepulchre and Their Symbolism in the Late Byzantine Era]. *Δελτίον ΧΑΕ [Deltion ChAE].* 2004. Vol. 25. P. 225–236. In Greek.

Garitte 1973 – Expugnationis Hierosolymae A. D. 615: Recensiones Arabicae. Ed. by G. Garitte. Louvan, 1973.

Gray 2001 – Gray M. The Pilgrimage as Ritual Space. *Holy Ground*. Ed. by A. T. Smith, A. Brookes. Oxford, 2001. P. 91–97.

Hajitryphonos 2010 – Hajitryphonos E. Presentations and Representations of Architecture in Byzantium: The Thought Behind the Image. *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art.* Ed. by S. Ćurčić, E. Hajitryphonos. New Haven, London, 2010. P. 113–154.

Hoppe 1994 – Hoppe L. J. The Synagogues and Churches of Ancient Palestine. Collegeville, 1994.

Ioannis Scylitzae 1973 – Ioannis Scylitzae Synopsis historiarum. Ed. by I. Thurn. Berlin, New York, 1973.

James 2007 – James L. 'And Shall These Mute Stones Speak?' Text as Art. *Art and Text in Byzantine Culture*. Ed. by L. James. Cambridge, 2007. P. 188–206.

Jeffreys 2008 – Jeffreys E. Rhetoric. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies.* Ed. by E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack. Oxford, 2008. P. 827–837.

Jeffreys 2003 – Jeffreys E. Introduction. *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies*. Ed. by E. Jeffreys. Aldershot, 2003. P. 1–5.

Jerusalem Pilgrims 2002 – Jerusalem Pilgrims before the Crusades. Ed. and transl. by J. Wilkinson. Warminster, 2002.

John of Damascus 1994 – John of Damascus. Exposition of the Orthodox Faith. *Nicene and Post-Nicene Fathers.* Vol. 9. Hilary of Poitiers, John of Damascus. Ed. by P. Schaff, H. Wace. Oxford, New York, 1994.

Jokilehto 2002 – Jokilehto J. History of Architectural Conservation. London, 2002.

Kalavrezou 1978 – Kalavrezou I. The Knotted Column. *Fourth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers.* Ann Arbor, 1978. P. 31–32.

Kazhdan 1987 – Kazhdan A. A Note on the Middle-Byzantine Ambo. *Byzantion.* 1987. Vol. 57 (2). P. 422–426.

Kazhdan et al. 1991 – Kazhdan A., Jeffreys E. M., Cutler A. Rhetoric. *Oxford Dictionary of Byzantium.* Vol. III. Ed. by A. Kazhdan. New York, Oxford, 1991. P. 1788–1790.

Kirkbride 2008 – Kirkbride R. Architecture and Memory. The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro. New York, 2008.

Kirschbaum 1959 – Kirschbaum E. The Tombs of St. Peter and St. Paul. New York, 1959.

Krautheimer 1942 – Krautheimer R. Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1942. Vol. 5. P. 1–33.

Krautheimer, Ćurčić 1986 – Krautheimer R., Ćurčić S. Early Christian and Byzantine Architecture. New Haven, London, 1986.

Kress, van Leeuwen 1996 – Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. New York, 1996.

Kroetch 2013 – Kroetch K. J. 'And You Will Find the Truth Here': A Neglected Seventh-Century Description of the Holy Sepulchre. Honor Thesis for the Department of Art History. Tufts University, 2013.

Krsmanović 2001 – Krsmanović B. The Rise of Byzantine Military Aristocracy in the 11th Century [Успон војног племства у Византији XI века]. Belgrade, 2001. In Serbian.

Krüger 2000 – Krüger J. Die Grabkirche zu Jerusalem: Geschichte, Gestalt, Bedeutung. Regensburg, 2000.

Kunze 1988 – Kunze D. Architecture as Reading: Virtuality, Secrecy, Monstrosity. *Journal of Architectural Education*. 1988. Vol. 41 (4). P. 28–37.

Lidov 2006 a – Lidov A. The Canopy over the Holy Sepulchre: On the Origin of Onion Shaped Domes. *Jerusalem in Russian Culture.* Ed. by A. Batalov, A. Lidov. New York, Athens, 2006. P. 171–180.

Lidov 2006 b – Lidov A. The Holy Fire and the Translations of New Jerusalems: Hierotopical and Art-Historical Aspects. *New Jerusalems*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. P. 58–70.

Lidov 2009 – Lidov A. The Holy Fire: Hierotopical and Art-Historical Aspects of the Creation of New Jerusalems. *New Jerusalems: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2009. P. 293–312.

Macrides, Magdalino 1998 – Macrides R., Magdalino P. The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia. *Byzantine and Modern Greek Studies.* 1998. Vol. 12 (1). P. 47–82.

Maguire 1994 – Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1994.

Maguire 1974 – Maguire H. Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art. *Dumbarton Oaks Papers*. 1974. Vol. 28. P. 113–140.

Majeska 1984 – Majeska G. P. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984.

Malpas 2006 – Malpas J. Heidegger's Topology. Being, Place, World. Cambridge (MA), 2006.

Mango 1986 – Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Toronto, 1986.

Marković 2009 – Marković M. The First Voyage of St. Sava to Palestine and Its Importance for Serbian Medieval Art [Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност]. Belgrade, 2009. In Serbian.

Marutyan 1989 – Marutyan T. Architectural monuments: Zvartnots, Avan, Hripsime, Cathedral of Ani [Архитектурные памятники: Звартноц, Аван, Рипсиме, Собор Анийской богоматери]. Erevan, 1989. In Russian.

Matsen et al. 1990 – Readings from Classical Rhetoric. Ed. by P. P. Matsen, P. B. Rollinson, M. Sousa. Carbondale, 1990.

Menander 1981 – Menander Rhetor. Ed. and transl. by D. A. Russell, N. G. Wilson. Oxford, 1981.

Meyers 2005 – Meyers G. E. Vitruvius and the Origins of Roman Spatial Rhetoric. *Memoirs of the American Academy in Rome.* 2005. Vol. 50. P. 67–86.

Mihaljević 2010 – Mihaljević M. Constantinopolitan Architecture of the Komnenian Era (1080–1180) and Its Impact in the Balkans. PhD Dissertation. Princeton, 2010.

Mihaljević 2012 – Mihaljević M. Change in Byzantine Architecture: Architects and Builders. *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration.* Ed. by M. Johnson, A. Papalexandrou, R. Ousterhout, Surrey, 2012. P. 109–115.

Mullet 2003 – Mullet M. Rhetoric, Theory, and the Imperative of Performance: Byzantium and Now. *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies.* Ed. by E. Jeffreys. Aldershot, 2003. P. 151–170.

Nenadović 2002 – Nenadović S. Illustrated Dictionary of Expressions in National Architecture [Илустровани речник израза у народној архитектури]. Belgrade, 2002. In Serbian.

Nicetas Choniates 1975 – Nicetae Choniatae Historia. Ed. by I. van Dieten. Berlin, 1975.

Nikolaos Mesarites 1957 – Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople. Ed. by G. Downey. *Transactions of the American Philological Association.* 1957. Vol. 47 (6). P. 897–918.

Orthodox Bible 2008 – The Orthodox Study Bible. Nashville, 2008.

Ousterhout 1989 – Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre. *Journal of the Society of Architectural Historians.* 1989. Vol. 48. P. 66–78.

Ousterhout 2008 – Ousterhout R. Master Builders of Byzantium. Philadelphia, 2008.

Ousterhout 2009 – Ousterhout R. 'Sweetly Refreshed in Imagination': Remembering Jerusalem in Words and Images. *Gesta.* 2009. Vol. 48 (2). P. 153–168.

Ousterhout 2010 – Ousterhout R. New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture. *The Old Testament in Byzantium.* Washington, 2010. P. 223–253.

Pallasmaa 2009 – Pallasmaa J. Space, Place, Memory, and Imagination: The Temporal Dimension of Existential Space. *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*. Ed. by M. Treib. Routledge, 2009. P. 16–41.

Papadopoulos 1910 – Papadopoulos Ch. A. Ιστορία της Εκκλησίας Ιεροσολύμων [History of the Church of Jerusalem]. Jerusalem, 1910. In Greek.

Papalexandrou 2001 – Papalexandrou A. Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder. *Word and Image*. 2001. Vol. 17 (3). P. 259–283.

Papalexandrou 2007 – Papalexandrou A. Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium. *Art and Text in Byzantine Culture*. Ed. by L. James. Cambridge, 2007. P. 161–187.

Papalexandrou 2010 – Papalexandrou A. The Memory Culture of Byzantium. *A Companion to Byzantium*. Ed. by L. James. Chichester, Malden, 2010. P. 108–122.

Patrich 1993 – Patrich J. The Early Church of the Holy Sepulchre in the Light of Excavations and Restoration. *Ancient Churches Revealed*. Ed. by Y. Tsafrir. Jerusalem, 1993. P. 101–117.

Payne 2012 – Payne A. From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism. New Haven, London, 2012.

Pelikanides et al. 1973 – Pelikanides St., Christou P., Mavropoulou-Tsioumi Ch., Kadas S. Οι θησαυροι του Αγιου Όρους. Εικονογραφιμένα χειρόγραφα [The Treasures of Mount Athos. Illustrated manuscripts]. Vol. I. Athens, 1973. In Greek.

Peters 1985 – Peters F. E. Jerusalem: The Holy City in the Eyes of Chronicles, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Days of Abraham to the Beginning of Modern Times. Princeton, 1985.

Phocas 1889 – The Pilgrimage of Johannes Phocas in the Holy Land (in the Year 1185 A. D.). Transl. by A. Stewart. Palestine Pilgrims Text Society. Vol. 5. London, 1889.

Photios 2002 – Photios. Question 107 to Amphilochius. About the Tomb of Our Lord Jesus Christ. *Jerusalem Pilgrims before the Crusades.* Transl. by J. Wilkinson. Warminster, 2002.

Photius 1986 – Photius. Homilies. Vol. XVII. Transl. by C. Mango. *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*. Toronto, 1986.

Pringle 2007 – Pringle D. The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus, III: The City of Jerusalem). Cambridge, 2007.

Prokofiev 1984 – Book of Pilgrimages. Notes of Russian Travelers XI–XV centuries. Ed. by N. I. Prokofiev [Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв. Под ред. Н. И. Прокофьева]. Moscow, 1984. In Russian.

Psellus 1966 – Psellus M. Fourteen Byzantine Rulers. The Chronographia. Intr. and transl. by E. R. A. Sewter. Baltimore, 1966.

Sakharov 1849 – Pilgrimage of the Russian Abbot Daniel in the Holy Land: 1106–1107 A. D. [Путешествие игумена Даниила по святым местам]. *Legends of the Russian nation* [*Сказания русского народа*]. Ed. by I. P. Sakharov. St. Petersburg, 1849. In Russian.

Roochnik 1994 – Roochnik D. Is Rhetoric an Art? *Rhetorica*. 1994. Vol. 12 (2) P. 127–154.

Roueche 2003 – Roueche Ch. The Rhetoric of Kekaumenos. *Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies.* Ed. by E. Jeffreys. Aldershot, 2003. P. 23–37.

Sankovitch 1998 – Sankovitch A.-M. Structure/Ornament and the Modern Figuration of Architecture. *Art Bulletin*. 1998. Vol. 80 (4). P. 687–717.

Saradi 1995 – Saradi H. The Kallos of the Byzantine City: The Development of a Rhetorical Topos and Historical Reality. *Gesta*. 1995. Vol. 34 (1). P. 37–56.

Sorabji 2004 – Sorabji R. Aristotle on Memory. Chicago, 2004.

Spartharakis 1974 – Spartharakis I. The Proskynesis in Byzantine Art. *Bulletin Antieke Beschaving*. 1974. Vol. 49. P. 190–205.

Spence 1984 – Spence J. D. The Memory Palace of Matteo Ricci. New York, 1984.

Talbot 2001 – Talbot A.-M. Byzantine Pilgrimage to the Holy Land from the Eighth to the Fifteenth Centuries. *The Sabaite Heritage in the Orthodox Church from the Fifth Century to the Present*. Ed. by J. Patrich. Leuven, 2001. P. 97–110.

Tsamakda 2002 – Tsamakda V. The Illustrated Chronicle of Ionnes Skylitzes in Madrid. Leiden, 2002.

Voronin 1961 – Voronin N. N. Architecture of North-Eastern Russia XII–XV centuries [Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков]. Vol. 1. Moscow, 1961. In Russian.

Webb 1999 – Webb R. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings. *Dumbarton Oaks Papers*. 1999. Vol. 53. P. 59–74.

Webb 2009 – Webb R. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Farnham, Burlington, 2009.

Whyte 2006 – Whyte W. How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in the History of Architecture. *History and Theory*. 2006. Vol. 45 (2). P. 153–177.

Wilken 1988 – Wilken R. L. Byzantine Palestine: A Christian Holy Land. *Biblical Archaeologist*. 1988. Vol. 51 (4). P. 214–237.

Wright 1848 – Early Travels in Palestine, Comprising the Narratives of Arculf, Willibald, Bernard, Seawulf, Sigurd, Benjamin of Tudela, Sir John Maundeville, de la Brocquière, and Maundrell. Ed. by Th. Wright. London, 1848.

Yates 1966 – Yates F. A. The Art of Memory. Chicago, 1966.

Zonaras 1867–1875 – Zonaras. Epistome historiarum. Vol. I–VI. Ed. by L. Dindorf. Leipzig, 1867–1875.

Материал поступил в редакцию 11.10.2020,
принят к публикации 09.12.2020

Для цитирования:
Богданович Е. Риторика архитектуры в византийском контексте: пример храма Гроба Господня / Пер. с англ. Е. П. Артамоновой под ред. С. С. Аванесова, Е. И. Спешиловой // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 14–49. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-14-49.

For citation:
Bogdanović J. The Rhetoric of Architecture in the Byzantine Context: The Case Study of the Holy Sepulchre. Transl. into Russian by E. P. Artamonova ed. by S. S. Avanesov, E. I. Speshilova. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 14–49. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-14-49.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-50-69

О ВОЗМОЖНОМ ПРОТОТИПЕ ДУХОВСКОЙ ЦЕРКВИ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА МОНАСТЫРЯ

С. Ю. Кавтарадзе
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия
skavtaradze@hse.ru

Церковь Сошествия Святого Духа на Апостолов в Троице-Сергиевой лавре считается первым из дошедших до нас архитектурных образцов, где в одном объёме соединены сам храм и колокольня. Однако давно отмечена та странность, что для звона «в языки» к рабочему месту звонаря не предусмотрена лестница, а раскачиванию колоколов с земли с помощью рычагов-очепов мешают габариты четверика. В данной статье предлагается гипотеза, что совмещение двух самостоятельных типов сакральных сооружений не было главной целью создателей этого памятника. Используя метод иконографического анализа, автор приходит к выводу, что заменяя в 1476–1477 гг. каменным храмом деревянный, в котором три года, пока строился существующий ныне Троицкий собор, находились мощи Преподобного Сергия Радонежского, зодчие и их заказчики обратились к образу того сооружения, где сохраняется ложе, на котором покоилось тело Спасителя, то есть к Кувуклии Храма Гроба Господня в Иерусалиме. В этом случае покоящийся на шести опорах барабан можно трактовать как изображение описанной ещё в XII веке игуменом Даниилом шестиколонной сени («теремца») над Гробом Господним, установленной над отверстием, через которое в Великую субботу нисходит Святой Огонь, а западный компартимент, выделенный цветом керамического пояса (в остальных частях покрытого белым ангобом), может быть условным воспроизведением придела Ангела. Иными словами, оказавшись перед задачей сохранять сакральную память того места, где когда-то лежали мощи Преподобного, создатели церкви обратились к главному иконографическому прототипу – иерусалимской святыне, символически воспроизведя те композиционные и декоративные особенности, что сохранялись до кардинальной реконструкции комплекса в 1555 году. При этом могут получить объяснение и некоторые другие особенности в декоративном оформлении памятника, не характерные в целом для русской архитектуры той эпохи. Так, балясины декоративного пояса (по существу – изображение перил), появившегося на фасаде взамен привычного аркатурно-колончатого, можно трактовать как воспроизведение венчающей прототип балюстрады, убранной, кстати, после францисканской перестройки середины XVI века, но стараниями архитектора Комниноса появившейся вновь после пожара 1808 года. Необычные же «провисающие» украшения апсид могут оказаться изображением лёгких каркасных конструкций, сооружавшихся над Приделом коптов. Вместе с тем археологические исследования подтверждают, что колокола над Духовской церковью в принципе были. Этот факт также не противоречит излагаемой здесь концепции, так как, согласно историческим документам, звуки из раструбов колоколов воспринимались как символы трубного гласа, как бы

«прокладывающего путь» в Иной Мир, то есть в сознании людей той эпохи были в первую очередь связаны с «гробничной тематикой». Данная гипотеза, если она подтвердится, поставит исследователей русской допетровской архитектуры перед методологической проблемой иного порядка. Некоторые из ставших привычными подходов, заимствованных у западных коллег, могут оказаться недостаточными при попытках расшифровать образы некоторых произведений отечественного зодчества. Привычка выяснять «генеалогию» памятника, более оправданная на Западе, где архитектура чаще всего развивалась эволюционно, редко порывая с описанной ещё Витрувием логикой построения ордерных систем, не всегда применима в России, где какие-то типологии могли появиться буквально с нуля, точнее, как результат прямого обращения к сакральным прототипам Священной истории и Святой Земли.

Ключевые слова: Свято-Троицкая Сергиева лавра, церковь Сошествия Святого Духа на Апостолов, Храм Гроба Господня, церковь-колокольня, иерусалимская семантика.

ON THE PROBABLE PROTOTYPE OF THE HOLY SPIRIT CHURCH IN THE TRINITY-SERGIUS MONASTERY

Sergei Kavtaradze
National Research University
"Higher School of Economics", Moscow, Russia
skavtaradze@hse.ru

The stone cathedral over the burial place of St. Sergius began to be built in the Trinity monastery near Moscow in 1422. St. Sergius's relics at that time were placed nearby in a specially built wooden church. The builders from Pskov replaced the wooden church with a brick one in 1476. Now it is known as the Church of the Holy Spirit. It is considered to be the earliest of the known churches in which the bell tower is placed directly above the main volume. But there is an inexplicable moment: there are no stairs to go up in order to ring the bells the way it had being done in Russia and there are no devices to swing the bells by pulling the rope while staying on the ground, like it usually happened in the West. This article proposes a hypothesis that the combination of the church and the bell tower in one composition was not the main objective of the creators of this monument. Using the method of iconographic analysis, the author comes to the conclusion that in 1476, wishing to create the Church of the Sepulcher of St. Sergius, architects and their customers decided to symbolically reproduce the image of the Aedicule ('small building') of the Holy Sepulcher in Jerusalem. The cylinder (the drum) under the dome, which is based on six columns with the bells in the spaces between them, depicts the ciborium above the Aedicule. It covered the hole through which the Holy Fire descends on Holy Saturday. The western part of the Church, highlighted with a colored ceramic belt-balustrade, symbolized the chapel of the Angel. The decorative belt balusters (it is the image of the balustrade in principle), which replaced the usual columnar arcade on the facade, can be interpreted as the image of the crowning balustrade above the entrance. It disap-

peared after the rebuilding of the temple by the Franciscans led by Boniface of Ragusa in the middle of the 16th century but was recreated by the architect Calfas Komninos after the fire of 1808. Unusual "sagging" decorations of the apses may turn out to be the image of the light frame structures, which were built over the Coptic Chapel. This hypothesis, if it is confirmed, will raise a new important methodological problem for the researchers of Russian medieval architecture. Some familiar techniques may be insufficient when trying to decipher the images of Russian architecture. The habit of figuring out the "genealogy" of a monument, which is more justified in the West where architecture most often developed evolutionarily, is not always applicable in Russia. It was easier here for images which were not associated with a tradition of Classic Antiquity to appear referring directly to the sacred prototypes of the Holy Land and Sacred History.

Keywords: Trinity St. Sergius monastery, Church of the Holy Spirit, Holy Sepulchre, bell tower church, Jerusalem semantics.

В 1937 году выдающийся реставратор П. Д. Барановский обнаружил под барабаном церкви Сошествия Святого Духа на апостолов Троице-Сергиевой лавры скрытые позднейшей перестройкой проёмы, напоминающие просветы в стенах традиционных русских звонниц. Реставрация 1938–1941 гг., проведённая архитектором И. В. Трофимовым, освободила здание от поздних пристроек, однако эту часть композиции оставила без изменений. Зато в 1960 г. работы, осуществлённые под руководством В. И. Балдина, восстановили и открытый круглый объём на шести столбах, и позакомарное покрытие четверика [см.: Балдин, Манушина 1996, 24–109; Вздорнов 1968, 175; Ильин 1968, 189]. С тех пор во всех текстах по истории архитектуры этот памятник называют первой из дошедших до нас церквей-колоколен; обычно добавляют также выражение «иже под колоколы», хотя ни в летописях XV–XVI веков, ни даже в «Сказании» Авраамия Палицына [Державина, Колосова 1955], созданном в начале XVII века, где рассказывается, что храм использовался осаждёнными в стенах монастыря в качестве наблюдательного пункта для слежения за войсками Яна Сапеги, такого словосочетания нет.

Не приходится сомневаться, что в проёмах Духовской церкви действительно размещались колокола – реставраторы нашли следы специальных гнёзд под деревянные валы, к которым они крепились [Балдин, Манушина 1996, 99; Кавельмахер 1985, 60]. Однако можем ли мы удовлетвориться той версией, что древнерусские мастера либо их заказчики, вероятно, захваченные идеей внести нечто новое в устоявшиеся каноны, решили создать неведомый прежде синтетический тип вместо того, чтобы просто построить привычный крестовокупольный храм и звонницу рядом с ним?

Памятник, каким мы его знаем (ил. 1), ставит перед историками древнерусской архитектуры множество вопросов. Наиболее очевидный из них: почему, строя храм с колокольней над наосом, зодчие не озаботились тем, как будут попадать наверх звонари. Никакой лестницы ни внутри, ни снаружи не предусмотрено, хотя устраивать ступени, например, на хоры, русские зодчие прекрасно умели. Разумеется, колоколами, коль скоро их раз-

местили на храме, реально пользовались. Есть несколько версий, как это происходило; в любом случае, процесс был не слишком комфортным. Если правы те, кто считает, что звонили «в языки» (колокол неподвижен, раскачивают язык), то, как предполагается, звонарь попадал на колокольню, как и сегодня, по внешней деревянной лестнице. Она могла быть приставной, крутой и опасной, либо вполне комфортабельной, многопролётной, устроенной вдоль северной, лишённой портала, стены[1]. Есть также остроумное предположение Г. И. Вздорнова [Вздорнов 1968, 180–181], что под барабан можно было попасть по мостику, перекинутому со стоявшего вблизи деревянного здания[2]. В любом случае, нужно признать, что путь к рабочему месту был не слишком удобным: попав на кровлю над закомарами, человек в длинных монашеских одеяниях должен был ещё и перелезть через парапет, протискиваясь между столбом и колоколом.



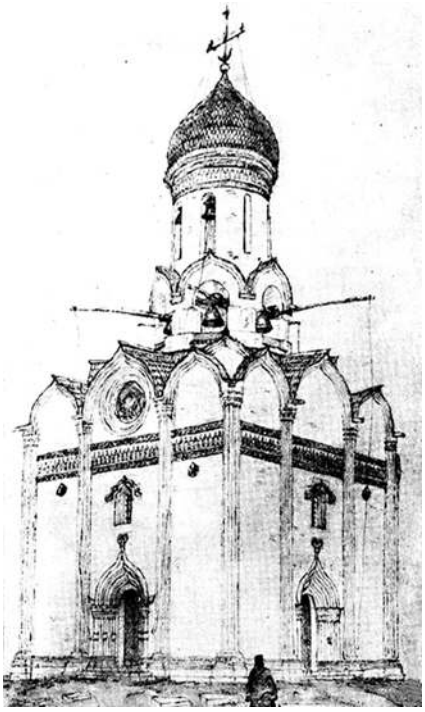
Ил. 1. Церковь Сошествия Святого Духа на апостолов. Троице-Сергиева лавра. Фото автора, 2019

Есть и вторая версия того, как заставляли звучать колокола над Духовской церковью. В традиционных звонницах не язык, а само тело коло-

[1] Эту версию предлагает старший звонарь Московского Кремля и Храма Христа Спасителя И. В. Коновалов. См.: Коновалов 2008.

[2] Там же рассмотрены и другие варианты устройства лестниц, включая подъём вдоль северной стены.

кола раскачивают, стоя на земле (или взлетая над ней, держась за канат и вдев ногу в «стремя»). Для этого маточник и уши бронзовой «чаши» жёстко крепят к горизонтальному валу, от которого отходит длинный шест – «очеп» («оцеп», «очап»). Верёвкой, спускающейся с конца шеста, и приводят в движение тяжёлый звучащий «маятник» (ил. 2). При таком устройстве звонарям вообще не приходится подниматься к колоколам и, соответственно, в принципе нет потребности в стационарной лестнице[3]. Однако данный способ звона, если он и был применён в Духовской церкви, также должен был оказаться очень неудобным: верёвки приходилось бы тянуть не вертикально вниз, а под углом, так как длины очепов явно не хватало бы на то, чтобы выйти за габариты храма, по крайней мере, с восточной стороны.



Ил. 2. Духовская церковь. Очепный звон. Реконструкция
Источник: Кавельмахер 1985, 55.

Помимо очевидных и плохо объяснимых неудобств[4], версия, что данный памятник замышлялся именно как церковь-колокольня, выводит и

[3] В. В. Кавельмахер утверждал, что отсутствие лестницы на колокольню было обычным в XV–XVI веках. Однако в пример он привёл, кроме Духовской церкви, именно звонницы. Столпообразные сооружения обычно включали в себя относительно удобную внутреннюю лестницу [Кавельмахер 1985, 49].

[4] Тот же В. В. Кавельмахер видел причину отсутствия внутренней лестницы в том, что выход от неё с устройством подчердачного пространства нарушил бы стройность композиции [Кавельмахер 1985, 60–61].

на другие вопросы. Прежде всего, зачем вообще понадобилось монастырскому начальству идти на столь смелый эксперимент с отходом от привычных решений? Стоило ли обращаться к новаторским исканиям в зодчестве в столь сложную эпоху, когда Русь формально ещё находилась под властью Орды? Кроме того, странно, что данная новация, если интерпретировать это именно так, не получила никакого продолжения. Исследователи, заявив, что это самая ранняя из сохранившихся церквей «иже под колоколы», обычно видят развитие типа в столпообразных, преимущественно октагональных в плане церквах, принципиально иначе устроенных (исключение – церковь-колокольня Рождества Иоанна Предтечи в Суздальском Спас-Евфимьевом монастыре, где граней девять) [см.: Ильин 1980; Кавельмахер 1985, 63–64]. В них, во-первых, колокола располагаются прямо над алтарём – решение, символически значимое в XV–XVI веках. Во-вторых, там предусмотрен вполне удобный доступ к колоколам по внутренней лестнице.

Очевидно, мы должны спросить себя, действительно ли устройство звонницы непосредственно над храмом было главной целью заказчиков и строителей Духовской церкви? А если нет, то чем вызван этот смелый строительный эксперимент? И не внешний ли вид храма, весьма необычный, является объяснением данного феномена? Быть может, не совмещение функций, а именно идея размещения барабана на колоннах по подобию кивория с тем, чтобы вызвать у зрителей ассоциации с каким-то более ранним образцом, являлась целью заказчиков и строителей?

***

Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним историю создания памятника. В 1389 году умер Сергий Радонежский, выдающийся церковный и государственный деятель, создатель института общежительных монастырей на Руси и вдохновитель победы Димитрия Донского на Куликовом поле. Вопреки его воле он был похоронен не на кладбище, а в Троицком храме обители, тогда ещё деревянном [Голубинский 1909, 68–70]. В 1408 году церковь, как и весь монастырь, была сожжена ханом Едигеем, однако восстановлена уже через три года.

Очевидно, никто из монахов обители не сомневался, что рано или поздно Сергий Радонежский будет признан святым. Ещё до обретения мощей Преподобного Епифаний Премудрый приступил к работе над текстом его жития – первого в ряду многих. А в 1422 году, после того как некий благочестивый мирянин рассказал о видении, в котором основатель Троицкого монастыря велел передать игумену и братии: «*Зачем оставляете меня столько времени во гробе, землей покровенного, в воде, утесняющей тело мое?*», при большом стечении народа, в присутствии сына Димитрия Донского, князя Звенигородского Юрия Димитриевича, святые нетленные мощи были, как говорится в православной литературе, «изнесены» из земли и помещены в деревянную раку.

Понятно, что после столь значимого для монастыря события встал вопрос о сооружении нового, каменного храма на месте прежнего. На время строительства рака с мощами была перенесена в деревян-

ную, тоже Троицкую церковь, установленную неподалёку, – как раз туда, где сейчас стоит церковь Сошествия Святого Духа. По окончании работ реликвия была возвращена к месту первоначального упокоения и размещена там, где и сейчас ей могут поклониться верующие, – на солее у южной стены Троицкого собора.

Таким образом, в обители оказалось сразу два Троицких храма, каменный и деревянный[5]. Очень важно, что с появлением на старом месте, над могилой Сергия Радонежского, белокаменного собора, деревянная церковь не могла быть просто разобрана за ненадобностью. Здание, в котором три года хранились святые мощи, оставалось вместилищем святости, навеки не упраздняемой. То же самое можно сказать и о деревянной раке, в наши дни возвращённой в лаврский Успенский собор, а до того долгое время являвшейся главной реликвией Спасо-Вифанского монастыря, куда она была перенесена по приказанию митрополита (тогда ещё архиепископа) Платона (Левшина). Даже стеклянная крышка значительно более позднего времени, когда-то прикрывавшая уже пустую раку, по сей день бережно сохраняется в соборе Рождества Пресвятой Богородицы Снетогорского монастыря во Пскове.

В 1476 году настал черёд и деревянному Троицкому храму – в будущем Духовскому – преобразиться в каменный. Типографский список – самая ранняя из дошедших до нас рукописей, датируемая концом XV – началом XVI в., говорит об этом лаконично: «Тое же весны <1476 г.> заложена бысть, почата делати в Сергееве монастыре церковь святыя Троица, кирпичная, дроугая, на месте деревянныя церкви» [ПСРЛ 1921, 195].

В этом коротком известии ещё не отражен тот факт, что в 70-х годах XV века Духовская (тогда ещё Троицкая) церковь оказалась в центре событий, без преувеличения поворотных в истории русской архитектуры. В 1474 году после «труса» рухнули стены и своды строившегося Успенского собора Московского Кремля. Как сообщает вторая Софийская летопись (нач. XVI в.), великий князь Иван Третий, чтобы понять причины и справиться с последствиями этой катастрофы, очевидно, не доверяя местным мастерам, решил прибегнуть к услугам иногородних специалистов: «Посла же князь велики во Пьсков и повеле прислати мастеров церковных, и приведоша их; они же дела их (тех, кто строил рухнувший собор – *С.К.*) похвалиша, что гладко делали, да похулиша дело извести, занеже жидко растворяху, ино не клеевито. Тогда князь великий отпусти: иже последи делаша святую Троицу в Сергееве монастыре, и Ивана Златоустаго на Москве, и Стретение на Поле, и Ризъположение на митрополиче дворе, и Благовещение на великого князя дворе» [ПСРЛ 1853, 198]. И в том же документе позже: «Того же лета <1476> заложиша церковь камену в Сергееве монастыре Троицу псковские мастеры» [ПСРЛ 1853, 206]. Таким образом, скромный монастырский храм оказался построен теми же зодчими, что возвели важнейшие постройки Кремля, и, более того, в хрестоматиях по истории отечественной архитектуры он присутствует на тех страни-

[5] Как сообщает В. П. Зубов, в конце XVI века Троицкий собор называли «большей церковью», а ту церковь, что сегодня именуют Духовской, – «среднею» [Зубов 2000, 441].

цах, где рассказывается о другом важнейшем событии – приглашении в Москву итальянца Аристотеля Фиораванти и последовавшим за этим привлечением с Апеннинского полуострова целой плеяды ренессансных архитекторов.

Нужно отметить, что, хотя история с псковскими зодчими в Москве подтверждена несколькими письменными источниками и рассматривается современными историками как несомненная, в ней остаются непрояснённые аспекты. Дело в том, что Псков практически не знал кирпичей – эти изделия там были не нужны. Псковичи строили из чрезвычайно удобного материала, лежавшего буквально под ногами, – известнякового плитняка. Это практически готовая к употреблению природная «плинфа», примерно той же прочности, что и керамическая. Каким образом псковские знатоки «каменосечной хитрости» могли выступить в Москве экспертами качества традиционной кирпичной кладки Успенского собора и, тем более, зачем их самих наняли строить здания из кирпича, ещё предстоит уточнить. Не исключено, что подсказка имеется в Воскресенской летописи, созданной уже в 1540-е годы. Можно предположить, что из Пскова вызвали не местную бригаду, а тех, кто успел поработать на Западе и перенять новейшие строительные технологии (как итальянские, так и североевропейские), воспользоваться которыми и хотел Иван Третий: «По сем же князь велики оставшие своды и столпи от южныа страны, и стену преднюю, и оставшеи полати и южную стену повеле разбити, понеже страшно бе войти поклонятися образу Пречистые и гробу чюдотворца Петра и прочих святитель, и посылает в Римскую землю мастеров дела каменосечец, а иных повеле привести к себе из своея отчины изо Пскова, понеже бо и ти от Немец пришли навыкше тамо делу каменосечной хитрости» [ПСРЛ 1859, 180].

Нужно отметить, что и в XIX, и в первой половине XX века в текстах историков архитектуры можно было встретить другую дату, значительно более позднюю, относящую время создания каменной Духовской церкви к эпохе Ивана Грозного [см., напр.: Пономарёв 1792; Горский 1890, 8–26; Голубинский 1909, 107, 202; Некрасов 1936, 277]. Вот, например, как историю памятника описывает Е. Голубинский: «Преподобный Никон, приступив к строению для мощей преподобного Сергия каменной церкви вместо деревянной, перенёс эту последнюю церковь на другое место, несколько далее к востоку, именно на то место, где стоит теперь наша Духовская церковь, и посвятил её (деревянную церковь) на новом месте также имени Святыя Троицы (в этой прежней деревянной церкви, перенесённой на новое место, как сказали мы выше, находились и мощи преподобного Сергия, пока строилась каменная церковь). В 1476 году вместо деревянной церкви построена была каменная (кирпичная) церковь, снова посвящённая имени Святыя Троицы. В 1554 году по приказанию царя Ивана Васильевича на месте первой каменной церкви поставлена новая каменная церковь, также посвящённая Святой Троице. Эта вторая каменная церковь и есть нынешняя Духовская церковь» [Голубинский 1909, 202].

Сейчас общепризнано, что это ошибка. Иван Васильевич действительно, как об этом сказано в «Кратком летописце Святотроицкой Сергиевой Лавры», повелел построить в монастыре новый Троицкий собор, значи-

тельно больший, чем прежний, и, как ему представлялось, более достойный стать вместилищем мощей Преподобного[6]. Однако затем он посчитал, что постройка «может быть неугодной Преподобному Сергию» [Зубов 2002][7]. Огромное здание освятили уже при Фёдоре Иоанновиче – во имя Успения Пресвятой Богородицы[8].

***

Итак, согласно письменным источникам, оправдав в основном действия коллег (работали хорошо, только вот известь подвела), псковские мастера отказались от предложения самим показать, как следует строить соборы такого масштаба, и были отпущены великим князем в Троицу, где получили заказ на строительство каменной церкви на месте прежней деревянной. Задание было необычным: в 1449 году, как и за год до этого, у гроба Сергия Радонежского, что отражено в житиях, совершались чудеса. Тогда же Сергий был канонизирован [Аверьянов 2014, 86–87]. К этому времени святость основателя Троицкой обители признала вся страна, а в великокняжеской семье появился обычай крестить новорожденных именно в Сергиевом монастыре. Между тем, как уже было сказано, не только каменный собор, но и деревянная Троицкая церковь – позже Духовская, сохраняли сакральную память о пребывании в них раки с мощами Чудотворца. Легко допустить поэтому, что псковские зодчие получили от заказчиков особенное поручение: построить не просто храм, но Храм Гроба Святого Сергия Радонежского[9]. Игумену и братии, вероятно, хотелось сделать образ узнавае-

---

[6] «Того же лета <1559> месяца маия в 19 день, царь и великий князь Иван Васильевичь всеа Русии был у Живоначальныя Троицы в Сергиеве монастыре на празник в неделю пятдесятную, и велел основати церковь во имя Живоначальныя Троицы, а на основание был сам царь государь и великий князь» [Савваитов 1865, 22–23].

[7] Зубов ссылается при этом на фрагментарную запись «о трёх чудесах Сергия», опубликованную Н. С. Тихонравовым в его труде: Древние жития преподобного Сергия Радонежского, Москва, 1892. Отд. II. С. 166–171.

[8] Как пишет В. П. Зубов, впервые он заявил о том, что существующее здание Духовской церкви следует датировать 1476 годом, в 1943 году. Его статья с обоснованием данного вывода («К вопросу о дате Духовской церкви Троице-Сергиевой лавры») опубликована М. В. Зубовой уже после кончины её автора: Зубов 2000, 436–443.

[9] Версия о том, что Духовская церковь – реликварий «гроба», предложена В. В. Кавельмахером и проработана им достаточно глубоко, но, к сожалению, без каких-либо ссылок на письменные источники [Кавельмахер 1999, 71]. Нужно отметить, что предположение об остающемся в храме гробе святого, безусловно, усиливает тезис о Духовской церкви как «храме Гроба», однако вряд ли она верна. Ещё в середине XIX века историк Вифанской обители С. К. Смирнов подробно исследовал данный вопрос. Нет сомнения, что по «изнесению» из земли в 1422 году мощи были переложены в деревянную раку, ту самую, что и сейчас можно видеть в Успенском соборе монастыря. Именно в ней они находились в общей сложности 163 года – в деревянной предшественнице Духовской церкви и, по окончании строительства, – в белокаменном Троицком соборе. Можно, конечно, предположить, что тот гроб, в котором останки находились первоначально, хранился в деревянном храме вплоть до его перестройки в 1476–1477 годах, однако никаких свидетельств этому нет [см: Смирнов 1869, 71–76].

мым и, соответственно, отличным от устоявшегося типа. А лучшее средство здесь – прямое иконографическое подражание известному образцу. Между тем, знаменитый в христианском мире Храм Гроба уже существовал и был прекрасно известен на Руси.

Ещё в начале XII века, вскоре после завоевания Иерусалима крестоносцами, Святую Землю посетил игумен Даниил. Его «Хождение» – захватывающее литературное произведение, можно сказать, автобиографическая приключенческая повесть – сохраняло популярность несколько веков. Достаточно сказать, что до наших дней дошло полторы сотни списков – свидетельство того, что талантливого литератора охотно переписывали и читали. Вот как описывал русский паломник то, что увидел в кульминационный момент своего путешествия [Даниил 2010, 94–95]:

> «Гроб же Господен собою таков: это как бы маленькая пещерка, высеченная в камне <…> отделана снаружи красным мрамором наподобие амвона, и столбики из красного мрамора стоят вокруг числом двенадцать. Сверху же над пещеркой построен как бы теремец красивый на столбах, сверху он круглый и окован позолоченными чешуями; а наверху того теремца стоит Христос, изваянный из серебра, выше человеческого роста; это фряги сделали; и ныне он стоит под самым верхом тем непокрытым. Есть три двери у теремца того, устроенных хитро – как решетка из крестов; через те двери люди входят к Гробу Господню. А что Гробом Господним была та пещерка, как я сказал, я хорошо разузнал от живущих здесь издавна и по-настоящему знающих все те святые места».

Разумеется, знакомство московских земель с обликом Храма Гроба Господня не ограничивалось лишь этим текстом. Многочисленные паломники приносили из Святой Земли не только реликвии, но и меры (сейчас бы сказали – «обмеры»), а также многочисленные изображения Кувуклии и Анастасиса, например, на каменных иконках, таких, как «Жены-мироносицы у Гроба Господня» [см.: Баталов и др. 2009]. В 1476 году, когда была заложена каменная Троицкая (позже – Духовская) церковь, Храм Гроба Господня выглядел примерно так же, как его описал игумен Даниил, с приделом Ангела и с «теремцом» (киворием или беседкой) над основным объёмом, установленным над окулюсом – круглым отверстием, куда в Святую Субботу нисходит Святой Огонь [см.: Лидов 2009].

Первоначальный Храм (Кувуклия), возведённый внутри ротонды Анастасиса, был разрушен в 1009 году по приказанию фатимидского халифа аль-Хакима. Однако уже в 1012 году сын безумного монарха, рождённый, от невольницы-римлянки, начал восстановительные работы[10]. С 1014 по 1023 или 1024 годы восстановлением святыни руководила мать разрушителя христианка Мария. Вероятно, тот вид, что был известен заказчикам и строите-

[10] Так говорится в «Обозрении истории» (Σύνοψις Ἱστοριῶν) современника тех событий византийского хрониста Иоанна Скилицы [Skylitzes 2010, 365–366]. Данный отрывок воспроизведён также в работе Hennessy 2017. В «Православной энциклопедии» монархом, начавшим восстановление Храма Гроба Господня, назван бедуинский эмир Муфарридж ибн аль-Джарра [Баталов и др. 2009].

лям Духовской церкви (исключая добавленное крестоносцами), постройка приобрела после того, как договор между Фатимидами и византийскими императорами позволил последним финансировать работы по воссозданию комплекса Гроба Господня. Вильгельм Тирский, писавший о крестоносцах в 1160–1170-х годах, главный автор из тех, от кого мы знаем о крестовых походах, утверждал, что полностью работы были закончены в 1048 году при Константине IX Мономахе, однако современный историк Мартин Биддл склоняется к тому, что это произошло раньше. Ещё Роман III Аргир собирался приступить к восстановлению, однако гибель – следствие придворного заговора – помешала ему осуществить задуманное; основные работы пришлись на время правления его преемника Михаила IV Пафлагона [Biddle 1999, 79–80; Баталов и др. 2009].

В 1244 г. Иерусалим заняла конница Хорезмшахов. Были убиты укрывшиеся в храме христиане, священники обезглавлены. Мраморная облицовка Кувуклии и резные колонны были демонтированы, но позже, скорее всего, восстановлены. После этого вплоть до 1555 года кардинально ничего не менялось, хотя, конечно, имели место фрагментарные вмешательства, например, в 1397 г. во время ремонта комплекса францисканцами, получившими на это разрешение мамлюкского султана аз-Захира сайфа ад-Дина Баркука [Лаврентьева 2018, 115]. В 1555 году часовня Гроба Господня была перестроена стараниями католического епископа францисканца Бонифация Рагузского; это здание в свою очередь было уничтожено грандиозным пожаром 1808 г. и воссоздано стамбульским архитектором греческого происхождения Николаусом Калфасом Комниносом [см.: Лаврентьева 2018].

***

До нас дошло несколько графических изображений второй Кувуклии. И хотя некоторые из них созданы позже 1476 года, они дают достаточно точное представление о том её облике, который могли знать заказчики и строители Троицкой (Духовской) церкви.

Есть ли общее в композициях? Прежде всего, то, что считается круглой звонницей Троицкого храма, очень напоминает иерусалимский «теремец» над объёмом Храма Гроба Господня, каким он был в ту эпоху. Там тоже шесть круглых опор, более того, на рисунке Конрада фон Грюненберга[11] (ил. 3), путешественника, видевшего Кувуклию своими глазами, проёмы также показаны перекрытыми килевидными арками (на более раннем и более условном рисунке из Ватиканской библиотеки, с ангелом, приносящим в Кувуклию Святой Огонь, они, скорее, выглядят стрельчатыми[12]).

Сходство можно найти, приглядевшись и к другим значимым элементам. Духовская церковь имеет необычный декор, привычно трактуемый как род аркатурно-колончатого пояса. Это ряд балясин, можно сказать,

[11] Konrad Grünenberg: Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem – St. Peter pap. 32, Bodenseegebiet, [ca. 1487]. S. 45 v.

[12] Biblioteka Vaticana, cod. Urb. Lat. 1362, f. 1v; воспроизведено: Biddle 1999, fig. 39.

керамическая балюстрада, причём поднятая почти под самые закомары (ил. 6). Возможно, конечно, что мы имеем дело с экзотической эволюцией темы романского опоясывающего декора. Однако гораздо большее сходство тут с реальной балюстрадой над входом в Храм Гроба Господня, какой она показана и в уже упоминавшемся рисунке Конрада фон Грюненберга, и на ксилографии из книги Бернарда фон Брейденбаха, выполненной гравёром Эрхардом ван Ревейком (ил. 4)[13].



Ил. 3. Конрад фон Грюненберг. Часовня Гроба Господня. 1487
Библиотека земли Баден, Карлсруэ
Источник: http://antikclub.ru/_ld/12/15793478.jpg

Между прочим, балюстрады не было на Кувуклии 1555 года, зато она вновь появилась – в том числе в интерьере – в здании, возведённом Комниносом после пожара 1808 года. Надо сказать, что сходство позднего варианта Храма Гроба Господня и облика Духовской церкви, каким он сложился к началу второго десятилетия XIX века, выводит нас на ещё одну важную тему, связанную с этими памятниками. Можно предположить, что митрополит (до 1787 года – архиепископ) Платон (Левшин) прекрасно считывал скрытые от нас сегодня смыслы. Вероятно, Духовская церковь с её необычной историей являлась для него одним из символов победы над смертью в христианском понимании. Как свидетельствуют дошедшие до нас документы, эта тема была для него чрезвычайно важна. Собственно, любимое детище архимандрита Сергиевой лавры – Вифанский монастырь –

[13] Bernhard von Breydenbach. Peregrinatio in Terram Sanctam. Mainz, 1486.

был задуман им не просто как ещё одна киновия, но как новое место упокоения простых монахов, так как престижное кладбище главной обители к тому времени было почти заполнено. Там же устроил он и необычный двухъярусный храм, с воспроизведением Фаворской горы наверху и устройством пещеры – символической гробницы Лазаря Четырёхдневного – внизу. «Один храм к другому имеет близкое отношение: ибо между воскресением и преображением есть союз таинственный. Выходя из нижнего сего храма, восходим на сей верхний. Так выходя из гроба воскресением, восходим мы во храм славы, преобразуясь из тления в нетление. Не можно удостоиться преображения, доколе не удостоимся воскресения», – говорил он в одной из своих проповедей [Смирнов 1869, 18].



Ил. 4. Эрхард ван Ревейк. Часовня Гроба Господня.
Иллюстрация к книге Бернарда фон Брейденбаха
«Паломничество в Святую Землю»

В 1786 году из Успенского собора в пещеру-вертеп переместили деревянную раку Преподобного Сергия. Рядом с ней митрополит приготовил гроб и себе (и даже неоднократно, как бы примериваясь, укладывался в него при жизни). Показательно, что, заботясь об устройстве Вифании, Платон не оставлял вниманием и Духовскую церковь. Сохранилось немало документов, фиксирующих его поручения об уходе за зданием. Самое значительное из них и, несомненно, полное скрытых смыслов – приказание устроить новую главу. Как писал известный историк церкви Е. Е. Голубинский, в 1808 году (то есть в год пожара в Иерусалимском Храме Гроба Господня) «по замышлению митрополита Платона, глава церкви была “отделана на подобие искусственной небесной сферы”, о чём в Кратком описании лавры читается: “по средине проведен из медных аршинных позлащенных листов пояс; сверху под яблоком сделано медное сияние и местами по голубой земле положены медныя, позлащенныя, разной величины, звезды, снизу по золоту украшено приличным к тому росписанием и в некоторых местах, также по голубой земле, положены медныя позлащенныя звезды, и крест

на сей главе вновь позлащен листовым червонным золотом”» [Голубинский 1909, 203] (ил. 1). Самое интересное, что такой же «приплюснутой» сверху главой с декоративным поясом в широкой части украсил своё творение и архитектор последней по времени Кувуклии (1810 г.) Комнинос. Возможно, это простое совпадение, однако не исключено, что тщательное изучение вопроса ещё представит нам не известные на сегодняшний день связи.

Вернувшись к «балюстраде» Духовской церкви, отметим, что в ней есть ещё одна особенность, которая также может быть объяснена стремлением изобразить иерусалимскую святыню. Большая часть этого пояса была покрыта белым ангобом, и лишь те фрагменты, что оконтуривают западные прясла северного и южного фасадов и всю западную стену, украшены цветной – красный с зелёным – поливой [Вздорнов 1968, 178–179]. Это очень похоже на стремление выделить объём, соответствующий пониженной части Кувуклии (приделу Ангела).

***

Вообще, есть достаточно много фактов, которые можно трактовать если не как прямые доказательства правоты высказываемой здесь гипотезы, то, по крайней мере, как дополнительные ассоциации, возможно, приходившие в голову её создателям и пользователям.



Ил. 5. Роспись сводов Духовской церкви. Фото автора, 2019

Например, Духовская церковь больше века, вплоть до Никоновских времён, оставалась не расписанной. Фрески впервые появились в ней в 1655 году – по приказанию патриарха Никона. Потом «стенное письмо» возобновляли в 1788 и 1866 годах [Голубинский 1909, 203] (ил. 5). Между тем, первый Троицкий каменный храм Даниил Чёрный и Андрей Рублев покрыли фресками практически сразу. Не было ли в желании оставить интерьеры неукрашенными идеи подражать Храму Гроба Господня, также не имевшему фресок в интерьере? (Там, правда, присутствовали надписи и изображения, привнесённые крестоносцами.)



Ил. 6. Декоративный пояс на пряслах. Фото автора, 2019



Ил. 7. Декор апсид и лестница на звонницу. Фото автора, 2019

Возможно, изложенная здесь гипотеза со временем позволит понять и загадку необычного декора, которым снаружи украшены апсиды (ил. 7). Он трактуется по-разному: как перевёрнутые арки, родственные обычным украшениям алтарной части; как род завесы, ограждающей алтарное пространство; либо как трансформация гирлянд, подобных тем, что присутствуют на восточной стороне греческой церкви Богородицы Пантанассы (1428) в монастыре в Мистре. Последняя версия была выдвинута А. И. Некрасовым и сейчас представлена на странице официального сайта Троице-Сергиевой лавры[14]. Также по-разному объясняется, что, собственно, изображают странные «крылатые» элементы, к которым зрительно крепятся «гирлянды». У М. А. Ильина можно прочитать, что это «крабы» [Ильин 1968, 192]. В. В. Кавельмахер считал их «болванками» недорезанных мастерами пальметт [Кавельмахер 1999, 71]. Наверное, важно, что данный вид декора не получил никакого распространения: очевидно, в Средние века зодчие догадывались, что символическая нагрузка не позволяет применять его повсеместно, в качестве простого украшения стены. Он был повторен лишь дважды, и оба раза вблизи Духовской церкви – во Введенской церкви Подольного монастыря, датируемой 1547 годом, и в шатровом больничном храме Зосимы и Савватия Соловецких , построенном в 1635–1637 годах в стенах Троицкой обители. В контексте данной статьи можно осторожно предположить, что этот декор воспроизводит элементы деревянного

[14] В работе М. А. Ильина [Ильин 1968, 191–192] говорится, что ещё в XIX веке А. Н. Свирин указывал на готический характер данного декора, а А. И. Некрасов предложил возможный прототип – церковь Богородицы Пантанассы. Последняя версия представлена на официальном сайте Троице-Сергиевой лавры: http://www.stsl.ru/about_lavra/all/dukhovskaya-tserkov-1476.

навеса над Приделом Коптов Храма Гроба Господня, сооруженного крестоносцами, – того, что пристроен с противоположной от входа стороны. Он по-разному показан на уже упомянутых изображениях конца XV века (на рисунке Конрада фон Грюненберга Придел Коптов ошибочно подписан как «часовня Якобитов»), быть может, существовало и ещё какое-то описание данной конструкции, попытка воспроизвести которую и дало столь необычный вид украшения апсид.

Восприятие Духовской церкви как воссоздания образа главной христианской святыни могло порождать новые смысловые связи уже после того, как проект был осуществлён. Как мы могли убедиться, в летописях конца XV – первой половины XVI веков храм всегда именуется Троицким. Но в XVII веке, в «Сказании» Авраамия Палицына, он уже назван церковью «Духа пресвятаго сошествия» [Державина, Колосова 1955, 171]. Принципиального различия здесь нет: Духов день в православии отмечается в понедельник, на 51-й день после Пасхи, после дня Святой Троицы как часть Недели Пятидесятницы[15], то есть речь, в принципе, идёт об одном и том же празднике. Однако новое именование могло дополнить цепочки ассоциаций, прежде всего, «огненных». «Теремец» на колонках, о котором писал игумен Даниил, воспроизводившийся при всех перестройках Храма Гроба Господня, располагался над круглым отверстием – окулюсом, через которое в Великую субботу нисходит Святой Огонь. Сошествие Святого Духа на Апостолов также, как сказано в Священном Писании, сопровождалось огненным знамением: «И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать» (Деян 2:1–18). Наконец, схожее знамение, согласно житиям, было явлено ученику Сергия Радонежского Симону, когда он участвовал в совершаемой Чудотворцем литургии: «Сеи приснопоминаемыи ученикъ святого въ время святыя литургиа зрить чюдно видение: егда служааше преподобныи и божественыи огнь осеняющи олтарь, окрестъ святыя трапезы окружающь, яко же мнети ему святого Сергиа въ огни оном стояти всему; и въ время причящениа свится, яко некая плащаница и вниде [въ святыи потирь, и тако] святыи причястися от оного божественаго огня» [Клосс 1998, 409–410].

Наконец, то, что Духовская церковь, какую бы смысловую нагрузку она ни несла, функционально является храмом «иже под колоколы», тоже можно считать косвенным подтверждением, что она – «Храм Гроба». Звуки из раструбов колоколов воспринимались как символы трубного гласа, исходящего непосредственно из Горнего мира. Соответственно, колоколь-

[15] К сожалению, известные нам документы ничего не говорят об обстоятельствах «переименования» храма. Не исключено, что за этим стояли какие-то важные сдвиги в богословском подходе к толкованию иконографии Троицы. Ср. у протоиерея Николая Озолина: «Весьма вероятно, что первоначально “Троицын день” соотносился в православном праздновании Пятидесятницы со вторым днём праздника, именующимся днём Св. Духа, и понимался как “Собор”, или “синаксис” Сошествия Святого Духа. Так называемая “Ветхозаветная Троица” становится праздничной иконой этого “понедельника Св. Троицы” на Руси среди учеников преп. Сергия» [Озолин 1993, 384].

ный звон виделся связанным с Небом, как бы «прокладывающим» путь в Иной Мир. Вероятно, В. В. Кавельмахер был прав, полагая, что тип настоящих церквей-колоколен, появившихся уже после возведения рассматриваемого нами памятника и возводившихся в виде столпов (в свою очередь символических «лествиц»), был изобретён в монастырях в связи с потребностью отпевать большое число почивших жертвователей [Кавельмахер 1985, 76–77].

Если изложенная здесь гипотеза получит подтверждение (вряд ли будут найдены новые материалы о Духовской церкви, зато возможно появление дополнительных свидетельств о внешнем виде второй Кувуклии, в которых найдут своё объяснение такие оригинальные черты Троицкой постройки, как небольшие оконца сложных форм, скрытые в XIX веке [Кавельмахер 1999, 71], необычный «готический» декор из трилистников под пальметтами на цоколе и условно «сноповидные», но выглядящие как элементы геральдической атрибутики, украшения на колонках южного портала), то выводы, последующие за этим, коснутся не только данного памятника. Он может оказаться, как минимум, родоначальником особой тенденции, когда типологические новшества в древнерусской архитектуре появляются не в результате внутрицехового творческого поиска зодчих-новаторов, а как программное воспроизведение сакральных прототипов – и существующих, и утраченных, но метафизически присутствующих вечно[16].

БИБЛИОГРАФИЯ

Аверьянов 2014 – *Аверьянов К. А.* Канонизация Сергия Радонежского и начало Варницкого монастыря // Преподобный Сергий, «родом ростовец…»: Материалы конференции. Ростов, 2014. С. 78–87.

Балдин, Манушина 1996 – *Балдин В. И., Манушина Т. Н.* Троице-Сергиева Лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. Москва, 1996.

Баталов и др. 2009 – *Баталов А. Л., Беляев Л. А., Августин (Никитин), архим.* Гроб Господень // Православная энциклопедия. Том 13. Москва, 2009. С. 136–150. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.pravenc.ru/text/168157.html (дата обращения: 19.08.2019).

Вздорнов 1968 – *Вздорнов Г. И.* Постройки псковской артели зодчих в Москве (по летописной статье 1476 г.) // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. Москва, 1968. С. 174–188.

Голубинский 1909 – *Голубинский Е. Е.* Преп. Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра. Москва, 1909.

Горский 1890 – *Горский А. В.* Историческое описание Свято-Троицкия Сергиевы лавры (с дополнениями архимандрита Леонида). Часть 1. Москва, 1890.

Даниил 2010 – Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли // Памятники общественной мысли древней Руси. Том 1: Домонгольский период / Сост., комм. И. Н. Данилевского. Москва, 2010. С. 89–140.

[16] Автор данной статьи уже разрабатывал указанную тему в связи с проблемой возникновения типа русских шатровых храмов [Кавтарадзе 2019].

Державина, Колосова 1955 – Сказание Авраамия Палицына / Подг. текста, комм. О. А. Державиной, Е. В. Колосовой под ред. А. В. Черепнина. Москва, Ленинград, 1955.

Зубов 2000 – *Зубов В.* Труды по истории и теории архитектуры. Москва, 2000.

Зубов 2002 – *Зубов В. П.* Архитектура Троице-Сергиевой Лавры. Исторический очерк // Троицкий сборник. № 2. Сергиев Посад, 2002. С. 372–408. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://rusarch.ru/zubov1.htm (дата обращения: 09.08.2019).

Ильин 1968 – *Ильин М. А.* Псковские зодчие в Москве в конце XV века // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. Москва, 1968. С. 189–196.

Ильин 1980 – *Ильин М. А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века: проблемы и гипотезы, идеи и образы. Москва, 1980.

Кавельмахер 1985 – *Кавельмахер В. В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола: История и современность. Москва, 1985. С. 39–78.

Кавельмахер 1999 – *Кавельмахер В. В.* Никоновская церковь Троице-Сергиева монастыря: автор и дата постройки // Культура средневековой Москвы. XVII век. Москва, 1999. С. 40–95.

Кавтарадзе 2019 – *Кавтарадзе С.* «По подобию Святой Скинии». К вопросу о происхождении русских шатровых храмов // Пространство иконы. Иконография и иеротопия. Москва, 2019. С. 161–185.

Клосс 1998 – *Клосс Б. М.* Избранные труды. Том 1: Житие Сергия Радонежского. Москва, 1998.

Коновалов 2008 – *Коновалов И. В.* Церкви иже под колоколы. 2008. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rusarch.ru/konovalov1.htm (дата обращения: 09.08.2019).

Лаврентьева 2018 – *Лаврентьева Е. С.* Восстановление храма Гроба Господня после пожара 1808 г.: реставрация Н. Калфаса Комниноса // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 29. С. 112–129.

Лидов 2009 – *Лидов А. М.* Святой Огонь. Иеротопические и искусствоведческие аспекты создания «Новых Иерусалимов» // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Москва, 2009. С. 277–312.

Некрасов 1936 – *Некрасов А. И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII вв. Москва, 1936.

Озолин 1993 – *Озолин Н.* «Троица» или «Пятидесятница»? // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Москва, 1993. С. 375–384.

Пономарёв 1792 – *Пономарёв П.* Краткое историческое описание Святотроицкия Сергиевы Лавры. Санкт-Петербург, 1792.

ПСРЛ 1853 – Полное собрание русских летописей. Том VI. Санкт-Петербург, 1853.

ПСРЛ 1859 – Полное собрание русских летописей. Том VIII. Санкт-Петербург, 1859.

ПСРЛ 1921 – Полное собрание русских летописей. Том XXIV. Ч. 2. Петроград, 1921.

Савваитов 1865 – Летопись занятий археографической комиссии. 1864 год. Выпуск третий / Ред. П. Савваитов. Санкт-Петербург, 1865.

Смирнов 1869 – *Смирнов С.* Спасо-Вифанский монастырь. Москва, 1869.

Biddle 1999 – Biddle M. The Tomb of Christ. Stroud, 1999.

Hennessy 2017 – Hennessy C. The Theodore Psalter and the Rebuilding of the Holy Sepulchre, Jerusalem. *Electronic British Library Journal.* 2017. Article 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.bl.uk/eblj/2017articles/pdf/ebljarticle42017.pdf (дата обращения: 11.08.2019).

Skylitzes 2010 – Skylitzes J. A Synopsis of Byzantine History 811–1057. Ed. and transl. by J. Wortley. Cambridge, 2010.

REFERENCES

Averyanov 2014 – Averyanov K. A. The Canonization of St. Sergius of Radonezh and the Foundation of the Varnitsky Monastery. *St. Sergius, "a Native of Rostov...": Conference Proceedings.* Rostov, 2014. P. 78–87. In Russian.

Baldin, Manushina 1996 – Baldin V. I., Manushina T. N. The Trinity Lavra of St. Sergius. Architectural Ensemble and Collections of Old Russian Art of the 14th – 17th Centuries. Moscow, 1996. In Russian.

Batalov et al. 2009 – Batalov A. L., Belyaev L. A., Augustin (Nikitin), archimandrite. Holy Sepulcher. *Orthodox Encyclopedia.* Vol. 13. Moscow, 2009. P. 136–150. URL: https://www.pravenc.ru/text/168157.html. In Russian.

Biddle 1999 – Biddle M. The Tomb of Christ. Stroud, 1999.

CCRC 1853 – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. VI. St. Petersburg, 1853.

CCRC 1859 – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. VIII. St. Petersburg, 1859.

CCRC 1921 – Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. XXIV. Part 2. St. Petersburg, 1921.

Daniel 2010 – Pilgrimage of Russian Abbot Daniel in the Holy Land. *Monuments of Social Thought of Old Rus'.* Vol. 1. Moscow, 2010. P. 89–140. In Russian.

Derzhavina, Kolosova 1955 – The Legend of Avraamy Palitsyn. Ed. by O. A. Derzhavina, E. V. Kolosova. Moscow, Leningrad, 1955. In Russian.

Golubinsky 1909 – Golubinsky E. E. St. Sergius of Radonezh and the Trinity Lavra Founded by Him. Moscow, 1909. In Russian.

Gorsky 1890 – Gorsky A. V. Historical Description of the Holy Trinity Lavra of St. Sergius (with additions by Archimandrite Leonid). Part 1. Moscow, 1890. In Russian.

Hennessy 2017 – Hennessy C. The Theodore Psalter and the Rebuilding of the Holy Sepulchre, Jerusalem. *Electronic British Library Journal.* 2017. Article 4. URL: https://www.bl.uk/eblj/2017articles/pdf/ebljarticle42017.pdf.

Ilyin 1968 – Ilyin M. A. Pskov Architects in Moscow at the End of the 15th Century. *Old Russian Art. Artistic Culture of Pskov.* Moscow, 1968. P. 189–196. In Russian.

Ilyin 1968 – Ilyin M. A. Russian Tent-Roof Architecture. Monuments of the mid-16th Century: Problems and Hypotheses, Ideas and Images. Moscow, 1980. In Russian.

Kavelmakher 1985 – Kavelmakher V. V. Methods of Ringing Bells and Old Russian Bell Towers. *Bells: History and Modernity*. Moscow, 1985. P. 39–78. In Russian.

Kavelmakher 1999 – Kavelmakher V. V. Nikon Church of the Trinity-Sergius Monastery: Author and Construction Date. *Culture of Medieval Moscow. 17th Century*. Moscow, 1999. P. 40–95. In Russian.

Kavtaradze 2019 – Kavtaradze S. In the Image of the Holy Tabernacle. A Probable Origin of the Russian Tent-like Churches. *Space of the Icon. Iconography and Hierotopy*. Moscow, 2019. P. 161–185. In Russian.

Kloss 1998 – Kloss B. M. Selected Works. Vol. 1: The Life of St. Sergius of Radonezh. Moscow, 1998. In Russian.

Konovalov 2008 – Konovalov I. V. Bell Tower Church. 2008. URL: http://www.rusarch.ru/konovalov1.htm. In Russian.

Lavrentyeva 2018 – Lavrentyeva E. S. Reconstruction of Church of Holy Sepulchre after the Fire of 1808: Restoration by N. Kalfas Komnenos. *St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art.* 2018. Vol. 29. P. 112–129. In Russian.

Lidov 2009 – Lidov A. M. The Holy Fire. Hierotopical and Art-Historical Aspects of the Creation of "New Jerusalems". *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces.* Moscow, 2009. P. 277–312.

Nekrasov 1936 – Nekrasov A. I. Essays on the History of Old Russian Architecture of the 11th – 17th Centuries. Moscow, 1936. In Russian.

Ozolin 1993 – Ozolin N. "Trinity" or "Pentecost"? *Philosophy of Russian Religious Art of the 16th – 20th Centuries. Anthology*. Moscow, 1993. P. 375–384. In Russian.

Ponomarev 1792 – Ponomarev P. Brief Historical Description of the Holy Trinity St. Sergius Lavra. St. Petersburg, 1792. In Russian.

Savvaitov 1865 – Chronicle of the Studies of the Archaeographic Commission (1864). Third Edition. Ed. by P. Savvaitov. St. Petersburg, 1865. In Russian.

Skylitzes 2010 – Skylitzes J. A Synopsis of Byzantine History 811–1057. Ed. and transl. by J. Wortley. Cambridge, 2010.

Smirnov 1869 – Smirnov S. The Savior-Bethany Monastery. Moscow, 1869. In Russian.

Vzdornov 1968 – Vzdornov G. I. Buildings of the Pskov Artel of Architects in Moscow (according to the chronicle article of 1476). *Old Russian Art. Artistic Culture of Pskov*. Moscow, 1968. P. 174–188. In Russian.

Zubov 2000 – Zubov V. Works on the History and Theory of Architecture. Moscow, 2000. In Russian.

Zubov 2002 – Zubov V. The Architecture of the Trinity Lavra of St. Sergius. Historical Essay. *Trinity Collection*. 2. Sergiyev Posad, 2002. P. 372–408. URL: http://rusarch.ru/zubov1.htm. In Russian.

Материал поступил в редакцию 20.11.2020,
принят к публикации 15.12.2020

Для цитирования:
Кавтарадзе С. Ю. О возможном прототипе Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 50–69. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-50-69.

For citation:
Kavtaradze S. Yu. On the Probable Prototype of the Holy Spirit Church in the Trinity-Sergius Monastery. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 50–69. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-50-69.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-70-94

АНТИЧНЫЕ ФИЛОСОФЫ В ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМАХ: ИСТОКИ ЗАРОЖДЕНИЯ И ПРИЧИНЫ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Д. Ю. Дорофеев
Санкт-Петербургский горный университет, Россия
dandorof@rambler.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-011-00385а «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре»

Статья посвящена рассмотрению истоков зарождения и причин распространения в православных церквях иконографии античных философов. Эта проблема до сих пор, к сожалению, не получила должного к себе внимания ни в европейской научной литературе, ни тем более в отечественной, а там, где она всё-таки исследуется (в основном фрагментарно и не целенаправленно), она сводится в основном к истории искусства. Автор статьи считает, что данная проблема является чрезвычайно актуальной, находясь в горизонте внимания таких областей современного гуманитарного знания, как визуальная и философская антропология, визуальная теология и эстетика, история и философия культуры и религии. Обращение к православным истокам может раскрыть антропологическую, теологическую, историко-культурную глубину визуального образа. Например, именно эстетика, мистика и онтология образа Христа формирует визуальный персонализм эстетики человеческого образа в православной культуре. Поэтому внимательно анализируется визуальный образ человека вообще и философа в частности в христианстве, его специфика (по сравнению с пластичным образом античности), место распространения, отличие монументальной фресковой и мозаичной живописи от икон и т. д. Автор выделяет несколько причин зарождения и распространения образов античных философов: во-первых, влияние древнегреческой традиции, в которой созерцание и созерцаемый образ имели неоспоримое онтологическое значение; во-вторых, общехристианское и в первую очередь православное понимание образа как эстетической манифестации бытия изображаемого, с которым необходима личностная визуальная коммуникация, способная преображать человека; в-третьих, диалог культур – прежде всего православной и древнегреческой, восточно-христианской и западно-христианской, византийской и русской, – являющийся двигателем распространения иконографических художественных новаций; в четвёртых, влияние разнообразных письменных источников (таких как предание о крещении костей Платона или «Пророчества еллинских мудрецов»), которые зачастую напрямую определяли специфику и структуру визуально-нарративного образа античных философов; наконец, в-пятых, разного рода историко-культурные и религиозные события

(например, взятие Константинополя в 1204 и 1453 гг., распространение новгородской-московской ереси «жидовствующих» в XV–XVII вв. и т. п.). Все эти причины автор пытается рассмотреть, чтобы представить читателю широкий культурный контекст и богатую, крайне интересную и важную визуальную традицию изображения античных философов в православных храмах. Касаясь проявления этой традиции в Византии, Сербии, Болгарии, Румынии, автор всё же подробней останавливается на том, как были представлены образы античных философов в русской средневековой церковной иконографии. Для этого он обращается как к московским храмам (Благовещенскому и Успенскому соборам в Кремле, собору Новоспасского монастыря, Троицкой церкви в Останкино), так и церквям Новгорода и Новгородской области. Очевидно, что такое исследование позволяет по-новому посмотреть на образ человека в религиозном искусстве, историю осмысления человека в философии и религии, лучше понимать сложные современные процессы визуализации мира.

Ключевые слова: иконография античных философов, православные церкви, средневековая религиозная живопись, визуальный образ, эстетика личности, визуальная / философская антропология, теология, Россия XV–XVII вв.

ANCIENT PHILOSOPHERS IN ORTHODOX CHURCHES: THE SOURCES OF GENERATION AND THE REASONS FOR THE DISTRIBUTION OF THE ICONOGRAPHIC TRADITION

Daniil Dorofeev
Saint Petersburg Mining University, Russia
dandorof@rambler.ru

The article is devoted to the consideration of the origins and reasons for the spread of the iconography of ancient philosophers in Orthodox churches. Until now, unfortunately, this problem has not received the attention it deserves neither in European scientific literature, nor even more so in Russian, and where it is still being investigated (mostly fragmentarily and not purposefully), it comes down mainly to history of art. The author believes that this problem is highly topical, being in the horizon of the attention of such areas of modern humanitarian knowledge as visual and philosophical anthropology, visual theology and aesthetics, history and philosophy of culture and religion, and an appeal to Orthodox origins can reveal anthropological, theological, the historical and cultural depth of the visual image. For example, it is the aesthetics, mysticism and ontology of the image of Christ formed the visual personality of the aesthetics of the human image in Orthodox culture. Therefore, in Christianity the visual image of a person in general and a philosopher in particular is carefully analyzed, its specificity (in comparison with the plastic image of antiquity), the place of distribution, the difference between monumental fresco and mosaic painting from icons, etc. Author identifies several reasons for the origin and spread of images of ancient philosophers: first, the influence of the ancient Greek tradition, in which contemplation and the contemplated image had an undeniable ontological meaning; secondly, the general Christian and, first of all, Orthodox understanding of the image

as an aesthetic manifestation of the being depicted, with which personal visual communication is necessary, capable of transforming a person; thirdly, the dialogue of cultures – primarily Orthodox and Ancient Greek, Eastern Christian and Western Christian, Byzantine and Russian – which is the engine for the spread of iconographic artistic innovations; fourthly, the influence of various written sources (such as the legend of the baptism of the bones of Plato or the "Prophecies of the Hellenic Sages"), which often directly determined the specifics and structure of the visual-narrative image of ancient philosophers; finally, various kinds of historical, cultural and religious events (for example, the capture of Constantinople in 1204 and 1453, the spread of the Novgorod-Moscow heresy of the "Judain" in the 15th – 17th centuries, etc.). The author considers all these reasons in order to present a wide cultural context and a rich, interesting and important visual tradition of depicting ancient philosophers in Orthodox churches. Concerning the manifestation of this tradition in Byzantium, Serbia, Bulgaria, Romania, the author shows how the images of ancient philosophers were presented in Russian medieval church iconography. The author reflects over Moscow cathedrals (the Annunciation and Assumption in the Kremlin, the Novospassky monastery, the Trinity Church in Ostankino) and the churches of Novgorod and the Novgorod region. Obviously, this approach leads a new way in understanding the image of a person, the history of Orthodoxy and philosophy, the complex modern processes of visualizing the world.

Keywords: iconography of ancient philosophers, Orthodox churches, Medieval religious painting, visual image, personality aesthetics, visual / philosophical anthropology and theology, Russia in the 15th – 17th centuries.

Сообщая об образах античных философов в православных храмах, не раз можно было столкнуться с реакцией насторожённого недоумения и удивления: разве язычники могут изображаться в христианских церквях? И действительно, для многих визуальная составляющая православных церквей напрямую и исключительно ассоциируется с иконами Спасителя, Богородицы, святых и главных христианских праздников. Без всех этих образов, конечно, невозможно представить православные храмы. Но нужно помнить, что православная церковная иконография не ограничивается такими образами, она может включать в себя неканонизированных реальных исторических личностей, например, правителей (образы которых во множестве представлены в великих соборах Московского Кремля), местных епископов или просто частных покровителей и заказчиков, ктиторов и донаторов. И совершенно особое место принадлежит в этой иконографии *античным философам*, которые в своём подавляющем большинстве изображаются с помощью фресковой росписи.

Следует всегда иметь в виду различие между монументальной – фресковой и мозаичной – живописью и иконами, ведь сакральный статус последних неизмеримо выше фресок и мозаик. Иконы участвуют в богослужениях, в честь наиболее почитаемым из них освящают церкви, их выносят на крестный ход, к ним прикладываются, им, наконец, молятся в непосредственной личной (face-to-face) религиозной коммуникации; короче говоря, православные иконы – неотъемлемая составляющая *литургического действия*.

Фресковые же и мозаичные изображения, присутствующие на столбах, стенах, в куполе храма, являются, при всей их важности, элементами общей религиозно-эстетической или даже образовательно-дидактической атмосферы, «ауры» храма, которые создают определённое состояние верующего (хотя их подчас и трудно разглядеть невооружённым взглядом) или являются выражением определённых тенденций в визуальной культуре православия. При этом, конечно, фрески и мозаики в православии так же, как и иконы (хотя и в меньшей степени и со своими особенностями), являются выражением онтологической значимости, даже *визуального мистического таинства* образа, не сводя его, пользуясь формулировкой современного исследователя, к «*изображению* священного», что характерно для западноевропейской католической традиции, а представляя «*священным* изображением», полноценным *откровением в красках* [Раевская 2011].

В этой связи принципиально важно то *место* в храме, где мы встречаем образы античных философов. Ведь нельзя забывать разницу, в том числе и с иконографической точки зрения, между внутренним, главным пространством храма, где проходят службы и совершаются таинства, и пространствами, так сказать, вспомогательными, дополнительными, с сакрально-мистической точки зрения очевидно менее значимыми, хотя также являющимися частью единого религиозного топоса (вернее даже, *церковного хронотопа*) и поэтому имеющими свою визуальную оформленность. К последним относятся *паперти, галереи, притворы, трапезные*, даже сами *внешние стороны стен церквей*, и именно здесь прежде всего и располагаются изображения античных мудрецов. Таким образом, чтобы правильно понять специфику иконографии античных философов в православных храмах и не удивляться ей, нужно учитывать все эти обстоятельства, а также принимать в расчёт ту специфическую историко-культурную ситуацию, в которой они появились и получили развитие.

Всё это я и хочу кратко представить ниже, беря на себя своего рода просветительскую задачу по актуализации, подчёркиванию важности и многогранности этой темы в контексте как фундаментального теоретического осмысления, так и в разнообразии её историко-культурных проявлений. Ведь даже те, для кого факт присутствия античных философов в храмах – не новость, в своём большинстве не предполагают, какая это по-настоящему значимая, богатая, символическая, затрагивающая фундаментальные области знания и понимания традиция! К сожалению, приходится признать, что она явно не получила подобающего к себя внимания со стороны учёных, и это ещё мягко сказано. Даже в тех немногочисленных зарубежных работах, которые всё-таки посвящены ей, – как, например, в книге И. Дуйчева [Дуйчев 1978] или в исследованиях Специриса [Σπετσιέρης 1963–1964; Σπετσιέρης 1975], – эта тема рассматривается в основном в горизонте искусствознания и истории искусства. Что касается отечественной научной традиции, то в ней, насколько мне известно, нет ни одного целостного труда, целиком посвящённого исследованию этой темы. В тех работах, где она всё-таки упоминается, ей отводится несколько страниц (и это ещё в лучшем случае), как, например, в сочинении дореволюционного историка искусства Ф. Буслаева [Буслаев 1861, 360–365]. Намного чаще ей уделяется

лишь несколько абзацев, причём даже у такого автора, как Л. А. Успенский, чья книга о православных иконах является, пожалуй, лучшим, самым полным, всесторонним, глубоким и аутентичным пониманием иконописи, в этих нескольких абзацах феномен иконографии античных философов в православных церквях представлен исключительно как проявление упадка, а то и искажения православного духа [Успенский 2008, 280–281, 432–433][1].

По нашему же мнению, иконография античных философов в православных храмах напрямую затрагивает такие масштабные, наиболее актуальные для начала XXI века области, как философская и визуальная антропология, визуальная теология и эстетика, визуальная история философии, религии и культуры, а подчас даже находится в их средоточии. Всё это предполагает большое исследование, которое и ведётся нами и частью которого является настоящая статья[2]. Здесь множество интересных и важных аспектов, например, семиотика и семантика визуального образа античного философа, соотношение визуального и нарративного в его образе, специфика изображения в разных православных странах, отличия восточно-христианской образности от западно-христианской и т. д. Все это, конечно, не отразить в одной статье. Поэтому здесь я хочу остановиться лишь на проблеме *генезиса, истоках зарождения и причинах распространения иконографии античных философов в православных храмах*, попытавшись, однако, в этой ограниченной перспективе максимально полно представить выразительность, разнообразие и масштабную фундаментальность данного визуально-религиозного, философского и историко-культурного феномена.

***

Истоки иконографии античных философов в храмах восточного христианства разнообразны. Конечно, сразу хочется назвать иконографию философов в Античности. И действительно, столько образов философов, сколько было их в древнегреческой и древнеримской культурах, не было нигде и, наверное, не будет никогда больше, учитывая тот беспрецедентно высокий социально-культурный статус, который они имели в Афинах и Риме, и ту высокую ценность, которую имел в ней чувственно воспринимаемый образ искусства [Дорофеев и др. 2017]. Но тут необходимо важное уточнение: иконография философов в Античности была в основном *скульптурно-пластичной, объёмной, статуарной*, тогда как в православии мы имеем образцы визуальной *иконографии*[3]. Античная скульптура и православная

---

[1] Что говорить, если до сих пор самым полным аналитическим обзором в этой сфере является заметка В. П. Зубова «Иконография Аристотеля», опубликованная в его книге 1963 г. [Зубов 1963, 319–332].

[2] С его промежуточными исследовательскими результатами, а также с постоянно пополняемым визуальным контентом, в основном малоизвестном, можно познакомиться на сайте развиваемого нами проекта: https://philosophchurch.wordpress.com.

[3] Поскольку наше исследование посвящено античным философам именно в *православных храмах*, где скульптурная пластика имела в целом незначительное присутствие и пока не известно ни одного примера скульптурного изображения философов, то нами не затрагиваются скульптурные образы античных философов в средневековых католических соборах, где они, как,

живопись – это не просто две разные формы изображения в искусстве, это две модели понимания человека, мира, Бога, два мировоззрения, воплощающие соответственно в пластической и визуальной формах разные ценностные установки. Это отдельная тема, связанная, в частности, с онтологическим соотношением единично-уникального и всеобщего. До сих пор остается непревзойдённой по глубине и точности характеристика Гегелем греческой скульптуры как *«субстанциальной индивидуальности»*, в которой общее (духовное, идеальное) не просто полагает собой частное (тело), а устраняет его, что особенно наглядно представлено в отсутствии личной выразительности глаз и – в целом – в выражении лица [Гегель 2001, 89–96].

Здесь не место подробно обсуждать эту тему, поэтому отметим только, что если *космологически-пластическая антропология* Античности воплотилась в скульптурном образе человека вообще и философа в частности, то христианство привносит и развивает *личностно-визуальную антропологию* с новым персоналистическим образом человека, выраженным прежде всего в иконе, но также во фресковой и мозаичной живописи[4]. Но вот что действительно древняя Греция передала Византии, так это признание и глубокое понимание *онтологического* значения созерцания и созерцаемого образа, что определило саму возможность появления и развития визуального и мистического богословия, высшую форму проявления которого мы находим как в иконописи, так и трудах восточных Отцов Церкви [Фестюжьер 2009, 16–84, 211–371; Шпидлик 2013, 185–242]. Речь идёт, с одной стороны, о *персонализации* доставшейся от греков созерцательной установки, что приводит в итоге к пересмотру понимания Высшего начала бытия (от безличного Единого к Абсолютной Личности Бога) и его отношений с человеком, вместо πρόσωπον / persona (маски) раскрывающих онтологическую сущность (οὐσία) личностной ὑπόστασις, а с другой – о *мистико-онтологической визуализации личности*, причём как божественной абсолютной (Бога), так и конечной (человека) [Зизиулас 2006, 21–45; Лосский 2009, 289–320; Дорофеев 2018].

Конечно, кроме греческого опыта, в своём отношении к визуальному образу православие не могло не учитывать и ветхозаветный опыт – но только для того, чтобы пойти принципиально дальше его[5]. В целом же,

---

например, в Шартре, имели значительное распространение. Сравнение пластических и визуальных образов философов соответственно в католических и православных храмах – отдельная большая тема, во многом затрагивающая средоточие различий западного и восточного христианства.

[4] Отметим лишь, что православная живопись, по сравнению с античной скульптурой, имела новые выразительные возможности, позволяющие одновременно изображать несколько фигур, в определённой сюжетной композиции, с большим значением текста в структуре восприятия образа и т. д. Античная же скульптура могла изобразить максимум двух философов, и то для этого требовалась такая специфическая форма, как двойная герма (примеры таких изображений можно найти на сайте нашего проекта «Иконография античных философов: история и антропология образов»: https://iconsphilosophy.ucoz.ru).

[5] Поразительная вещь: древнегреческая и ветхозаветная модели восприятия мира, чьё радикальное, вплоть до противоположности различие было так выразительно показано Э. Ауэрбахом в первой главе его труда «Мимесис», оказались задействованы и трансформированы в православии, чтобы создать свой уникальный синтез понимания визуального образа!

хотя отношение к образу развивалось и формировалось постепенно, можно признать, что оно опиралось на канонические устои православия, представленные как в Священном Писании, так и в трудах Отцов Церкви [Успенский 2008, 11–32]. Мы, впрочем, об этом, как и в целом о значении визуального начала в христианстве, отдельно и подробно говорить не будем, отсылая к работе С. С. Аванесова, вполне достаточно определяющей основания, принципы, особенности визуальной теологии в Ветхом и Новом Заветах [Аванесов 2019, 31–32]. Однако в контексте нашего исследования я не могу хотя бы кратко не остановиться на одной ключевой проблеме. Речь идёт об *образе Иисуса Христа*.

Христианство, как известно, – религия Откровения, и главное Откровение – это вочеловечение второй ипостаси Троицы, явление Бога человеком, точнее – Богочеловеком, собственно Иисусом Христом. Став человеком, Бог невиданным до этого способом возвеличил человека во всей его целостности, в том числе как феноменально-телесную, образно-эстетическую данность, неотъемлемую от его личности, совершенно по-новому утвердив её библейское понимание как «образа» Бога, поставив его в некотором смысле выше ангелов, даже учитывая утрату им богоподобия после грехопадения. Правда, такое возвеличивание человеческого в православии сопровождалось и соблазном его умаления и уничижения, что видно в ересях манихейства, докетизма, монофизитства, энкратизма, а иногда и просто чрезмерной увлечённости «малокровным худосочным аскетизмом»[6]. Близко к этим соблазнам было и движение иконоборчества, словно забывшее постановление V–VI Вселенского (Трулльского) Собора (691–692), повелевающего изображать Христа только «в напоминание о Его жизни во плоти», т. е. не аллегорически, как Агнца, Орфея, доброго пастыря, пеликана, рыбы, якоря, ласточки и т. п., что встречалось в катакомбной живописи и будет использоваться на Западе (не признавшем постановления Трулльского Собора), в западной средневековой живописи [Бобров 1995, 189–193]. Ведь визуальное откровение Бога было явлено не только *непосредственно* в земной жизни Христа, но и в Его *нерукотворном Лике*, первой иконе, появившейся, как сообщают Евсевий Кесарийский, Моисей Хоренский, Прокопий Кесарийский и др., в ответ на просьбу заочно уверовавшего во Христа правителя Эдессы Авгаря прислать ему для излечения образ Спасителя и получившего Его на полотенце, которым омывавшийся водой Спаситель вытер своё лицо, или лучше Лик, чудесным образом отразившейся на нём

[6] «Соблазн малокровного, худосочного аскетизма легко мог завлечь именно пустынножителей… Зачарованность бесплотным, ангелоподобным или, точнее, тем, что казалось и воспринималось как подлинно духовное, была слишком сильна. Не могли, не хотели уступать человеческому, плотскому, тварному того, что в предвечном свете было предопределено, достойно сочетания со словом Божиим, достойно для освящения и прославления. На религиозное сознание легло некоторое боязливое отношение к человеку и плоти. Создавалась даже очень сильная атмосфера этого неопределённого психологического монофизитства. Она обволокла собою быт, мысль, литургику и аскетику многих христиан. Такое осторожное, чтобы не сказать несколько пренебрежительное отношение к тварному, считалось даже более ортодоксальным. В этом видели больше “смирения”» [Киприан 1996, 359–360].

[Деревенский 2016, 430–445]. В этом предании наглядно выражено положение, что *икона, образ есть онтологически непосредственная манифестация и выражение бытия своего оригинала, Первообраза*, а не его искажение или ущемление. В таком подходе православное богословие и антропология *эстетически полагают и утверждают личностное бытие человека* [см.: Дорофеев 2019]. Этот образ, в дальнейшем почитавшийся как св. Мандилион (Ἅγιον Μανδήλιον), Св. Убрус или Спас Нерукотворный, явился сакральной легитимацией чувственно воспринимаемого образа вообще и особенно образа человека как духовно-телесной личности, раскрывающей своё бытие в визуальном изображении. Получается, образ напрямую связан с Первообразом, причём в нескольких аспектах: Христос есть «образ Бога Невидимого» (Кол 1:15), «видящий Меня видит Пославшего меня» (Ин 12:45); человек есть образ Бога; а икона, т. е. определённым способом осуществлённое изображение, есть эстетическое (от греч. *αἴσθησις*, т. е. чувство, чувственное восприятие) воплощение образа подлинного личностного бытия.

Именно из такого понимания образа следует и центральный для *исихазма* и всей православной традиции феномен *обожения*: как в иконе возможно одухотворённое преображение образа чувственной данности человека, раскрывающее его личностное бытие в единении со Христом, так и в действительности возможно реальное преображение физической телесности человека благодаря его открытости энергиям Спасителя. Оба этих явления возможны благодаря непосредственной приобщённости эстетическому образу Христа, который впервые – и для античного сознания на первых порах это было абсолютно непонятно и равносильно безумию – воплощает *эстетическую персонализацию истины*: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин 14:6). Один из глубочайших современных православных богословов и мыслителей Иоанн Зизиулас (бывший митрополитом Пергамским) подчёркивает, что если истина спасает, то потому, что она – жизнь и раскрывается как общение: нельзя ни стать личностью, ни тем более спастись вне личностного общения человека с Христом в любви [Зизиулас, 105–108]. Хочу только подчеркнуть здесь, что общение может и даже должно пониматься как эстетическая, визуальная коммуникация.

Естественно, вопрос изображения такого богочеловеческого образа – фундаментальный, поскольку не любое изображение будет *иконой* (т. е. *образной манифестацией личностного бытия*), что наглядно показывают аллегорические изображения Христа в катакомбах раннего христианства или чрезмерно произвольные образные конструкции в западном средневековом искусстве[7]. Мозаичный, фресковый и иконописный образ Христа в византийском искусстве на протяжении тысячелетия, конечно, претерпел существенную эволюцию, имея несколько архетипических форм выражения [см.: Попова 2006]. Но для нашей темы важно, что наряду с безбородым пастырем и античного склада юношей, каким Христос преимущественно изображался до V в. включительно, образ Спасителя (иконный, мозаичный, фресковый) представляет мужчину средних лет, с боро-

[7] Например, представленный одним лицом образ трёхликой Троицы нидерландской школы кон. XV – нач. XVI в. или ему подобные [Зотов и др. 2018, 338–342].

дой, благородным личностно уникальным красивым лицом[8], максимально пронзительным и гипнотически притягивающим, личностно взывающим взглядом огромных глаз, иногда с большей строгостью, иногда с большей нежностью, полным аскетической отрешённости и в то же время сострадательной любви, *чувственно явленной трансцендентной «надмирности»*, духовной сосредоточенности. Вглядываясь в лучшие образцы византийского искусства, описывать этот Образ можно ещё долго, и всё равно слово будет пасовать перед созерцаемым Ликом. Нам, однако, сейчас важно подчеркнуть, что Христос изображается как *персонализированная божественная мудрость*, которая в одних проявлениях – лишь только часть общего трансцендентно-эстетического образа, как это представлено в знаменитой иконе VI в. Христа Пантократора из синайского монастыря св. Екатерины (ил. 1), а в других (что особо подчёркивает известный специалист по византийскому искусству О. С. Попова на примере также синайского образа Христа Пантократора из миниатюры Четвероевангелия ок. 1000 г.) являет себя фигурой, похожей на возвышающуюся на специальном пьедестале *античную статую философа*, учителя, обращающегося к людям и близкого им [Попова 2006, 22–25, 30–33]. *Визуальное изображение Христа как философа* здесь, несомненно, учитывает опыт скульптурно-пластического образа античного философа, но, во-первых, с добавлением общей духовной сосредоточенности, ярко выраженных личностных составляющих, связанных прежде всего с лицом, выражением и направленностью глаз, и, во-вторых, с учётом того, что Христос-философ не стремится только познать Мудрость и даже не обладает ей, наподобие философствующего мудреца[9], а *сам является мудростью*[10], являет, воплощает её в зримом чувственно воспринимаемом, но при этом одновременно трансцендентно-отстранённом и возвы-

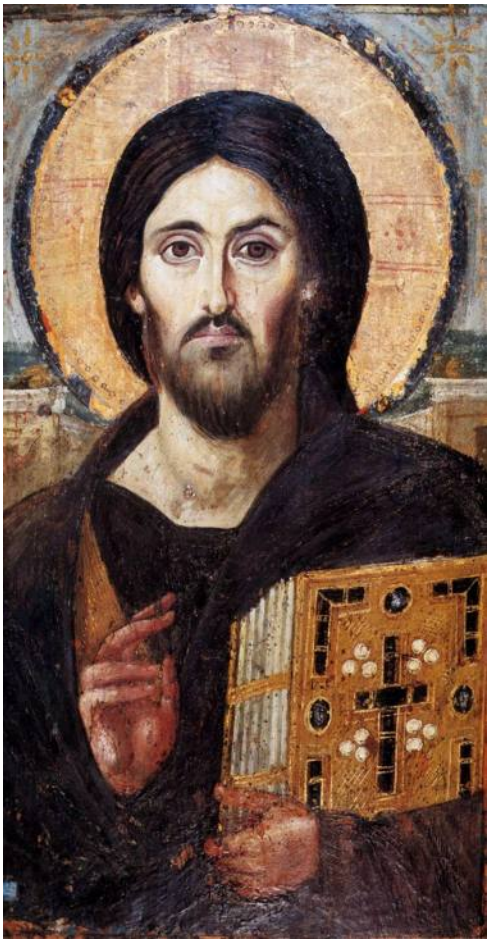
---

[8] Вот как описывает мозаичный образ Христа ок. 1100 г. в куполе церкви Успения монастыря Дафни О. С. Попова: «Лицо редкостно индивидуально, при том, что черты Спасителя легко узнаваемы по другим Его изображениям. <…> Лицо кажется по-человечески портретным и притом характерно греческим; создаётся впечатление, что такой благородный красивый облик мог бы иметь житель Константинополя комниновской эпохи, принадлежащий к интеллектуальным слоям общества. В лице очевидны, как всегда, ум, сила, власть» [Попова 2006, 41].

[9] Несмотря на введённое ещё Пифагором различие философа и мудреца, часто в эллинизме и поздней античности грань между ними почти полностью стиралась.

[10] Образ Софии Премудрости Божией один из самых таинственных. Традиционное Его понимание связано с Христом как воплотившейся мудростью, и не случайно престольный праздник собора константинопольской Софии приходился на день празднования Рождества Христова. Позже в православной иконографии образ Софии Премудрости Божией изображается в виде огненного ангела, а также Пресвятой Богородицы. Ещё в XIX в. была версия, что новгородский образ Софии из одноимённого храма наиболее близок константинопольскому образу Софии [Игнатий 2020, 155–156]. Отдельно выделяется философско-религиозное понимание Софии, развиваемое в начале XX в. Вл. Соловьевым, о. С. Булгаковым и о. П. Флоренским. По мнению Л. Успенского, символизм изображения Премудрости Божией в виде огненного ангела, который активизировался в XIII–XIV вв., был способом противопоставления – впрочем, ущемлявшим дух православного понимания образа – исихастами мудрости христианской мудрости античных философов, получавшим в то время иконографическое признание, например, в Сербии [Успенский 2008, 280–281]. С этой оценкой, однако, можно поспорить.

шенно-человеческом образе. Кстати, в дальнейшем эта модель личностного образа трансцендентного философа, с правильными античными пропорциями, будет определять изображения не только Христа, но и святых, как это есть, например, на сделанной греческими мастерами самой древней русской иконе XI в. апостолов Павла и Петра или на ряде фресок XII в. из церкви св. Георгия в Новгороде [Салько 1982, 153, 216].



Ил. 1. Христос Пантократор. Синай, монастырь св. Екатерины, VI в.
Источник: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=156

Так мы незаметно подошли к теме отношения христианства к античности, конкретней – к античной философии, которая длительное время была синонимом философии вообще. Тему генезиса иконографии античных философов в православных храмах невозможно рассматривать вне учёта этих специфических отношений. Так, например, в русском Средневековье, вплоть до XVII в. включительно, можно было часто встретить обвинения философии в «мудровании», искажающем явленную во Христе и Его заповедях подлинную мудрость, которой нужно лишь примерно следовать;

эта логика по сути лишь повторяет логику оценок античности, да и всего внешнего мира, самых ранних, «катакомбных» христиан I–III веков. С другой стороны, также довольно рано обнаружилось позитивное отношение к античной философии в лице её великих представителей в качестве важного условия реабилитации, легитимации, а начиная с IV в. и развития догматического христианства как сложной богословско-философской системы.



Ил. 2. Власий Цоцонис. Христос – Царь Славы.
Греция, монастырь Великие Метеоры, церковь Успения Богородицы, 2008
Источник: https://philosophchurch.wordpress.com/

Уже Юстин (Иустин) Мученик, характерно называемый также *«Философ»*, первым во II веке приблизил друг к другу великую греческую философию и христианство, показав смысловое родство их учений в ряде случаев. Это получило в том числе и иконографическое выражение. Возьмём, к примеру, фреску в притворе храма Большие Метеоры[11]. Обратите внимание: Христос расположен *над* философами, а слева и справа от двери в храм, в начале каждого ряда философов, стоит святой, слева – апостол Павел[12], справа – св. Юстин Мученик (ил. 2). Именно Юстин, видимо, опираясь на Диогена Лаэртского (III 6), стремился легитимировать великого Платона для христианства, отмечая, что греческий философ всё своё истинное учение взял у Моисея, хотя и не всё понял в нём (Apologia I). Легенда о путешествии

[11] Хотя эта фреска создана лишь в 2008 г. греческим художником Власием Цоцонисом, она продолжает давнюю иконографическую традицию византийского православия и определяется её канонами.

[12] Слова этого апостола «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы, так что они безответны» (Рим 1:20) открывали возможность приобщения истинному Богу и до рождения Христа, т. е. в языческие времена.

Платона к евреям оказалась устойчивой, её придерживались такие видные представители христианского богословия, как Климент Александрийский. В итоге греческого философа даже стали называть в литературе «*афинствующим Моисеем*». Многое для этого сделала именно Александрийская школа богословия, для которой Платон был особенно значим и близок и которая стремилась как раз максимально сблизить Писание и платоновскую философию. Также очень показательно, что мы не раз встретим изображения античных философов вместе с Филоном Александрийским, который в своём мышлении является своеобразным синтезом античности (в первую очередь античной философии) и иудаизма, особенно его трансцендентного понимания Бога; такой синтез позволил ему настолько близко подойти к христианству, что современный исследователь называл его мыслителем с «двойной идентичностью» [Шенк 2007, 89].

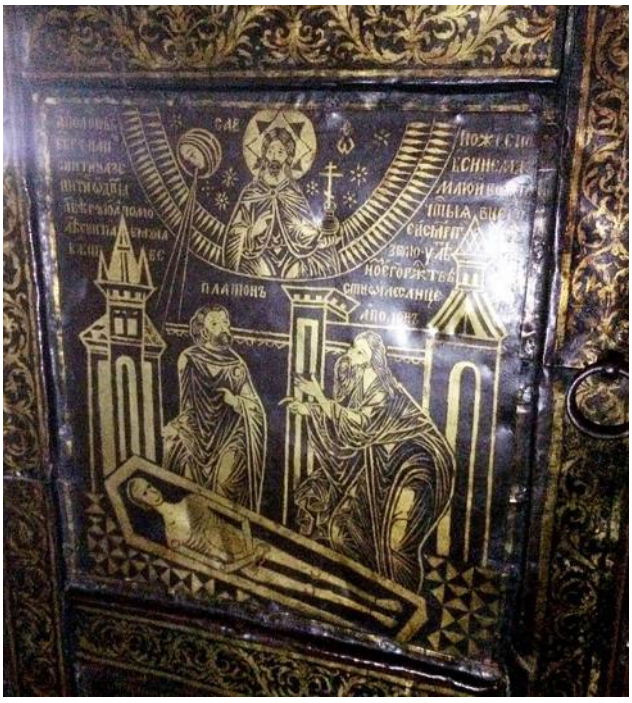
Античные философы были слишком значащим фактором, слишком фундаментальной силой, чтобы христианские мыслители, особенно те, кто (как, например, каппадокийцы Василий Великий, Григорий Богослов и Григорий Нисский) был непосредственно причастен традиции древнегреческой мысли, даже вышел из неё и поэтому понимал её значимость в том числе и для самого христианства, могли бы огульно от неё отказываться, навешивая на античных мыслителей ярлык язычников. Прот. Иоанн Мейендорф убедительно показал, что все основные ереси возникали в Византии по поводу христологических дискуссий, т. е. так или иначе были связаны с вопросом понимания Иисуса Христа [Мейендорф 2014, 13–101, 193–232]. Вполне естественно, что и высшая легитимация была возможна только *через* Христа, *благодаря* Христу и, в пределе, *во* Христе: та или иная связь с Богочеловеческой личностью могла компенсировать *формальную* несовместимость с христианством и его духом (например, рождение и жизнь до Христа и приверженность de jure язычеству). Это в полной мере касалось и великих античных, прежде всего древнегреческих, мыслителей: философов, но также и таких поэтов, как Гомер и Менандр, и таких историков, как Фукидид и Плутарх. Их иконография в православном храме уже не казалась бы чем-то чуждым и инородным, если бы они представали пророками Христа, «христианами до Христа», пришедшими к откровению или благодаря «внешнему» источнику (как в случае с вышеприведённым преданием об «плагиате» Платоном своего учения у ветхозаветных пророков), или через узрение истинного Бога посредством красоты мира, Его творения, или, наконец, благодаря «естественному откровению и просветлению разума». Монополия ветхозаветных пророков, предсказывающих приход и рождение Мессии (например, Ис 7:13–15 или Дан 9:25), оказывается здесь поколебленной античными пророчествами. В этой связи также вполне понятно, почему вместе с древнегреческими философами легитимации подвергаются и *Сивиллы* – «профессиональные» прорицательницы античного мира, чья иконография в православных храмах почти всегда сосуществует с иконографией философов, являясь неотъемлемой частью единой композиции.

В качестве обоснования такой установки и появляются тексты, «объективирующие» данную интерпретацию, т. е. как бы исторически подтверждающие истинность и правомерность таких свидетельств. Подобных текстов

было немало. Назовём новозаветный апокриф «Сказание Афродитиана о знамениях в земле персидской», в котором жрец Афродитиан является судьёй в споре иудеев, язычников и христиан. Это произведение оказало сильное влияние не только на византийскую, но и на всю православную, в том числе русскую, литературу, найдя себе и визуальное воплощение. Например, Афродитиан изображён на дверях северного портала в галерее Благовещенского собора Московского Кремля, в нижнем ряду левой створки вместе с Гомером, с соответствующими пророческими изречениями о Христе и Троице. На правой створке представлен Ермий (Гермес Трисмегист) и Менандр с подобными же изречениями. Такие же изображения есть на южных дверях Успенского собора Кремля, причём на правой их стороне они тождественны с изображениями на северных дверях Благовещенского собора. И очень любопытно, что на подаренных Дмитрием Ивановичем Годуновым центральных дверях Троицкого собора Ипатьевского монастыря (сейчас они находятся в музее монастыря) мы обнаруживаем изображение *точно таких же лиц в таком же сочетании и с теми же изречениями* – очевидно, что они делались по московскому образцу.

Одним из первых является составленное уже в VI веке произведение, в котором описывается встреча в Афинах семи мудрецов, решающих вопросы о будущем мира. Надпись об этом событии, призванная объяснить и оправдать наличие образов античных философов в храме, есть, кстати, на фресках церкви св. Николая (1560), называемой ещё Philantropinon, в греческой Янине (область Эпир). В Хронографе IX века Феофана Исповедника была представлена история, в соответствии с которой во Фракии в IV веке был найден гроб неизвестного эллинского философа, к этому гробу была прибита доска с надписью, пророчески предсказывающей рождение Христа от непорочной Девы и открытие гроба во времена византийского императора Константина и его матери Ирины. Данная легенда представлена и в *Степенной книге*, составленной при Иване Грозном, где сообщалось уже и о *крещении* этих костей и тем самым воскресении формально языческого философа «во Христе»; приводятся и якобы слова Платона, что «Аполлон несть бог, но жрец; есть убо Бог на небеси, ему же снити на землю, и воплотитися от Девы чистыя, в него же и аз верую». Крещение костей философа рассматривалось в контексте крещения останков братьев князя Владимира Ярополка и Олега Святославичей и сошествия Христа в ад ради спасения и воскресения грешников[13]. Эти письменные источники напрямую сформировали чрезвычайно любопытную иконографию Платона или с гробом на голове, как это представлено во фресковых образах философа в монастырских церквях Южной Буковины (Сучевицы, Молдовицы, Воронце), или стоящего рядом с открытым гробом и находящимися в них костями, озаряемого божественными лучами св. Духа, как на створке Южных ворот Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме (ил. 3). Кстати, сивиллы на этих дверях представлены даже несколько раз.

[13] Полностью текст приведен в: Мирошниченко 2012, 132–133.



Ил. 3. Кострома, Ипатьевский монастырь, Троицкий собор.
Нижняя часть правой створки южных врат, XVI век
Источник: https://philosophchurch.wordpress.com/

Многие из этих и подобных им произведений, такие как «Палея историческая», «Сказания о двенадцати Сивиллах», «Сказания о Гермесе Трисмегисте» и др., оказались основными источниками для перевода и компилятивного объединения в текст «*Пророчества еллинских мудрецов*», изданного в России в «Хронографе» 1512 года и затем неоднократно, не менее семи раз, переиздававшегося в XVI–XVII вв. Этот текст для нас наиболее важен, поскольку его влияние на распространение иконографии в православных храмах в этот период является определяющим [Казакова 1961, 358–368]. В первом издании этого произведения, называемом «Хронографическим», представлен список из 13 «еллинских» мудрецов, к которым относятся не только философы и историки (Аристотель, Платон, Фукидид и др.), но и боги (Аполлон, Гермес Трисмегист, Дионис) и персидские волхвы, каждый из которых сопровождается изречением, свидетельствующим о предвосхищении Христа и понимании Бога как Троицы. Сразу отметим, что в дальнейших изданиях, например, в знаменитом «списке Григория Тушина», будет уже 19 персон, среди которых не будет персидских волхвов, но появятся Гомер, Солон, Плутарх, Еврипид, Хилон, Афродитиан, Лисимах, Менандр, Диоген, исчезнут античные боги, но придут античные сивиллы. Также каждый из приведённых «еллинских мудрецов» сопровождается здесь своим *изречением*, призванным подтвердить его пророчество о Боговоплощении.

Всё это говорит о том, что письменные источники непосредственно влияли на визуальную иконографию античных философов в православных храмах, а иногда и напрямую определяли её. В этой связи отметим особое значение *книжной миниатюры*, живописного жанра, наиболее близкого литературным источникам, который не был так строго нормирован, как иконы и церковная монументальная живопись, а потому часто предопределял последнюю [Бобров 1995, 27–28]. Неудивительно, что описания античных философов в лицевых подлинниках (например, строгановском) часто сопровождались для наглядности миниатюрами с их изображениями [Буслаев 1861, 360–365; Казакова 1961, 367]. Важнейшей частью таких образов являлись представленные на свитке изречения, должные создать соответствующий «правильный» оценочный фон, призванные сформировать и направить соответствующим способом *религиозно-оценочную оптику* воспринимающего эти образы. В отличие от пластических образов философов античных скульптур, где надписи, если и присутствовали, то в минимальном объёме, указывая только имя изображённого, то фресковая монументальная живопись представляла намного больше возможностей для присутствия языковых изречений, да к тому же статус письменного слова был во многом, в том числе благодаря Библии, сакрализован, чего не было в древней Греции. Неудивительно поэтому, что многие изречения, которые мы находим в письменных источниках, тех же «Пророчествах еллинских мудрецов», через какое-то время визуализируются, и их можно обнаружить как часть иконографии того или иного философа. Впрочем, содержания этих изречений в разных изданиях также могут разниться и приписываться разным лицам, что говорит об имеющейся вариативности; возможны были и просто ошибки[14]. Неудивительно, что афонский живописец Дионисий Фурноаграфиот в 135 параграфе Ерминии предлагал не только *правила изображения философов, место,* где следует размещать эти образы в церкви, но и *текст изречений*, которые должны быть на свитках в их руках. Такие же нормативы изображения и содержания высказываний, составляющих вместе целостное визуально-нарративное единство образов античных философов, мы находим и в русских сборных иконных подлинниках, например, строгановских, куда сведения о языческих мыслителях и сивиллах могли попасть из новгородских переводов или из греческих лицевых подлинников; также нужно учитывать и западное влияние в XVII веке [Буслаев 1861, 360–365].

Конечно, большое влияние на распространение иконографии античных философов в православных храмах имели социально-политические и историко-культурные события. Так, например, захват на полвека Константинополя крестоносцами в 1204 г. привёл к тому, что многие греческие мастера были вынуждены покинуть столицу Византийской империи и переправиться в другие православные анклавы, например, в Сербию.

[14] Как в случае с Максимом Греком, представившим в своём «Слове обличительном» к Орфею надпись, часто относимую к Платону: «Христос хощет родиться от Девы Марии и верую в него, при Константине и Ирине паку, солнце, узриши мене»; любопытно, что, возможно, именно эта фраза в сочинении Максима Грека повлияла на изречение в изображении Орфея в Троицкой церкви в Останкине нач. XVIII века [Сергеев 1985, 327–328].

Именно в XIII–XIV вв. в сербском церковном искусстве происходит настоящий ренессанс, который знаменует, в частности, появление иконографии античных философов. В этой связи заслуживают внимания образы Платона, Плутарха и Сивиллы в экзонартексе церкви Богородицы Левишки в Призрене (1307–1313) [Djurić 2006] или церкви св. Ахиллия в Арилье [Окунев 1936]. Ещё большее значение имел захват Константинополя турками в 1453 году. После этого события во многих церквях бывшей византийской империи, чаще всего в *нартексе* церкви, организовывались так называемые «тайные школы» (греч. κρυφό σχολείο). Эти школы, будучи окружены чуждыми и враждебно настроенными османами, проводили образовательные занятия для греков-христиан, включающие в себя в том числе изучение трудов древнегреческих философов и писателей, чьи визуальные образы присутствовали на стенах церквей, а их самих рассматривали как предшественников Христа и своего рода символы национальной идентичности. Таким способом, через обращение к своим культурным истокам, греки укрепляли свои позиции среди агрессивного османского окружения.

Таким образом, в XV–XVI вв. «еллинские мудрецы» органично интегрируются в православное сакральное пространство, становясь его непроизвольными адептами[15]. Назовём в качестве примеров изображения античных философов в храме св. Николая в городке Янина, расположенном на одноимённом островке в греческом Эпире (1559–1560), в храме Девы-Вратарницы Иверского монастыря на Афоне (1683), в трапезной афонской лавры св. Афанасия (1512), где изображён целый ряд древнегреческих философов (Филон, Солон, Пифагор, Сократ, Гомер, Платон, Аристотель и другие), в многочисленных монастырях Южной Буковины XV–XVI в. (нынешняя территория Румынии, ранее принадлежавшая Молдавии), в Бачковском монастыре и церкви в Арбанаси в Болгарии и др.

Но, конечно, самым значительным в контексте общекультурного развития было влияние греков на древнюю Русь, ставшую при Иване Грозном единым царством и единственным независимым православным государством. «Массовая» миграция греческих художников и мыслителей способствовала заметному увеличению влияния античной культуры в формах христианской рецепции, чрезвычайно плодотворному, сердечно-личностному приятию идей исихазма, общей «гуманизации» древнерусской культуры и, в частности, развёртыванию фундаментальных возможностей визуально-образной персонализации Бога, православных ценностей и установок, человека и мира. В XV веке сосредоточенно-молчаливому созерцанию открывались трансцендентные дали в чувственно воспринимаемых образах, ему было доступно то, перед чем останавливалось в смирении, смущении и недоумении слово: созерцали больше, чем говорили, исихастское безмолвие проявлялось в личностном «внутреннем видении», язык послушно

[15] Отметим, что уже в XII–XIII в. в Иерусалиме, в монастыре св. Креста появляются образы античных философов (Платона, Солона, Аристотеля, Хилона, Плутарха), которые были инициированы приездом Шота Руставели и которые создавались по афонским образцам. К сожалению, сейчас (на начало 2020 года) этих фресок нет в монастыре, видимо, их сняли со стен для реставрации.

шёл за взором просветлённых глаз. «Внутреннее видение» фундировало собой в том числе и «эстетические», т. е. чувственно воспринимаемые образы, одухотворяя и преображая их силой «исихии». Это время характеризуется, по словам Д. С. Лихачёва, установкой «психологической умиротворённости» и «эмоциональной созерцательности», которая намного полнее, чем в литературе, воплощалась в живописи, прежде всего в иконописи Андрея Рублёва, некоторым соответствием духу которой может быть названа лишь «Повесть о Петре и Февронии» [Лихачёв 1970, 93–96].

Старшим современником Андрея Рублёва был Феофан Грек, проводник идей греческого исихазма на Руси, которого уже современники, вслед за его учеником Епифанием Премудрым, называли «*преславным мудрецом, философом зело хитрым*» [Николаева и др. 2019] за его прозревающие, так много говорящие, сообщающие и утаивающие, полные созерцательной энергии живописные образы. Для нас особо важно здесь, что он расписывал *первое* каменное здание Благовещенского собора московского Кремля в 1405 году, точнее, ему принадлежали росписи Апокалипсиса и *Корня (или Древа) Иессеева*. Последний иконографический сюжет напрямую связан с иконографией античных философов в христианских (как католических, так и православных) храмах.

«Древо Иессеево» – визуальное изображение родословной Иисуса Христа, основой для которого послужили слова из книги пророка Исайи: «И произойдёт отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастёт от корня его» (Ис 11:1). В западноевропейском искусстве самое раннее изображение этой композиции приходится на IX век, но активизируется в XII–XIII вв. (витражи в Шартрском соборе, портал веронской церкви Сан Дзено). Особенно знаменательно, что именно в этот период в «древо Иессеево» начинают включаться и языческие персонажи в качестве предвестников Христа: Вергилий (четвертая эклога «Буколик» традиционно в западном Средневековье интерпретировалась как пророчество о Христе), Сивилла и древнегреческие философы. В византийском искусстве этот иконографический тип известен примерно с XII века, с созданного греческими мастерами изображения в церкви Рождества Христова в Вифлееме, но особенное распространение он получает в XIII–XVI веках. Так, существует гипотеза, что иконография «Древа Иессеева» в соборе Успения Девы Марии в Орвието (начал строиться в 1290 г.) напрямую повлияла на появление её образцов в православном искусстве Сербии, Грузии, Болгарии. И, конечно, отнюдь не случайно этот образ в православных храмах сперва очень часто (если не сказать, что всегда) встречается с изображениями «еллинских мудрецов», по сути вводя их в пространство храма (церкви св. Ахиллия в Арилье и Богородицы Левишки в Призрене; трапезная Лавры св. Афанасия на Афоне; внешние стены церквей Южной Буковины; Бачковский монастырь в Болгарии и др.), чтобы затем иконография философов могла бы изображаться и отдельно (как, например, в церкви Филантропонион в Янине, в Великих Метеорах и т. д.).

К сожалению, эти росписи Феофана Грека, как и большинство других, до нас не дошли, но есть все основания считать, что иконография «Древа Иессеева» включала в себя и образы античных философов, и это были, скорее всего, *первые* на Руси изображения такого рода. И дело даже не столько

в историческом генезисе и самом смысле этого образа, предполагающего присутствие всех предшественников Христа, в своих ответвлениях объединяющего Античность, Ветхий и Новый заветы. Гораздо важнее, что в дальнейших росписях собора 1508–1520 гг. и 1563–1564 гг., после страшного пожара 1547 года, «Древо Иессеево» всегда присутствовало, и не исключено, что здесь была реализована установка на подражание феофановскому иконографическому первообразцу. В дошедшем до нас Благовещенском соборе именно «Древо Иессеево» признаётся самой ранней росписью в галереях, которая к тому же – и это признаётся её главным новшеством – является не составной частью общей сюжетной иконографической программы, а её основой, центром, средоточием, композиционно занимая все своды и значительную часть стен не по вертикали, как было принято, а по горизонтали [Качалова 1995, 414–415].



Ил. 4. Вергилий. Москва, Кремль, Благовещенский собор, XVI век
Источник: https://philosophchurch.wordpress.com/

Время, а точнее – трагические ошибки при реставрации (особенно 1882 года), привели к тому, что фрески галерей дошли до нас в очень плачевном состоянии. Из 12 «еллинских мудрецов» сейчас можно разглядеть только образы Аристотеля, Сивиллы, Фукидида, Плутарха и Вергилия (ил. 4), причём изображение римского поэта дошло до нас, пожалуй, в наилучшем состоянии, к тому же, именно он держит в руках свиток с подлинным изначальным текстом, остальные тексты были подвергнуты

изменениям[16]. Тем большую ценность имеют описания этих росписей теми, кто мог их ещё видеть воочию в приемлемом состоянии. Так, например, в вышедшей в 1846 году книге А. Н. Муравьёва «Путешествие по святым местам русским» содержится указание на изображённых на столпах и простенках паперти Благовещенского собора Аристотеля, Сивиллы, Анахарсиса, Менандра, Плутарха, Анаксагора, Зенона, Фукидида, Птолемея, Гермеса Трисмегиста и Сократа с приведением для каждого изречений, начертанных на хартиях, которые они держат в руках [Муравьёв 1990, 236–238][17].

Думается, что появление иконографии античных философов внутри особо приближенных к царскому двору соборов Московского Кремля (Благовещенского и Успенского) выражало начавшейся процесс официальной легитимации этих образов русской светской и церковной властью. Пик этого признания приходится на середину – вторую половину XVII века. Именно в это время «Пророчества еллинских мудрецов» выходят новым изданием в так называемой «Кирилловой книге», напечатанной по распоряжению царя и с благословения патриарха, т. е. являющейся официальным государственно-церковным документом, а образы античных Сивилл (чаще всего иконографически, композиционно, семантически связанных с античными философами) изображались так часто, что представали, по выражению того же А. Н. Муравьёва, как «любимое украшение времён Алексея Михайловича» [Муравьёв 1990, 215]. И хотя такая иконография распространялась и ранее, скорее всего с начала XV века (благодаря тому же Феофану Греку), так что есть сведения даже не о фресковых росписях на паперти, галереях или притворах, а об иконных образах[18], что особенно редко встречается, но, конечно, отношение к ней, скорее всего, было ещё сдержанно-настороженное. И потребовалось особая причина, позволившая изменить такое положение, представив античных философов как сторонников русского государства и русской православной церкви, в частности, посредством их активного визуального присутствия в храмах, основном значимом пространстве для средневекового человека.

Можно сказать, что этому способствовало некое культурное обращение к Западу и увеличение интереса к античности, что имело место во время царствования Алексея Михайловича. Не признавать и не учитывать этот фактор, конечно, нельзя, но, как кажется, более значимой, а может быть, и определяющей здесь была иная причина: борьба с возникшими на Руси

---

[16] В этом можно увидеть своего рода историко-культурный парадокс, так как, кроме данного образа, в России имеется только ещё один образ Вергилия 1719–1720 гг., обнаруженный В. И. Сергеевым в 70-х годах прошлого века [Сергеев 1985, 329–330] в Воскресенской церкви села Карельское Сельцо Калининской (ныне Тверской) области.

[17] Особо обратим внимание, что в списке А. Н. Муравьёва не указан Вергилий: скорее всего, он был ошибочно идентифицирован как Гермес Тресмегист или Птолемей.

[18] М. В. Шахматов указывает, например, что в Отенской пустыни имелась *икона* 1462 года, на которой Платон расположен под Иоанном Богословом и держит в руках хартию с надписью: «Аполлон несть бог, но есть Бог на небесех, Ему же снити на землю и воплотитися» [Шахматов 1930, 64].

ересями. Уже на рубеже XV–XVI вв. в русской православной церкви было неспокойно из-за распространения учения *московско-новгородских еретиков*, подвергавших сомнению или прямо отрицавших богочеловечество Христа. Так, глава нестяжателей Вассиан Патрикеев сомневался в человеческой составляющей природы Спасителя, а так называемая «ересь жидовствующих», наоборот, видела во Христе только человека. В этой ситуации вполне естественным выглядит обращение к античным мудрецам, призванным своими пророчествами ещё раз подтвердить и утвердить, в том числе в доступной большинству (включая и самих еретиков, а также сомневающихся) визуальной форме, ортодоксальное понимание богочеловечества Христа. Очень вероятно, что начало этому процессу *визуализации, легитимации и своего рода воцерковлению* античных философов в русских православных храмах было заложено с XV века благодаря влиянию принесённых греками, тем же Феофаном, новых для Руси иконографических традиций. Названный процесс получил развитие, утверждение и официальное признание в XVII веке как возможность ещё с одной стороны противостоять приобретшим уже серьёзное влияние ересям. Эту мысль подтверждает факт выхода в 1644 г. при поддержке царя и с благословения патриарха «Кирилловой книги», которая включила в себя сочинение архиепископа Иерусалимского Кирилла о втором пришествии Христа, сборник статей, представляющих ортодоксальное видение основных догматов христианства, статьи против различных еретиков и иноверцев – в том числе и «Пророчества еллинских мудрецов», текст, как мы уже указывали, напрямую повлиявший на формирование и распространение иконографии античных философов в русских православных храмах. Такое издание уже на официальном уровне узаконивало эту иконографию, закрепляя её смысл, предназначение и функцию как визуального оружия в борьбе с еретическими учениями [Казакова 1961, 362–365].

Кстати, очень характерно, что «ересь жидовствующих» также называется ещё «*новгородско-московской* ересью», поскольку сформировалась примерно в последней четверти XV века в Великом Новгороде и, помимо этого древнего русского города, наиболее активное распространение получила в Москве. И именно в этих двух регионах встречается наибольшее количество (по крайней мере, идентифицируемых на сегодняшний день) церквей, в которых встречались образы античных философов. Так, в Москве, помимо уже указанных выше Благовещенского и Успенского соборов Кремля, можно назвать каменный *храм Флора и Лавра у Мясницких ворот* (1657); скорей всего, иконография античных философов в нём создавалась по образцу Благовещенского собора и не исключено, что была второй после него (к сожалению, этот храм был снесён в 1935 году при строительстве станции метро «Чистые пруды»); *галерею собора Новоспасского монастыря*, в которой фрески, в том числе изображения философов (Платона, Аристотеля, Плутарха, Солона, Птолемея, Гомера и др.) были написаны в 1689 году изографом Оружейной палаты Фёдором Зубовым и костромскими мастерами (на настоящий момент эти фрески сняты со стен и частично находятся в Третьяковской галерее, частично в Историческом музее Москвы); *Троицкую церковь в Останкине* (кон. XVII – нач. XVIII вв.), которая интересна тем, что

в тумбах нижнего ряда её иконостаса, наиболее сакрального места в православном храме, представлены изображения античных философов (Орфея, Аполлона и др.). Кстати, очень характерно, как сообщает русский исследователь конца XIX в. Дм. Сперовский, что иконография античных философов и сивилл в нижнем ряду иконостаса формируется почти одновременно с образованием наверху иконостасных рядов Христовых страстей и получает распространение в XVII веке, помимо указанного московского храма, в Новгородской области – в соборном храме Хутынского Спасо-Преображенского монастыря, в Николаевской церкви Отенского монастыря и др.[19]; подобные изображения, но уже фресковой стенной живописи, можно встретить и в Никольском соборе Вяжищского монастыря неподалёку от Новгорода, в новгородском Успенском соборе и др. [Толстой 1888, 214]. Думается, что отнюдь не случайно античные философы появляются в иконостасе или на стенах церквей в тех местах и в то время, когда и где ересь жидовствующих была особенно сильна.

Итак, как мы видели, причины появления и распространения иконографии античных философов в православных храмах были различны. Одни были связаны генетической родственностью с древнегреческими принципами понимания образа; другие определялись специфическими общехристианскими и особенно православными догматическими моделями понимания Бога, человека, мира и вытекающим из них соответствующим отношением к образу и собственно античным философам; третьи были вызваны диалогом культур в области визуальной иконографии религиозного искусства между восточным и западным христианством или византийским и русским православием; четвёртые характеризовались влиянием письменных источников и процессом их визуализации в форме сложных нарративно-визуальных образов; пятые порождались конкретными историко-культурными, социально-политическими и религиозными событиями. Некоторые из этих причин могли сосуществовать с другими, некоторые вызывались другими, но все они так или иначе, в то или иное время способствовали формированию традиции изображения античных философов в православных храмах, значимость и богатство которой мы и постарались представить.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аванесов 2019 – *Аванесов С. С.* О визуальной теологии // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 13–44.

Бобров 1995 – *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. Санкт-Петербург, 1995.

Буслаев 1861 – *Буслаев Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Том 1. Санкт-Петербург, 1861.

Гегель 2001 – *Гегель Г. В. Ф.* Лекции по эстетике. Том 2. Санкт-Петербург, 2001.

[19] *Сперовский Дм.* О древнерусских иконостасах вообще и новгородских в частности. 1894 // Отдел письменных источников Новгородского Государственного Музея заповедника. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 13. Цит. по: Чумакова 2004, 247.

Деревенский 2016 – *Деревенский Б. Г.* Иисус Христос в документах истории. Санкт-Петербург, 2016.

Дорофеев 2018 – *Дорофеев Д. Ю.* Образ и личность: визуальные основы персонализма и образования в истории понятия // Современные образовательные технологии в подготовке специалистов для минерально-сырьевого комплекса. Санкт-Петербург, 2018. С. 720–729.

Дорофеев 2019 – *Дорофеев Д. Ю.* Образ и Первообраз: богословие Вл. Лосского и его значение для современной философской антропологии и эстетики // Бог и человек в учении Владимира Лосского. Том II / Под редакцией М. А. Манойловой, О. Э. Душина. Псков, 2019. С. 49–80.

Дорофеев и др. 2017 – *Дорофеев Д. Ю., Савчук В. В., Светлов Р. В.* Иконография античных философов: история и антропология образов. Санкт-Петербург, 2017.

Дуйчев 1978 – *Дуйчев И. С.* Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис. София, 1978.

Зизиулас 2006 – *Зизиулас И.* Бытие как общение. Очерки о личности и Церкви. Москва, 2006.

Зотов и др. 2018 – *Зотов С., Майзульс М., Харман Д.* Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. Москва, 2018.

Зубов 1963 – *Зубов В. П.* Аристотель. Москва, 1963.

Игнатий 2010 – *Игнатий, архиеп. Воронежский.* Об иконе св. Софии в новгородском Софийском соборе // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 138–161.

Казакова 1961 – *Казакова Н. А.* «Пророчества еллинских мудрецов» и их изображения в русской живописи XVI–XVII вв. // Труды отдела древнерусской литературы. Том XVII. Ленинград, Москва, 1961. С. 358–368.

Качалова 1995 – *Качалова И. Я.* Стенопись галерей Благовещенского собора московского Кремля // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. Санкт-Петербург, 1995. С. 411–437.

Киприан 1996 – *Киприан (Керн), архим.* Антропология св. Григория Паламы. Москва, 1996.

Лихачёв 1970 – *Лихачёв Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. Москва, 1970.

Лосский 2009 – *Лосский В. Н.* Богословие и Боговидение. Москва, 2009.

Мейендорф 2014 – *Мейендорф И., прот.* Иисус Христос в восточном православном богословии. Москва, 2014.

Мирошниченко 2012 – *Мирошниченко Е. И.* Платон и платонизм в древнерусской литературе // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. 2012. Том 10. Вып. 1. С. 129–136.

Муравьёв 1990 – *Муравьёв А. Н.* Путешествия по святым местам русским. Москва, 1990.

Николаева и др. 2019 – *Николаева Ж. В., Рыбас А. Е., Савчук В. В.* Феофан Грек – зело хитрый философ: триография. Санкт-Петербург, 2019.

Окунев 1936 – *Окунев Н. Л.* Арилье. Памятник сербского искусства XIII века // Seminarium Kondakovianum. Вып. VIII. Прага, 1936. С. 221–258.

Попова 2006 – *Попова О. С.* Образ Христа в византийском искусстве V–XIV веков // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики. Фрески. Иконы. Москва, 2006. С. 9–65.

Раевская 2011 – *Раевская Н. Ю.* Священные изображения и изображения священного в христианской традиции. Санкт-Петербург, 2011.

Салько 1982 – *Салько Н. Б.* Древнерусское искусство XI–XIII вв. Мозаики. Фрески. Иконы. Ленинград, 1982.

Сергеев 1985 – *Сергеев В. Н.* О надписях к изображениям «еллинских мудрецов» // Труды отдела древнерусской литературы. Том XXXVIII. Москва, Ленинград, 1985. С. 326–331.

Толстой 1888 – *Толстой М.* Святыни и древности Великого Новгорода. Москва, 1888.

Успенский 2008 – *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. Москва, 2008.

Фестюжьер 2009 – *Фестюжьер А-Ж.* Созерцание и созерцательная жизнь по Платону / Пер. с фр. А. С. Гагонина. Санкт-Петербург, 2009.

Чумакова 2004 – *Чумакова Т. В.* К вопросу о рецепции Аристотеля в древнерусской культуре // Вече. Альманах русской философии и культуры. 2004. № 16. С. 243–256.

Шахматов 1930 – *Шахматов М. В.* Платон в Древней Руси // Записки русского исторического общества в Праге. Кн. 2. Прага, 1930. С. 49–70.

Шенк 2007 – *Шенк К.* Филон Александрийский. Введение в жизнь и творчество / Пер. с англ. С. Бабкиной. Москва, 2007.

Шпидлик 2013 – *Шпидлик Т.* Молитва согласно преданию Восточной церкви / Пер. с итал. Н. Костомаровой. Москва, 2013.

Djurić 2006 – Djurić B. Plato, Plutarch and the Sibyl in the Fresco Decoration of the Episcopal Church of the Virgin Ljeviska in Prizren. *Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott.* Ed. by J. Burke et al. Melbourne, 2006. P. 274–283.

Σπετσιέρης 1963–1964 – Σπετσιέρης Κ. Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις Εκκλησίας. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών.* 14. Αθήνα, 1963–1964.

Σπετσιέρης 1975 – Σπετσιέρης Κ. Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις Εκκλησίας: Συμπληρωματικά στοιχεία. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών.* 24. Αθήνα, 1975.

REFERENCES

Avanesov 2019 – Avanesov S. S. On Visual Theology. *Journal of Visual Theology.* 2019. 1. P. 13–44. In Russian.

Bobrov 1995 – Bobrov Yu. G. Fundamentals of the Iconography of Old Russian Painting. St. Petersburg, 1995. In Russian.

Buslaev 1861 – Buslaev F. Historical Essays of Russian Folk Literature and Art. Vol. 1. St. Petersburg, 1861. In Russian.

Chumakova 2004 – Chumakova T. V. On the Question of the Reception of Aristotle in Ancient Russian Culture. *Veche. Almanac of Russian Philosophy and Culture*. 2004. 16. P. 243–256. In Russian.

Cyprian 1996 – Cyprian (Kern), archim. Anthropology of St. Gregory Palamas. Moscow, 1996. In Russian.

Derevensky 2016 – Derevensky B. G. Jesus Christ in the Documents of History. St. Petersburg, 2016. In Russian.

Djurić 2006 – Djurić B. Plato, Plutarch and the Sibyl in the Fresco Decoration of the Episcopal Church of the Virgin Ljeviska in Prizren. *Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott.* Ed. by J. Burke et al. Melbourne, 2006. P. 274–283.

Dorofeev 2018 – Dorofeev D. Yu. Image and Personality: Visual Foundations of Personalism and Education in the History of the Concept. *Modern Educational Technologies in Training Specialists for the Mineral Resource Complex.* St. Petersburg, 2018. P. 720–729. In Russian.

Dorofeev 2019 – Dorofeev D. Yu. Image and Archetype: Theology of Vl. Lossky and Its Significance for Modern Philosophical Anthropology and Aesthetics. *God and Man in the*

Doctrine of Vladimir Lossky. Vol. II. Edited by M. A. Manoilova, O. E. Dushin. Pskov, 2019. P. 49–80. In Russian.

Dorofeev et al. 2017 – Dorofeev D. Yu., Savchuk V. V., Svetlov R. V. Iconography of Ancient Philosophers: History and Anthropology of Images. St. Petersburg, 2017. In Russian.

Duychev 1978 – Duychev I. Ancient Pagan Philosophers and Writers in the Old Bulgarian Painting. Sofia, 1978. In Bulgarian.

Festugière 2009 – Festugière A.-J. Contemplation et vie contemplative selon Platon. Transl. into Russian by A. S. Gagonin. St. Petersburg, 2009.

Hegel 2001 – Hegel G. W. F. Lectures on Aesthetics. Vol. 2. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2001.

Ignatius 2010 – Ignatius, archbishop of Voronezh. About the Icon of St. Sophia in Novgorod St. Sophia Cathedral. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 138–161. In Russian.

Kachalova 1995 – Kachalova I. Ya. Murals in the Galleries of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. *Old Russian Art. Balkans. Rus'*. St. Petersburg, 1995. P. 411–437. In Russian.

Kazakova 1961 – Kazakova N. A. "Prophecies of the Hellenic Sages" and Their Images in Russian Painting of the 16th – 17th Centuries. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature.* Vol. XVII. Leningrad, Moscow, 1961. P. 358–368. In Russian.

Likhachev 1970 – Likhachev D. S. Man in the Literature of Old Russia. Moscow, 1970. In Russian.

Lossky 2009 – Lossky V. N. Theology and Vision of God. Moscow, 2009. In Russian.

Meyendorff 2014 – Meyendorff J. Jesus Christ in Eastern Orthodox Theology. Moscow, 2014. In Russian.

Miroshnichenko 2012 – Miroshnichenko E. I. Plato and Platonism in Ancient Russian Literature. *Novosibirsk State University Bulletin. Series: Philosophy*. 2012. Vol. 10. 1. P. 129–136. In Russian.

Muravyov 1990 – Muravyov A. N. Travel to the Russian Holy Places. Moscow, 1990. In Russian.

Nikolaeva et al. 2019 – Nikolaeva Zh. V., Rybas A. E., Savchuk V. V. Theophanes the Greek is an Extremely Cunning Philosopher. St. Petersburg, 2019. In Russian.

Okunev 1936 – Okunev N. L. Arilier. Monument of Serbian Art of the 13th Century. *Seminarium Kondakovianum*. Is. VIII. Prague, 1936. P. 221–258. In Russian.

Popova 2006 – Popova O. S. The Image of Christ in Byzantine Art of the 5th – 14th Centuries. *Popova O. S. Problems of Byzantine Art. Mosaics. Frescoes. Icons.* Moscow, 2006. P. 9–65. In Russian.

Raevskaya 2011 – Raevskaya N. Yu. Sacred Images and Images of the Sacred in the Christian Tradition. St. Petersburg, 2011. In Russian.

Salko 1982 – Salko N. B. Old Russian Art of 6th–13th Centuries. Mosaics. Frescoes. Icons. Leningrad, 1982. In Russian.

Schenck 2007 – Schenck K. A Brief Guide to Philo. Transl. into Russian by S. Babkina. Moscow, 2007.

Sergeev 1985 – Sergeev V. N. On the Inscriptions to the Images of the "Hellenic Wise Men". *Proceedings of the Department of Old Russian Literature.* Vol. 38. Moscow, Leningrad, 1985. P. 326–331. In Russian.

Shakhmatov 1930 – Shakhmatov M. V. Plato in Ancient Russia. *Notes of the Russian Historical Society in Prague*. Book 2. Prague, 1930. P. 49–70. In Russian.

Špidlík 2013 – Špidlík T. La preghiera secondo la tradizione dell'Oriente cristiano. Transl. into Russian by N. Kostomarova. Moscow, 2013.

Tolstoy 1888 – Tolstoy M. Shrines and Antiquities of Veliky Novgorod. Moscow, 1888. In Russian.

Uspensky 2008 – Uspensky L. A. Theology of the Icon of the Orthodox Church. Moscow, 2008. In Russian.

Zizioulas 2006 – Zizioulas I. Being as Communion. Studies in Personhood and the Church. Transl. into Russian. Moscow, 2006.

Zotov et al. 2018 – Zotov S., Maizuls M., Harman D. The Suffering Middle Ages. Paradoxes of Christian Iconography. Moscow, 2018. In Russian.

Zubov 1963 – Zubov V. P. Aristotle. Moscow, 1963. In Russian.

Σπετσιέρης 1963–1964 – Σπετσιέρης Κ. Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις Εκκλησίας. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*. 14. Αθήνα, 1963–1964. Σ. 386–458.

Σπετσιέρης 1975 – Σπετσιέρης Κ. Εικόνες Ελλήνων φιλοσόφων εις Εκκλησίας: Συμπληρωματικά στοιχεία. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*. 24. Αθήνα, 1975.

Материал поступил в редакцию 08.10.2020,
принят к публикации 02.11.2020

Для цитирования:
Дорофеев Д. Ю. Античные философы в православных храмах: истоки зарождения и причины распространения иконографической традиции // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 70–94. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-70-94.

For citation:
Dorofeev D. Yu. Ancient Philosophers in Orthodox Churches: The Sources of Generation and the Reasons for the Distribution of the Iconographic Tradition. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 70–94. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-70-94.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-95-104

ИКОНОГРАФИЯ АНТИЧНЫХ ФИЛОСОФОВ В ХРИСТИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ: РОССИЙСКИЕ И ЗАРУБЕЖНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

М. А. Васильева
Санкт-Петербургский горный университет, Россия
ma.vasilyeva@gmail.com

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-011-00385а «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре»

Статья представляет собой обзор научной литературы по иконографии античных философов в христианской традиции. Автор приводит основные позиции из нескольких ключевых исследований темы: книг В. П. Зубова «Аристотель», И. С. Дуйчева «Древноезически мислители…», М. Н. Громова «Образы философов в Древней Руси», статей Н. А. Казаковой и В. Н. Сергеева, касающихся истории «Пророчеств еллинских мудрецов». Опираясь на эти и другие источники, автор приходит к выводу, что изображения античных мудрецов, ставшие довольно распространённым сюжетом для церковной живописи XVI–XVIII вв., играли большую роль в обосновании и утверждении христианских догм: устами античных мыслителей часто защищается ключевой тезис о Боговоплощении. Кроме того, визуальный код восточно-христианской культуры наравне с текстами того же периода демонстрирует динамику отношений с западной традицией. В условиях падения Византийской империи восточное христианство заново выстраивало свои взаимоотношения с западным. Интерес к фигурам античности является в этом процессе сближающим фактом, но на этом сближение заканчивается. Использование авторитета «первых философов» в своих целях создаёт новых «персонажей» – христианских Платона, Аристотеля, Сивилл и даже Аполлона. Это вполне нормальная ситуация, поскольку речь идёт о перцепции текстов совершенно иной культуры после нескольких веков выстраивания собственной. Интерес к античности выражен в уважении к именам, но сами изображения и образы философов – это «продукт» сугубо христианский. Размышляя над актуальным повышением интереса к этой теме, автор приходит к выводу, что современные исследования подобных тем проявляют новый подход к освоению религиозного наследия. Автор связывает его с позицией постсекуляризма и переосмысления феномена «религиозного» в культуре. В отличие от позиции секуляризма, актуальное видение «религиозного» позволяет исследовать иконопись не только как предмет культа или искусства, но как полноправную часть сложной культурной системы. В результате религиозное престаёт быть чем-то принципиально инаковым по отношению к современной культуре. Это даёт новую перспективу как для изучения актуальных явлений и тем, так и для исследований религиозных проявлений прошлого.

Ключевые слова: иконография античных философов, христианская живопись, церковное искусство XVI в., концепция постсекуляризма, античные философы, иконография.

ICONOGRAPHY OF ANCIENT PHILOSOPHERS IN CHRISTIAN PAINTING: RUSSIAN AND FOREIGN RESEARCH

Marina Vasilyeva
Saint Petersburg Mining University, Russia
ma.vasilyeva@gmail.com

This article is a review of the research literature on iconography of ancient philosophers in the Christian tradition. The author presents the main statements from several key studies on this topic: books by V. P. Zubov, I. S. Duychev, M. N. Gromov, articles by N. A. Kazakova, V. N. Sergeev. The last two research are devoted to the history of the "Prophecies of the Hellenic wise men"– the text which gives a clue to the images of the ancient philosophers in Russian churches of the 16th century. Based on these and other sources, the author comes to the conclusion that the images of ancient sages, which became a fairly common subject for Church painting in the 16th – 18th centuries, played a major role in the justification and approval of Christian dogmas: ancient thinkers often defend the key thesis about the incarnation of God. In addition, the visual code of Eastern Christian culture, along with texts from the same period, demonstrates the dynamics of relations with the Western tradition. With the fall of the Byzantine Empire, Eastern Christianity re-established its relationship with Western Christianity. The interest in the figures of antiquity is in this process a converging fact, but this is where the convergence ends. It is caused by the perception of texts of a completely different culture after several centuries. Interest in antiquity is expressed in respect for names, but the images of philosophers are a purely Christian "product". Reflecting on the current increase of interest in this topic, the author comes to the conclusion that modern research on this topic reveals a new approach to the development of religious heritage. The author connects it with the position of post-secularism and reinterpretation of the phenomenon of "religious" in culture. In contrast to the secularist position, the current vision of the "religious" allows to explore iconography not only as an object of worship or art, but as an important part of a complex cultural system. As a result, the religious ceases to be something fundamentally different in relation to modern culture. This gives a new perspective both for the study of current phenomena and topics, and for the study of religious manifestations of the past.

Keywords: iconography of ancient philosophers, Christian painting, Church art of the 16th century, the concept of post-secularism, ancient philosophers, iconography.

История иконографии неотделима от истории христианства как такового. Перед нами традиция изображений с богатой и не всегда гладкой историей, в ней прослеживаются и постоянные идеи, культурные установки,

и внутренние противоречия, и сближения или разрывы. Православная иконографическая традиция может и должна становиться предметом исследования с общих философских, культурологических и антропологических позиций, поскольку для понимания её сложности и богатства было бы мало лишь одного искусствоведческого или исторического подходов.

Интересным предметом изучения для такого комплексного подхода оказываются живописные изображения античных философов в христианской культуре. Возможно, для стереотипного представления о христианской религиозной традиции сам факт таких изображений покажется удивительным, поскольку античные философы были язычниками и причины их «присутствия» в христианском храме далеко не очевидны. К счастью, мир в целом и христианская традиция в частности гораздо интереснее, чем то, что может поместиться в стереотипы.

Сегодня нам доступны исследования на разных языках, посвящённые изображениям античных философов в христианском мире. Помимо искусствоведческих и исторических работ, касающихся отдельных произведений, есть и аналитические источники, рассматривающие эту традицию в широкой перспективе перцепции античной философии христианскими мыслителями конкретного периода и региона. Количество этих работ показывает, что эта тема ещё не получила достойного развития и осознания, хотя её эвристический потенциал довольно высок. Исследование таких «необычных» примеров живописи позволяет глубже понять саму существовавшую традицию как храмовых изображений, так и мышления в духе христианства. Они также могут дать представление и об исторических особенностях конкретного периода, ориентирах, конфликтах и позициях внутри христианской мысли.

Об этом говорит современный исследователь русской философии Михаил Николаевич Громов в книге «Образы философов в Древней Руси», вышедшей в 2010 году. В своей работе Громов рассматривает образ мудреца в русской православной культуре и его основания. Автор опирается не только на истории жизни русских философов (Константина-Кирилла Философа, Илариона Киевского, Кирилла Туровского, Максима Грека, Симеона Полоцкого, Григория Сковороды и др.), доступные нам благодаря историческим данным, но и на распространённые представления о философах и философии в целом, которые обнаруживаются в многочисленных письменных источниках. Античные мыслители здесь обретают звание «первых философов», и «по традиции ими считали античных мыслителей всех направлений. Особенно почитался Платон как “внешних философ верховный”. Аристотель преподносился как мудрый наставник Александра Македонского, как видный политический мыслитель и основоположник логического мышления. <…> В целом отношение к античным мыслителям было как к “первым философам”, предшественникам христианской мудрости; они могли то сближаться с нею, то противопоставляться ей. В первом случае они нередко уподоблялись ветхозаветным пророкам, предвосхищавшим появление Христа, во втором – считались носителями враждебной христианству внешней мудрости “мира сего”» [Громов 2010, 9]. В древнерусских источниках встречается уважительное отношение и к философам условно выделяемого материалистического

направления, чаще всего к Демокриту и Эпикуру. Среди первых философов разные источники отмечают также Фалеса, Пифагора, Эмпедокла, Гермеса, Анаксагора, греческих и римских ораторов и общественных деятелей: Исократа, Демосфена, Менандра, Гиппократа, Галена, Вергилия, – и даже Афину Палладу называют «философицей». В «Книге иероглифийской» излагаются также концепции патристической богословско-философской мысли, в частности приводятся выдержки из работ Августина, Дионисия Ареопагита и Григория Нисского [Громов 2010, 10–12]. Широкое знакомство с текстами античных мыслителей и формирование более или менее устойчивых представлений о них и о их жизни, несомненно, влияло и на современное видение философии, её целей, методов и возможностей в каждую из последующих эпох русской культуры. Называя вопрос об образах философов в Древней Руси «частным сюжетом», Громов считает его важной составляющей глубокого и всестороннего понимания всей отечественной философии [Громов 2010, 161].

Однако помимо представления философов в письменных источниках были и визуальные интерпретации их образов, которые кажутся не менее интересными. Изображения античных мыслителей обнаруживаются в ряде православных храмов XV–XVIII веков в разных городах России (Москве, Костроме, Новгороде), а также в Греции, Сербии, Румынии и Болгарии. На сегодняшний день у нас есть возможность исследовать своеобразие этих росписей и сопоставить православные образы древних мудрецов с изображениями в западно-христианской традиции, получившей развитие в тот же период возрожденческого интереса к античности.

Начать обзор литературы по этой теме можно было бы и с другого источника, но в данном случае работа Василия Павловича Зубова «Аристотель» 1961 г. издания выбрана не случайно. Это классический труд о жизни и философии Аристотеля, в котором автор выделяет отдельную главу в приложении, посвящённую иконографии мыслителя. Этот текст интересен тем, что автор с многочисленными ссылками на словесные описания и сохранившиеся изображения показывает довольно радикальные и резкие трансформации облика философа в различных традициях: от античной, римской, до западной возрожденческой, православной и арабской. Зубов проделал колоссальную работу, свёл и сопоставил около десятка изображений Аристотеля, описаний этих изображений и указаний к ним. Внушительный список литературы, который он при этом использует, состоит в основном из исследований, касающихся какого-то одного известного изображения Аристотеля, бюста или картины. Таким образом, это первое исследование, нацеленное на анализ трансформации образа Аристотеля в различных культурных традициях.

В. П. Зубов пишет, что визуальная интерпретация образа Аристотеля неотделима от закреплённого в текстах понимания его философии и, очевидно, от региональных и эпохальных особенностей представлений о красоте. Каждая последующая культурная традиция может не только по-своему трактовать образ античного мудреца, но и использовать его авторитет в собственных целях. Хорошим примером такого использования становится изображение Аристотеля вместе с другими античными фило-

софами в православной храмовой живописи XVI–XVIII веков. Особенно интересно то, что восприятие философии Аристотеля на Руси было отнюдь не однозначным, так что известны довольно резкие заявления против «аристотелевских силлогизмов», ассоциировавшихся, видимо, с католической схоластикой [Зубов 1961, 334–335]. При этом знакомство с текстами было довольно серьёзным и глубоким, что проявляется в активном цитировании Стагирита проповедниками, в наличии его текcов в различных библиотеках и собраниях [Зубов 1961, 336–338]. Несмотря на это, образ Аристотеля, представленный в храмовой живописи того же периода, демонстрирует почитание философа, но скорее, как авторитетного персонажа, чем автора собственной философской концепции.

Подробнее об этом пишет Наталия Александровна Казакова. В статье 1961 г. она исследует влияние текста «Пророчества еллинских мудрецов» на иконографию античных мыслителей в христианской живописи XVI–XVII вв. В статье детально рассмотрена история становления и изменения текста «Пророчеств», в котором менялся как состав упомянутых античных мыслителей, так и приписываемые им изречения. Например, первоначально в список мудрецов помимо Платона, Аристотеля и Фукидида входили Гермес Трисмегист, Аполлон, Дионис и персидские волхвы, пришедшие поклониться новорожденному Христу; однако в других списках текста их заменяют Гомер, Солон, Менандр, Плутарх, добавляются вещие прорицательницы Сивиллы. Текст статьи «Пророчеств» пережил несколько изданий, на которые влияли другие тексты: «Сказания Афродитиана», «Сказание о Еремии», «Сказание о Сивиллах», «Сказание о Валааме волхве» из Палеи Исторической и др. Установить авторство списков можно далеко не всегда, так же, как и влияние других текстов, но в целом Казакова выделяет две редакции списка, сложившиеся ещё в первой четверти XVI века: так называемую Хронографическую редакцию и список Тушина. Они отличаются составом упомянутых философов и атрибуцией изречений. В дальнейшем обе редакции повторялись и изменялись, испытывая влияние других текстов – и в XVII, и в XVIII веках [Казакова 1961, 358–365].

В целом, как отмечает Казакова, распространение этого памятника на территории Руси связано со стремлением христианской церкви использовать античное наследие в своих интересах [Казакова 1961, 362]. Античные мыслители превращаются в персонажей, изрекающих пророчества о рождении Христа, т. е. благодаря своему авторитету помогают обосновать христианские догмы о воплощении Бога. Для рассматриваемого периода в истории христианства вопрос о природе Христа становится центральным, что проявляется в ряде еретических процессов и споров. Использование русскими авторами и художниками авторитета античных мыслителей для утверждения позиции о Боговоплощении выглядит немного необычно, но всё же далеко не случайно, если посмотреть на историю христианства в этот период чуть шире. Европейское Возрождение и переосмысление позиции человека в мире также выражалось в высочайшем интересе к античной культуре. На Руси это проявлялось не так ярко, однако долгая и устойчивая популярность текста о «Пророчествах еллинских мудрецов» показывает значимость античного наследия для православной культуры.

Соответственно, это проявилось и в храмовой живописи. Более того, популярность текста, возможно, и не была бы такой постоянной, если бы не поддержка в визуальном коде традиции. Наиболее ранним примером изображения античных мыслителей и Сивилл в русских храмах становится роспись галереи Благовещенского собора в Кремле (первая роспись – в 1564 г.). В то же время или немного позже в согласии с текстами «Пророчеств» расписаны и южные двери Успенского собора в Кремле. В конце XVII в. изображения античных писателей появляются на фресках галереи московского Новоспасского монастыря, писанных в 1689 г. изографом Оружейной палаты Фёдором Зубовым с городскими костромскими иконописцами; на фресках имеются фигуры Платона, Аристотеля, Птолемея, Плутарха и др. Писали языческих философов и Сивилл и новгородские мастера: так, например, в Никольской церкви Отенского монастыря под местной иконой Спасителя была изображена Сивилла Дельфика, под иконой святого Николая – «Омирос», под иконой Божией Матери – другая Сивилла. В Вяжицком монастыре под иконами писаны Платон, «Елеус», «Ермий», Эврипид. «Подобные же изображения с изречениями имелись под местными иконами главного иконостаса в Спасо-Преображенском соборе Хутынского монастыря» [Казакова 1961, 366]. К XVII веку складывается канон изображения философов, в частности – Платона. Казакова, ссылаясь на иконописные подлинники, приводит примеры указаний для изображения философа: «Платон. Рус, кудряв, в венце; риза голуба, испод киноварь; рукою указает во свиток. Сице рече. Понеже благ есть и благословению есть виновен, злым же никакоже. Той же рече: Аполлон несть бог, но есть бог на небесех; ему же снити на землю и воплотитися от девы чистыя, в него же и аз верую; и по четырех стех летех по божественней его рождестве мою кость осияет солнце» [Казакова 1961, 367].

В дальнейшем исследование Казаковой было дополнено новыми данными как из визуальных, так и текстовых источников. Искусствовед Валерий Николаевич Сергеев рассматривает надписи изречений «еллинских мудрецов» на росписи Троицкой церкви в Останкино и изображениях, вывезенных из деревянной Воскресенской церкви села Карельское Сельцо в Тверской области (обе датируются первой половиной XVIII века). Сопоставление особенностей этих росписей и надписей на них приводит автора к выводу, что помимо «Пророчеств» в XVIII в. уже были и другие тексты, которые становились источником для православных живописцев при изображении античных мыслителей. В частности, «Книга о сивиллах, колико их быша», переведённая Николаем Спафарием в 1673 г., а также тексты Максима Грека, известного частым обращениям к античной мудрости [Сергеев 1985, 326–327].

Это большое исследование, начатое Казаковой и продолженное Сергеевым, оказывается ценнейшим материалом по нашей теме, поскольку изображения античных философов в храмовой живописи через связанные тексты обнаруживают огромную глубину – как элементы развития православной культуры и философской мысли в целом. Оговорённое использование фигур Платона и Аристотеля для своих целей не делает их образы «плоскими» в христианстве, просто наполняет собственным содержанием,

полным разных нюансов смысла. То же можно сказать и о любом другом изображении в рамках конкретной культуры: оно наполнено смыслом не в связи с предметными коннотациями, а в связи с силой и мощью тех ассоциаций, которые складываются внутри самой традиции.

В свете сказанного интересно обратиться к исследованиям схожих изображений в других регионах, например, в Балканских странах. Значительная их доля написана на греческом, болгарском и английском языках. Большим авторитетом в исследованиях иконографии античных философов в христианстве обладает книга Ивана Симеонова Дуйчева «Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис» 1978 года. Специализируясь на болгарской и византийской средневековой истории, Дуйчев рассматривает в этой книге особенности сюжетов, выбранных для росписи болгарских монастырей и храмов XVII века. В частности, он показывает, почему при строительстве Бачковского монастыря художники выбрали для трапезной сюжеты, связанные с первыми вселенскими соборами, а также изображение «Древа Иессея» – родословной Христа [Дуйчев 1978, 9–25]. Для восточного христианства становится важен вопрос о линии преемственности с Ветхозаветной традицией, которую отрицала дуалистическая ересь. Изображение древа окружено также изображениями древних философов и сивилл, пророчествующих явление Христа как воплощения Бога.

Интересно, что «Древо Иессея» в окружении греческих мыслителей встречается и раньше, например, в экзонартексе церкви Богородицы Левишки (начало XIV в.) в Призрене [Djurić 2006, 274–289]. Постоянство интереса к этому сюжету весьма показательно. Период установления Османского владычества был для Восточного христианства временем поиска собственной идентичности. Изображение первых семи Вселенских соборов (до раскола), а также визуальное выражение преемственности догматов христианской церкви от Ветхого Завета и античной философии – это вполне чёткий и понятный ответ на вопросы о взаимоотношениях как с Западным христианством, так и с существующими ересями. Дуйчев называет это «выразительными средствами визуальной полемики» с католицизмом и ересью [Дуйчев 1978, 13]. Сравнения росписей в трапезной Бачковского монастыря и в церкви Рождества Христова в Арбанаси дают автору основание полагать, что идеи, которые доносились через эти изображения, схожи, хотя есть различия в отдельных визуальных моментах (в списке изображаемых философов, фразах, которые им приписываются, облике мудрецов и проч.). Это становится ещё одним подтверждением простой мысли о том, что для христианской культуры изображение никогда не является просто картиной, но благодаря визуальному коду несёт в себе идею, позицию или аргумент.

В культуре западно-христианского мира периодом частого обращения к античности как на уровне текстов, так и в визуальном плане, становится, конечно же, Возрождение. Исследование живописных произведений того периода с точки зрения искусствоведения очень обширно и уже даёт нам представление о том, насколько современным всегда был образ античного философа в европейской живописи. Многочисленные тексты об «Афинской школе» рассказывают, как Рафаэль наделял образы античных мыслителей чертами, присущими его выдающимся современникам.

Сегодня в Европе также появляются исследовательские проекты, касающиеся иконографии философов, философских концепций и философии как таковой. Например, исследовательская группа на базе Цюрихского университета проводит тематические выступления и лекции, а также ведет блог в интернете [Iconography 2020]. В этом проявляется, с одной стороны, современный интерес к теме визуальной антропологии, с другой – переоценка отношения к визуальным традициям прошлого.

Итак, на сегодняшний день существует не так уж и много литературы, касающейся иконографии античных философов в христианской традиции, хотя примеры таких изображений можно встретить в различных регионах. В последнее время появляются как отдельные тексты, так и более комплексные исследования темы. Но возникает вполне закономерный вопрос: почему же столько времени она была не в фокусе научного интереса?

Возможно, дело в особой пелене «религиозности» этой темы, а точнее – в том отношении к религии, которое складывается в научном дискурсе XX века ввиду процесса секуляризации. Из этой позиции храм и всё в нём не вызывает интереса само по себе, только как место культа или же, в лучшем случае, принимается через «оправдание искусством». Исследования иконописи в XX веке были вполне многочисленны, однако они по большей части обходили стороной изображения философов и другие менее связанные с культом образы. Секуляризация по понятным причинам обнаруживает стремление к чёткому разделению на религиозное и нерелигиозное – мировоззрение, феномены культуры, практики и пр. Именно это стремление и становится причиной конца эпохи секуляризации.

Начиная с 90-х гг. XX века мы вступаем в период постсекуляризации, который проявляется не только в критике теории секуляризации, но и в ином взгляде на религию и религиозный опыт. Во многом авторы и теоретики новой концепции черпают вдохновение из феноменологической традиции. Феномен религиозного обнаруживается в многочисленных и разнообразных явлениях современной массовой культуры, поскольку понятие религиозного и эстетического оказываются связаны друг с другом. В качестве примера обоснования такой позиции можно упомянуть работу «После Христианства» философа Джанни Ваттимо, который говорит о переходе от эпохи истин к эпохе интерпретаций [см.: Ваттимо 2007]. Исходя из этой позиции, современные авторы исследуют проявления культуры в новых аспектах. Кино, литература и фантастические миры, которые выстраиваются вокруг отдельных авторов и их произведений, оказались полны переживаний именно религиозного порядка.

Оказалось, что «религиозное мировоззрение» – это не что-то, связанное с культом одной из мировых религий, а «религиозное» – это не то понятие, которое мы можем отодвинуть в сторону. Происходит переоценка этих понятий. Соответственно, развитие и принятие концепции постсекуляризма порождает и новые подходы к исследованию таких явлений, как храм или иконопись: не как «религиозного» в смысле «специфического», не как проявления своеобразного метода и принципа в искусстве, – мы наблюдаем переосмысление этих явлений как элементов культуры иной традиции, но культуры разнообразной, богатой и не сводимой к плоским стереотипам.

Можно сказать, что за последние 30 лет не изменилось само определение понятия «религия», но сильно изменилось отношение к нему, исследовательский подход. Это раскрывает новые эвристические перспективы по отношению ко всему богатейшему наследию, которое остаётся у нас от религиозных традиций, в частности, от христианской традиции. В целом, в этом видится проявление последствий постмодернистких установок, которые изначально и напрямую ставят вопрос о легитимности доминирования одной (научной) мировоззренческой установки [напр., Лиотар 1998]. Сегодня, вне зависимости от отношения к позициям самого постмодернизма, мы наблюдаем возрастающий исследовательский интерес не только к религии, но и к мифу. Этот интерес представляется не возвращением к старой теме, а комплексной переоценкой мифологического как такового.

Актуальное, современное отношение к религии, религиозным практикам и явлениям освобождается от того искажённого восприятия их инаковости и чуждости, которое вполне логично следовало из идеи секуляризации. Сегодня появляется основание исследовать иконы и храмы не как или не только как места и объекты культа, не как объекты искусства и особой эстетики. Сегодня есть необходимость более глубокого и комплексного понимания всей культурной традиции, основанной на религии. Учитывая и принимая её особенности, её целостность, мы можем по-новому оценить те её проявления и артефакты, которые раньше выходили за пределы понимания религиозного.

В свете сказанного исследование христианской традиции изображения античных философов обретает новый смысл. Христианство исследуется как живая идея, не висящая в культурном вакууме, а реагирующая и активно взаимодействующая с другими идеями и традициями, переосмысляющая и вбирающая их в себя. Опираясь на упомянутые в тексте работы, можно сказать, что иконография Платона или Аристотеля в храмах проявляет, в первую очередь, именно христианское представление об этих философах. Создаются не просто читаемые внутри одной визуальной традиции образы, но новые персонажи со знакомыми именами. В этом нет какого-то специфического проявления религиозной позиции, так поступает каждая новая традиция по отношению ко всем заимствованиям, коих обычно бессчётное множество. Подробное и бережное исследование таких заимствований поможет лучше понять сами механизмы выстраивания и взаимодействия культурных механизмов.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ваттимо 2007 – *Ваттимо Г.* После христианства / Пер. Д. В. Новикова. Москва, 2007.

Громов 2010 – *Громов М. Н.* Образы философов в Древней Руси. Москва, 2010.

Дуйчев 1978 – *Дуйчев И. С.* Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис. София, 1978.

Зубов 1963 – *Зубов В. П.* Аристотель. Москва, 1963.

Казакова 1961 – *Казакова Н. А.* «Пророчества эллинских мудрецов» и их изображения в русской живописи XVI–XVII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. 1961. Т. XVII. С. 358–369.

Лиотар 1998 – *Лиотар Ж. Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. Санкт-Петербург, 1998.

Сергеев 1985 – *Сергеев В. Н.* О надписях к изображениям «еллинских мудрецов» // Труды Отдела древнерусской литературы. 1985. Т. XXXVIII. С. 326–331.

Djurić 2006 – Djurić B. Plato, Plutarch and the Sibyl in the Fresco Decoration of the Episcopal Church of the Virgin Ljeviska in Prizren. *Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott.* Ed. by J. Burke et al. Melbourne, 2006. P. 274–283.

Iconography 2020 – Iconography of Philosophy. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.iconographyofphilosophy.ch (дата обращения 09.10.2020).

REFERENCES

Djurić 2006 – Djurić B. Plato, Plutarch and the Sibyl in the Fresco Decoration of the Episcopal Church of the Virgin Ljeviska in Prizren. *Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott.* Ed. by J. Burke et al. Melbourne, 2006. P. 274–283.

Duychev 1978 – Duychev I. Ancient Pagan Philosophers and Writers in the Old Bulgarian Painting. Sofia, 1978. In Bulgarian.

Gromov 2010 – Gromov M. N. Images of Philosophers in Old Russia. Moscow, 2010. In Russian.

Iconography 2020 – Iconography of Philosophy. URL: www.iconographyofphilosophy.ch.

Kazakova 1961 – Kazakova N. A. "Prophecies of the Hellenic Sages" and Their Images in Russian Painting of the 16th – 17th Centuries. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature.* Vol. XVII. Leningrad, Moscow, 1961. P. 358–368. In Russian.

Lyotard 1998 – Lyotard J.-F. La condition postmoderne. Transl. into Russian by N. A. Shmatko. St. Petersburg, 1998.

Sergeev 1985 – Sergeev V. N. On the Inscriptions to the Images of the "Hellenic Wise Men". *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 38. Moscow, Leningrad, 1985. P. 326–331. In Russian.

Vattimo 2007 – Vattimo G. After Christianity. Transl. into Russian by D. V. Novikov. Moscow, 2007.

Zubov 1963 – Zubov V. P. Aristotle. Moscow, 1963. In Russian.

Материал поступил в редакцию 12.10.2020,
принят к публикации 06.11.2020

Для цитирования:
Васильева М. А. Иконография античных философов в христианской живописи: российские и зарубежные исследования // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 95–104. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-95-104.

For citation:
Vasilyeva M. A. Iconography of Ancient Philosophers in Christian Painting: Russian and Foreign Research. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 95–104. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-95-104.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-105-123

ИКОНА КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НЕВИДИМОГО И ОСНОВАНИЯ СУВЕРЕННОЙ ВЛАСТИ

А. И. Пигалев
Волгоградский государственный университет, Россия
pigalev@volsu.ru

Статья посвящена анализу связи между способом визуализации, присущим иконе, и обоснованием суверенной власти в политике. Сопоставление этих двух областей и контекстов очень важно для лучшего понимания теологических предпосылок политической власти икон, которая впервые стала явной уже в первых иконоборческих кризисах. Анализ исходит из констатации того, что особенностью иконы, в отличие от светской живописи, является невидимый прообраз иконописного образа, так что икона, визуализируя невидимое, в то же время служит образцом боговоплощения в качестве перехода невидимого в видимое. Подчёркивается, что такое обретение плоти является также особой формой отношения между божественным и человеческим, идеальным и земным, которое, однако, радикально отличается от структуры платоновской метафизики. Первое концептуальное представление иконы в качестве образца боговоплощения потребовало особого описания проблемы, которое было основано на понятии экономии (*oikonomia*). Это греческое слово означало упорядочение, организацию, управление жизнью дома или домохозяйства, особенно на селе, и предполагало определённую рационализацию деятельности. Тем не менее, именно экономия, цели которой связаны с распределением материальных благ и оптимизацией взаимосвязи прибылей и убытков, скоро стала обозначением божественного плана боговоплощения и искупления. В этом ракурсе экономия иконы рассматривается также как образец обоснования светской власти в качестве суверенной. Между тем, при условии, что суверенитет требует самодостаточности, светская власть по своей сущности оказывается не суверенной, поскольку она не может не зависеть от некоторого первичного источника власти, который и считается безоговорочно самодостаточным. Икона, будучи образцом боговоплощения и, таким образом, визуализации невидимого, точно так же считается схемой установления связи между монархом и невидимым и трансцендентным Богом в качестве первичного источника власти. Поэтому в данной связи моделируется ссылка на трансцендентное основание, и именно она является обоснованием политической легитимности. Это понимание становится отправной точкой исследования власти иконы с учётом изменения статуса образов в обществе, которое было вызвано секуляризмом модерна. В новых условиях метафизика стремится заменить собой экономию, и суверенитет власти основывается на некотором имманентном источнике, который находится в обществе. В конце концов, власть в условиях модерна, обнаружив себя в ловушке порочного круга, должна некоторым образом перестать быть имманентной и попытаться опереться на саму себя. Известный выход из самореференциальности понимается как «включающее исключение», которое делает источник власти зримым и, кроме того, одновременно имманентным и трансцен-

дентным. Делается вывод, что недосягаемая цель первых иконоборческих движений заключалась в попытке отделить иконописные образы от их трансцендентного референта и, предварительно сделав визуальный образ безосновным, так сказать, никому не принадлежащим, установить над ним свою власть. Кризис оснований суверенной власти и его аналог – самореференциальность визуального образа – свидетельствуют о том, что эта цель, достичь которую некогда предполагалось с помощью волевого усилия, оказалась осуществимой и без него – в результате изменений, произошедших в метафизических основаниях модерна.

Ключевые слова: икона, видимое, невидимое, визуализация, экономия, метафизика, иконоборчество, власть, кризис власти, модерн, суверенитет.

ICON AS A VISUALIZATION OF THE INVISIBLE AND FOUNDATIONS OF SOVEREIGN POWER

Alexander Pigalev
Volgograd State University, Russia
pigalev@volsu.ru

The paper is devoted to the analysis of the connection between the icon's visualization modality and the foundation of sovereign power in politics. The juxtaposition of these various scopes and contexts provides a better understanding theological prerequisites of icon's political power as it initially became vivid already during the first iconoclastic crises. The analysis comes from the statement that the icon, unlike secular art, has its invisible prototype, so the icon, visualizing the invisible, at the same time serves as a model of incarnation, i.e. the transition of the invisible into visibility. It is emphasized that this embodiment is also a special form of the relationship between the divine and the human, the ideal and the earthly, which, however, is radically different from the structure of the Platonic metaphysics. The first conceptual representation of the icon as a model of the incarnation of God required a special description of the problem, which was based on the concept of economy (*oikonomia*). This Greek word meant ordering, organizing, managing the life of a house or household, especially in rural areas, and implied a certain rationalization of activity. However, it is economy, which goals are related to the distribution of material goods and optimization of the relationship between profits and losses, that soon became the designation of the divine plan of incarnation and redemption. In this perspective, the economy of the icon is also seen as a model for justifying secular power as sovereign power. However, if sovereignty requires self-sufficiency, secular power is not inherently sovereign, since it cannot be independent of some primary source of power, which is considered to be unconditionally self-sufficient. The icon, being an example of the incarnation of God and thus the visualization of the invisible, is also considered to be a scheme for establishing a connection between the monarch and the invisible and transcendent God as the primary source of power. Therefore, in this connection, the reference to the transcendent foundation is modeled, and this reference is a justification of political legitimacy. This understanding becomes the starting point for the study of the icons power, taking into account the change in the status of images in society, which was caused by modern secu-

larism. In the new conditions, metaphysics tends to replace economy, and the sovereignty of power is based on some immanent source that is placed in society. After all, power in modern conditions, finding itself trapped in a vicious circle, must somehow stop being immanent and try to rely on itself. A certain way out from self-referentiality is understood as an "inclusive exception" that makes the source of power visible and, moreover, both immanent and transcendent. It is concluded that the unattainable goal of the first iconoclastic movements was to try to separate iconographic images from their transcendent referent and, having previously made the visual image baseless, so to speak, belonging to no one, to establish their power over it. The crisis of the foundations of sovereign power and its analog – the self-referential nature of the visual image – show that this goal, which was once supposed to be achieved by volitional effort, was also possible without it – as a result of changes in the metaphysical foundations of modernity.

Keywords: icon, the visible, the invisible, visualization, economy, metaphysics, iconoclasm, power, crisis of power, modernity, sovereignty.

Введение

Исследователи всегда проявляли интерес к теологическим аспектам иконы. В целом икона продолжает также оставаться предметом различных междисциплинарных исследований, постановка проблемы в которых определяется различными и часто едва ли полностью совместимыми друг с другом контекстами. С этим, очевидно, связана вероятность того, что разнородность методологических принципов и исследовательских подходов может в итоге стать препятствием для теоретического учёта своеобразия бытия иконы, ограничивая это своеобразие особым типом визуальной репрезентации, разновидностями каковой считаются, например, произведения светской живописи. Однако для светской живописи, в отличие от иконописи, объекты, служащие первообразами создаваемых художником образов, значительно менее важны, чем изображение на полотне, если о роли и самом существовании этих первообразов вообще не забывают после создания картины.

Иконоборческие кризисы прошлого, свидетельствуя о невозможности такого рода редукции, одновременно подчёркивают недопустимость подходов к исследованию иконы, в рамках которых первообраз визуального образа был бы менее важен, чем сам этот образ. Между тем, объединяющая все иконоборческие кризисы черта заключается, наоборот, в избыточной силе убеждения, что именно первообраз, который, будучи невидимым и бесконечным, онтологически всё же первичен и несравненно более важен, чем его видимый и конечный образ. Несмотря на то, что в итоге иконоборчество не победило, необходимость учёта этой черты иконы всё же была признана, что повлияло также на понимание образа и визуальности как в теологии, так и за пределами теологической проблематики.

Такой результат свидетельствует о том, что из иконоборческих споров Церковь выходила победителем. Её решения всегда способствовали не только примирению противоборствующих сторон, но и более глубо-

кому богословскому истолкованию сущности иконы. Икона даёт невидимому первообразу видимую плоть и является образцом, воспроизводимым в структуре суверенной, т. е. прежде всего полной и самодостаточной, верховной власти в качестве необходимого условия её суверенитета. Особое значение в связи с этим имеет парадоксальность самой необходимости обоснования власти, которая считается суверенной, т. е. самодостаточной.

Полным и бесспорным суверенитетом обладает только Бог, и суверенная власть Бога не нуждается в обосновании. Напротив, суверенитет любой человеческой власти всегда зависел от абсолютного божественного суверенитета и основывается на нём путём установления связи с Богом, что и делает само понятие суверенитета в этом контексте парадоксальным. Его парадоксальность уже буквально бросается в глаза в условиях модерна, секулярный характер которого делает невозможным любое обоснование путём установления связи с божественным суверенитетом. В этих процессах икона играет важную роль в качестве образца связи первообраза и образа, которая понимается как *инкарнация*. Именно в этом качестве икона приобретает политическое значение, будучи образцом, сначала принимаемым, а затем – в иконоборчестве модерна – отвергаемым.

Именно от понимания типа сложности и особенностей связи между Богом и тварным миром зависит доктринальное обоснование исключительного права управления суверенной властью в сфере видимого, т. е. всеми создаваемыми в человеческой деятельности и циркулирующими в обществе образами. В этой связи следует подчеркнуть, что комплекс проблем, касающихся визуализации невидимого в иконе первоначально рассматривался с помощью теоретической модели определённого типа иерархических систем. Это отнюдь не метафизика, как можно было бы предположить, а более ранняя модель «экономии» («ойкономии»), которая первоначально использовалась для учёта особых характеристик связи между Богом и тварным миром[1].

Смысл и контексты понятия экономии

Следует подчеркнуть, что, смысл термина «экономия» не был однозначным с самого момента его возникновения в той же мере, в какой элементы неопределённости были присущи пониманию той или иной системы в качестве экономии. Это обусловило трудности перевода соответствующего слова, возникшего в лоне греческого языка, на другие языки. Более того,

[1] Следует подчеркнуть, что, несмотря на известные корни основных понятий, используемых в связи с понятием экономии, соответствующая терминология пока не устоялась. Поэтому в дальнейшем исследовании, имея возможность выбирать из уже существующих терминов – «экономия», «ойкономия» и «экономика» – тот, который представляется наиболее подходящим для обозначения обсуждаемых далее проблем, я отдаю предпочтение первому. Во-первых, в современном русском языке он, несмотря на некоторую неопределённость его смысла, всё же более привычен в языковом отношении, а во-вторых, как представляется, он делает более прозрачной семантику перехода от «божественной экономии» к «человеческой экономике».

термин «экономия», понимаемый отнюдь не только как «бережливость», «расчётливое расходование средств», «оценка выгод и потерь» или иногда даже «скупость», для современного русского языка является непривычным и встречается лишь в сочетании «политическая экономия».

В английском, немецком, французском и ряде других языков, как, впрочем, и в самом древнегреческом, «экономия» может быть синонимом «экономики» (οἰκονομική) в том довольно широком смысле, который более привычен для современности. Между тем, само слово «экономия» или «ойкономия» (греч. οἰκονομία) происходит от слов οἶκος – «дом» как «домашнее хозяйство» и νόμος – «закон». Слово νέμειν означает «распределять», «раздавать», «управлять» и поэтому οἰκονομία передаётся латинскими терминами *dispositio* и *dispensatio*. Они означают «расстановку», «размещение», «распределение», «раскладку» и более или менее явно указывают на процессы устроения и управления.

Таким образом, «экономия» первоначально означала «ведение домашнего хозяйства», «управление домашним хозяйством». В структурном отношении экономия не могла не быть иерархической, и в неё входили не только сам «домохозяин» и все взрослые домочадцы, но и дети, а также рабы, и поэтому в ней не было равенства [Richter 2005, 6–17]. В то же время предполагалась и возможность выхода за границы «дома». Имеется в виду та более обширная и значительно более сложная область, которая обозначается словом «полис», позже также осмыслявшаяся как «экономия» в качестве домохозяйства.

Правда, это домохозяйство в широком смысле является более масштабным и имеет ряд качественных отличий от «дома» в его первоначальном понимании. Для последующего анализа важно, прежде всего, то, что экономия в широком смысле начинает использоваться в качестве общей модели опосредования между идеальным и материальным, небесным и земным, божественным и человеческим, невидимым и видимым, общим правилом и частным случаем, к которому это общее правило должно быть применено. Поэтому своим посредничеством экономия соединяет не только различные элементы системы, но и различные планы бытия и уровни смысла, выполняя тем самым функцию адаптации.

Экономия выполняет эту функцию вплоть до использования «компромисса», «хитрости» и «лжи» для того, чтобы смягчить остроту противостояния между различными уровнями. Она «экономизирует», т. е. оптимизирует (минимизирует) противоречия и конфликты. Иными словами, она представляет собой регулирование отношений в различных видах системной целостности и одновременно знание о способах такого регулирования. Наконец, в соответствии со своим названием экономия всегда связывается с некоторыми принципами сохранения, т. е. построена на принципе компенсации, только и позволяющем быть «расчётливым». Поэтому в экономии ничто не возникает из ничего и не исчезает бесследно.

Выход экономии за пределы отдельного домохозяйства и соприкосновение с новой степенью сложности отмечен возникновением метафизики, с которой, однако, экономия генетически связана. Усложнение социальных отношений было обусловлено появлением нового вида деятельности, кото-

рый потребовал постижения мира в понятиях и вытеснением экономии метафизикой. Это был ремесленный труд, который существенно отличался от труда селянина и нуждался в ином типе мышления, прежде всего, в обладании навыками абстрагирования. Поэтому метафизика, в отличие от экономии, должна рассматриваться как особая, более абстрактная и сложная в своей внутренней дифференциации система [см. об этом: Хайдеггер 1993, 222–224: Хайдеггер 2001, 139–155]. Метафизика не только обладает более жёсткой, по сравнению с экономией, иерархической структурой. Главное различие между экономией и метафизикой заключается в том, что в метафизике иначе, чем в экономии, понимаются противоречия. Они становятся, хотя и не сразу, полярными, взаимозависимыми в отличие от «эквиполентных», т. е. равноценных, способных существовать независимо друг от друга. Поэтому в метафизике используется иная модель разрешения противоречий, основанная на том, что ни одна сторона противоречия не может существовать независимо от другой стороны в качестве чего-то самостоятельного.

В целом же метафизика, в отличие от экономии, соответствует другому режиму знаков. Переход к ней от экономии уже предполагает в качестве основания унифицирующую функцию всеобщего эквивалента обмена – денег [см., напр., Seaford 2004]. Таким образом, метафизика, будучи ориентирована на моделирование порядка, производства и обмена сначала в полисе, а затем и за его пределами, изначально была моделью универсализма. Несмотря на это, нужно признать, что возникновение метафизики не привело к исчезновению концепции экономии в её прежнем смысле, который, однако, с ходом истории начал приобретать совершенно новые оттенки.

Экономия, несомненно, сохранила свой смысл «искусства просвещённой гибкости» [Mondzain 2005, 14] вплоть до настоящего времени. Однако в разных ситуациях понятие экономии применяется по-разному [Mondzain 2005, 18–66], в модифицированном виде используясь даже в качестве постметафизической альтернативы метафизике и инструмента критики жёсткости её бинаризма. Противостояние метафизике вообще выглядит как главная причина выживаемости концепции экономии в течение столь долгого времени, прошедшего с момента её создания. Судя по всему, главное, что в ней ценится, – это её изначальная способность к адаптации и обусловленная структурными особенностями поразительная пластичность.

Считается, что само слово «экономия» впервые широко использовалось Ксенофонтом, а в эпоху древнегреческой классики его применяли Платон и Аристотель. У Аристотеля «экономия» уже перестаёт быть просто словом, обозначающим упорядочение повседневных домашних дел и управление ими. Видя именно в хорошо управляемом домашнем хозяйстве основу сплочённости общества в полисе, Аристотель указывает, что без экономии, которая является «монархией», не может быть политики, которая, напротив, имеет дело с «некоторым числом правителей» (*Oecon*. 1343 a 1 – 1343 a 4) и, следовательно, должна сочетать единое и многое, подчиняя второе первому.

В ранней христианской Церкви слово «экономия» принадлежало, скорее, к языку живой веры, чем теологии. Вследствие этого оно не могло рассматриваться как обозначение теоретического термина, но при этом использовалось для описания боговоплощения. Первым в особом и совер-

шенно новом смысле понятие «экономия» использовал апостол Павел[2], и в итоге оно, пройдя этапы осмысления, уточнения и дальнейшей разработки в трудах отцов Церкви, начинает использоваться для обозначения Божественного плана воплощения и спасения [Mondzain 2005, 20–22]. При этом термин «экономия» с его домашней лексикой всё чаще противопоставляется «политике», а его смысл начинает связываться не с домом, а с теми контекстами, которые соотносились с полисом, что делало его применимым и в условиях империи.

В этой связи следует обратить внимание также на изменение смысла «номоса», который со времени апостола Павла, оставаясь законом, оказывается парадоксальным образом направленным против земных законов, поскольку он разрывает их узы, хотя и не отменяет их. Земным законам начинает противопоставляться благодать, но обязательность самих этих земных законов не ослабляется и, тем более, не уничтожается.

Обратная тенденция – понимание политики в качестве экономии, стремление понять жизнь в полисе как большое домохозяйство – не только существовала, но со временем становилась доминирующей [Агамбен 2019, 51–52]. В результате учение об экономии превращается в элемент богословия, хотя и сохраняет сложный и многоуровневый характер своего смысла. Особо следует подчеркнуть, что именно на основе концепции экономии строились учения о троичности Бога и боговоплощении [Richter 2005, 215–452].

Экономия иконы как образец обоснования суверенитета

Особый интерес представляет связь между иконой в качестве образца визуализации невидимого и христианской экономией в качестве той политической модели, которая впервые получила теоретическое обоснование в Византии в результате иконоборческих споров. То, как в иконе стала осуществляться визуализация невидимого или, иначе, как стала устанавливаться связь между миром невидимых форм и видимым миром, превратилось в универсальный образец. Способ визуализации невидимого, который был представлен в иконе, воспроизводился и в сфере политики, став образцом обоснования власти в качестве суверенной.

Понятие суверенитета относится к верховной власти, существующей в некоторой политической общности, и предполагает, что на контролируемой ею территории она обладает полнотой, не зависит от какой-либо другой власти и не имеет соперников [см. Bartelson 1995; Hinsley 1986; Jackson 2007][3]. Таким образом, в онтологическом плане главным качеством суверенной власти является её самодостаточность, автономия, независимость от чего бы то ни было, кроме самой себя. В этом смысле бытие суверенной власти – это высшее бытие, которое обычно отождествляют с бытием Бога. Отсюда следует, что единственной суверенной властью, строго говоря,

[2] См., в частности, 1 Кор. 4:1–2, где говорится об οἰκονόμοι, т. е., в синодальном переводе, о «домостроителях». Об οἰκονομία говорится в Еф 1:10 (в синодальном переводе – «устроение»), Еф 3:2, 3:9 (в синодальном переводе – «домостроительство»).

[3] Особый подход к этой проблеме см. в: Батай 2006, 313–487.

может быть только власть Бога, тогда как любая человеческая власть принципиально не суверенна.

Икона, делая невидимое видимым, является также схемой соотнесения монарха с Богом в качестве источника суверенитета. Иначе говоря, в христианском обществе икона, будучи образцом боговоплощения, становится также образцом политической легитимности. Без учёта этого обстоятельства иконоборческие споры в Византии [см.: Barber 2002; Brubaker 2012], в которые был вовлечён император, должны были бы иметь весьма отвлечённый смысл, а их не ослабевавшей ожесточённости при отсутствии некоторого устойчивого политического интереса трудно было бы найти убедительное объяснение. Поскольку в Византии речь шла о расширении границ империи, то, учитывая начавшуюся глобализацию образов с помощью икон, они не могли не быть включены в этот процесс, но лишь после того, как было достигнуто общее понимание их сущности.

Единство понимания икон в качестве образца боговоплощения, возникшее после окончания иконоборческих споров, позволяло с их помощью объединять разнородное, в процессе христианизации делать чужие культуры своими. Это превратило иконы в одно из важнейших составных частей имперской стратегии. Одновременно это объясняет то огромное, по сути, главное значение, которое в этой стратегии имела икона Богоматери. Она со всей полнотой изображала с помощью зрительного образа весть о становлении невидимого Бога плотью [Mondzain 2005, 109–110, 159–162]. Благодаря боговоплощению, представленному иконой, обосновывается видение такого Бога, которого нельзя увидеть непосредственно, что уже есть акт веры. Соответственно, все верующие и все почитатели иконы, чувствуя в ней непосредственное присутствие боговоплощения, могли осознавать себя сотворёнными по образу Бога [Buck-Morss 2007, 180].

Таким образом, если монарх становится сувереном, то это происходит потому, что он, вступая в отношение с Богом, получает от Него власть, и его суверенитет основывается на божественном праве. До наступления эпохи модерна суверенность власти обеспечивалась различными формами её освящения, прежде всего, «помазанием на царство», т. е. установлением связи с Богом, благодаря которой земная власть, став так или иначе причастной к божественной власти, могла бы рассматриваться как суверенная. Совсем иначе стоит вопрос об обеспечении суверенитета в условиях, когда человеческая власть оказывается отрезанной от её божественного источника и вообще от любой трансценденции. В этом случае суверенитет может быть основан лишь на чём-то имманентном, и им оказывается народ.

Далеко не случайно сам термин «суверенитет» возник в позднем Средневековье, когда средневековый общественный уклад начал разрушаться. На смену ему стали приходить формирующиеся национальные государства в качестве характерного явления грядущей эпохи модерна, и государство продолжило отделяться от Церкви значительно быстрее, чем прежде. Именно для национальных государств проблема суверенитета власти впервые приобрела чрезвычайную важность вследствие углубляющегося процесса секуляризации. Показательно, что термин «секуляризация» происходит от латинского *saeculum* – «век». В сущности, подразумевается неко-

торый «промежуток или *отрезок* времени». Не вдаваясь в детали, можно попытаться обозначить главную особенность процессов, происходивших при переходе к модерну, хотя бы на уровне смысла слов, который, впрочем, передаёт эту особенность очень выразительно. Так, само слово *modernus* происходит от латинского *modo*, которое означает «мгновение», «момент» [см., напр.: Martinelli 2005, 5]. *Modo* можно понять также как конечный «промежуток времени», такой, например как *saeculum* – «век».

Очевидно, мгновения и даже конечные промежутки времени противостоят «вечности» в качестве обозначения бесконечного Божественного бытия, в существование которого верило и на которое ориентировалось европейское Средневековье. Это объясняет, почему именно в эпоху модерна теоретическое обоснование суверенной власти и обеспечение условий самой её возможности оказываются не только актуальными, но и неотложными задачами. При этом учредительная власть пока ещё трансцендентна, а учреждённая имманентна, и они, даже будучи связаны между собой, в то же время чётко отделены друг от друга.

Секуляризм модерна, отвергая возможность трансцендентного бытия, сделал ссылки на трансценденцию невозможными, и дистанция между учредительной и учреждённой властью вполне закономерно исчезает. Соответственно, обнаруживается, что сам суверен, не будучи связан с трансцендентным источником власти и, таким образом, замыкаясь в своей имманентности, представляет собой всего лишь артефакт, опирающийся, в лучшем случае, на силу традиции или привычки, а в худшем, требующем поэтому значительно более сложной аргументации, – только на самого себя.

Кризис оснований суверенной власти

Общество, не допускающее существования трансцендентного, может опираться только на некоторого человека, который выступает в качестве суверена и в своей единичности воплощает множественность человеческого общества, и такой подход начал формироваться уже в Средневековье [см.: Канторович 2015]. После возникновения модерна источник верховной власти над обществом может быть найден только в самом обществе, что является очевидным противоречием. Однако оно не может быть разрешено без отказа от понимания источника суверенитета в качестве имманентного, даже если этот отказ является весьма условным.

Главная идея концепции суверенитета в его новоевропейском понимании заключается в том, что не Бог, а государь в качестве светского правителя может стоять над человеческим законом, творцом которого он же и является в качестве не только носителя, но и источника верховной власти. Таким образом, ссылка на источник верховной власти неизбежно становится замкнутой и приобретает вид порочного круга, исключающего какое-либо внешнее посредничество в процессе обоснования. Но это означает, что обоснование не просто отсутствует, но и невозможно, что свидетельствует о неприменимости самого представления о самодостаточном основании.

Если трансцендентный источник власти отвергается, то и собственно икона, и суверен в качестве особой «иконы» становятся проявлениями идо-

лопоклонничества, признание чего не замедлило появиться в стратегии европейской Реформации [Eire 1989; Spraggon 2003], иконоборчество которой, однако, существенно отличалось от византийского. Несмотря на разнообразие форм выражения, объективно оно требовало совсем иной, по сравнению со Средневековьем, культурной семиотики. Это было стремление покончить с устойчивой тождественностью субстанциальных моделей, отныне понимаемых как идолы, и ограничиться игрой тождеств и различий в отношениях между знаками внутри их замкнутой системы, стремящейся стать полностью реляционной. Поскольку в этой модели некий элемент системы, изначально бывший точно таким же, что и остальные, начинает считаться суверенным, то это может произойти только в результате изменения той системы отношений, в которую он включён. Суверен, не выходя за границы замкнутой системы и оставаясь имманентным, парадоксальным образом становится одновременно и трансцендентным, хотя, повторим, лишь благодаря исключительно функциональным изменениям. В этом качестве он, оставаясь онтологически тем же самым, уже, тем не менее, отличается от остальных людей. Сохраняя свою прежнюю онтологическую определённость и по-прежнему пребывая внутри человеческого общества, он одновременно как бы выходит за его пределы, демонстрируя свою трансцендентность, причём в условиях отсутствия какой бы то ни было трансценденции. Таким образом, суверен в одно и то же время находится и вне правовой системы, поскольку может отменять все законы, вводя чрезвычайное положение, и внутри неё, поскольку само его право вводить чрезвычайное положение основывается на правовой системе [см.: Шмитт 2000; Marder 2010]. Поэтому положение суверена может быть охарактеризовано как «включающее исключение», т. е. такое исключение, которое требуется, чтобы включить исключаемое [Агамбен 2011 а, 31].

Нельзя не заметить, что состояние «включающего исключения» является обязательным отличительным признаком всего того, что считается сакральным [Агамбен 2014, 78–80]. В этом отношении положение суверена подобно положению Бога по отношению к Его творению. Однако суверен – это «конечный бог», конечность которого и выражается в том, что он является онтологически несамодостаточным[4]. Существование в качестве «включающего исключения» является попыткой преодолеть свою безосновность, способом компенсации онтологической несамодостаточности. Это и есть тот способ обоснования суверенитета власти, который используется вместо предшествующего способа простой ссылки на основание.

Главным результатом события «включающего исключения» является возникновение убеждения, что сам суверен является источником своей власти, каковым он, разумеется, на самом деле не является. Тенденцией противоречивого существования суверенной власти в качестве «включающего исключения» является его превращение в некое длящееся состо-

[4] Можно сомневаться в том, исчерпывается ли понятие сакрального такой изоляцией, изъятием из пользования, особого рода недоступностью, но то, что сакральное действительно обособляется описанным образом и становится, по выражению Р. Отто, «совершенно иным» [Отто 2007, 41–52], не вызывает возражений.

яние. Насколько можно судить, впервые на такую возможность указал В. Беньямин [Беньямин 2012, 241], а затем она была теоретически детализирована Дж. Агамбеном [Агамбен 2011 б]. В итоге было констатировано, что в эпоху модерна суверенная власть парадоксальным образом обосновывает себя путём использования лишь самой себя в качестве основания и, таким образом, оказывается принципиально самореференциальной.

В теории множеств такая устойчивая самореференция, т. е. порочный круг, существующий в структуре обоснования суверенной власти, обобщённо описывается как «парадокс включённого множества». Его открытие связано с известными логическими парадоксами Б. Рассела, в которых рассматриваются множества, являющиеся собственными элементами[5]. Описанный способ обоснования суверенной власти указывает на то, что в отсутствие трансценденции у власти, считающейся суверенной, не может быть каких-либо самодостаточных оснований [Marchart 2007; Monagle, Vardoulakis 2013]. Это можно считать главным результатом и одновременно главной проблемой политической философии модерна.

В результате икона перестаёт быть образцом обоснования суверенной власти, а способ создания и режим существования визуальных образов изменяется. Изменения роли иконы в культуре и режима существования визуальных образов приводят к возникновению некоторого радикального различия. Оно существует между теми, для кого икона сохраняет свой смысл и кто готов верить, даже не видя первообраз и полагаясь на непосредственность присутствия его визуализации, и теми, кто верит во всё, что видит или что ему настойчиво показывают или даже навязывают [Mondzain 2010, 310–311]. Вместе с тем, это различие затрагивает и такой аспект визуальных образов, как их власть.

В общем случае власть визуального образа проявляется и воспринимается как его *привлекательность*, но на него смотрят не только ради него самого, а ради того, какое значение он имеет для смотрящего человека. Кроме того, визуальные образы, равно как и динамика связанной с ними власти, предполагают определённую языковую среду («дискурс»), благодаря которой воспроизводятся смыслы, задающие нормы зрительного восприятия. Дискурс обозначает статус визуального образа (подчёркивает его актуальность, значимость, важность, оригинальность и т. п.) и, кроме того, повышает его привлекательность, относя его к определённым структурам (музеям, театрам, кинематографу, средствам массовой информации и т. д.).

---

[5] Популярным примером парадокса Рассела, явно ставящего под сомнение такой логический закон, как закон исключённого третьего, является брадобрей, в обязанности которого входит брить всех, кто не бреется сам [Френкель, Бар-Хиллел 1966, 16–20]. Можно также заметить, что парадокс Рассела направлен против традиционной концепции иерархии в качестве структурной модели метафизики с её принципом подведения единичного под общее [Potter 2004, 38–41], тогда как общее и выступает как основание. Расселовская теория типов, в которой типы разделены и поэтому множество, принадлежащее самому себе, невозможно, должна быть альтернативой именно традиционной концепции иерархии. Иерархия разрушается путём изолирования каждого её уровня в качестве особого «типа», что делает субординацию невозможной. Наконец, нетрудно усмотреть в парадоксе существования суверенной власти и в кризисе её оснований именно парадокс Рассела.

При этом и человек, и воспринимаемый им образ стремятся, используя возможности своей власти, *взаимно* позиционировать себя в системе социокультурных смыслов [Fuery, Fuery 2003, 2–6].

Власть над видимым в стратегии иконоборчества

Во взаимоотношениях зрителя с визуальным образом в качестве процесса визуальной культуры возникают эффекты, которые являются *системными* [Mondzain 2009, 27], поскольку их появление обусловливается действием не отдельных элементов и уровней системы, а всех её элементов и уровней. Это достаточно устойчивые *превращённые формы* [Мамардашвили 2011], общим принципом образования которых является фетишизация, т. е. превращение некоторой группы отношений в квазисубстанциальный предмет [Apter, Pietz 1993; Iacono 2016], их опредмечивание и, тем самым, визуализация. Принимая во внимание сложность системных связей, в которых существуют визуальные образы, можно утверждать, что и они сами, и их специфическая власть не могут не быть включены в игру системных эффектов. Наиболее характерно это проявляется в том, что визуальные образы способны выступать в качестве средства управления системой в целом[6]. Таким образом, они, хотя и не побуждают человека к действию непосредственно, отнюдь не являются пассивными и обладают весьма специфической властью. Это проявляется в том, что визуальные образы, точно так же, как и человек, в визуальной культуре обладают некоей способностью, подобной человеческому взгляду и как бы обращают свой взгляд на смотрящего на них человека [Lacan 1973; Didi-Huberman 1992]. Причиной такого положения дел является то, что между смотрящим человеком и содержанием видимого существует система социокультурных смыслов. Они позволяют квалифицировать зрительное восприятие как, например, истину или иллюзию и, таким образом, определённым способом позиционируют также самого смотрящего. Визуальные образы «смотрят» на человека в том смысле, что человеческий взгляд всегда социально организован и всегда существует некто или нечто, связанное с визуальными образами и оказывающее на смотрящего человека воздействие, как бы исходящее из них.

Поскольку взгляд является частью системы контроля [см.: Фуко 2002], постольку противодействие взгляда человека «взгляду» визуального образа не только символически позиционирует смотрящего. Оно создаёт у человека сознание своей идентичности в качестве субъекта, противостоящего внешним порядкам и воздействиям [Фуко 2006; Fuery, Fuery 2003, 7]. В общем случае видимое есть то, что может и должно быть увидено в соответствии с этими смыслами, тогда как всё остальное относится к области невидимого. При этом главным способом социальной организации взгляда

[6] Такова так называемая «власть денег», которая на самом деле совсем не субстанциальна и является опосредованным и сосредоточенным на них системным действием, позволяющим через их посредство оказывать воздействие на всю общественную систему. Между тем, в своей предметности деньги видятся смотрящему на них человеку в непосредственности их присутствия, которое кажется устойчивым.

является его унификация, приведение зрительного восприятия к такому единообразию, которое считается единственно возможным и потому истинным.

В иконе как видимом образе невидимого способность визуализации обусловливается тем, что Бог открывает Себя через воплощение, именно так делаясь видимым. Поэтому экономия иконы основывается на вере как «осуществлении ожидаемого и уверенности в невидимом» (Евр 11:1). Такое положение требует, чтобы невидимое и видимое не могли быть разделены, а у видимого был единственный референт, который не может быть ничем заменён. Его визуализация есть свободный акт веры, обеспечивающей единообразие видения без какого-либо принуждения, поскольку невидимое, в отличие от видимого, не может быть навязано.

Иными словами, поскольку отсутствие референта и даже его подчинение какой-либо внешней силе не допускается, то не может быть «освободившихся» визуальных образов, которые были бы независимы от своего основания в качестве источника смысла и высшей власти. В то же время, в рамках такого понимания не может быть невидимого, которое было бы визуализировано в качестве чего-то сугубо индивидуального (например, галлюцинации). До тех пор, пока вера в связь видимого с трансценденцией сохраняется, такая визуализация не может быть допущена в общее визуальное поле, равно как не может свободно распространяться и сопутствующий ей дискурс.

Совершенно иной является ситуация, в которой трансцендентное основание отсутствует, как это имеет место в живописи, начиная с эпохи Возрождения. Хотя потребность в процедуре обоснования, несмотря на произошедшие изменения, сохраняется, в качестве основания может быть избрано только нечто имманентное, хотя и не всегда видимое. Невидимым становится видимое, которое, однако, не находится перед глазами смотрящего, например, необозримое множество объектов или единичный объект огромных размеров. В этом случае место визуализации невидимого занимает репрезентация одного имманентного объекта через посредство другого. Средством позиционирования смотрящего человека становится не образец визуализации невидимого, которая в качестве необходимого условия предполагает веру в существование этого невидимого, а концепция линейной перспективы. Дискурс этой концепции недвусмысленно требует, чтобы зритель находился в точке, в которой был (правый) глаз художника в процессе создания визуального образа. Иными словами, должна быть соблюдена общая для всех процедура соотнесения с некоторой имманентной «точкой отсчёта». Лишь при выполнении этого условия зритель увидит иллюзорное, но убедительное воспроизведение той имманентной реальности, которая некогда была перед глазами художника. Тем самым зритель символически позиционирует себя, проявляя свою идентичность в качестве человека, принадлежащего к общему визуальному полю. В отличие от экономии иконы, репрезентируемое уже является видимым, и оно может быть навязано одной устойчивостью своего присутствия.

Визуализация невидимого в иконе и визуальная репрезентация имманентного, но не всегда видимого, в живописи эпохи модерна имеют отношение отнюдь не только к сфере визуальных образов как таковых. Они представляют собой также *образцы* господствующего понимания связи, соот-

ветственно, Бога с человеком и суверена с народом, который, будучи из-за большого числа входящих в него людей непредставимым множеством, всё же репрезентируется через посредство визуальных образов. Если в первом случае контроль этой связи извне невозможен, то во втором случае после кризиса оснований тот, кто может контролировать «освободившуюся» сферу визуального, получает монопольную власть над сферой видимого, что, собственно, и было одной из главных целей всех форм иконоборчества.

Заключение

В сущности, в Византийской империи началась глобализация образов через посредство икон, которые можно было перемещать в любое место и, тем самым, способствовать расширению границ империи. При этом неизменно сохранялось положение о невидимости и бесконечности Божественного как первообраза изображённого на иконе, отличающейся от прочих образов именно этим своим качеством. Вместе с тем, уже в первом иконоборческом кризисе VII–VIII вв. в Византии, хотя и довольно смутно, начинается осознание того, что именно сфера невидимого является областью, в которой Церковь ведёт борьбу за отражение натиска имперской власти. Эта борьба была многозначительно персонифицирована как противостояние императора и патриарха.

Власть вполне последовательно для своего имперского характера выражала стремление к централизации и именно поэтому выступала с иконоборческих позиций. Однако, исходя из того, что сфера видимого уже почти полностью подчинена ей, она отстаивала приоритет невидимого перед видимым и стремилась ограничить власть Церкви только сферой невидимого. Тем самым, отрицая возможность связи между невидимым первообразом и визуальным образом, имперская власть посредством избыточной силы этого отрицания объективно боролась за легитимацию управления ещё неподвластными ей областями видимого [Mondzain 2005, 164–165].

В любом случае контролирующий производство и циркуляцию визуальных образов, т. е. сферу видимого, всегда контролирует и связь репрезентируемого с репрезентацией. В результате появляется возможность, влияя на власть визуальных образов, использовать их в собственных интересах. Это затрагивает, прежде всего, связь суверена с народом, само существование которой предполагает веру в обязательное наличие некоторого самодостаточного референта, даже если он на самом деле отсутствует. В условиях «включающего исключения» возможности такого влияния расширяются, что обусловливается изменением понимания невидимого и, соответственно, отношения к нему.

С невидимым с самого начала связывалось, прежде всего, его отличие от имманентного мира, что и реализовалось в экономии иконы. Отрицание трансценденции сохраняет этот статус невидимого. Став частью имманентного мира, оно соотносится с видимым в качестве обозначения Другого и, следовательно, различия. Другой и Другое в этом контексте – то, что не только является, но и должно быть сделано невидимым. При этом сфера невидимого и потому отсутствующего может включать в свой состав

не только людей или некоторые социальные группы, но и разнообразные отличия как таковые – языковые, культурные, национальные, психологические, возрастные, гендерные и т. д. Более того, то, что считается Другим, в бинарной логике модерна не просто отличается от видимого, но противоположно ему. В итоге соотношение видимого и невидимого оказывается аспектом общей проблемы тождества и различия. Понимание этой проблемы определяется, в первую очередь, отношением к бинаризму как принципу построения иерархий и имеет целью либо переворачивание иерархий [Деррида 2007, 50], либо их ослабление, но в любом случае предполагает выход за пределы метафизики. Такая стратегия предполагает замену бинаризма менее жёсткими моделями различия. Это смягчало бы противоположности и допускало замену полярности таким отношениями, которые позволили бы понять экономию не как закрытую, а как открытую систему [Батай 2006, 114].

Вопрос о том, является ли возвращение к структурам мысли, предшествовавшим метафизике, неизбежным следствием такой стратегии, остаётся открытым. Как бы то ни было, нетрудно видеть, что именно эта стратегия обусловливает интерес к причинам адаптивности экономии, понимаемой, однако, в качестве реляционной системы с момента её возникновения. Между тем, реляционизм требует, чтобы смысл каждого элемента знаковой системы определялся бы не его референтом, а только его отношениями с другими элементами. Для этого необходим другой режимом знаков, основанный на доминировании в обществе более сложных структур опосредования, чем те, которые определяют адаптивность экономии.

Иными словами, экономия не может быть реляционной системой изначально, хотя метафизика и может рассматриваться в качестве «ограниченной экономии», которая должна быть преодолена. Напротив, «общую экономию», «экономию дара» допустимо использовать в качестве модели, альтернативной жёсткой, иерархической и действительно реляционной метафизике модерна [Деррида 2000, 400–444]. Тогда переход от адаптивной экономии иконы к императивной репрезентации, основывающейся на бинаризме метафизики, в конечном итоге неизбежно приводит к самореференциальности. По сути, развитие заканчивается кризисом оснований, причём и в семиотике визуального образа, и в семиотике суверенной власти.

Это указывает на то, что не только в философии, но и в теологии понятие суверенитета не может рассматриваться отдельно от определённой концепции визуального образа. В философском отношении история их взаимосвязи – это последовательность реализации вариантов общей теоретической модели ссылки на основание. Соответственно, целью уже первых иконоборческих движений было отделение визуального образа от его трансцендентного референта, с тем чтобы, предварительно сделав визуальный образ безосновным и, так сказать, никому не принадлежащим, установить над ним свою власть. Кризис оснований суверенной власти и его аналог – самореференциальность визуального образа – свидетельствуют о том, что эта цель, достичь которую некогда предполагалось с помощью волевого усилия, оказалась осуществимой и без него – в результате изменений, произошедших в метафизических основаниях модерна.

БИБЛИОГРАФИЯ

Агамбен 2011 а – *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь / Пер. с ит. И. Левиной и др. Москва, 2011.

Агамбен 2011 б – *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Чрезвычайное положение / Пер. с ит. М. Велижева и др. Москва, 2011.

Агамбен 2014 – *Агамбен Дж.* Профанации / Пер. с ит. К. Токмачёва под ред. Б. Скуратова. Москва, 2014.

Агамбен 2019 – *Агамбен Дж.* Царство и Слава. К теологической генеалогии экономики и управления / Пер. с итал. Д. С. Фарафоновой и Е. В. Смагиной. Москва, Санкт-Петербург, 2019.

Батай 2006 – *Батай Ж.* «Про́клятая часть»: Сакральная социология / Пер. с фр. С. Н. Зенкина и др. Москва, 2006.

Беньямин 2012 – *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Пер. с нем. И. Болдырева и др. Москва, 2012.

Деррида 2000 – *Деррида Ж.* Письмо и различие / Пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. Москва, 2000.

Деррида 2007 – *Деррида Ж.* Позиции / Пер. с фр. В. В. Бибихина. Москва, 2007.

Канторович 2015 – *Канторович Э. Х.* Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии / Пер. с англ. М. А. Бойцова и А. Ю. Серёгиной. Москва, 2015.

Мамардашвили 2011 – *Мамардашвили М. К.* Превращённые формы (О необходимости иррациональных выражений) // Мамардашвили М. К. Формы и содержание мышления. Санкт-Петербург, 2011. С. 243–262.

Отто 2008 – *Отто Р.* Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Пер. с нем. А. М. Руткевича. Санкт-Петербург, 2008.

Френкель, Бар-Хиллел 1966 – *Френкель А. А., Бар-Хиллел И.* Основания теории множеств / Пер. с англ. Ю. А. Гастева. Москва, 1966.

Фуко 2002 – *Фуко М.* Око власти // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 1 / Пер. с фр. С. Ч. Офертаса под общ. ред. В. П. Визгина, Б. М. Скуратова. Москва, 2002. С. 220–248.

Фуко 2006 – *Фуко М.* Субъект и власть // Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Ч. 3 / Пер. с фр. Б. М. Скуратова под общей редакцией В. П. Большакова. Москва, 2006. С. 161–190.

Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В. В. Бибихина. Москва, 1993. С. 221–238.

Хайдеггер 2001 – *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии / Пер. с нем. А. Г. Чернякова. Санкт-Петербург, 2001.

Шмитт 2000 – *Шмитт К.* Политическая теология: Четыре главы к учению о суверенитете // Шмитт К. Политическая теология. Сборник / Пер. с нем. И. Коринца, А. Филиппова. Москва, 2000. С. 7–98.

Apter, Pietz 1993 – Fetishism as Cultural Discourse. Ed. by E. Apter, W. Pietz. Ithaca (NY), London, 1993.

Barber 2002 – *Barber C.* Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm. Princeton (NJ), Oxford, 2002.

Bartelson 1995 – *Bartelson J.* A Genealogy of Sovereignty. Cambridge, 1995.

Brubaker 2012 – *Brubaker L.* Inventing Byzantine Iconoclasm. London, 2012.

Buck-Morss 2007 – *Buck-Morss S.* Visual Empire // Diacritics. 2007. Vol. 37 (2–3). P. 171–198.

Didi-Huberman 1992 – *Didi-Huberman G.* Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris, 1992.

Eire 1989 – *Eire C. M. N*. War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin. Cambridge, 1989.

Fuery, Fuery 2003 – *Fuery P., Fuery K*. Visual Cultures and Critical Theory. London, 2003.

Hinsley 1986 – *Hinsley F. H*. Sovereignty. 2nd ed. Cambridge, 1986.

Iacono 2016 – *Iacono A. M.* The History and Theory of Fetishism. Transl. by V. Tchernichova and M. Boria with the collaboration of E. MacDonald. New York, 2016.

Jackson 2007 – *Jackson R*. Sovereignty: The Evolution of an Idea. Cambridge, Malden (MA), 2007.

Lacan 1973 – *Lacan J*. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, 1973.

Marchart 2007 – *Marchart O*. Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau. Edinburgh, 2007.

Marder 2010 – *Marder M*. Groundless Existence: The Political Ontology of Carl Schmitt. New York and London, 2010.

Martinelli 2005 – *Martinelli A*. Global Modernization: Rethinking the Project of Modernity. London, Thousand Oaks (CA), New Delhi, 2005.

Monagle, Vardoulakis 2013 – The Politics of Nothing. Ed. by C. Monagle and D. Vardoulakis. London, New York, 2013.

Mondzain 2005 – *Mondzain M.-J.* Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary. Transl. from French by R. Franses. Stanford (CA), 2005.

Mondzain 2009 – *Mondzain M.-J*. Can Image Kill? Transl. from French by S. Shafto // Critical Inquiry. 2009. Vol. 36 (1). P. 20–51.

Mondzain 2010 – *Mondzain M.-J*. What Does Seeing an Image Mean? // Journal of Visual Culture. 2010. Vol. 9 (3). P. 307–315.

Potter 2004 – *Potter M*. Set Theory and Its Philosophy: A Critical Introduction. Oxford, 2004.

Richter 2005 – *Richter G*. Oikonomia: Der Gebrauch des Wortes Oikonomia im Neuen Testament, bei den Kirchenvätern und in der theologischen Literatur bis ins 20. Jahrhundert. Berlin, New York, 2005.

Seaford 2004 – *Seaford R*. Money and the Early Greek Mind: Homer, Philosophy, Tragedy. Cambridge, 2004.

Spraggon 2003 – *Spraggon J.* Puritan Iconoclasm during the English Civil War. Woodbridge, 2003.

REFERENCES

Agamben 2011 a – Agamben G. Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita. Transl. into Russian by I. Levina et al. Moscow, 2011.

Agamben 2011 b – Agamben G. Homo Sacer. Stato di essezione. Transl. into Russian by M. Velizhev et al. Moscow 2011.

Agamben 2014 – Agamben G. Profanazioni. Transl. into Russian by K. Tokmachov. Moscow, 2014.

Agamben 2019 – Agamben G. Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Transl. into Russian by D. S. Farafonova and E. V. Smagina. Moscow, St. Petersburg, 2019.

Apter, Pietz 1993 – Fetishism as Cultural Discourse. Ed. by E. Apter, W. Pietz. Ithaca (NY), London, 1993.

Barber 2002 – Barber C. Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm. Princeton (NJ), Oxford, 2002.

Bartelson 1995 – Bartelson J. A Genealogy of Sovereignty. Cambridge, 1995.
Bataille 2006 – Bataille G. La Part maudite : la sociologie sacrée. Transl. into Russian by S. N. Zenkin et al. Moscow, 2006.
Benjamin 2012 – Benjamin W. Über das mimetische Vermögen. Transl. into Russian by I. Boldyrev et al. Moscow, 2012.
Brubaker 2012 – Brubaker L. Inventing Byzantine Iconoclasm. London, 2012.
Buck-Morss 2007 – Buck-Morss S. Visual Empire. *Diacritics*. 2007. Vol. 37 (2–3). P. 171–198.
Derrida 2000 – Derrida J. L'écriture et la différence. Transl. into Russian by D. Yu. Kralechkin. Moscow, 2000.
Derrida 2007 – Derrida J. Positions. Transl. into Russian by V. V. Bibikhin. Moscow, 2007.
Didi-Huberman 1992 – Didi-Huberman G. Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris, 1992.
Eire 1989 – Eire C. M. N. War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin. Cambridge, 1989.
Foucault 2002 – Foucault M. L'oeil du pouvoir. *Foucault M. Dits et écrits. P. 1*. Transl. into Russian by S. Ch. Ofertas. Moscow, 2002. P. 220–248.
Foucault 2006 – Foucault M. Le sujet et le pouvoir. *Foucault M. Dits et écrits. P. 3*. Transl. into Russian by B. M. Skuratov. Moscow, 2006. P. 161–190.
Fraenkel, Bar-Hillel 1966 – Fraenkel A. A., Bar-Hillel Ye. Foundations of Set Theory. Transl. into Russian by Yu. A. Gastev. Moscow, 1966.
Fuery, Fuery 2003 – Fuery P., Fuery K. Visual Cultures and Critical Theory. London, 2003.
Heidegger 1993 – Heidegger M. Die Frage nach der Technik. *Heidegger M. Zeit und Sein: Artikel und Reden*. Transl. into Russian by V. V. Bibikhin. Moscow, 1993. P. 221–238.
Heidegger 2001 – Heidegger M. Die Grundprobleme der Phänomenologie. Transl. into Russian by F. G. Chernyakov. St. Petersburg, 2001.
Hinsley 1986 – Hinsley F. H. Sovereignty. 2nd ed. Cambridge, 1986.
Iacono 2016 – Iacono A. M. The History and Theory of Fetishism. Transl. by V. Tchernichova and M. Boria with the collaboration of E. MacDonald. New York, 2016.
Jackson 2007 – Jackson R. Sovereignty: The Evolution of an Idea. Cambridge, Malden (MA), 2007.
Kantorowicz 2015 – Kantorowicz E. H. The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology. Transl. into Russian by M. A. Boytsov and A. Yu. Seryogina. Moscow, 2015.
Lacan 1973 – Lacan J. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris, 1973.
Mamardashvili 2011 – Mamardashvili M. K. Converted Forms. On the Need for Irrational Expressions. *Mamardashvili M. K. Forms and Contents of Thinking*. St. Petersburg, 2011. P. 243–262. In Russian.
Marchart 2007 – Marchart O. Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau. Edinburgh, 2007.
Marder 2010 – Marder M. Groundless Existence: The Political Ontology of Carl Schmitt. New York and London, 2010.
Martinelli 2005 – Martinelli A. Global Modernization: Rethinking the Project of Modernity. London, Thousand Oaks (CA), New Delhi, 2005.
Monagle, Vardoulakis 2013 – The Politics of Nothing. Ed. by C. Monagle and D. Vardoulakis. London, New York, 2013.
Mondzain 2005 – Mondzain M.-J. Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary. Transl. from French by R. Franses. Stanford (CA), 2005.
Mondzain 2009 – Mondzain M.-J. Can Image Kill? Transl. from French by S. Shafto. *Critical Inquiry*. 2009. Vol. 36 (1). P. 20–51.

Mondzain 2010 – Mondzain M.-J. What Does Seeing an Image Mean? *Journal of Visual Culture.* 2010. Vol. 9 (3). P. 307–315.

Otto 2008 – Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Transl. into Russian by A. M. Rutkevich. St. Petersburg, 2008.

Potter 2004 – Potter M. Set Theory and Its Philosophy: A Critical Introduction. Oxford, 2004.

Richter 2005 – Richter G. Oikonomia: Der Gebrauch des Wortes Oikonomia im Neuen Testament, bei den Kirchenvätern und in der theologischen Literatur bis ins 20. Jahrhundert. Berlin, New York, 2005.

Schmitt 2000 – Schmitt C. Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. *Schmitt C. Politische Theologie. Sammlung*. Transl. into Russian by I. Korinets, A. Filippov. Moscow, 2000. P. 7–98.

Seaford 2004 – Seaford R. Money and the Early Greek Mind: Homer, Philosophy, Tragedy. Cambridge, 2004.

Spraggon 2003 – Spraggon J. Puritan Iconoclasm during the English Civil War. Woodbridge, 2003.

Материал поступил в редакцию 30.11.2020,
принят к публикации 21.12.2020

Для цитирования:
Пигалев А. И. Икона как визуализация невидимого и основания суверенной власти // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 105–123. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-105-123.

For citation:
Pigalev A. I. Icon as a Visualization of the Invisible and Foundations of Sovereign Power. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 105–123. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-105-123.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-124-143

МОТИВ ВРАЧЕВАНИЯ БОЛЕЗНИ И ЕГО ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НА ПРИМЕРЕ «ИСТОРИИ АРМЕНИИ» АГАТАНГЕЛОСА

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

В статье детально рассматриваются мотивы болезни и врачевания на основе «Истории Армении» Агатангелоса. Этот текст является продуктом христианской социальной памяти, а его переводы на разные языки (сирийский, греческий) указывают на его транснациональный характер. В ходе описания названных мотивов анализируются их визуализации в армянских средневековых рукописях, миниатюрах и в живописи. Описания болезни и врачевания армянского царя Трдата III и аристократии стали ключевыми мотивами в «Истории Армении» Агатангелоса, поскольку они играли важную роль в воздействии на раннесредневековых читателей. Визуализации деталей и персонажей текста «Истории Армении» можно обнаружить в разных «форматах» искусства – таких как миниатюры, стеллы, гобелены, картины и т. д. Анализ материала показал, что мотив болезни и её врачевания стал ключевым генератором в истории принятия христианства армянами. Избиение 37 девушек-христианок, среди которых были святые Гаянэ и Рипсимэ, стало причиной болезни царя Трдата III. Процесс исцеления царя проходит разные этапы (например, облачение тела). Кроме того, сама болезнь становится причиной того, что сестра царя, Хосровадухт, через сон вспомнила о Григории Просветителе, о будущем лекаре, вылечившем аристократию не только на телесном, но и на духовном уровне. Болезнь царя стал поводом для его покаяния. Из повествования Агатангелоса очевидно, что позиция автора является теистической: Бог активно участвует в процессе принятия христианских ценностей и вразумляет язычников через разные визуальные «каналы» (звероподобность, сон Хосровадухт). Через недуг и покаяние социальный «верх» и Трдат III приобрели, во-первых, красоту (переход от свиньи к человеку), во-вторых, добро (этика горизонтальных отношений), в-третьих, истину (познание Бога, установление вертикальных экзистенциальных отношений). Иными словами, царь познаёт христианские ценности и тем самым подготавливается к таинству Крещения. Анализ разных форматов и жанров визуализации «Истории» Агатангелоса показал, что в раннем средневековье царь Трдат чаще изображался звероподобно, в последующих веках, с XV по XIX вв., более всего визуализировали другой сюжет – Крещение. Частность этого сюжета даёт основание предположить, что мотив запугивания (звероподобность Трдата III) меняется на подчёркивание значимости Крещения, но с асимметричными акцентами в моделировании образов. Григорий Просветитель всегда представляется в более крупном размере, чем все остальные фигуры. В позах и расположении фигур (верх vs низ, крупно vs мелко и т. д.) всегда существует асимметричность изображённых. Кроме визуальных мотивов Крещения и молитвы на коленях в армянской миниатюре позднего времени можно увидеть Трдата III изображённым с двойным кодированием, т. е. с нимбом

и короной; вместе с тем встречаются изображения, где он представлен только в тиаре. Эти примеры показывают, что авторы сами решали, как изображать царя: одновременно со знаками светской власти и святости или только с одним из них.

Ключевые слова: визуальная семиотика, болезнь, исцеление, Армения, принятие христианства, семантика вепря, визуализация крещения, Трдат III, Григорий Просветитель.

THE MOTIVE OF HEALING AN ILLNESS AND ITS VISUALIZATION ON THE EXAMPLE OF THE "HISTORY OF ARMENIA" BY AGATHANGELOS

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

The article examines in details the motives of illness and its healing based on the *History of Armenia* by Agathangelos. This text is a product of social and Christian memory, and its translations into different languages (Syrian, Greek) indicate its transnationality. In the course of describing the mentioned motives the visualizations of the main characters in Armenian medieval manuscripts, miniatures and paintings are analyzed. The description of the illness and healing of the Armenian king Tiridates III and the aristocracy became the key motives in Agathangelos' *History of Armenia*, since the detailed descriptions of the sick king played an important role for influencing early medieval readers. Certainly, the visualizations of details and figures based on the text of *History of Armenia* by Agathangelos were of a great interest in various formats of art, such as miniatures, steles, tapestries, paintings, etc. The empirical analysis of the material showed that the motive of illness and its healing became key generator in the history of the adoption of Christianity by Armenians. The beating of 37 Christian girls, among whom were Saints Gayane and Hripsime, caused Tiridates III's illness. The healing process passes through different levels, such as covering the body. In addition, the disease itself became the reason that the king's sister, Khosrovadukht, through a dream, remembered Gregory the Illuminator, about the healer who cured the aristocracy not only on physical, but also on spiritual level. The king's illness became the reason for his repentance. From the narration of the History of Armenia, it becomes obvious that the author's perception is theistic, since God actively participates in the process of adopting Christian values and appears to the pagans also through various channels (bestialness, the dream of Khosrovadukht). Through illness and repentance, the high society and Tiridates III acquired, first, beauty (the transition from a pig to a man), second, kindness (ethics of horizontal relations), and third, truth (knowledge of God, the establishment of vertical existential relations). In other words, the king learns Christian values and thereby prepares himself for the great sacrament – baptism. Analysis of different formats and genres of visualizations showed that in early middle Ages the king was often portrayed in a bestial manner, while in subsequent centuries, that is, 15th – 19th centuries another subject – baptism was visualized most of all. The

particularity of this plot provides a basis for suggesting that the motive of intimidation (the bestialness of Tiridates III) changes to the emphasis on baptism, but with asymmetric accents on the modeling of images. Gregory the Illuminator always appears to be larger than all other figures. In the poses of the figures (top vs. bottom, larger vs. smaller, etc.), there is always an asymmetry. Besides the visual motives of baptism, kneeled praying in the Armenian miniature of late times, Tiridates III can be seen with double coding depiction, that is, with a halo and a crown. However, there are examples of his depiction only in a tiara. Examples show that the authors themselves decided to represent the king with the signs of secular power and holiness or with the one of them.

Keywords: visual semiotics, illness, healing, Armenia, adoption of Christianity, boar semantics, visualization of baptism, Tiridates III, Gregory the Illuminator.

О принятии христианства в Армении и о святом Григории Просветителе написано немало трудов, но, насколько нам известно, нет исследования, сфокусированного на рассмотрении мотива болезни и врачевания, а также на теме визуализации текстовых пассажей и эпизодов, связанных с этим мотивом.



Ил. 1. Агатангелос, св. Григорий и Трдат III. Миниатюра, XVI в.
Источник: https://avproduction.am/?ln=en&page=person&id=4810&name=Vardan_Baghishetsi

Если рассмотреть агиографию Григория Просветителя в контексте раннеармянской средневековой литературы с точки зрения теории коммуникации и теории социальной памяти (Хальбвакс, Ассман и т. д.), можно сказать, что рукопись Агатангелоса (ил. 1) является прежде всего продуктом *индивидуальной памяти* армянской ойкумены о событиях, произошед-

ших приблизительно полтора века назад, поскольку, по текстологическим данным, «История Армении» была записана в промежутке между 428 и 435 годами или, максимум, после 440-го года [Тер-Давтян, Аревшатян 2004, 14]. Одновременно следует подчеркнуть, что данный текст является продуктом христианской социальной памяти, а распространение рукописи и её переводы (сирийский, греческий) указывают на то, что текст Агатангелоса становится транснациональным феноменом, продуктом «потребления» полиэтничной ойкумены христианского мира. В свою очередь, и армянская культура испытывала на себе внешнее влияние; так, анализ, предпринятый Курдыбайло и Шагинян, показал, что «Учение святого Григора» находилось «на границе грекоязычного и сироязычного богословия, тяготея к последнему» [Курдыбайло, Шагинян 2016, 37]. Следовательно, армянская теологическая мысль получала импульсы извне, из других раннехристианских регионов.

Структура «Истории Армении» Агатангелоса такова: «Предисловие», «Житие и история св. Григория», «Мученичество Рипсимянских дев», «Учение св. Григория», «Спасительное обращение страны нашей Армении», «Исповедание истинной веры». Можно заключить, что сочинение Агатангелоса в жанровом плане является гибридным текстом, в котором под гиперонимом «история» собраны разные раннехристианские жанры-гипонимы – такие, как агиография (жития и мученичества), литургика, апологетика, экзегетика, гомилетика, исповедание веры и т. д. Иначе говоря, произведение Агатангелоса в жанровом плане стало многоязычным текстом, послужившим стимулом для развития этой темы в русле многих жанровых дискурсов. Таким образом, христианские жанры стали «формами» социальной памяти для «заполнения» другими материалами из истории христианства в Армении.

Цель данной статьи – детально рассмотреть мотив врачевания болезни на основе «Истории Армении» Агатангелоса и его визуализации в армянских средневековых рукописях и в религиозной живописи. Главный тезис заключается в следующем: с прагматической точки зрения, мотив врачевания болезни является ключевым мотивом «Истории Армении» Агатангелоса и предназначен для воздействия на реципиента не только на текстовом, но и на визуальном уровне, что и было реализовано в различных изобразительных форматах – миниатюрах, стелах, гобеленах, картинах и т. д.

К анализу текста «Истории Армении» Агатангелоса не раз обращались в русскоязычной литературе [см.: Курдыбайло, Шагинян 2016], однако ранее подробно не рассматривался обозначенный нами аспект. Прежде всего, для многостороннего изучения мотива болезни необходим анализ актантов – больного и целителя. Интересно, что информация о целителе Григоре доходит до больных социального «верха» – двора Трдата III – через сон сестры армянского царя, Хосровадухт (Агатангелос 214). Согласно этому сну, необходимо было вывести из ямы-темницы заключённого туда Григора, который раскроет истину жизни и вылечит поражённых недугом. «Лекарством» для больных должна была стать проповедь Просветителя, адресованная царю, его приближённым и всем больным. Основной акцент проповеди – это учение о Боге, призыв к осознанию грехов и покаянию за содеянное. В своей

проповеди Григор, ссылаясь на традицию Ветхого Завета, говорит: «Ибо кого любит Господь, наставляет; наказывает того сына, к кому благоволит. И Он по Своему благоволению призывает вас к усыновлению»[1] (Агатангелос 226). Логика этих слов Григора заключается в том, что Бог посылает болезнь тем, кого любит, чтобы они сделали соответствующие выводы из этого опыта и в итоге познали Бога.

В «Истории Армении» встреча Трдата III и Григория Просветителя начинается в монастыре Хор Вирап, у Арташата. В § 219 описывается, как Григория достают из ямы, одевают его почерневшее как уголь тело[2] и везут к царю в Вагаршапат, где тот томился от страшных, невыносимых болей. И вот царь, отделившись «от стада кабанов, погоняемый бесом, обнажённый, в постыдном виде двинулся навстречу <Григору>» (Агатангелос 219). В этом эпизоде представлено асимметричное состояние тел двух героев: Трдат III показан голым, в то время как Григор, освободившийся из Хор Вирапа, укрыт одеждами. Тем самым нарратор подчёркивает, что царь ещё не отделился от природы, от животного мира, одеяние же Григора указывает на социализованность тела, его принадлежность к христианскому культурному миру.

По ходу наррации постоянно отмечается, что приближённые царя тоже были одержимы бесами. Когда они видели Григора с Отой, то бросались им навстречу, «беснуясь и поедая свою плоть, безумствуя и испуская пену»[3] (Агатангелос 220). В этот момент Григор опускается на колени и начинает молится, чтобы «они тут же пришли в себя. Он приказал им надеть на себя одежду и прикрыть свою наготу» (Агатангелос 221). Приведённые цитаты показывают, что исцеление царя и его приближённых возможно только через *молитву*, а визуальным признаком исцеления является прикрытие голого тела одеждой. Приказ Григора прикрыть наготу царя является начальным этапом окультуривания последнего [ср.: Аванесов 2016, 40–43], предпосылкой для последующих этапов его социализации с помощью христианских ценностей и таинств (Крещение). Следует указать, что Трдат III в тексте Агатангелоса представлен как «тёмная» натура, тогда как в действительности он был образованным мужем, воспитанным при дворе римского аристократа Ликиния (308–324), получившим блестящее для того времени образование и, кроме того, говорившим на латинском и греческом языках[4].

Следует вспомнить визуализацию этого эпизода в армянской миниатюре, на которой Трдат III изображён в виде вепря, но в облачении царя (ծիրանի, *цирани*). Хотя название одежды указывает на цвет абрикоса, то есть на жёлто-красный, в словарях древнеармянского языка этот цвет определяется также как фиолетовый и синий [Оганесян 1998, 132]. На миниатюре Григорий Просветитель противопоставлен царю и двору (*ил.* 2). Святой представлен симметрично, с нимбом, в христианском облачении, а представители двора – в искажённом облике, поскольку они находятся в состоя-

[1] Ср.: Притч 3:12, 13:24; Евр 12:6; Еф 1:5.

[2] «Тут же принесли ему одежды и одели его» (Агатангелос 219).

[3] Ср. Ин 9:20.

[4] См. подробнее о нём: Арутюнян, Саакян 2002.

нии греха. Согласно христианскому мировосприятию, безобразие указывает на их внутреннее повреждение. Именно поэтому Просветитель на миниатюре представлен в соответствии с эстетической категорией красоты, а царь и двор – в состоянии безобразия, корявости и неказистости (длинные носы, асимметричность лиц, челюстей, губ и т. д.).



Ил. 2. Трдат в образе кабана и св. Григорий.
Миниатюра из «Истории Армении» Агатангелоса, 1569. Матенадаран
Источник: https://www.pinterest.it/pin/337558934551474758/

Заметим, что безобразное в миниатюре показано в представителях социального «верха» в принципиально разных проявлениях: вепрь-царь vs человекоподобный некрасивый двор. Царь был главным виновником убийства 37 девушек-христианок, среди которых были святые Гаянэ и Рипсимэ. Трдат III пожелал взять в жёны Рипсимэ, но, получив отказ, пришёл в ярость и приказал побить всех камнями (ок. 300 г.), за что и был наказан болезнью, нервным недугом. Именно поэтому царь на миниатюре визуализирован радикально негативным образом – в виде животного (вепря), а язычники, приближённые царя – менее радикально, всё же человекоподобно, но некрасиво, с преднамеренным акцентом на безобразно изображённых носах.

Необходимо отметить, что изображение армянского царя в виде вепря, кроме того, встречается на восточной стороне южной стелы Одзунского

монумента (V в.)[5]. С композиционной точки зрения таким же образом представлен Трдат III и на четырёхстороннем памятнике в окрестностях Талинского собора (VII в.) на севере Армении[6]. На этом изображении чётко можно различить больного царя в облачении и с атрибутами святого (*ил.* 3). Указанные визуализации функционируют на прагматическом уровне: они напоминают реципиенту о недостойных деяниях царя посредством его звероподобного облика. Изображения Трдата III на одзунской и талинской стелах[7] дают основание предположить, что талинское изображение царя является более поздней версией одзунского оригинала; в пользу этого говорит и то, что территориально эти памятники находятся не очень далеко друг от друга.



Ил. 3. Талинская стела. Изображение Трдата. VII в.
Источник: http://treasury.am/hy/քառակող-կոթող-թալինի-կաթողիկե-եկեղեցու-գերեզմանատանը-55

Общность моделей двух названных изображений опровергает версию о том, что образ царя на четырёхстороннем памятнике в окрестностях Талинского собора является на самом деле образом св. Христофора. Отчасти такая версия могла бы иметь право на существование, поскольку

[5] О датировке этого монумента см. подробнее: Азарян 1965, 212.

[6] Автор выражает благодарность искусствоведу Сейрануш Манукян за указание на данный источник.

[7] О полемике по поводу атрибуции указанного персонажа см.: Акопян 2015 б, 127–129; Акопян 2019, 136.

оба святых были в прошлом язычниками и совершали различные небогоугодные деяния. По всей вероятности, именно этот факт стал причиной того, что у некоторых искусствоведов возникали визуальные ассоциации со св. Христофором [см.: Акопян 2015 а]. Вышеупомянутыми артефактами, конечно, не исчерпывается визуализация армянского царя; его звероподобный образ можно увидеть и на обелиске близ села Уджан (храм Хараба).

Путь исцеления Трдата

Как известно, Трдат III и его приближённые не исцеляются сразу. До выздоровления они вместе с Григором участвуют в организации погребения девственниц, осознают свои грехи и каются (Агатангелос 223–225). Фактически, они проходят «инициацию» христианской аксиологией, осмысляя содеянное и оценивая мученическую смерть христианок (Рипсимэ, Гаянэ и других). Подобные религиозно-психологические действия открывают путь к исцелению Трдата, переходу от животного состояния к богочеловеческому. Григор в своей информативно-дидактической проповеди[8] отмечает: «Но великое милосердие Бога сохранило меня живым. И хоть я был недостоин, но вот я занят исцелением душ и тел. Стал лекарем ваших душ и тел, дабы одарить вас благом» (Агатангелос 239).

Болезнь Трдата, очевидно, имеет свои первопричины: эгоцентризм, злобу, неповиновение, отречение от Бога, то есть всё то, за что следует наказание свыше. Физическая болезнь Трдата становится следствием его душевного состояния; иными словами, внешнее становится зеркалом внутреннего. Свиноподобие Трдата прочитывается как метафора отсутствия красоты, добра, правды и истинности. Благодаря святому Григору царь Трдат и его приближённые через внимание проповеди, покаяние и осознание своих грехов приобретают, согласно средневековому мышлению, три важные добродетели:

а. красоту (переход от свиньи к человеку),

б. добро (этика горизонтальных отношений) и

в. истину (познание Бога, установление вертикальных отношений).

Из вышесказанного можно с большой долей вероятности заключить, что Григор осознавал себя в роли посредника между язычником-царём, язычником-народом и Богом в функции «лекаря душ и тел, дабы одарить вас благом» (Агатангелос 239).

Визуализацию этого можно увидеть на известном «венском» гобелене (ил. 4). На нём изображены армянская знать и глубоко кающийся царь со своей женой Ашхен. Интересно, что на данном изображении очень много общего в композиционном плане с одной из армянских икон в Румынии (Музей Дудян, Бухарест, 1794) с тем же сюжетом и расположением тел [Манукян 2015, 44]. По всей вероятности, один из авторов работы был знаком с более ранним образцом. Знаки покаяния здесь очевидны на невербальном

[8] Следует заметить, что идейные и структурные особенности проповеди Григора представляют интересный материал для типологического исследования, но оно находится за пределами поставленной здесь цели.

уровне: сложенные вместе ладони, поклоны, коленопреклонение. Подобный жест можно увидеть и на росписи Эчмиадзинского монастыря (первая декада XVIII в.), выполненной армянским художником Нагашем Овнатаном, под названием «Царь Трдат с женой Ашхен и сестрой Хосровадухт».



Ил. 4. Крещение святым Григорием царя Трдата III. Гобелен, XVIII в.
Вена, собрание Музея Мхитаристов
Источник: http://ww12.sdsmp.ru/news/n6462/

А вот как описано духовное исцеление на текстовом уровне: «Царь и нахарары и остальные люди, пав ниц, валялись во прахе и говорили как бы едиными устами» (Агатангелос 243). Низвержение в прах перед святым Григором становится знаком осознания греха и просьбы о его отпущении:

> «И все люди, заголосив и зарыдав вместе с царём, пали ниц, лобызали ему ноги и ни на миг не могли отойти от него из-за дьявольских мучений и сотрясающих их ужасных ударов. Ибо как только они немного отдалялись от него, их тут же настигали бесы и приводили в бешенство, заставляя их собственными зубами грызть свои же тела» (Агатангелос 246).

Подобные повторы в тексте Агатангелоса становятся лейтмотивами[9], поскольку нарратор придаёт этим мотивам большое семантическое и эти-

[9] Лейтмотивами могут считаться те мотивы, которые выпадают из синтагмы фабулы.

ческое значение. Специально подчёркивается болезнь и одержимость бесами Трдата и его свиты. В частности, в описании этого эпизода важен тот факт, что больные не могут отойти от Григора, так как при отдалении от святого их боли значительно усиливаются. Отмечается также сила Бога, открывающаяся в Григоре: он, по сути, становится медиатором между светом Божьим и армянским народом. Прагматический аспект текста подчёркивается через гиперболические образы. Так, например, активность и действенность дьявола заставляет больных грызть свои пальцы. Затем в «Учении святого Григора» говорится об их исцелении. Особенно примечательны в этом отношении следующие два пассажа:

А. «Блаженные апостолы выпили и опьянели, и возрадовались, и напоили весь мир из обеих чаш — напоили тех, кто захотел выпить то, что пожелал. Так вот вас опьянила глупость невежества и <поднесла> вам смешанную с ядом чашу смерти. А ныне с верой возьмите и испейте из чаши исцеления жизни ваших душ, дабы избавиться вам и спастись от грядущего сожжения» (Агатангелос 512).

Б. «И ныне то, что так никчёмно и ничтожно и ни для кого не может быть полезно, отсеките, отбросьте от себя, выкиньте то, что усохло и окаменело, и от этого вы получите не болезнь, а крепкое здоровье, исцелите ваши души. Подобно <человеку>, который, извергнув <накопившуюся> желчь и горькую мокроту, чувствует облегчение от недуга и выздоравливает, так и вы, если откажетесь от бесполезного, найдёте пользу для себя и будете избавлены от осуждения на вечные муки. Ибо семя огнепоклонства вашего толкает вас в геенну неугасимого огня, откуда нет спасения. Оно даёт <только> такой плод» (Агатангелос 526).

Как свидетельствуют эти эпизоды, болезнь рассматривается только в религиозном аспекте: кто не христианин и не носитель христианских ценностей, тот болен. Истинный исцелитель есть Бог, Христос (Агатангелос 565–566). Бог также исцелитель всего Человечества (с моральной, психологической и аксиологической точек зрения), а Григор с Божьей помощью становится исцелителем одного народа. Здесь важно противопоставление общего и частного. При этом по ходу проповеди постоянно подчёркивается, что исцелителем душ является Бог: «Он – исцелитель раненых, кто, как вы, ранены нечестием» (Агатангелос 573).

Надо заметить, что случаи описания болезни и упоминания о болезни и больных построены по кумулятивному (накопительному) принципу. Эти эпизоды повторяются, но не одинаково: каждый раз какая-то деталь или какой-то факт прибавляется к сказанному ранее. Применение такого принципа можно видеть в проповеди святого Григора:

> «Сказав это, он отпустил толпу, но царь и вельможи не покидали его ни на минуту, ибо они были сокрушены ударами и напуганы. <Они> пребывали около него денно-нощно и оставались с ним в винограднике, у дверей давильни, облачась во власяницу и сидя на пепле, они шестьдесят шесть дней постились. И блаженный Григор непрестанно и без устали днём и ночью в течение шестидесяти пяти дней не переставал говорить, наставлять, учить и укреплять.

> Подобно мудрому лекарю[10], он стремился найти полезное лекарство, дабы они, как больные, поднесли ему свои души, а от него, как от искусного мастера, получили исцеление своих душ Евангелием Христа» (Агатангелос 722).

Обратим внимание на некоторые обстоятельства этого эпизода. Трдат и аристократия остаются у Григора, то есть, как метко отмечает Золян, «практически происходит инверсия отношений слуга / господин» [Золян 2002, 20]. Кроме того, Трдат пространственно перемещается: из зарослей камыша и из поля – в сад, в чём можно видеть противопоставление искусственного, окультуренного пространства естественному (камыш, болото, поле).

В 722-ом параграфе «Истории Армении» Агатангелоса описывается пространственное и социальное расположение между царём и знатью (верх vs низ; сидящий vs стоящий; царь и вельможи vs Григор). В одном эпизоде св. Григор оказывается (в социальном плане) в доминантной позиции, поскольку он приказывает, а социальный «верх» исполняет: «Царь и князья, соглашаясь на всё, спешили сделать то, что прикажет Григориос» (Агатангелос 725). Это не единственный эпизод, где нарратор пытается подчеркнуть высокий статус Григора: «И вот, когда наступил шестьдесят шестой день и рассвело, ишханы с царём и нахарарами и пёстрой толпой, а также женщины с невинными детьми, подошли и, группами припав к стопам святого Григора, молили и просили дать им исцеление от настигшей их кары, ибо они были сражены ударами гнева жезла справедливого суда» (Агатангелос 726). Эта цитата снова подтверждает мысль о том, что болезнь была дана Трдату III и другим с целью познания Бога, и, поскольку они Его не познали, посох гнева продолжал висеть над ними[11]. Однако, как отмечает Золян, социально-политическое положение Трдата III отчасти восстанавливается [Золян 2002, 20], когда он, в роли представителя социального «верха», посылает св. Григора в Кесарию на рукоположение.

В последующей наррации снова упоминается о болезни Трдата, но его облик и тело описывается здесь уже намного детальнее:

> «Он преобразился, приняв облик грязелюбивой свиньи, так как всё его тело обросло, на всех частях <его> тела выросла щетина, как у крупных диких кабанов, а ногти на пальцах ног и рук превратились в копыта, как у вепря, копающего землю и питающегося кореньями. Лицо его уподобилось рылу с хоботом, как у зверей, живущих в камышах. В звериной природе и <со звериными> повадками, лишённый высокого царского великолепия, он бессловесным бродил в облике травоядного зверя и вместе со зверьми жил в зарослях камыша, вдали от людей» (Агатангелос 727).

---

[10] Заметим, что функция «мудрого лекаря» встречается в произведении Гартмана фон Ауэ «Бедный Генрих». Логика общности связана с транснациональным христианским мышлением [см.: Симян 2009, 261–275].

[11] Необходимо заметить, что подобное восприятие Бога является скорее ветхозаветным, так как именно в Ветхом Завете Бог общается с народом в модусе запугивания, наказания, готовности уничтожить непослушных. В Новом же Завете Христос меняет модель общения между Богом и человеком, тем самым вертикальная коммуникация, основанная на страхе, превращается в коммуникацию, основанную на любви.

Из этого описания видно, что автор старается вызвать у читателя антипатию к Трдату через отвращение в отношении его внешнего вида. Следует отметить, что нарративные повторы предполагают «чувственность» наррации. Одновременно с помощью ретардации повествование замедляется, а приведённые визуальные пассажи акцентируют греховность отрицательного героя. Частые упоминания «животных» эпизодов ужасающе действуют на верующих читателей того времени. Текстовые повторения являются одним из важнейших элементов построения фольклорного текста и, кроме того, придают наррации структурность. «Тавтология, – пишет Л. Г. Невская, – как упорядочивающий приём является организующим фактором как её ритмико-звукового, так и смыслового аспекта» [Невская 1983, 192]. Цель такого приёма – постоянно доносить до сознания адресата текста свиноподобное состояние царя-грешника: «Ногти на ногах и руках <у него> были, как у вепря, лицо – подобно рылу с огромными клыками, как у крупных вепрей и как у кабанов, всё его тело было покрыто густой щетиной» (Агатангелос 763). Как видим, к известному уже образу Трдата-вепря ничего существенно нового не добавляется.

Помимо этого, Трдат в «Истории Армении» Агатангелоса представлен также стоящим среди своего народа в лохмотьях. Подобный образ подчёркивает, что он, будучи царём, уже не стесняется народа. Нарратор, по сути, описывает нарушение царского дресс-кода: царь поменял царский пурпур на лохмотья, уже не думает о своём социально-политическом статусе, так как единственная его забота – покаяние в грехах. Такая сниженная визуально-семантическая позиция царя должна с особой силой подчеркнуть христианское понимание внутреннего недуга как подлинной причины внешней, телесной немощи:

> «А блаженный Григориос, начав молиться, просил у всемилостивейшего Бога сперва об исцелении не их внешности, а разума, <способного> к восприятию поучения, чтоб они очнулись и поняли сказанное о Божьих заповедях. Они исцелились лишь настолько, что получили способность внимательно слушать, понимать и свободно говорить. И все шестьдесят шесть дней проповеди <царь> пребывал в том же образе, покрытый, обмотанный покрывалом, среди многолюдной толпы, скопившейся на площади» (Агатангелос 729).

Очевидно, что здесь утверждается прямая связь между внешним, *видимым* обликом человека и его *внутренним* здоровьем, обретаемым в сфере христианской аксиологии и этики:

> «Когда они, упав, стали валяться у него в ногах и просить об исцелении, ибо царь, лишённый человеческого облика, имел постыдный вид и обрёл лишь способность разумной речи и слуха, <Григориос> в ответ на их мольбу сказал им: “Я вместе с вами, как один из вас, буду просить о вашей пользе построить часовни для упокоения мучениц Божьих, чтобы и они избавили вас от тяжких страданий и спасли от уготованной <вам> ужасной и суровой кары грядущего Суда, и вы сподобитесь царствия Христа”. И они попросили сделать то, что он хочет. А он рассказал им о своём видении следующее…» (Агатангелос 730).



Ил. 5. Святой Григорий исцеляет Трдата. Миниатюра, 1678.
Животная природа царя аллегорически изображена в виде кабана.
Вена, Библиотека Мхитаристов
Источник: https://www.pinterest.ru/pin/383931936955906016/

Этот эпизод повествования демонстрирует читателю процесс поэтапного излечения Трдата и его свиты. Царь снова приобретает способностью говорить, слушать, понимать и молиться, изживает в себе животную природу (*ил.* 5), и его душевный облик за пределами психики животного, а также его когнитивные способности и умение познать Бога представляются как дар Божий, полученный в ответ на личное покаяние. Последовательность исцеления царя такова: во-первых, он выздоравливает душевно-мотивационно-когнитивно – появляется желание выслушать церковную доктрину и готовность принятия заветов Господа Бога; во-вторых – телесно: теперь его руки и ноги должны во имя христианской любви служить погребению святых девственниц, павших мученической смертью. С разрешения Григора

к работе приобщаются жена царя Ашхен и сестра царя Хосровидухт. Таким образом, телесное излечение Трдата носит практический характер. Взамен он должен почтить память павших, выполнить роль землекопа. Исцеление ног и рук даются ему с тем, чтобы он пошёл истинным путём, совершая справедливые, правые дела, используя свою внутреннюю духовную и внешнюю физическую силу для добрых и справедливых дел.

После двух стадий исцеления наступает последний, завершающий этап:

> «И вот, когда все они находились на месте служения под сводами дома Божьего, блаженный Григориос начал говорить: "Все преклоните колени, дабы Господь исцелил вас от ударов". И все пали ниц перед Богом. Блаженный Григор обратил свою молитву и мольбу <к Господу> и горячо, с покаянием и слезами стал просить об исцелении царя. И царь, стоявший перед народом в облике вепря, вдруг затрясся, кабанья шкура вместе со страшными клыками и рылообразным лицом спала с него, и лицо его приобрело прежний вид, а тело стало нежным, как у новорожденного, и он всем телом полностью исцелился» (Агатангелос 773).
>
> «Точно так же исцелились от болезни все собравшиеся люди из народа; среди них были прокажённые, парализованные с высохшими членами, страдающие водянкой, беснующиеся, изувеченные и подагрики. И так милосердный, человеколюбивый Христос открыл Свой всемогущий лечебник, дабы излечить всех рукой Григора, и все недужные выздоравливали от своих болезней. Подобным же образом пробился и источник знания Христа, дабы наполнить всеобщий слух истинным учением Божьим» (Агатангелос 774).

Мы видим, как мотив болезни приобретает здесь дополнительные семантические коннотации: болезнь есть не только угроза для здоровья и жизни, но и возможность пути к внутреннему исцелению по молитве святого; это исцеление становится действительным благодаря личному раскаянию и помощи свыше. Приобретение телесного здоровья оказывается при этом не только следствием внутреннего, духовного преображения, но и началом просвещения народа, причиной принятия народом христианского исповедания. Если бы не было болезни, то народ не узнал бы о христианстве. Иными словами, болезнь Трдата стала причиной, проповедь – поводом, исцеление – следствием. Тем самым логика повествования приобретает целостность. Интересно, что после описания излечения Трдата, армянской аристократии и остального народа «голос» нарратора звучит как отдельная партитура. Его сингулярная точка зрения как бы нейтрализуется: «я» растворяется в «мы» (Трдат и другие армяне, бывшие язычники). Противопоставление «я» vs «они» исчезает, а исцеление описывается теперь как чудо, посланное Богом, Который «смилостивившись над нами, молитвенным заступничеством этих мучеников, через Твоего мученика Григора исцелил всех нас» (Агатангелос 798). «Мы» становится признанием и выражением религиозной общности.

На следующем этапе христианизации Трдат III и аристократия приносят «благоуханные масла, благородный ладан и разноцветные шёлковые саваны, дорогие златотканые одеяния. И жена царя, девы царской крови, благородные жёны и дочери вельмож приносили пурпурную и голубую парчу, выши-

тую золотом, и белые, как снег, одеяния для святых. Также золото и серебро и ткани поспешно собирали у дверей давильни» (Агатангелос 761). Но Григор не принимает их подарки[12] и не подпускает к гробам святых, поскольку они ещё не полностью исцелены – не крещены (Агатангелос 760). Принятие таинства становится окончательным духовным излечением, рождением для новой жизни. Крещение царя состоялось 6 января 303 г., в праздник Святого Богоявления в Багаване; при крещении Трдат III получил новое имя – Иоанн, в честь св. Иоанна Крестителя [см.: Арютюнян, Саакян 2002].



Ил. 6. Эчмиадзин. Ворота св. Григория Просветителя, 2002
Источник: https://pixabay.com/ru/photos/эчмиадзин-собор-ворот-вход-ангел-1781463/

Сюжет крещения царя Трдата III святым Григорием Просветителем стал распространённым явлением в живописи Нового времени. Художники акцентировали уже не звероподобность царя, а сам акт крещения и принятия христианства армянским народом. Если на «венецианской» картине (Коллекция Мхитаристов, Венеция) размеры фигур смоделированы вполне правдоподобно, без особой акцентированности образа Григория Просветителя, то на картине неизвестного армянского автора XVIII–XIX вв. (Эчмиадзинский монастырь) – всё наоборот: образ св. Григория акцентируется бóльшим размером, оппозицией верх / низ. Такие же композици-

[12] Конечно, если человек преподносит подарок, то это знак уважения, любви и благодарности. Святой Григор тоже оценивает этот шаг: «Не говорил ли я вам ранее, что не подобает что-нибудь от вас подносить им, пока вы ещё не очищены Крещением? Но ваше желание – уже благо для вашего спасения. Всё это пусть хранится в царской сокровищнице до тех пор, пока для вас по милостивому попечительству не будет дарован пастырь и наставник и пока не появятся у вас предводители, первосвященники, епископы-надзиратели и священники для просвещения церковного чина Божьей любовью. И всё это рукой избранного первосвященника будет поставлено на службу восприемника славы престола Божьего» (Агатангелос 762).

онные детали можно увидеть в армянской иконографии в Румынии [напр., Манукян 2015, 44] и на картине Ивана Айвазовского «Крещение армянского народа» (1892). Благодаря освещённости образа, центральной фигурой последней картины выступает именно Григорий Просветитель. Если на «венецианском» и «эчмиадзинском» изображениях отсутствует психологизация, то на картине Айвазовского, напротив, мимика, выражение лиц, пластика стоящих на коленях фигур указывают на потрясение, удивление и страх, а духовная власть первосвященника проявляется в его облачении, выражении лица и глаз. Отметим, что только в одном случае можно увидеть царя Трдата III и Григория Просветителя в горизонтально равном положении: на воротах Григория Просветителя в Эчмиадзине (ил. 6).

На самом деле горизонтальность расположения двух фигур имеет свои семиотические основания. Такую композицию можно интерпретировать как свидетельство признания обществом важной роли армянского царя Трдата III в смене ценностной, политической и религиозной парадигмы: именно царь стал «архитектором» новой идентичности (армянское христианское «мы»), выступил концептуальным мыслителем и практиком. Трдат сначала демонтировал языческие элиты, организовал легитимные выборы первосвященника Григория Просветителя, отправив его в Кесарию (Каппадокия) для рукоположения. В результате легитимно рукоположенный и официально признанный Григор стал первосвященником Армянской апостольской церкви. Таким образом, Трдат III сыграл важную роль в основании Армянской церкви. Изображение *равных* фигур на воротах Григория Просветителя ставит *знак равенства* между двумя историческими личностями, между светской и духовной властью, а также выступает визуальным знаком функциональной взаимодополнительности социальных институтов в деле обеспечения гомеостазиса государственного строя[13].

Если попытаться подытожить жизненный путь Трдата III и Григория Просветителя, то можно его представить следующим образом:

А. Трдат III: жизнь → смерть (болезнь вследствие грехов) → возрождение (Крещение);

Б. Григорий Просветитель: жизнь → смерть (Хор Вирап) → (духовная) жизнь (патриаршество, распространение христианства).

Интересная деталь: в тексте Агатангелоса отсутствует описание физической смерти Трдата и Григора. Эта тема опущена, повествования как бы не доведено до логического завершения. Конец текста не маркируется концом жизни, смертью, и всё повествование заканчивается жизнеутверждающе. Можно сказать, что Агатангелос *мифологизирует* свою наррацию, поскольку автор-историк, будучи «идеологом побеждающего христианства» [Меликс-Оганджанян 1934, 93], решил оставить в тексте своих героев живыми.

---

[13] Следует заметить, что в городской среде ворота становятся пространсвенными маркерами, «границей между двумя пространствами», обеспечивая возможность перехода из одного пространства в другое [Аванесов 2017, 56]. В нашем случае врата – граница светского и духовного, рубеж между городом и территорией кафедрального собора св. Эчмиадзина. По сути, врата Григория Просветителя стали *входом* или «святыми вратами», отсылающими к эксцентрической характеристике восточнохристианского города [Аванесов 2018, 77].



Ил. 7. Трдат III в Часословах 1363 г. (слева) и 1442 г. (справа)
Источник: Геворкян 2005, 132, 183. Фото автора, 2020

Логическую точку в описании принятия христианства армянами поставил «отец» армянской историографии Мовсес Хоренаци в своей «Истории Армении», описав смерть двух ключевых фигур этого процесса [Хоренаци 2016, 181–184]. Армянский царь, согласно преданию, был похоронен в серебряном гробу рядом с Григорием Просветителем и причислен к лику святых [Арутюнян, Саакян 2002, 1026]; именно поэтому Трдат III в армянской изобразительной традиции представлен с двойным визуальным кодом, т. е. и с нимбом, и с короной [Геворкян 2005, 132]. Следует заметить, что названный царь в армянской миниатюре не всегда изображался с двойным кодированием. На одной из страниц Часослова 1442 г. (храм Ахджоц) царь представлен в одной лишь тиаре [Геворкян 2005, 183] (ил. 7). Примеры показывают, что авторы сами решали, представлять царя со знаками светской власти и святости или только с одним из них.

Выводы

Предпринятый анализ текста «Истории Армении» Агатангелоса (V в.) показал, что мотив врачевания болезни стал ключевым генератором темы принятия христианства армянами. Избиение 37 девушек-христианок, среди которых были святые Гаянэ и Рипсимэ, стало причиной болезни царя Трдата III. Именно болезнь царя послужила поводом для его покаяния и постепенного, поэтапного исцеления. Из повествования «Истории

Армении» очевидна теистическая позиция автора: Бог активно участвует в процессе принятия христианских ценностей царём и вельможами. Кроме того, Он наставляет язычников также посредством разных визуальных «каналов» (звероподобность царя, сон Хосровадухт). Через недуг и покаяние Трдат III и социальный «верх» Армении приобрели, во-первых, красоту (переход от свиньи к человеку), во-вторых, добро (этика горизонтальных отношений), в-третьих, истину (познание Бога, установление вертикальных экзистенциальных отношений). Царь познаёт и принимает христианские ценности и тем самым подготавливается к великому таинству – Крещению. Анализ разных форматов и жанров визуализации данного сюжета показал, что мотив устрашения (звероподность Трдата III) с течением времени меняется на акцентирование самого Крещения, но, как правило, с асимметричными акцентами в моделировании образов главных героев истории.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аванесов 2016 – *Аванесов С. С.* Одетый человек (К проблеме антропологической семиотики власти) // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 34–46.

Аванесов 2017 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (4). Интерьер Софийского собора: семантика ворот // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 3. С. 45–70.

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

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

Азарян 1965 – *Азарян Л. Р.* Стелы Одзуна и Брдадзора // Историко-филологический журнал. 1965. № 4. С. 212–220. На арм. языке.

Акопян 2015 а – *Акопян З.* Изображения со звериным ликом на раннесредневековых четырехгранных стелах Армении // Роща Рождения: Сборник статей, посвящённый памяти Феликса Тер-Мартиросова. Ереван, 2015. С. 267–284. На арм. языке.

Акопян 2015 б – *Акопян З. А.* Образ святого Христофора в раннесредневековой скульптуре Армении (VII век) // Труды государственного Эрмтажа. Том LXXIV. Санкт-Петербург, 2015. С. 119–132.

Акопян 2019 – *Акопян З. А.* К вопросу о происхождении четырёхгранных стел и мемориальных колонн в раннесредневековом искусстве Армении // Труды государственного Эрмтажа. Том XCIX. Санкт-Петербург, 2019. С. 133–158.

Арутюнян, Саакян 2002 – *Арутюнян А., Саакян С.* Трдат // Христианская Армения. Энциклопедия. Ереван, 2002. С. 1024–1026. На арм. языке.

Геворкян 2005 – *Геворкян А.* Армянские безимянные миниатюристы. Библиография. IX–XVII вв. Каир, 2005.

Золян 2002 – *Золян С.* От мифа к истории (Близнечный миф и сюжетная организация «Истории Армении» Агатангелоса-Агафангела) // Контекст-2002: Сборник статей. Ереван, 2002. С. 17–22.

Курдыбайло, Шагинян 2016 – *Курдыбайло Д. С., Шагинян А. К.* О некоторых особенностях раннесредневековой армянской библейской экзегезы в «Учении святого Григора» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. Том 17. Вып. 2. С. 25–39.

Манукян 2015 – *Манукян С.* Армянская иконография в Румынии // Сборник статей в честь 90-летия академика Левона Ахвердяна. Материалы конференции. Ереван, 2015. С. 33–45. На арм. языке.

Мелик-Оганджанян 1934 – *Мелик-Оганджанян К.* Иранские мифологические и эпические мотивы, спетые у Фирдоуси, в творчестве Агатангелоса и Бузанда // Фирдоуси. Сборник статей, посвящённый 1000-летию поэта. Ереван, 1934. С. 3–116. На арм. языке.

Невская 1983 – *Невская Л. Г.* Тавтология как один из способов организации фольклорного текста // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. Москва, 1983. С. 192–197.

Оганесян 1998 – *Оганесян Л. Ш.* Наименования одежды в древнеармянском языке // Вестник Ереванского государственного университета. 1998. № 1 (94). С. 126–134. На арм. языке.

Петросян 1975 – *Петросян Езник, свящ.* Празднуемые локальные святые Армянской церкви // Эчмиадзин. 1975. № 9. С. 33–48. На арм. языке.

Симян 2009 – *Симян Т. С.* Мотив болезни и врачевания в литературе Средневековья и Возрождения (Гартман фон Ауэ – Боккаччо – Рабле) // Живелеговские чтения. Вып. А. Часть II. Ереван, 2009. С. 261–275. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/simyan-motiv-bolezni-i-vrachevaniya.htm (дата обращения: 09.09.2020).

Хоренаци 2016 – *Хоренаци М.* История Армении / Пер. с древнеарм., прим. Г. Саркисяна. Изд. 2-е, доп. Ростов-на-Дону, 2016.

Strzygowski 1918 – *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa: Ergebnisse einer vom Kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913. Wien, 1918. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/strzygowski1918bd2/0269 (дата обращения: 09.09.2020).

REFERENCES

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

Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Dressed Person (On the Problem of Anthropological Semiotics of Power). *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2016. 1 (7). P. 34–46. In Russian.

Avanesov 2017 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (4). Interior of the Saint Sophia Cathedral: Semantics of Gate. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2017. 3 (13). P. 45–70. In Russian.

Avenesov 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.

Azaryan 1965 – Azaryan L. R. Steles in Odzun and Brdadzor. *Historical-Philological Journal.* 1965. 4. P. 212–220. In Armenian.

Gevorgyan 2005 – Gevorgyan A. Armenian Nameless Miniaturists. Bibliography. 9th – 17th Centuries. Cairo, 2005. In Russian.

Hakobyan 2015 a – Hakobyan Z. Images with an Animal Face on the Early Medieval Four-sided Steles of Armenia. *Genesis Forest. Collected Articles in Memory of Felix Ter-Martirosov*. Yerevan, 2015. P. 267–284. In Armenian.

Hakobyan 2015 b – Hakobyan Z. A. The Image of St. Christopher in the Early Medieval Armenian Sculpture (VII century). *Transactions of the State Hermitage Museum*. Vol. LXXIV. St. Petersburg, 2015. P. 119–132. In Russian.

Hakobyan 2019 – Hakobyan Z. A. On the Issue of the Genesis of Tetrahedral Stelae and Memorial Columns in the Early Medieval Art of Armenia. *Transactions of the State Hermitage Museum*. Vol. XCIX. St. Petersburg, 2019. P. 133–158. In Russian.

Harutyunyan, Sahakyan 2002 – Harutyunyan A., Sahakyan S. Trdat. *Christian Armenia. Encyclopedia.* Yerevan, 2002. P. 1024–1026. In Armenian.

Hovhannisyan 1998 – Hovhannisyan L. Sh. Names of Clothes in Ancient Armenian. *Bulletin of Yerevan State University*. 1998. 1 (94). P. 126–134. In Armenian.

Khorenatsi 2016 – Khorenatsi M. History of Armenia. Transl. into Russian by Gagik Sargsyan. Rostov-on-Don, 2016.

Kurdybailo, Shahinyan 2016 – Kurdybailo D. S., Shahinyan A. K. On Some Features of the Early Medieval Armenian Biblical Exegesis in the "Teachings of St. Grigor". *Bulletin of the Russian Christian Academy of Humanities*. 2016. Vol. 17. 2. P. 25–39. In Russian.

Manukyan 2015 – Manukyan S. Armenian Iconography in Romania. *Collection of Articles in Honor of the 90th Anniversary of Academician Levon Hakhverdyan. Conference Proceedings.* Yerevan, 2015. P. 33–45. In Armenian.

Melik-Ogandzhanyan 1934 – Melik-Ogandzhanyan K. Iranian Mythological and Epic Motifs Sung by Ferdowsi in the Works of Agathangelos and Buzand. *Ferdowsi. Collection of Articles Dedicated to the 1000th Anniversary of the Poet.* Yerevan, 1934. P. 3–116. In Armenian.

Nevskaya 1983 – Nevskaya L. G. Tautology as One of the Ways of Organizing Folklore Text. *Text: Semantics and Structure.* Ed. by T. V. Tsiviyan. Moscow, 1983. P. 192–197. In Russian.

Petrosyan 1975 – Petrosyan Yeznik. Celebrated Local Saints of the Armenian Church. *Echmiadzin*. 1975. 9. P. 33–48. In Armenian.

Simyan 2009 – Simyan T. S. The Motive of Illness and Healing in the Literature of the Middle Ages and the Renaissance (Hartmann von Aue – Boccaccio – Rabelais). *Jivelegov's Readings.* Is. A. Part II. Yerevan, 2009. P. 261–275. URL: http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/simyan-motiv-bolezni-i-vrachevaniya.htm. In Russian.

Strzygowski 1918 – Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa: Ergebnisse einer vom Kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913. Wien, 1918. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/strzygowski1918bd2/0269.

Zolyan 2002 – Zolyan S. From Myth to History (Twin Myth and Plot Organization of "History of Armenia" by Agathangelos-Agafangel). *Context-2002. Collection of Articles.* Yerevan, 2002. P. 17–22. In Russian.

Материал поступил в редакцию 10.09.2020,
принят к публикации 19.10.2020

Для цитирования:
Симян Т. С. Мотив врачевания болезни и его визуализация на примере «Истории Армении» Агатангелоса // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 124–143. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-124-143.

For citation:
Simyan T. S. The Motive of Healing an Illness and Its Visualization on the Example of the "History of Armenia" by Agathangelos. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 124–143. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-124-143.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-144-170

САКРАЛЬНАЯ ТОПИКА РУССКОГО ГОРОДА (8). К ИСТОРИИ РУССКИХ НАДВРАТНЫХ ХРАМОВ

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

Публикация продолжает серию статей, посвящённых исследованию традиционного русского города как религиозной визуально-семиотической системы. Здесь я публикую перечень русских надвратных храмов, построенных в период с XI по XXI век. Этот каталог позволяет оценить интенсивность строительства таких храмов в разные исторические периоды. Максимальное число построенных надвратных церквей приходится на XVII век, а наибольшая скорость их постройки – на XXI. Также приведены сведения о посвящениях русских надвратных храмов с учётом того, что посвящение одного и того же храма могло меняться. Большая часть храмов сгруппирована по категориям посвящений: пророкам, апостолам, святым, праздникам и иконам. Кроме того, в качестве примера локальной истории надвратных храмов представлена информация о времени постройки таких храмов в Великом Новгороде и на территориях, культурно тяготеющих к нему. Здесь храмы разделены на две категории: городские и монастырские. В заключение представлен краткий анализ надвратного храма как элемента городского пространства. При этом использованы идеи Альдо Росси о семиотической роли архитектурного сооружения как знака исторического события, о взаимной связи архитектурной композиции и культурного стиля, о значении синтаксической позиции здания в городском тексте, о визуальной семиотике города как преодолении архитектурой собственных границ. В таком контексте и надвратный храм, и вся та сакральная композиция, в которую он включён, оказываются не только материальными объектами, религиозными архитектурными сооружениями, произведениями искусства определённой эпохи, предметами эстетического отношения, но и семиотическими конструктами, знаками и текстами, визуальными сообщениями и свидетельствами, формами наглядного исповедания глубочайших мировоззренческих убеждений.

Ключевые слова: надвратный храм, русский город, визуальная семиотика, сакральное пространство.

SACRED TOPICS OF RUSSIAN CITIES (8). ON THE HISTORY OF RUSSIAN OVERGATE CHURCHES

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

This publication continues a series of articles devoted to the study of the traditional Russian city as a religious visual semiotic system. The article shows the list of Russian overgate churches built in the period from the 11th to the 21st century. This catalog allows assessing the intensity of the construction of such temples in different historical periods. The maximum number of built overgate churches belongs to the 17th century, and the highest rate of their construction – to the 21st century. The article also presents information about the dedication of Russian overgate churches, taking into account the fact that the dedication of the same churches could change. Most of the churches are grouped by category of dedication: prophets, apostles, saints, holidays, and icons. In addition, information about the time of the construction of such churches in Veliky Novgorod and about the territories culturally gravitating towards it is presented as an example of the local history of overgate churches. Here the churches are divided into two categories: urban and monastic. In conclusion, there is a brief analysis of the overgate church as an element of urban space. With this the author uses the ideas of Aldo Rossi about the semiotic role of an architectural structure as a sign of a historical event, about the relationship between architectural composition and cultural style, about the meaning of the syntactic position of a building in an urban text, about the visual semiotics of a city as overcoming of own boundaries of architecture. In this context, both overgate church and sacred composition in which it is included turn out not only to be material objects, religious architectural structures, works of art of a certain era, objects of aesthetic attitude, but also semiotic constructs, signs and texts, visual messages and testimonies, as well as forms of visual confession of the deepest worldview beliefs.

Keywords: overgate church, Russian city, visual semiotics, sacred space.

Большое значение надвратного храма в формировании сакральной топики традиционного русского города или монастыря (как «идеального города») подтверждается их количеством. Будучи почти исключительно русским архитектурным явлением, надвратная церковь веками занимает прочное место в структуре отечественного городского визуального текста. Ниже я постарался представить статистическое подтверждение данного тезиса, сведя в единую таблицу общие сведения обо всех известных мне сооружениях такого типа (табл. 1). В этот (наверняка – неполный) каталог включены храмы, относящиеся к ареалу русской / российской архитектурно-градостроительной традиции и, что важно, построенные в соответствии с этой традицией. Здесь фиксируются только те сооружения, которые подходят под определение собственно надвратного храма как *визуально данной* архитектурной формы [см.: Аванесов 2020, 57–61]; иначе говоря, не приняты во внимание храмы, «спрятанные» в проездных колокольнях и воротных башнях.

Список надвратных храмов составлен в соответствии с хронологией их возведения. Общая нумерация следует этой хронологии. Для каждого храма указано место его расположения, наименование (посвящение) и год постройки. Перепосвящения храмов также указываются. Время постройки храмов распределено по векам – от XI до XXI. Внутри каждой группы храмов, относящихся к определённому веку, применяется отдельная нумерация, что позволяет соотнести интенсивность процессов возведения таких храмов по векам. Если известны даты перестройки храма, то они тоже приводятся. Общее количество выявленных русских надвратных храмов, как сохранившихся, так и не сохранившихся, – 258. По столетиям они распределяются следующим образом:

XI в. – 2
XII в. – 11
XIII в. – 6
XIV в. – 3
XV в. – 9
XVI в. – 20
XVII в. – 73
XVIII в. – 56
XIX в. – 43
XX в. – 5
XXI в. – 30.

Пик строительства надвратных храмов приходится на XVII век: 73 сооружения. При этом XXI век демонстрирует пока что наиболее высокую динамику такого строительства: 30 храмов за 20 лет. Периоды наименьшей активности связаны с общим упадком XIII–XIV веков (разорение и жёсткая зависимость от Орды), когда надвратные храмы возводились только в сохранившем независимость Новгороде, и с деградацией религиозной культуры в XX веке (господство государственного атеизма). В список включены и надвратные часовни.

Таблица 1. Русские надвратные храмы

№		место расположения	наименование, год постройки
XI век			
1	1	Киев, Золотые ворота	Благовещения Пресв. Богородицы 1037 / 1982
2	2	Переяславль Русский, ворота детинца	Св. Феодора Стратилата 1089
XII век			
3	1	Киево-Печерская лавра	Живоначальной Троицы 1108 / XVIII в.
4	2	Владимирский Боголюбский монастырь	Св. апостола Андрея Первозванного 1161 / 1758

5	**3**	Владимир, Золотые ворота	Положения Ризы Богородицы 1164 / 1469 / 1810
6	**4**	Новгородский Юрьев монастырь	Спаса Преображения 1173
7	**5**	Новгородский Благовещенский на Мячине монастырь	Богоявления Господня 1182
8	**6**	Киевский Михайловский Златоверхий монастырь	Неизвестно 1170–1180-е
9	**7**	Новгородский Воскресенский на Мячине монастырь	Св. Иоанна Милостивого 1193
10	**8**	Новгород, Кремль, Пречистенская башня	Положения Ризы Богородицы 1195 / 1419 / 1464 / 1700
11	**9**	Владимир, ворота детинца	Свв. Иоакима и Анны 1196
12	**10**	Чернигов, ворота резиденции епископа	Неизвестно вторая пол. XII в.
13	**11**	Киев, Феодоровский монастырь	Неизвестно конец XII в.
XIII век			
14	**1**	Смоленский Спасский монастырь в Чернушках	Неизвестно XII–XIII вв.
15	**2**	Чернигов, Княжеские ворота[1]	Неизвестно XII–XIII вв.
16	**3**	Новгородский Успенский Аркажский монастырь	Св. Симеона Столпника 1206
17	**4**	Новгород, Кремль, Феодоровская башня	Св. Феодора [Стратилата] 1233
18	**5**	Новгород, Кремль, Воскресенская башня	Воскресения Господня 1296 / 1398
19	**6**	Новгород, Кремль, Спасская башня	Спаса Преображения 1297 / 1426 / 1693
XIV век			
20	**1**	Новгород, Кремль, Покровская башня	Покрова Пресв. Богородицы 1305 / 1389
21	**2**	Новгород, Кремль, Владимирская башня	Св. князя Владимира 1311 / 1420-е / 1461
22	**3**	Новгородский Антониев монастырь	Сретения Господня 1365

[1] Об отличии Княжеских ворот от Епископских в Чернигове см.: Гребень 1988; Мокеев 1975, 8; Коваленко 1987; Коваленко 1990, 16, 21–22; Виноградов 2018, 260.

XV век			
23	1	Новгородский Лисицкий Рождество-Богородицкий монастырь	Св. Варлаама Хутынского 1410
24	2	Новгородский Хутынский монастырь	Св. Антония 1417
25	3	Новгородский Хутынский монастырь	Св. Илии Пророка 1418
26	4	Новгородский Николо-Вяжищский монастырь	Св. Антония Великого 1419
27	5	Новгород, Владычный двор	Рождества Христова 1432
28	6	Новгород, Владычный двор	Св. Иоанна Златоуста 1435 / 1671
29	7	Новгород, Владычный двор	Св. Петра митрополита 1437
30	8	Новгород, Владычный двор	Преп. Сергия Радонежского 1459–1463
31	9	Тверь, городские ворота	Входа Господня в Иерусалим сер. XV в.
XVI век			
32	1	Свято-Троицкая Сергиева лавра	Преп. Сергия Радонежского 1513
33	2	Суздальский Покровский монастырь	Благовещения Пресв. Богородицы 1515
34	3	Ярославский Спасо-Преображенский монастырь	Введения во храм Пресв. Богородицы 1516 / 1621 / 1810
35	4	Угличский Покровский Паисиев монастырь	Св. Николая Чудотворца 1526 / 1829
36	5	Можайск, Никольские городские ворота	Воздвижения Креста Господня / Св. Николая Чудотворца 1541 / 1685
37	6	Московский Спасо-Андроников монастырь	Рождества Пресвятой Богородицы сер. XVI в.
38	7	Казанский кремль, Спасская башня	Спаса Нерукотворного Образа ок. 1555
39	8	Переславль-Залесский Никитский монастырь	Св. Архангела Гавриила[2] 1561–1564
40	9	Псково-Печерский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1565

[2] В начале XIX века перестроена в надвратную колокольню.

41	10	Кирилло-Белозерский монастырь	Преп. Иоанна Лествичника 1572
42	11	Троицкий Белопесоцкий монастырь	Св. Николая Чудотворца / Св. Георгия Победоносца 1578 / 1794
43	12	Новгородский Розважский Никольский монастырь	Преп. Варлаама Хутынского вторая пол. XVI в.
44	13	Архангельский Свято-Троицкий Антониев Сийский монастырь	Преп. Сергия Радонежского до 1587 / 1669–1687 / сер. XVIII в.
45	14	Вологодский Спасо-Прилуцкий монастырь	Св. Феодора Стратилата / Вознесения Господня 1590
46	15	Тихвинский Богородичный Успенский монастырь	Вознесения Господня 1593
47	16	Московский Симонов монастырь	Происхождения Древ Честного Креста Господня / Всемилостивого Спаса 1593
48	17	Кирилло-Белозерский монастырь	Преображения Господня 1595
49	18	Серпуховской Введенский Владычный монастырь	Св. Феодота Анкирского 1599
50	19	Суздальский Спасо-Евфимиев монастырь	Благовещения Пресв. Богородицы конец XVI – начало XVII в.
XVII век			
51	1	Соловецкий Спасо-Преображенский монастырь	Благовещения Пресв. Богородицы 1601
52	2	Можайский Лужецкий Ферапонтов монастырь	Преображения Господня 1603
53	3	Владимирский Богородице-Рождественский монастырь	Св. Александра Невского 1607
54	4	Вятский Слободской Благовещенский (Крестовоздвиженский) монастырь	Св. Михаила Архангела 1610
55	5	Калязинский Свято-Троицкий Макариев монастырь	Преп. Макария 1617
56	6	Лебедянский Свято-Троицкий монастырь	Св. Пророка Божия Илии 1622
57	7	Московский Симонов монастырь	Знамения Пресв. Богородицы / Св. Николая Чудотворца 1623

58	8	Архангельский Кирилло-Челмогорский монастырь	Св. Екатерины 1637
59	9	Боровский Пафнутьев монастырь	Преп. Пафнутия Боровского 1640
60	10	Нижегородский Вознесенский Печерский монастырь	Преп. Евфимия Суздальского 1645
61	11	Тихвинский Введенский монастырь	Св. Екатерины и св. Августы 1645 / 1836
62	12	Архангельский Николо-Корельский монастырь	Богоявления Господня 1646
63	13	Муромский Свято-Троицкий монастырь	Казанской иконы Божией Матери 1648
64	14	Вологодский Ферапонтов Богородице-Рождественский монастырь	Богоявления Господня и преп. Ферапонта Белозерского 1649
65	15	Костромской Свято-Покровский Авраамиево-Городецкий монастырь	Св. Николая Чудотворца ок. 1650
66	16	Саввино-Сторожевский монастырь	Преп. Сергия Радонежского / Живоначальной Троицы 1650–1651
67	17	Московский кремль	Св. Апостола Филиппа / Двенадцати Апостолов 1656
68	18	Вяземский Иоанно-Предтеченский монастырь	Вознесения Господня сер. XVII в.
69	19	Илимский острог, Спасская башня	Спаса Нерукотворного Образа [час][3], Смоленской иконы Божией Матери «Одигитрия» [час] 1667
70	20	Ростовский кремль	Воскресения Христова 1670
71	21	Михайло-Архангельский монастырь в Юрьеве-Польском	Св. Иоанна Богослова 1670
72	22	Новгород, Владычный двор	Богоявления Господня / Трёх Святителей / Благовещения 1671 / 1805
73	23	Толгский Введенский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1672

[3] Точно такого же типа часовню с образом Нерукотворного Спаса можно увидеть на въездной башне реконструированной крепости города Лух Ивановской области.

74	24	Московский Богоявленский монастырь	Рождества св. Иоанна Предтечи 1673
75	25	Новгородский Антониев монастырь	Усекновения главы св. Иоанна Предтечи 1673
76	26	Макариев Желтоводский Свято-Троицкий монастырь	Св. Архистратига Михаила 1674
77	27	Московский Андреевский монастырь	Св. Андрея Стратилата 1675
78	28	Угличский Воскресенский монастырь	Преп. Марии Египетской ок. 1677
79	29	Брянский Свенский Свято-Успенский монастырь	Сретения Господня 1678
80	30	Иосифо-Волоколамский Успенский монастырь	Свв. апостолов Петра и Павла 1679
81	31	Ростовский Борисоглебский монастырь	Преп. Сергия Радонежского 1679
82	32	Валдайский Иверский монастырь	Св. Михаила Архангела 1680-е
83	33	Зеленецкий Свято-Троицкий монастырь	Св. Иоанна Богослова 1680-е
84	34	Александровский Свято-Успенский монастырь	Св. Феодора Стратилата 1682
85	35	Ростовский кремль	Св. Иоанна Богослова 1683
86	36	Макариев Унженский Свято-Троицкий монастырь	Св. Николая Чудотворца 1685
87	37	Арзамасский Спасо-Преображенский монастырь	Св. Георгия Победоносца 1685
88	38	Дмитровский Борисоглебский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1687
89	39	Михайло-Архангельский монастырь в Великом Устюге	Владимирской иконы Божией Матери 1688
90	40	Московский Новодевичий монастырь	Покрова Пресв. Богородицы 1688
91	41	Тобольский кремль	Преп. Сергия Радонежского 1688 / 2013
92	42	Московский Новодевичий монастырь	Преображения Господня 1689
93	43	Николо-Пешношский монастырь	Преображения Господня 1689
94	44	Марчуговская Ново-Соловецкая пустынь	Преп. Зосимы и Савватия Соловецких 1680-е

95	**45**	Казанский Богородицкий монастырь	Свв. Веры, Надежды, Любови и Софии втор. пол. XVII в.[4] / 1825
96	**46**	Свято-Успенский Космо-Яхромский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1690
97	**47**	Тверской Краснохолмский Никольский Антониев монастырь	Вознесения Господня 1690
98	**48**	Ростовский Авраамиев монастырь	Св. Николая Чудотворца 1691 / 1830
99	**49**	Вологодский кремль	Воздвижения Креста Господня между 1687 и 1692
100	**50**	Ростовский Борисоглебский монастырь	Сретения Господня 1692
101	**51**	Новгородский Деревяницкий монастырь	Тихвинской иконы Божией Матери 1693 / 1764
102	**52**	Киренский Свято-Троицкий монастырь	Св. Иоанна Предтечи 1693
103	**53**	Орловский Свято-Успенский монастырь	Свв. Петра и Павла 1693
104	**54**	Тверской Старицкий Свято-Успенский монастырь	Св. Иоанна Богослова 1694
105	**55**	Вятский Успенский Трифонов монастырь	Св. Николая Чудотворца 1692–1695
106	**56**	Московский Зачатьевский монастырь	Спаса Нерукотворного Образа 1696
107	**57**	Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь	Входа Господня в Иерусалим 1694–1697
108	**58**	Белёвский Спасо-Преображенский монастырь	Св. Алексия митр. Московского 1697
109	**59**	Возмищенский монастырь	Иконы Богородицы «Знамение» 1697

[4] Точное время постройки храма определяется предположительно – от середины до конца XVII века. С этим периодом связаны известия ещё о двух подобных монастырских сооружениях: «До пожара 1694 г. здесь имелось два надвратных храма (Дмитрия Московского – по улице Казанской, Иоанна Богослова – над Пятницкими воротами)» [Анкудинов, Чудинова 2016, 243]. Вполне возможно, речь идёт о той же Софийской церкви. Улица Казанская (Большая Казанская) – это нынешняя улица Красная (с XIX в.); сомнительно, что в XVII веке на одну улицу одновременно выходили два разных надвратных храма – Софийский и Димитриевский. Скорее всего, имеется в виду один храм, который либо имел два престола, либо перепосвящался. По информации с сайта Московского Патриархата, «каменная церковь на южных святых вратах Казанского Богородичного монастыря первоначально была освящена в честь св. Иоанна Богослова» (http://russian-church.ru/viewpage.php?cat=tatarstan&page=179). Так что, скорее всего, надвратная церковь тут была одна.

110	**60**	Киево-Печерская лавра	Всех Святых 1696–1698
111	**61**	Свято-Троицкая Сергиева лавра	Рождества св. Иоанна Предтечи 1699
112	**62**	Рязанский Солотчинский монастырь	Св. Иоанна Предтечи 1699
113	**63**	Псковский Спасо-Мирожский монастырь	Св. первомученика Стефана XVII в.
114	**64**	Казанский Кизический Свято-Введенский монастырь	Св. Владимира кон. XVII в.
115	**65**	Свияжский Успенский монастырь	Вознесения Господня кон. XVII в.
116	**66**	Нижегородская Флорищева Свято-Успенская пустынь	Свв. апостолов Петра и Павла кон. XVII в.
117	**67**	Переславль-Залесский Свято-Троицкий Данилов монастырь	Тихвинской иконы Божией Матери ок. 1700
118	**68**	Тихвинский Богородичный Успенский монастырь	Покрова Пресв. Богородицы / Воздвижения Креста Господня 1699–1700 / 1870-е гг.
119	**69**	Нижегородский Благовещенский монастырь	Св. Андрея Первозванного XVII в. / 1840
120	**70**	Нижегородский Благовещенский монастырь	Св. Иоанна Богослова XVII в.
121	**71**	Кашинский Николаевский Клобуков монастырь	Покрова Пресв. Богородицы конец XVII – начало XVIII вв.
122	**72**	Переславль-Залесский Горицкий Успенский монастырь	Св. Николая Чудотворца XVII–XVIII вв.
123	**73**	Нижнеудинский острог	Спаса Нерукотворного Образа конец XVII – начало XVIII вв.
XVIII век			
124	**1**	Путивльский Свято-Духов монастырь	Воздвижения Креста Господня 1707
125	**2**	Черниговский Свято-Троицкий Густынский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1708
126	**3**	Курская Коренная пустынь	Преображения Господня 1708
127	**4**	Черниговский Свято-Троицкий Густынский монастырь	Св. великомученицы Варвары нач. XVIII в.

128	5	Черниговский Глуховский Петропавловский монастырь	Св. Михаила Архангела 1712
129	6	Московский Донской монастырь	Тихвинской иконы Божией Матери 1713
130	7	Угличский Николо-Улейминский монастырь	Живоначальной Троицы 1713
131	8	Каргопольский Успенский монастырь	Преп. Антония и Феодосия Печерских 1713 / 1829
132	9	Муромский Благовещенский монастырь	Св. Стефана 1716
133	10	Вологодский Горне-Успенский монастырь	Св. Алексия человека Божия 1714 / 1720
134	11	Казанский Успенский Зилантов монастырь	Свт. Алексия митр. Московского 1720
135	12	Оранский Богородицкий монастырь	Свв. Петра и Павла 1720-е
136	13	Калужский Свято-Лаврентьев монастырь	Успения Пресвятой Богородицы 1723
137	14	Московский Свято-Данилов монастырь	Св. Симеона Столпника 1732
138	15	Московский Николо-Перервинский монастырь	Толгской иконы Божией Матери 1733
139	16	Ливенский Свято-Успенский монастырь	Тихвинской иконы Божией Матери 1734
140	17	Астраханский кремль	Св. Николая Чудотворца 1738
141	18	Вознесенская Давидова пустынь	Успения Божией Матери 1740
142	19	Тюменский Свято-Троицкий монастырь	Свв. Апостолов Петра и Павла 1741
143	20	Московский Златоустовский монастырь	Покрова Пресв. Богородицы / Свв. прав. Захарии и Елизаветы 1742
144	21	Московский Богоявленский монастырь	Свв. Бориса и Глеба 1742
145	22	Брянский Свенский Свято-Успенский монастырь	Спаса Преображения 1742
146	23	Санкт-Петербург	Спаса Нерукотворного Образа (Конюшенная) 1746
147	24	Переславль-Залесский Никольский монастырь	Свв. Апостолов Петра и Павла 1748

148	25	Серпуховской Распятский монастырь	Неизвестно сер. XVIII в.
149	26	Софрониева Молчанская пустынь Рождества Пресвятой Богородицы	Покрова Пресв. Богородицы сер. XVIII в.
150	27	Ярославский Спасо-Преображенский Геннадиевский монастырь	Св. Алексия человека Божия 1751
151	28	Московский Высоко-Петровский монастырь	Преп. Пахомия Великого / Свв. Апостолов Петра и Павла 1755
152	29	Нилова Столобенская пустынь	Преп. Нила Столобенского 1755
153	30	Саровская пустынь	Св. Николая Чудотворца 1758
154	31	Брянская Белобережская пустынь	Свв. прав. Захарии и Елизаветы 1759
155	32	Чебоксарский Свято-Троицкий монастырь	Св. Феодора Стратилата 1759
156	33	Орловский Керенский Тихвинский монастырь	Свт. Димитрия Ростовского 1762 / 1853
157	34	Николо-Волосовский монастырь	Покрова Пресв. Богородицы 1763
158	35	Нилова Столобенская пустынь	Свв. Апостолов Петра и Павла 1764
159	36	Нижегородский Вознесенский Печерский монастырь	Покрова Пресв. Богородицы 1765
160	37	Тверской Богородицкий Житенный монастырь	Свв. Апостолов Иоанна Богослова и Андрея Первозванного 1768
161	38	Орловский Свято-Введенский монастырь	Тихвинской иконы Божией Матери 1770 / 1865
162	39	Переславль-Залесский Горицкий Успенский монастырь	Богоявления Господня 1777
163	40	Киевский Кирилловский Свято-Троицкий монастырь	Благовещения Пресв. Богородицы 1778
164	41	Далматовский Успенский Исетский монастырь	Св. Иоанна Богослова 1778 / 1917
165	42	Свято-Николо-Тихонов монастырь	Преображения Господня 1784
166	43	Киренский Свято-Троицкий монастырь	Св. Николая Чудотворца 1785

167	44	Александро-Невская лавра	Иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» 1786
168	45	Николо-Радовицкий монастырь	Свв. Апостолов Петра и Павла 1787
169	46	Смоленск	Богоявления Господня 1787
170	47	Тихвинский Богородичный Успенский монастырь	Тихвинской иконы Божией Матери 1791
171	48	Хотьков Покровский монастырь	Рождества св. Иоанна Предтечи 1791
172	49	Свято-Троицкий Александро-Свирский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1791
173	50	Свято-Троицкий Стефано-Махрищский монастырь	Преп. Сергия Радонежского 1792
174	51	Боровичский Свято-Духов монастырь	Иверской иконы Божией Матери 1792
175	52	Благовещенский монастырь в Вязниках	Всех Святых 1794
176	53	Пензенский Троице-Сканов монастырь	Св. Николая Чудотворца 1796
177	54	Тихвинский Богородичный Успенский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1798
178	55	Смоленск, Кремль	Смоленской иконы Божией Матери «Одигитрия» 1800
179	56	Свято-Екатерининский монастырь в Видном	Св. Николая Чудотворца / Свт. Димитрия Ростовского ок. 1800
XIX век			
180	1	Тверской Христорождественский монастырь	Спаса Нерукотворного Образа 1805
181	2	Свято-Троицкий Стефано-Махрищский монастырь	Свв. апостолов Петра и Павла 1806
182	3	Московский Никольский единоверческий монастырь	Воздвижения Креста Господня 1808 / 1854
183	4	Спасо-Преображенский Валаамский монастырь	Свв. апостолов Петра и Павла 1809
184	5	Новоторжский Борисоглебский монастырь	Спаса Нерукотворного Образа 1811
185	6	Коломенский Богоявленский Старо-Голутвин монастырь	Введения во храм Пресв. Богородицы 1811

186	7	Николо-Шартомский монастырь	Преображения Господня 1813
187	8	Костромской Николо-Бабаевский монастырь	Успения Пресв. Богородицы 1814
188	9	Енисейский Спасо-Преображенский монастырь	Прав. Захарии и Елизаветы 1822
189	10	Московский Богоявленский монастырь	Спаса Нерукотворного Образа 1830
190	11	Глинская Богородице-Рождественская пустынь	Иверской иконы Божией Матери 1830 / 1999
191	12	Смоленский Вознесенский монастырь	Ахтырской иконы Божией Матери[5] 1830
192	13	Хотьков Покровский монастырь	Св. Митрофана Воронежского 1833
193	14	Архангельский Свято-Успенский Александро-Ошевенский монастырь	Св. Николая Чудотворца 1834
194	15	Селенгинский Свято-Троицкий монастырь	Михаила Архангела 1835
195	16	Свято-Успенская Почаевская лавра	Рождества Пресвятой Богородицы 1835
196	17	Московский Богородице-Рождественский монастырь	Св. Евгения Херсонесского 1836
197	18	Смоленск, Кремль, Молоховские ворота	Благовещения Пресв. Богородицы 1840
198	19	Серпуховской Высоцкий монастырь	Трёх Святителей 1840
199	20	Авдотьинская Николо-Берлюковская пустынь	Св. Василия Великого 1840
200	21	Владимирский Свято-Боголюбский монастырь	Успения Пресв. Богородицы 1841
201		Вологодский Дионисиево-Глушицкий монастырь	Входа Господня в Иерусалим 1848
202	22	Костромской Свято-Троицкий Ипатьевский монастырь	Свв. Хрисанфа и Дарии Римских сер. XIX в.

[5] Несмотря на то, что эта церковь, выстроенная на периметре монастыря, на многих ресурсах именуется «надвратной» (напр., https://sobory.ru/article/?object=05780), она по большому счёту не является таковой: её ложная центральная проездная арка – на самом деле большая ниша для фрески; двое ворот фланкируют основной объём, примыкая к церкви с юга и севера. Следовало бы назвать такой храм *привратным*, однако единство композиции «храм–ворота» настолько очевидно, настолько неразрывны – и конструктивно, и эстетически – все элементы композиции, настолько, наконец, храм визуально возвышается *над* слитыми с ним воротами, что мы имеем все основания признать: данное сооружение в целом исполняет функцию именно *надвратной* церкви.

203	23	Донецкая Свято-Успенская Святогорская лавра	Покрова Пресвятой Богородицы 1850
204	24	Московский Страстной монастырь	Св. Алексия человека Божия 1855
205	25	Верхотурский Николаевский монастырь	Свв. Симеона и Анны 1856
206	26	Брянский Петро-Павловский монастырь	Св. пророка Илии 1856
207	27	Троицко-Одигитриевская Зосимова пустынь	Рождества св. Иоанна Предтечи 1857
208	28	Рязанский Свято-Троицкий монастырь	Свв. Петра и Февронии [час] 1858
209	29	Ярославль, Знаменские (Власьевские) ворота	Иконы Богородицы «Знамение» 1861 / 1897
210	30	Свято-Троицкая Сергиева Приморская пустынь	Св. Саввы Стратилата 1862
211	31	Вологодская Нило-Сорская Сретенская пустынь	Покрова Пресв. Богородицы 1866
212	32	Рязанский Казанский Явленский монастырь	Св. великомученицы Варвары 1872
213	33	Валдайский Иверский монастырь	Св. Филиппа митр. Московского 1874
214	34	Архангельский Артемиево-Веркольский монастырь	Иверской иконы Божией Матери 1876
215	35	Ульяновский Троице-Стефанов монастырь	Св. Михаила Архангела 1880
216	36	Троекуровский Свято-Димитриевский монастырь	Св. Пророка Илии 1880
217	37	Вятский Спасо-Преображенский монастырь	Иконы Божией Матери «В скорбях и печалях утешение» 1882 / 1901
218	38	Холмогорский Свято-Успенский монастырь	Сошествия Святого Духа 1887
219	39	Казанский Богородицкий монастырь	Воздвижения Креста Господня 1887
220	40	Важеозерский Спасо-Преображенский монастырь	Св. Иоанна Рыльского 1896
221	41	Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь	Вознесения Господня ок. 1896
222	42	Архангельск, подворье Соловецкого монастыря	Свв. Зосимы, Савватия и Германа Соловецких 1898
223	43	Свято-Смоленская Зосимова пустынь	Всех святых 1899

XX век			
224	1	Раифская Богородицкая пустынь	Св. Архистратига Михаила 1903
225	2	Кожеезерский Богоявленский монастырь	Тихвинской иконы Божией Матери между 1898 и 1909
226	3	Ачаирский монастырь Животворящего Креста Господня	Св. Анастасии Узорешительницы 1990-е
227	4	Краснослободский Спасо-Преображенский монастырь	Иверской иконы Божией Матери[6] 1990-е
228	5	Свято-Духов скит Почаевской лавры	Святого Онуфрия Великого 1990-е
XXI век			
229	1	Екатеринбургский монастырь Святых Царственных Страстотерпцев	Иверской иконы Божией Матери 2001
230	2	Чувашский Александро-Невский монастырь	Св. Николая Чудотворца не ранее 2001
231	3	Станица Вёшенская Шолоховского района Ростовской области	Донской иконы Божией Матери 2002
232	4	Свято-Успенский Николо-Васильевский монастырь	Иверской иконы Божией Матери 2003
233	5	Муромский Спасо-Преображенский монастырь	Преп. Кирилла Белозерского 2005
234	6	Муромский Спасо-Преображенский монастырь	Преп. Сергия Радонежского 2005
235	7	Вятские Поляны	Св. Онуфрия Великого 2005
236	8	Владимирский Богородице-Рождественский монастырь	Св. Александра Невского 2005
237	9	Ростовский Троице-Сергиев Варницкий монастырь	Преп. Кирилла и Марии 2006
238	10	Михайловский Покровский монастырь	Св. Иоанна Богослова 2007
239	11	Кемеровский Елыкаевский Успенский монастырь	Успения Пресвятой Богородицы 2008
240	12	Спасо-Преображенский Валаамский монастырь	Крестильный храм Свято-Владимирского скита 2009

[6] В надвратную церковь перестроена проездная башня XIX века.

241	13	Сергиева Пустынь Ивановского Введенского монастыря	Преп. Сергия Радонежского не ранее 2009
242	14	Станица Кавказская Краснодарского края	Свт. Спиридона Тримифунтского ок. 2010
243	15	Павловская слобода Истринского района Московской области	Преп. Иосифа Волоцкого 2010
244	16	Апшеронский монастырь иконы Божией Матери «Нерушимая Стена»	Св. Исидора Юрьевского [час] 2010
245	17	Владимирский Богородице-Рождественский монастырь	Рождества св. Иоанна Предтечи 2011
246	18	Дубовский Вознесенский монастырь	Св. Иоанна Предтечи [час] 2011
247	19	Пермский Богоявленский монастырь в Верхней Курье	Неизвестно 2011
248	20	Странноприимный дом, Иордания	Св. Иоанна Предтечи 2012
249	21	Свято-Троицкая Симеонова обитель милосердия, Саракташ	Преп. Вадима Персидского 2012
250	22	Оренбургский детский интернат «Форпост»	Св. равноап. вел. кн. Владимира 2013
251	23	Волгоградский Усть-Медведицкий Спасо-Преображенский монастырь	Св. Николая Чудотворца 2015
252	24	Псковский Снетогорский монастырь	Св. Иоасафа 2015
253	25	Омская Серафимо-Вырицкая обитель милосердия	Иверской иконы Божией Матери [час] 2015
254	26	Успенский Свято-Георгиевский монастырь, Уса-Степановка, Башкортостан	Св. Иоанна Предтечи после 2015
255	27	Оранский Богородицкий монастырь	Преп. Нектария Киево-Печерского 2016
256	28	Ярославский Николо-Сольбинский монастырь	Св. Николая Чудотворца 2019
257	29	Ярославский Николо-Сольбинский монастырь	Свт. Спиридона Тримифунтского 2019
258	30	Донецкая Свято-Успенская Святогорская лавра	Свв. Кирилла и Мефодия 2020

Далее приведены сведения о посвящениях русских надвратных храмов (табл. 2). При этом надо иметь в виду, что посвящение одного и того же храма могло меняться; в таком случае *каждое* посвящение учитывается. Встречаются храмы с двойным посвящением (в Тихвинском Введенском и вологодском Ферапонтовом монастырях). Так что здесь числа указывают не на количество храмов, а именно на количество конкретных посвящений. Значительная часть храмов сгруппирована по категориям посвящений: пророкам, апостолам, святым, праздникам и иконам.

Таблица 2. Посвящения русских надвратных храмов

посвящение	количество
Живоначальной Троицы	3
Св. архангела и архистратига Михаила	7
Св. архангела Гавриила	1
[пророки]	**14**
Св. Иоанна Предтечи	10
Св. пророка Илии	4
[апостолы]	**22**
Свв. апостолов Петра и Павла	11
Св. апостола Иоанна Богослова	7
Св. апостола Андрея Первозванного	3
Двенадцати апостолов	1
[святые]	**112**
Св. Николая Чудотворца	24
Преп. Сергия Радонежского	9
Св. Феодора Стратилата	5
Св. Алексия человека Божия	3
Св. равноап. князя Владимира	3
Всех святых	3
Свв. Захарии и Елизаветы	3
Св. Александра Невского	2
Св. Алексия митрополита Московского	2
Преп. Антония Великого	2
Св. великомученицы Варвары	2
Св. Георгия Победоносца	2
Св. Димитрия Ростовского	2
Св. великомученицы Екатерины	2

Преп. Зосимы, Савватия и Германа Соловецких	2
Св. Онуфрия Великого	2
Св. Симеона Столпника	2
Св. Спиридона Тримифунтского	2
Св. первомученика Стефана	2
Св. мученицы Августы	1
Св. Анастасии Узорешительницы	1
Св. Андрея Стратилата	1
Преп. Антония и Феодосия Печерских	1
Свв. Бориса и Глеба	1
Преп. Вадима Персидского	1
Преп. Варлаама Хутынского	1
Св. Василия Великого	1
Свв. Веры, Надежды, Любови и Софии	1
Св. Евгения, епископа Херсонесского	1
Преп. Евфимия Суздальского	1
Св. Ефрема Сирина	1
Свв. Иоакима и Анны	1
Св. Иоанна Златоуста	1
Св. Иоанна Лествичника	1
Св. Иоанна Милостивого	1
Св. Иоанна Рыльского	1
Св. Иоасафа Снетогорского	1
Преп. Иосифа Волоцкого	1
Св. Исидора Юрьевского	1
Преп. Кирилла Белозерского	1
Преп. Кирилла и Марии	1
Свв. Кирилла и Мефодия	1
Св. Марии Египетской	1
Св. Митрофана Воронежского	1
Преп. Нектария Киево-Печерского	1
Преп. Нила Столобенского	1
Преп. Пафнутия Боровского	1
Преп. Пахомия Великого	1
Св. Петра митрополита Московского	1
Свв. Петра и Февронии	1

Св. Саввы Стратилата	1
Свв. Симеона и Анны	1
Трёх святителей	1
Св. Феодота Анкирского	1
Преп. Ферапонта Белозерского	1
Св. Филиппа митрополита Московского	1
Свв. Хрисанфа и Дарии Римских	1
[праздники]	**62**
Покрова Пресвятой Богородицы	9
Преображения Господня	9
Благовещения Пресвятой Богородицы	6
Воздвижения креста Господня	6
Вознесения Господня	6
Богоявления (Крещения) Господня	5
Успения Пресвятой Богородицы	5
Сретения Господня	3
Входа Господня в Иерусалим	3
Воскресения Господня	2
Рождества Пресвятой Богородицы	2
Положения Ризы Богоматери	2
Введения во храм Пресвятой Богородицы	2
Происхождения Древ Честного Креста Господня	1
Сошествия Святого Духа	1
[иконы]	**31**
Спаса Нерукотворного Образа	7
Иверской иконы Божией Матери	7
Тихвинской иконы Божией Матери	6
Иконы Божией Матери «Знамение»	3
Смоленской иконы Божией Матери «Одигитрия»	2
Владимирской иконы Божией Матери	1
Донской иконы Божией Матери	1
Казанской иконы Божией Матери	1
Ахтырской иконы Божией Матери	1
Иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость»	1
Иконы Божией Матери «В скорбях и печалях утешение»	1

В качестве примера локальной истории надвратных храмов ниже (табл. 3) представлена информация о времени постройки таких храмов в Великом Новгороде и на территориях, культурно тяготеющих к нему (в границах нынешней Новгородской области)[7]. Новгороду принадлежит особое место в истории развития русского надвратного храма как архитектурного типа и визуально-семиотического конструкта[8]. Храмы разбиты на две группы: городские и монастырские.

Таблица 3. Надвратные храмы Великого Новгорода

НАДВРАТНЫЕ ХРАМЫ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА		
№	**городские**	**монастырские**
1		Спаса Преображения в Юрьевом м. 1173
2		Богоявления Господня в Благовещенском на Мячине м. 1182
3		Св. Иоанна Милостивого в Воскресенском на Мячине м. 1193
4	Положения Ризы (Пояса) Богородицы на Пречистенской башне детинца 1195 / 1419 / 1464 / 1700	
5		Св. Симеона Столпника в Успенском Аркажском м. 1206
6	Св. Феодора [Стратилата] на Феодоровской башне детинца 1233	

[7] См.: Алешковский 1962, 18–20; Болховитинов 1808, 81–88; Выголов 1994, 19–24; Каргер 1980, 45–97; Робежник 2016; Робежник 2017; Седов 2009, 556–569; Седов 2018.

[8] «С точки зрения простого объёма строительства каменных надвратных церквей Новгород занимает лидирующее положение на Руси и превосходит в домонгольское время такие крупные центры, как Киев и Владимир. А в XIII–XV вв. именно Новгород и, за исключением Твери и Можайска, только Новгород был своеобразным “хранителем” этой идеи и этого архитектурного типа, которые он активно развивал и в Детинце, и в монастырях, и на архиепископском дворе. Именно из Новгорода идея постройки надвратных храмов могла попасть уже в Московское государство XVI–XVII вв., где они стали настолько распространены, что воспринимались Павлом Алеппским, дьяконом из Дамаска, приехавшим в Москву и Новгород с посольством Антиохийского патриарха, как русское, московское обыкновение, как примета именно русских земель» [Седов 2009, 569].

7	Воскресения Господня на Воскресенской башне детинца 1296 / 1398	
8	Спаса Преображения на Спасской башне детинца 1297 / 1426 / 1693	
9	Покрова Богородицы на Покровской башне детинца 1305 / 1389	
10	Св. кн. Владимира на Владимирской детинца 1311 / 1420-е / 1461	
11		Сретения Господня в Антониевом м. 1365
12		Св. Варлаама Хутынского в Лисицком м. 1410
13		Св. Антония Великого в Хутынском м. 1417
14		Св. Илии Пророка в Хутынском м. 1418
15		Св. Антония Великого в Николо-Вяжищском м. 1419
16	Рождества Христова на Владычном дворе 1432	
17	Св. Иоанна Златоуста на Владычном дворе 1435–1436	
18	Св. Петра Митрополита на Владычном дворе 1437	
19	Преп. Сергия Радонежского на Владычном дворе 1459–1463	
20		Преп. Варлаама Хутынского в Розважском м. вторая пол. XVI в.

21		Свт. Митрополита Филиппа в Иверском Валдайском м. 1650-е
22	Богоявления Господня / Трёх Святителей на Владычном дворе 1671	
23		Усекновения главы св. Иоанна Предтечи в Антониевом м. 1673
24		Михаила Архангела в Иверском Валдайском м. 1683–1685
25		Тихвинской иконы Богородицы в Деревяницком м. 1693
26		Иверской иконы Богородицы в Боровичском Свято-Духовом м., 1792

Завершая это краткое исследование надвратного храма в качестве элемента сакральной топики русского города, считаю полезным обратиться к опыту осмысления таких элементов одним из известнейших архитекторов-урбанистов – Альдо Росси.

Появление надвратного храма как уникальной архитектурной композиции напрямую связано с принятием Русью христианства, более того, данная композиция напрямую выражает собой это революционное культурное событие. «Кажется, – пишет Росси, – что именно в поворотные моменты истории архитектура ставит перед собой задачу – стать “знаком” и “событием”, чтобы самой принять участие в увековечении и строительстве новой эпохи» [Росси 2015, 157]. Храм на воротах становится знаком *знакового* события. Дальнейшее «тиражирование» этого архитектурного конструкта во всех его вариантах и изводах прочитывается как знак верности произошедшему историческому перелому и символ повторения, воспроизводства его смысла. Именно такие *знаковые* сооружения являются «основой урбанистики». Более того, особый смысл, который мы придаём символической архитектуре, «может относиться ко всей архитектуре, и прежде всего – к отождествлению события и знака <…>. Речь идёт о необходимости сформулировать новую оценку, которая неизбежно возникает в отдельные периоды развития архитектуры» [Росси 2015, 158–159]. Надвратный храм как наиболее яркое, подчёркнутое, акцентированное свидетельство христианского переживания мира помогает нашему мышлению двигаться в сторону понимания архитектуры *в целом* как одной из форм семиотической деятельности человека.

Надвратный храм, вписанный в иерусалимский текст русского города, является необходимым элементом этого текста и тем самым – важнейшим

компонентом русского городского стиля, одной из доминант специфической урбанистической композиции. Стиль и композиция оказываются взаимно определяемыми: «композиция начинает играть определяющую роль в структуре фактов городской среды, когда оказывается способна вобрать в себя все культурные и политические смыслы эпохи и становится рациональной, понятной и передаваемой. Иными словами: когда её можно оценивать как стиль. Это единственное основание архитектуры, которое может быть передано и воспринято в качестве образца, способного сделать какой-либо стиль универсальным» [Росси 2015, 159–160]. Такой универсальный языковой (знаковый) комплекс, определяющий собой образ и облик русского города, содержит в себе надвратную церковь – характерный признак принадлежности города к культурному ареалу восточного христианства.

О любом доминантном сооружении русского средневекового города – и о соборе, и о надвратном храме – можно сказать, что «у этого здания есть свои функции и история, но главное здесь – его нахождение в определённом месте», то есть его *синтаксическая позиция*. Эта тема касается «индивидуальности памятников, города, строений, а значит, самого понятия индивидуальности и её пределов, где она начинается и где заканчивается», превращаясь в градостроительную инвариантность. Тема городского синтаксиса касается также «связи места и архитектуры, местоположения произведения искусства. А значит – уточнения самого понятия *локуса* как отдельного факта, который определяется пространством и временем, его топографического измерения и формы, его памяти, давних и недавних событий, которые разворачиваются в его пределах» [Росси 2015, 145]. Городской архитектурный локус предстаёт как пространственно организованная форма памяти о *сути* бытия, которая, однажды открывшись, затем закрепляется посредством организации жизненной среды.

Такое архитектурное сооружение, в котором архитектура преодолевает свою функциональную однозначность и самодостаточность, становится *семиотическим фактом*, то есть знаковым конструктом, репрезентацией смыслов. Мы осознаём, пишет Альдо Росси, «почему архитектура играла такую роль в древности и в эпоху Возрождения. Она “сообразовывалась” с ситуацией – её образы и формы менялись с общим изменением ситуации, они составляли некую целостность, создавали события и сами становились событием; только так можно понять значимость обелиска, колонны, камня. Кто теперь сможет провести различие между событием и знаком, увековечивающим это событие?» [Росси 2015, 143–144]. Именно семиотический аспект архитектуры связывает её с *общим* культурным контекстом. Можно задать вопрос: «где начинается индивидуальность факта городской среды – в его форме, в его функции, в его памяти или в чём-то ещё»? Ответ будет таким: «факт заключается в событии и знаке, увековечившем это событие» [Росси 2015, 144]. Поэтому связь между видимыми архитектурными формами и «предшествующим элементом» (то есть историческим фактом, имевшим конкретное *место* в пространстве) превращается, в конечном итоге, в поиск «основ» для актуального бытия архитектуры. И тогда архитектура, с одной стороны, «ставит под вопрос всю свою сферу, свои элементы и идеалы» – как *свои*, как самодостаточные, изолированные от всего иного,

не-архитектурного, – а с другой стороны, «отождествляется с фактом», который она собой выражает, оставляя за скобками «разделение реальности и искусства, которое существовало вначале и позволяло ей развиваться самостоятельно» [Росси 2015, 144]. Иначе говоря, *знаковый* (семиотический) характер архитектуры предполагает её несамодостаточность, её известное *неравенство себе*. Это означает **неравенство архитектурного сооружения определённому физическому объекту, сложенному из конкретного материала и ограниченному в пространстве своей геометрической формой**. Оставаясь тождественным себе в конструктивном отношении, архитектурное сооружение, рассмотренное в семиотическом плане, выходит за свои «очевидные» границы.

Именно в таком контексте и надвратный храм, и вся та сакральная композиция, в которую он включён, оказываются не только материальными объектами, религиозными архитектурными сооружениями, произведениями искусства определённой эпохи, предметами эстетического отношения, но и семиотическими конструктами, знаками и текстами, визуальными сообщениями и свидетельствами, формами наглядного исповедания глубочайших мировоззренческих убеждений.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аванесов 2020 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (7). К типологии надвратных храмов // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 29–66.

Айнутдинов, Чудинова 2016 – *Айнутдинов Р., Чудинова Т.* История осуществления в Казани проекта постройки монастыря Казанской Божьей Матери // Гасырлар авазы – Эхо веков. 2016. № 3–4. С. 243–249.

Алешковский 1962 – *Алешковский М. Х.* Новгородский детинец 1044–1430 гг. (по материалам новых исследований) // Архитектурное наследство. Вып. 14. Москва, 1962. С. 3–26.

Болховитинов 1808 – *Болховитинов Е., митр.* Исторические разговоры о древностях Великого Новгорода. Москва, 1808.

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

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.

Гребень 1988 – *Гребень П. Н.* Кровля надвратной церкви княжеских ворот XII–XIII вв. в Чернигове // Историко-археологический семинар «Чернигов и его округа в IX–XIII вв.»: Тезисы докладов. Чернигов, 1988. С. 48–50.

Каргер 1980 – *Каргер М. К.* Новгород. Изд. 4-е. Ленинград, 1980.

Коваленко 1987 – *Коваленко В. П.* Раскопки на черниговском детинце // Археологические открытия 1985 года. Москва, 1987. С. 340–341.

Коваленко 1990 – *Коваленко В. П.* К исторической топографии черниговского детинца // Проблемы археологии Южной Руси. Киев, 1990. С. 15–23.

Мокеев 1975 – *Мокеев Г. Я.* Черты своеобразия в структурах городов восточных и западных славян // Архитектурное наследство. Вып. 23. Москва, 1975. С. 3–13.

Робежник 2016 – *Робежник Л. В.* Надвратные храмы Великого Новгорода // Вестник Новгородского государственного университета. 2016. № 3 (94). С. 122–126.

Робежник 2017 – *Робежник Л. В.* Надвратные храмы монастырей Великого Новгорода XII–XV вв. // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 1 (11). С. 27–40.

Росси 2015 – *Росси А.* Архитектура города / Пер. с ит. А. Голубцовой. Москва, 2015.

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.

Седов 2018 – *Седов Вл. В.* Надвратная церковь Богоявления в Новгородском Благовещенском монастыре на Мячине. По материалам раскопок 2005–2006 гг. // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Вып. 32. Великий Новгород, 2018. С. 331–343.

REFERENCES

Ainutdinov, Chudinova 2016 – Ainutdinov R., Chudinova T. The History of the Implementation in Kazan of the Project to Build a Monastery of the Kazan Mother of God. *Echo of Centuries*. 2016. 3–4. P. 243–249. In Russian.

Aleshkovsky 1962 – Aleshkovsky M. Kh. Novgorod Fortress 1044–1430 (based on new research). *Architectural Heritage*. Vol. 14. Moscow, 1962. P. 3–26. In Russian.

Avanesov 2020 – 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. In Russian.

Bolkhovitinov 1808 – Bolkhovitinov E., metropolitan. Historical Conversations about the Antiquities of Veliky Novgorod. Moscow, 1808. In Russian.

Greben' 1988 – Greben' P. N. The Roof of the Overgate Church of the Princely Gates of the 12th – 13th Centuries in Chernigov. *Historical and Archaeological Seminar "Chernigov and Its Districts in the 9th – 13th Centuries". Abstracts.* Chernigov, 1988. P. 48–50. In Russian.

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

Kovalenko 1987 – Kovalenko V. P. Excavations in the Chernigov Fortress. *Archaeological Discoveries of 1985*. Moscow, 1987. P. 340–341. In Russian.

Kovalenko 1990 – Kovalenko V. P. To the Historical Topography of the Chernigov Fortress. *Problems of Archeology of South Rus'*. Kiev, 1990. P. 15–23. In Russian.

Mokeyev 1975 – Mokeyev G. Ya. Features of Originality in the Urban Structures of the Eastern and Western Slavs. *Architectural Heritage*. Vol. 23. Moscow, 1975. P. 3–13. In Russian.

Robezhnik 2016 – Robezhnik L. V. Gateway Churches of Velikiy Novgorod. *Vestnik of Yaroslav-the-Wise Novgorod State University*. 2016. 3 (94). P. 122–126. In Russian.

Robezhnik 2017 – Robezhnik L. V. Gateway Churches of Veliky Novgorod Monasteries in 12th – 15th Centuries. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2017. 1 (11). P. 27–40. In Russian.

Rossi 2015 – Rossi A. L'architettura della Città. Transl. into Russian. Moscow, 2015.

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.

Sedov 2018 – Sedov Vl. V. The Overgate Church of the Epiphany in the Novgorod Annunciation Monastery on Myachino. Materials from excavations in 2005–2006. *Novgorod and Novgorod Land. History and Archeology*. Vol. 32. Veliky Novgorod, 2018. P. 331–343. 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.

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.

Материал поступил в редакцию 14.09.2020,
принят к публикации 22.10.2020

Для цитирования:
Аванесов С. С. Сакральная топика русского города (8). К истории русских надвратных храмов // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 144–170. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-144-170.

For citation:
Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities (8). On the History of Russian Overgate Churches. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 144–170. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-144-170.

АРХИВ / ARCHIVE

https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-171-186

СОФИЯ – ПРЕМУДРОСТЬ БОЖИЯ В ИКОНОГРАФИИ СЕВЕРА И ЮГА РОССИИ

Протоиерей Пётр Лебединцев

Небольшая статья протоиерея Петра Лебединцева, опубликованная в Киеве в 1884 году, является примером иконологического исследования, характерного для русской науки XIX века. Автор анализирует композицию и содержание русской иконы Софии Премудрости Божией в двух её вариантах – новгородском и киевском. Центральная фигура новгородской иконы – восседающий на троне крылатый огневидный ангел, который визуально означает Иисуса Христа как воплощённую Божественную премудрость. Этот образ царственной Премудрости отсылает зрителя и к книге Притч Соломона, и к книге пророка Исаии, и к Апокалипсису Иоанна Богослова. Сидящей Софии справа и слева предстоят Пресвятая Богородица и св. Иоанн Креститель. Над Софией в круге помещён образ благословляющего Христа, а всю композицию сверху замыкает небесная арка со звёздами, ангелами и престолом в центре. Автор статьи утверждает, что композиция иконы визуально воспроизводит ключевой элемент храмовой декорации собора Святой Софии в Константинополе, где на двух столпах располагались образы Девы Марии и Иоанна Предтечи, а на своде арки помещался круглый медальон с изображением Иисуса Христа. Такая иконографическая композиция первоначально сформировалась в Новгороде. В Москве новгородская икона появляется только в XVI веке, что связано с приездом из Новгорода митрополита Макария. Содержание новгородской иконы Софии является, согласно автору, не античным, не мифологическим, а строго библейским, что подтверждается литургической и гимнографической практикой Восточной церкви. На киевской иконе Софии изображена Богородица с младенцем Христом под сенью на семи столпах, стоящей на семи ступенях, символизирующих добродетели. По краям лестницы расположены пророки, а сверху изображены ангелы, Бог Отец и Святой Дух в виде голубя. Сюжет этой иконы автор связывает с содержанием 12 главы Апокалипсиса. Прот. П. Лебединцев старается проследить истоки и историю формирования двух названных типов софийной иконы, приходя к выводу об их равном возрасте и православном характере.

Ключевые слова: икона, визуальная семиотика, православная иконография, София Премудрость Божия, новгородская икона, киевская икона.

SOPHIA THE WISDOM OF GOD IN THE ICONOGRAPHY OF THE NORTH AND SOUTH OF RUSSIA

Archpriest Peter Lebedintsev

A small article by Archpriest Peter Lebedintsev, published in Kiev in 1884, is an example of iconological research typical for the Russian science in the 19th century. The author analyzes the composition and content of the Russian icon of Sophia the Wisdom of God in two of its versions, associated with Novgorod and Kiev. The central figure of the Novgorod icon is a winged fiery angel seated on a throne, which visually means Jesus Christ as the embodied Divine Wisdom. This image of the royal Wisdom refers the viewer to the book of Proverbs of Solomon, and to the book of the prophet Isaiah, and to the Apocalypse of John the Theologian. To the right and left of the seated Sophia there are the Holy Mother of God and St. John the Baptist. Above Sophia, in a circle, there is an image of the blessing Christ, and the entire composition from above is closed by a heavenly arch with stars, angels and an altar in the center. The author of the article claims that the composition of the icon visually reproduces the key element of the temple decoration of the Hagia Sophia in Constantinople, where the images of the Virgin Mary and John the Baptist were located on two pillars, and a round medallion depicting Jesus Christ was placed on the arch. This iconographic composition was originally formed in Novgorod. The Novgorod icon appears in Moscow only in the 16th century, this was due to the arrival of Metropolitan Macarius from Novgorod. The content of the Novgorod icon of Sophia is, according to the author, not antique, not mythological, but strictly biblical: this is confirmed by the liturgical and hymnographic practice of the Eastern Church. The Kiev icon of Sofia depicts the Mother of God with the infant Christ under a round roof on seven pillars, standing on seven steps, symbolizing Christian virtues. Along the edges of the stairs are prophets, and above are angels, God the Father and the Holy Spirit in the form of a dove. The author connects the plot of this icon with the content of the 12th chapter of the Apocalypse. Archpriest P. Lebedintsev follows the origins and history of the formation of the two named types of Sophia icons, coming to the conclusion about their equal age and about their Orthodox character.

Keywords: icon, visual semiotics, Orthodox iconography, Sophia the Wisdom of God, Novgorod icon, Kiev icon.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мы продолжаем серию публикаций, посвящённых исследованию одного из наиболее сложных по смыслу христианских сакральных образов – иконы Святой Софии Премудрости Божией. Обращение к истории таких исследований даёт нам повод припомнить и отчасти вернуть в научный «оборот» наиболее важные и в своё время весьма заметные работы, посвящённые осмыслению композиции и богословского содержания иконы Святой Софии, а также способам визуальной презентации этого содержания средствами восточнохристианской иконографии. Внимание к достигнутым

ранее результатам не только является выражением признательности прежним исследователям за их труды, но и обеспечивает известную преемственность «софиологических» штудий в специфическом предметном поле визуальной теологии.

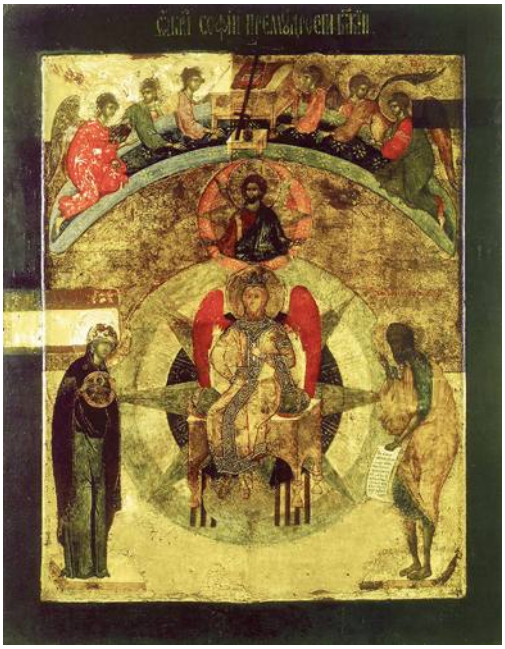


Протоиерей П. Г. Лебединцев. 1819–1896
Источник: http://fotopaterik.org/i/9107/

Автор публикуемой ниже статьи протоиерей Пётр Лебединцев († 1896) – выпускник Киевской Духовной Академии (1839–1843), в последние годы жизни избранный её почётным членом. Большая часть его жизни связана с Киевом и ближайшими к нему районами, то есть с древним южным ядром русского государства. Изучение культурного наследия, связанного с этим регионом, являлось главной целью и важнейшим мотивом научной деятельности отца Петра; при этом он стремился рассматривать предметы своего исследовательского интереса в максимально широком историко-культурном и искусствоведческом контексте.

Пётр Гаврилович Лебединцев родился в декабре 1819 года в селе Зелёная Дубрава, где его отец служил священником Киевской епархии. Семья была многодетная и весьма бедная. Пётр учился в Богуславском духовном училище, затем в Киевской Духовной Семинарии, где показал лучший результат на курсе и был рекомендован к поступлению в Академию, которую окончил со степенью магистра богословия. В 1843–1845 гг. он трудился преподавателем на кафедре словесности Орловской Духовной Семинарии, затем вернулся на родину и около шести лет работал профессором на кафедре логики и психологии Киевской Духовной Семинарии, преподавая также иностранные языки – немецкий и французский. Одновременно он служил в должности семинарского эконома. За превосходное исполнение учебных и административных обязанностей Лебединцеву было пожаловано «квартирное пособие» в размере 110 рублей в год [Титов 1897, 3–4].

В 1851 году Пётр Гаврилович по собственному желанию получает должность священника Преображенского храма в Белой Церкви, где он становится также законоучителем в местной гимназии. Потеряв жену после двух лет брака, отец Пётр все свои силы посвящает церковному служению и науке, прежде всего «родиноведению» [Титов 1897, 5]. При этом он занимается и практическим сохранением разрушавшихся памятников Белой Церкви, за что был в своё время отмечен Н. И. Костомаровым [Титов 1897, 7]. Кроме занятий наукой, о. Пётр активно участвовал в организации и открытии школ для крестьянских детей.



Новгородская икона Софии – Премудрости Божией. Первая четверть XV в.
Благовещенский собор Московского Кремля
Источник: https://drevo-info.ru/pictures/15547.html

В 1860 году Пётр Лебединцев переводится в Киев и назначается священником Киево-Подольского Успенского собора, а также законоучителем Второй Киевской гимназии. В 1861 году он был возведён в сан протоиерея, проходя затем службу в различных киевских храмах, в том числе – в кафедральном Софийском соборе (1868–1896). Являясь членом Киевской духовной консистории, он непосредственно участвует в открытии епархиального женского училища (1863) и начинает издавать «Киевские епархиальные ведомости» (1862). На страницах этого издания публикуются исследования об истории и «древностях» Киева. Начало деятельности «Киевских епархиальных ведомостей» под руководством прот. Петра Лебединцева совпало с оживлением интереса в России к общей и региональной истории: «по всем епархиям были образованы тогда особые церковно-исторические комитеты, которые должны были заняться собиранием материалов и составлением,

на основании их, описаний церковно-исторических памятников и древностей» [Титов 1897, 30; ср.: Игнатий 2020, 141–142]. «Ведомости» берут на себя труды по осуществлению задач, поставленных перед церковно-историческими комитетами, выступая скорее как научное, чем как публицистическое издание. Отец Пётр бы главным редактором «Ведомостей» с момента их основания до самой его кончины, правда, с перерывом на 12 лет – с 1874 по 1886 гг.

Кроме того, прот. П. Лебединцев был основателем и активным сотрудником известного журнала «Киевская Старина» (в котором и была напечатана публикуемая здесь статья об иконе Св. Софии), а также одним из учредителей Общества Нестора Летописца при Киевском университете Св. Владимира. Он публикует свои исторические исследования и в «Киевской Старине», и в «Чтениях в Обществе Нестора Летописца». В 1863 году он избран в состав киевской учёной комиссии по разбору древних актов, оставаясь её деятельным участником до конца жизни. Свои исследования отец Пётр печатал и на страницах «Трудов Московского Археологического Общества».

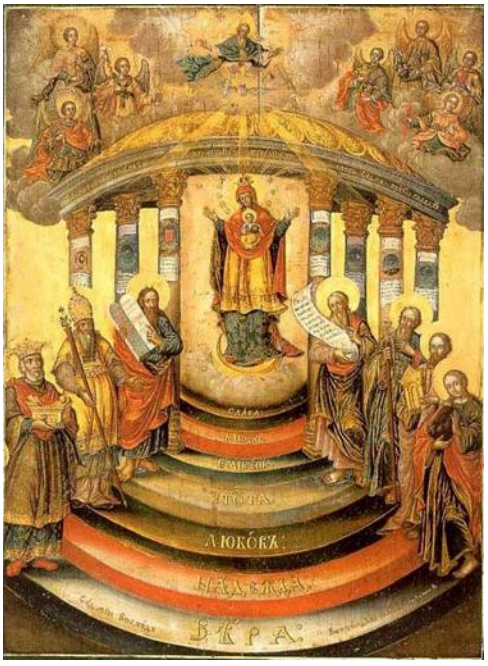
Исключительным научным интересом прот. П. Лебединцева «было изучение местной киевской церковной истории и археологии» [Титов 1897, 33]. Предметами его исследовательской и издательской деятельности были: 1) архивные материалы, относящиеся к истории Киевской епархии, Киевской губернии и «южно-русского края» в целом; 2) церковная история, в том числе исторические описания Киевского Софийского собора, Михайловского Златоверхого монастыря, Киево-Печерской лавры, храма Спаса на Берестове и др.; 3) церковная археология, включающая в себя научное исследование предметов и явлений церковного искусства, имеющих высокое значение с исторической, эстетической и религиозно-культовой сторон. В последней из перечисленных областей научного творчества отец Пётр опубликовал статьи о фресках и мозаиках Софийского собора, о чине выноса плащаницы и о древней топографии Киева; сюда же надо отнести его сочинение «София – Премудрость Божия в иконографии севера и юга России» [Лебединцев 1884]. Были опубликованы также его многочисленные проповеди. При этом он дважды путешествовал за границу «с учёными целями» [Титов 1897, 43].

На III Археологическом съезде, проходившем в Киеве в 1874 году, прот. Пётр Лебединцев был председателем по отделу церковных древностей (V отделение съезда) и выступил с фундаментальным развёрнутым докладом «О Св. Софии Киевской» [см.: Модестов 1878, LIV–LV, 53–93]. Он был почётным членом киевского Императорского университета Св. Владимира (с 1893 г.), состоял в Императорском Православном Палестинском Обществе, в Одесском Обществе Истории и Древностей[1]. С 1870 по 1873 г. он принимал активное участие в работе Высочайше учреждённого при Св. Синоде Комитета по преобразованию духовно-судебной части, созданного с целью «приведения в согласие духовного суда с гражданским судо-

[1] Записки Общества доступны здесь: http://www.library.chersonesos.org/showsection.php?section_code=5. В XX томе Записок опубликован некролог [Петровский 1897].

производством» [Титов 1897, 40]. Участвовал в деятельности Церковно-исторического общества при Киевской Духовной Академии, исполняя обязанности товарища председателя; в конце жизни он завещал Академии большое количество ценных книг и рукописей из своей личной библиотеки.

Протоиерей Пётр Гаврилович Лебединский скончался в декабре 1896 года. Отпевали его в Киевском Софийском соборе, похоронили на Киево-Подольском Щекавицком кладбище.



Киевская икона Софии – Премудрости Божией
Источник: http://pravicon.com/icon-301

В своём исследовании об иконе Св. Софии прот. П. Лебединцев обнаруживает глубокое знакомство с историей византийской и русской иконографии. Рассуждая о содержании и происхождении софийного образа, автор опирается на исследования предшественников, прежде всего – Г. Д. Филимонова [Филимонов 1876], однако при этом труды преосвященных Игнатия и Макария [Игнатий 2020] вовсе не упоминает. Хотя, по убеждению автора, икона Премудрости «не особенно древнего происхождения» [Лебединцев 1884, 559], он всё же старается проследить пути формирования «софийной» композиции, обнаруживая её истоки в текстах Священного Писания, в гимнографии и иконографии раннего христианства. Обращается он и к свидетельствам древних документов. Кроме того, автор прибегает к своеобразному *архитектурному* объяснению композиции новгородской иконы Премудрости, апеллируя к структуре и росписям Софийского собора в Константинополе [Лебединцев 1884, 559–560]. Храм, созданный Софией (Притч 9:1–6), образуется на иконе фигурами предстоящих Ей – Божией Матери и св. Иоанна Предтечи, а также аркой небесного свода

со звёздами; таким образом, на иконе воспроизводится композиция алтарной арки собора, ключевого элемента всей храмовой архитектоники. Автор приходит к следующему заключению: центральная фигура новгородской софийной иконы – «это не св. Дева, а воплощённая Премудрость, Господь Иисус Христос в виде ангела Нового Завета, облечённый атрибутами царской власти, а рамой этой картине служат изображения, скопированные с одной из арок константинопольского храма св. Софии» [Лебединцев 1884, 561]. Отец Пётр нисколько не сомневается, что содержание иконы – это «изображение Сына Божия в виде крылатого ангела» [Лебединцев 1884, 558], а вовсе не олицетворение силы, качества или принципа; и уж совсем никакого отношения оно не имеет к античной мифологии.

Возможно, читатель заметит в публикуемом тексте определённую авторскую тенденцию к омоложению новгородской иконы и удревнению киевской. Видимо, такая тенденциозность обусловлена стремлением опровергнуть тезис о том, что южная Россия подверглась католическому влиянию, которое выразилось и в иконографии, в частности – в киевской иконе Святой Софии. Автор исследования стремится доказать, что киевский вариант софийной иконографии опирается на византийские основания ничуть не менее, чем северный, новгородский.

О признании современниками высокого научного качества работы отца Петра свидетельствуют слова одного из его учеников: «Это был человек глубокого, оригинального ума. Ум его был преимущественно аналитический. Всякий предмет, попадавший в лабораторию ума этого человека, исследовался там со всех сторон и во всех его деталях. <…> Ум его был глубоко оригинальный, искавший в каждом предмете таких сторон и таких деталей, которые не были затронуты другими до него, которые ускользнули от внимания других. Даже в исследовании предметов общеизвестных он не желал идти проторенною дорогою, повторять известные мнения, но старался сказать что-либо новое, своё собственное» [Титов 1897, 42]. Оригинальное исследование протоиерея П. Лебединцева, бесспорно, входит в число наиболее заметных отечественных трудов, посвящённых софийной иконографии.

С. С. Аванесов

БИБЛИОГРАФИЯ

Игнатий 2020 – *Игнатий, архиепископ Воронежский*. Об иконе Св. Софии в Новгородском Софийском соборе / Предисл., прим. архим. Макария. Подг. к печати, введ. С. С. Аванесова // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 138–160.

Лебединцев 1884 – *Лебединцев П.* София – Премудрость Божия в иконографии севера и юга России // Киевская старина. 1884. Том 10. С. 555–567.

Модестов 1878 – Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года. Том 1 / Под ред. В. И. Модестова. Киев, 1878.

Петровский 1897 – *Петровский С. В.* Протоиерей Петр Гавриилович Лебединцев // Записки Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. 1897. Том XX. С. 10–13.

Титов 1897 – *Титов Ф., свящ.* Киево-Софийский кафедральный протоиерей Петр Гавриилович Лебединцев. Киев, 1897.

Филимонов 1876 – *Филимонов Г. Д.* Очерки русской христианской иконографии. София Премудрость Божия // Вестник Общества древнерусского искусства за 1874–1876 гг. Москва, 1876. С. 1–20.

REFERENCES

Ignatius 2020 – 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. *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 138–160. In Russian.

Lebedintsev 1884 – Lebedintsev P. Sophia the Wisdom of God in the Iconography of the North and South of Russia. *Kiev Antiquity*. 1884. Vol. 10. P. 555–567. In Russian.

Modestov 1878 – Proceedings of the III Archaeological Congress in Russia in 1874. Vol. 1. Ed. by V. I. Modestov. Kiev, 1878. In Russian.

Petrovsky 1897 – Petrovsky S. V. Archpriest Peter Gavriilovich Lebedintsev. *Notes of the Imperial Odessa Society of History and Antiquities*. 1897. Vol. 20. P. 10–13. In Russian.

Titov 1897 – Titov F., priest. Kiev Sophia Cathedral Archpriest Peter Gavriilovich Lebedintsev. Kiev, 1897. In Russian.

Filimonov 1876 – Filimonov G. D. Essays on Russian Christian Iconography. Sophia the Wisdom of God. *Bulletin of the Society of Old Russian Art*. 1874–1876. Moscow, 1876, P. 1–20. In Russian.

***

Икона Софии – Премудрости Божией, не встречающаяся на православном востоке и неизвестная неправославному западу, существует во многих церквах России, а преимущественно в тех, которые посвящены имени Софии – Премудрости Божией. Отличаясь некоторыми частностями в своём составе, она имеет два главных вида, или типа, в иконах *новгородской* и *киевской*.

С *новгородской* иконой Софии – Премудрости Божией сходны иконы того же имени, находящиеся в архангельском и вологодском Софийских соборах. С киевской иконой сего имени сходна храмовая икона тобольского Софийского собора. Все прочие иконы Софии – Премудрости Божией, находящиеся в различных храмах Новгорода, Москвы и других великороссийских городов, представляют собою варианты храмовой иконы новгородского Софийского собора с разными добавлениями, иногда довольно неудачными. Находя излишним вдаваться в исчисление оттенков иконы Софии – Премудрости Божией, измышленных нашими иконниками XVI и XVII века, остановим внимание на двух главных её видах: на храмовых иконах новгородского и киевского кафедральных соборов.

В новгородской иконе Софии – Премудрости Божией на первом плане представляется человекообразная фигура юношеского возраста, подобная ангелу, с длинными, разделёнными надвое волосами, спускающимися до плеч в виде локонов, и с большими крыльями. Вся фигура и её крылья красного или огненного цвета. Одета она в царский хитон, или саккос, с омофором и бармами поверх саккоса; на голове её венец с городами,

в правой руке длинный жезл с крестом вверху, а в левой – свиток. Она восседает на византийской подушке золотого престола, который поддерживается 7-ю столбиками и 4 ножками, ноги её покоятся на малой круглой подушке. По сторонам огнезрачной фигуры, на отдельных квадратных подставках, предстоят в наклонном положении: справа св. Дева с Предвечным Младенцем на круглом диске, держимом у груди обеими руками; с левой стороны – св. Иоанн Предтеча в власянице и хламиде, с поднятой для моления правой и с опущенной вниз левой рукой, которою он держит развёрнутый свиток. Над головой огнезрачной фигуры, в малом круге, на лучезарной звезде, поясной образ Спасителя, который благословляет обеими руками на обе стороны. Выше Спасителя, во всю ширину иконы, радуга, украшенная рядом звёзд, а посреди неё – престол, на котором лежит книга; пред престолом скамейка с приклоненными к престолу восьмиконечным крестом и копьём – орудиями Христовых страданий.

Киевская икона Софии – Премудрости Божией изображает св. Деву с воздетыми горе руками и с младенцем Иисусом в её лоне. Св. Дева стоит под 7-столпною сенью или ротондою на серповидной луне, поддерживаемой облаком, под коим большой амвон о 7 ступенях. На первой, нижней ступени амвона написано «Вера», на 2-й «Надежда», 3-й «Любовь», 4-й «Чистота», 5-й «Смирение», 6-й «Благодать», на 7-й «Слава». По ступеням того же амвона стоят праотцы и пророки: справа – Моисей, Аарон и царь Давид; слева – Исаия, Иеремия, Иезекииль и Даниил, каждый с символическим знаком и хартией в руке. На 7 столбах ротонды, в кругах под капителями коринфского ордера, изображены в венках эмблемы 7 даров Св. Духа с соответствующими надписями из Апокалипсиса. По карнизу сени строчная надпись: «*Премудрость созда себѣ домъ и утверди столбовъ седмь*». Над сению или ротондою изображены в лучах: Бог Отец благословляющий и под ним Св. Дух, в виде голубя, в светозарном облаке. По сторонам от Бога Отца 7 крылатых ангелов, поддерживаемых облаками, справа: Михаил, Уриил и Рафаил; слева – Гавриил, Салафиил, Иегудиил и Варахиил с символическими знаками в руках.

О новгородской иконе Софии – Премудрости Божией имеется уже довольно полное исследование г. Филимонова, помещённое в Вестнике Общества древне-русского искусства за 1874 год. Г. Филимонов в своём исследовании 1) говорит, что существование иконографических элементов этой иконы усматривается ещё в XI веке, и полагает, что новгородская икона Софии есть одна из древнейших по составу икон в России и сама собою древнейшая редакция икон этого имени; 2) признавая эту икону символическою, он утверждает, что в ней олицетворена премудрость в виде *женоподобной фигуры*, иначе сказать, богини, а всё прочее в этой иконе составляет дополнение, сделанное уже в смысле христианской церкви для выражения того, что Христос есть Божественная Премудрость. Что в состав новгородской Софии вошли элементы иконописи XI века, это очевидно для всякого сколько-нибудь знакомого с иконописными формами восточной церкви, но где именно взяты эти элементы и когда из них образовалась икона, получившая в Новгороде название Софии – Премудрости Божией, – на этот естественный вопрос у г. Филимонова нет хотя сколько-нибудь близкого ответа.

Если бы эта икона произошла в XI веке или раньше XI века, то, по всей вероятности, она могла бы сохраниться и в церквах восточных, по крайней мере могли бы сохраниться о ней какие-нибудь известия у греческих или у наших писателей. Но ни икон сего рода, ни известий о них не было и нет до XVI века. Очевидно, что новгородская икона Софии – Премудрости Божией не из древнейших икон в России. Что касается происхождения центральной фигуры на новгородской иконе Софии – Премудрости Божией, то, нам кажется, трудно представить, чтобы кто-нибудь из христиан XI века дерзнул изображение какой-нибудь музы или языческой богини выдавать за лик святой, достойный иметь место в храме христианском. Всякая попытка в этом смысле была бы отвергнута на востоке, так как символические изображения воспрещены VI вселенским собором, почему воспрещено было даже символическое изображение Христа в виде агнца. Несомненно, что икона Софии – Премудрости Божией впервые стала известной только у нас в России, и первое известие о ней относится к 1528 году, когда новгородский архиепископ, впоследствии московский митрополит Макарий расположил в новом порядке иконы иконостаса в новгородском Софийском соборе. В Москве центральная фигура новгородской иконы Софии, изображающая Спасителя в виде ангела с крыльями, появляется в половине XVI века, когда после пожара, опустошившего московские церкви, иконники, вызванные митрополитом Макарием из Новгорода, стали писать в московских церквах иконы в так называемых притчах, олицетворяя в них содержание некоторых церковных стихов. Таковыми были изображения: 1) *Богъ Отецъ въ видѣ ветхаго деньми*, 2) *Троецкое дѣяніе,* 3) *Почи Богъ отъ дѣлъ своихъ,* 4) *Совѣтъ превѣчный,* где Господь Иисус Христос изображён восседящим на херувимах с крестом в лоне Отца; 5) Бог Саваоф, изливающий из сосуда на Христа, стоящего *въ херувимѣхъ на крылѣхъ*, 6) *Духъ Святый въ видѣ голубя* и 7) о Адамовом сотворении, где Сын Божий представлен *въ видѣ ангела съ крыльями.* Появление таких изображений было новостию для Москвы и произвело даже волнение в народе под влиянием речей дьяка Висковатого. Висковатый «о тѣхъ иконахъ сомнѣніе имѣлъ и вопилъ и возмущалъ народъ православныхъ крестьянъ, в соблазнъ и поношеніе многимъ», утверждая, что иконники «поставили свои мудрованія, толкующе отъ притчъ». Особенно ему казалось несообразным изображение Сына Божия в виде ангела с крыльями. Он думал даже, не скрывается ли в изображении Сына Божия *в виде ангела с крыльями* еретическая мысль, будто Сын Божий принадлежит к числу служебных духов. Митрополит отвечал Висковатому, что живописцы изображают Сына Божия в виде ангела по пророчеству о нём Исаии, который называет Его *Ангеломъ велика совѣта, Богомъ крѣпкимъ* и проч., и что они писали по древним образцам Афона, Греции, Новгорода.

Ссылка м. Макария на новгородские образцы показывает, что он разумел здесь новгородскую икону Софии – Премудрости Божией, которой не мог не знать, бывши пред тем новгородским архиепископом. Если изображение Сына Божия в виде крылатого ангела, которое составляет главную фигуру в новгородской иконе Софии, не было известно в Московской Руси до половины XVI в., если появлением своим в Москве оно возбудило даже толки

и недоумения; то нет сомнения, что икона эта не особенно древнего происхождения. Откуда же взяты и как перешли к нам те византийские элементы, из которых составлена новгородская икона Софии – Премудрости Божией?

В этой иконе можно различать две главных части: 1) центральную фигуру в виде огненного ангела с крыльями и 2) дополнения к ней, состоящие из дуги, престола, книги на нём и из двух фигур, находящихся вправо и влево от центральной фигуры, – Божией Матери и св. Иоанна Предтечи. То, что составляет в этой иконе дополнение, мы встретили в описании мозаик константинопольской Софии, сделанном при последней её реставрации Зальценбергом. Здесь сказано: «Если идти с запада к востоку внутри храма св. Софии, то на дуге 2-й пары главных устоев представляется медальон в 6-вершковой раме из радужных цветов, а в медальоне золотой, на низких ножках, стол под синим покровом, отороченным белой бахромой; на столе – золотая книга в красноватом переплёте, а поверх книги золотой крест из трёх перекладин, из коих средняя длиннее прочих двух. По спускам дуги, вправо – цельная фигура Иоанна Предтечи с длинными, спускающимися по плечам волосами и с раздвоенной бородой, в одежде из бурой косматой кожи, прикрытой платом светлого цвета, перекинутым чрез плечо; влево, на северном устое, против Иоанна Предтечи – Дева Мария с простёртыми вперёд дланьми. Обе фигуры представлены в движении к центру». Итак, здесь, на одной из арок константинопольской Софии – почти всё, чем обставлен лик огнезрачной крылатой фигуры на иконе новгородской Софии. Недостаёт только медальона с ликом благословляющего Спасителя. Но как известно, что Спаситель в этом виде всегда в древности помещался на плафоне свода, между дугой конхи и дугой восточной пары устоев и, по всей вероятности, был так же изображен и на плафоне константинопольского Софийского храма, то для цареградского иконника интересно было скопировать и этот лик, чтобы поместить его под радужной дугой медальона, изменив только положение фигуры Спасителя из горизонтального в прямое. Перенеся всё это на доску или на полотно, оставалось ещё чем-нибудь наполнить пустое пространство в средине арки. Естественно, в престоле с книгой на нём усматривалось изображение Премудрости Божией, но златый престол и разноцветная дуга вместе могли воспроизвести в воображении иконника символический лик, описанный в 4-й главе Апокалипсиса так: «*И видѣхъ иного ангела крѣпка, сходяща съ небесе, и дуга надъ главою его яко солнце, и нозѣ его яко столпы огненны*» (гл. 10, ст. 1); «*Се престолъ стояше на небеси и на престолѣ сѣдящъ. И сидяй бѣ подобен видѣнiемъ камени iаспису и сардинови, и бѣ дуга окрестъ престола подобна видѣнiемъ смарагдови*» (гл. 4, ст. 2). Видение Даниила могло напомнить изографу виденный пророком престол Ветхого деньми, *аки пламень огненный* (7, 9), и припомнить ему сродное видение тайновидца Иоанна, которому виделся *на облацѣхъ сѣдяй – подобенъ Сыну человѣческому, имѣяй на главѣ своей вѣнецъ златъ* (Апок. 14, 14). Если изограф знаком был с памятниками христианской древности, то ему могло быть небезызвестным, что на древних христианских саркофагах между фигурами трёх отроков, брошенных в вавилонскую пещь, помещалось четвёртое лицо, одной рукой благословляющее, а в другой держащее свиток, которое при иллюстрации красками должно было

представляться огненным, как отражавшее на себе лучи пылавшего в пещи пламени. Изограф старого времени, без сомнения, знал церковные службы, поэтому ему, конечно, также известна была церковная песнь праздника Сретения Господня: «На престолѣ огнезрачнѣмъ сѣдяй со Отцемъ и божественнымъ Духомъ благоволилъ еси родитися на земли отъ Отроковицы, неискусомужныя твоея Матере». Нельзя также думать, чтобы знакомый с востоком и с иконографией св. Софии константинопольский изограф не знал, что София, которой посвящён знаменитый Юстинианов храм, есть воплощённая Премудрость, Сын Божий, Иисус Христос, предвозвещённый у пророков под именем ангела велика совѣта, властелина, *Его же начальство на ремѣхъ Его* (Ис. 9, 6–7). Таким образом, у церковного изографа могли быть в виду все элементы, усматриваемые в деталях центральной огнезрачной фигуры на новгородской иконе Софии – Премудрости Божией, а потому не было ему никакой надобности обращаться к античным, языческим элементам для представления воплощённой Премудрости Божией в образе более выразительном, чем книга на златом престоле, находившаяся вверху арки Софийского храма. Желая представить эту Премудрость в живом, воодушевлённом образе, он пользовался не языческими, а библейскими элементами и олицетворил её в виде ангела с жезлом в одной и с свитком в другой руке. Так как чудное отроча, сын будущего века, у пророка называется не только ангелом велика совета, но и *властелиномъ, княземъ мира, владычество коего на раменахъ Его* (Ис. 9, 6–7) и коего царствованию на престоле Давида нет предела; то изограф, соответственно сему, облёк Его в царскую одежду, возложил на главу Его венец, а на плечи царские бармы, и посадил на царском, огнезрачном престоле. От огнезрачного престола огненный отблеск должен был отразиться не только на фигуре восседящего ангела, но и на близких к нему ликах Божией Матери и св. Иоанна Предтечи. Шесть ангелов, благоговейно преклоненных по обе стороны стола, на котором вверху арки лежит книга, обычный символ премудрости, составляют дополнение картины, которое, вероятно, было некогда на той же арке в храме Софии, но не уцелело до нашего времени.

Таково, по нашему мнению, происхождение и таков смысл новгородской иконы Софии – Премудрости Божией. В центре её находится не античное, а библейское олицетворение Премудрости. Это не женское, но и не мужеское лицо; это не св. Дева, а воплощённая Премудрость, Господь Иисус Христос в виде ангела Нового Завета, облечённый атрибутами царской власти, а рамой этой картине служат изображения, скопированные с одной из арок константинопольского храма св. Софии.

Вопрос о том, когда составлена новгородская икона Софии, разрешается отчасти временем самых мозаик на 2-й паре устоев цареградской Софии. Мозаики эти принадлежат императору Иоанну Палеологу (1355–1424 гг.). Он исправлял ветхости Юстинианова храма и добавил к ним несколько мозаических изображений, которые отличаются от древнейших VI века мозаик менее строгими позами фигур, меньшим совершенством в их выполнении и характером самого шрифта подписей на фигурах Божией Матери и Иоанна, переходящих в скоропись. Под фигурой Божией Матери здесь, на спуске арки изображён и сам император Иоанн Палеолог. Следовательно,

новгородская икона Софии могла быть составлена не раньше 2-й половины XIV в. и не позже 1-й половины XV века, в котором Константинополь взят турками. Этим временем, довольно поздним в иконографии византийской, объясняется и *осьмиконечие* креста, приклоненного к книге, лежащей поверх престола на арке. Изображение такого креста имеется в Афонском Ватопедском монастыре на иконе св. апостолов Петра и Павла, с подписью, что икона эта есть приношение Андроника, благочестивого царя Палеолога (1282–1341 гг.). Там же находится большой запрестольный восьмиконечный крест, бывший у нас в России немалое время при Иване Васильевиче IV и слывший под именем креста Константинова, но никак не принадлежащий его времени, и который, по всей вероятности, послужил поводом к особенному чествованию восьмиконечного креста в северо-восточной Руси, дошедшему у раскольников до порицания древнейшего креста, четвероконечного. Изображение апостола Петра с ключами на Андрониковой иконе показывает достаточно, что как эта икона, так и изображённый на ней 8-конечный крест, не чисто византийского происхождения, а составлены под влиянием западного, италианского искусства.

В Новгороде икона Софии, как сказано выше, была уже в 1528 году, когда новгородским архиепископом Макарием сделано переформирование иконостаса новгородского Софийского собора и новое размещение в нём икон. Но замечательно, что новгородская летопись, передавая известие об этом, не причисляет икону Софии к цареградским иконам. Установление новгородским архиепископом Геннадием в новгородском Софийском соборе нарочитого празднества только в день Успения Божией Матери, с крестным ходом из всех новгородских церквей и отменой подобных торжеств с крестными ходами, бывших дотоле во все двунадесятые праздники, послужило в XVI веке основанием считать день Успения Божией Матери храмовым праздником новгородского Софийского собора и дало повод видеть уже на иконе Софии – Премудрости Божией не ангела, а женский идеал приснодевства Божией Матери. Затем являются в Новгороде и толкования Софии – Премудрости Божией, в которых говорится, что образ Премудрости Божией Софии «*проявляетъ собою Пресвятыя Богородицы не изглаголаннаго дѣвства чистоту; имать же дѣвство лице дѣвиче огненно… и надъ главою имѣетъ Христа и на высотѣ простерты небеса*». Детали огневидной фигуры, сидящей на престоле, как то: царский венец, огненные крылья, свиток, препоясание, семь столпов престола, подножный камень, толкуются также в применении к девству вообще и к девству Пресвятой Богородицы в частности. Но в службе Успению Божией Матери, совершаемой в новгородском Софийском храме в этот праздник, между песнями в честь Успения Богородицы помещено немало стихир, в которых понятие о Софии – Премудрости Божией двоится: под нею разумеется то Иисус Христос – Ипостасное Слово Божие, то Богоматерь в отношении к тайне воплощения и своему приснодевству.

Киевской иконе Софии – Премудрости Божией г. Филимонов усвояет позднейшее происхождение, относя состав её лишь к XVIII в. Положим, что древних икон, совершенно сходных с Киево-Софийскою, не сохранилось у нас в России, и находящаяся ныне в числе наместных икон храмовая икона Киево-Софийского собора действительно принадлежит половине XVIII века.

Но в московской Благовещенской церкви на Бережках, по сообщению самого же г. Филимонова, до 1849 года была замечательная икона Софии – Премудрости Божией киевского митрополита Варлаама Ясинского, не позже 1707 года, в который он умер, сгоревшая в Гуслицком монастыре вместе с другими древними иконами, собранными туда из московских церквей. Совершенно сходная с киевскою храмовая икона тобольского Софийского собора принадлежит XVII веку. Сопровождавший Антиохийского патриарха Макария в 1654 г. диакон Павел видел в Киево-Софийском соборе храмовую икону Софии – Премудрости Божией, которая, по его описанию, в главном совершенно сходна с ныне находящеюся на том же месте. Известно также, что ещё раньше сего митрополит киевский Пётр Могила посылал царю Михаилу Феодоровичу на благословение икону Софии – Премудрости Божией. Наконец, автор синодальной рукописи, приводимой г. Филимоновым, монах Ефимий XVII века, сказавши, что приличнее писать св. Софию воплощённого Христа Бога, добавил: «*якоже и видится пишемый образъ св. Софіи*, по пророчеству мудрого Соломона, *храмъ имущъ внутрь Христа и столпы седмь и надъ столпами Духъ Святый въ голубинъ образъ*». Хотя монах Ефимий, конечно, имел при этом в виду не киевскую икону, а новгородские так называемые крестные иконы Софии – Премудрости Божией, из коих одна находится в новгородском Софийском соборе, а другая в Крестовоздвиженской церкви Юрьева монастыря, а также новгородскую софийскую икону, известную под названием «Отрыгну сердце мое»; но замечание его в равной мере можно относить и к киевской иконе Софии. Кроме того, архитектурная часть вышеупомянутых новгородских икон, а в особенности крестной, та же, что и в киевской иконе Софии; почему эти иконы можно считать особыми редакциями киевской. Новгородские иконы отличаются от киевской иконы Софии только тем, что на них Спаситель изображён не в лоне Богоматери, а на кресте, изображение Бога Отца вверху Св. Духа заменяется образом благословляющего обеими руками Спасителя и святые стоят группами не по ступеням семистолпной сени, а по её бокам, одни над другими[2]. На иконе «Отрыгну сердце мое» есть почти всё, что и в киевской, только Спаситель представлен не в виде младенца, а в совершенном возрасте, восседающим на троне между двумя архангелами, подобно Богоматери на Влахернской иконе, и нет 7-столпной сени. В особенности замечательно, что на последней иконе из уст Спасителя ниспадают вниз на поражённых людей лучи, которые оканчиваются надписью: «*Людие предъ тобою падутъ в сердце врагъ царевыхъ*»; ибо нечто подобное сему, по описанию диакона антиохийского Павла, в XVII в. было и на киевской иконе Св. Софии, именно: на ней, под семистолпною сению, был изображён «дракон, держащий лук и стрелы, а вокруг его персиане с луками и стрелами и группа франков с пушками и мушкетами», т. е. было изображено сатанино воинство, воинствующее на церковь. По его же описанию, на одной из северных дверей Киево-Софийского собора были изображены София и Св. Дух, от которого падают

[2] На иконе новгородского Юрьева монастыря есть и символы 7-ми даров Св. Духа, и Вера, Надежда, Любовь.

лучи на церковь, и представлена борьба персиан с франками, которые стреляют из пушек и мушкетов против франков, вооружённых луками. При таком сходстве с киевской иконой Софии новгородских икон того же имени, которые г. Филимонов относит к XVI в., надлежало бы к тому же XVI в. причислить и первую из них, т. е. киевскую. Но есть основание думать, что киевская икона Софии – Премудрости Божией ещё древнее, потому что входящие в состав её элементы находятся на иконах того же имени, древнейших XVI века. Так, храм, украшенный 7 колоннами, с Богоматерью и предвечным при ней Младенцем в круге изображён на иконе Премудрости, принадлежащей графу Уварову[3] и относящейся к XV в.; всё отличие её от киевской иконы состоит в том, что храм этот не в виде сени, а в форме древней базилики; в семи кругах, выше главы Богоматери, не 7 даров Св. Духа, а 7 духов в три ряда, один над другим, и Богоматерь не стоит, а сидит на троне, вправо от колоннады. Так, графу Банти во Франции принадлежит русская икона XV века, содержание коей «*Премудрость созда себѣ домъ*», «зробленная», как гласит надпись на ней, повелением благоверного князя Феодора Ивановича Ярославича, пинского князя, за которым была дочь киевского князя Симеона Олельковича († 1471 г.)[4]. В константинопольской патриаршей церкви, на 2-й колонне от алтаря, находится поступившая сюда с Афона или из константинопольской сербской церкви 1521 года икона Премудрости, на коей Божия Матерь изображена с младенцем Иисусом на руках, с предстоящими ей по правую сторону Соломоном и Даниилом, а по левою Давидом и Исаиею, из коих у каждого в руке свиток и на свитке Соломона слова: «*Премудрость созда себѣ домъ*» и проч. Изображение Божией Матери с младенцем Иисусом, не держимым на руках, а только предъявляемым миру в её лоне, было в употреблении и на печатях константинопольских патриархов, как символ кафедрального их храма Премудрости Божией, в центре которого, на запрестольной стене, находилось такое же мозаическое изображение, уцелевшее до нынешнего времени. Такое же изображение употреблялось и употребляется ныне на печатях киевских митрополитов, с добавлением семистолпной сени.

После этих исторических указаний на древность главных составных частей киевской иконы Софии – Премудрости Божией ещё остаётся открытым вопрос, которая икона этого имени древнее, киевская или новгородская.

На киевской иконе, изображающей Иисуса Христа в лоне Св. Девы, выражено воплощение Сына Божия. Но, всмотревшись внимательнее в состав этой иконы в том виде, как она была в XVII веке, нужно признать, что в ней вместе с тайной премудрости, явленной в воплощении Сына Божия от Девы, представлено и апокалипсическое видение о борьбе семени жены с драконом. В Апокалипсисе тайновидец пишет, что в видении ему показалась на небе «*жена облеченная въ солнце, подъ ногами ея луна, и на главѣ ея вѣнецъ изъ 12 звѣздъ. Предъ этой женой, которой надлежало родить, былъ драконъ съ 7 головами и съ 9 рогами. Жена родила Сына, которому надлежало*

[3] Древности, изд. Моск. археол. общ., Москва, 1867 г., сент.–окт.

[4] Melanges d'Archéologie в статье г. Филимонова о Софии – Премудрости Божией. – Вестн. древне-рус. искусства, 1874 г., 1–3.

пасти всѣ народы жезломъ желѣзнымъ. Драконъ преслѣдуетъ жену, которая родила Сына, и даны женѣ два крыла, чтобы она летѣла въ пустыню. И вступилъ драконъ въ брань съ прочими отъ сѣмени жены, сохраняющими заповѣди Божія и имѣющими свидѣтельство Христово» (Апок. XII, 1, 3, 5, 13, 14, 17).

Всё сказанное в этих стихах 12 главы Апокалипсиса действительно было на Киево-Софийской иконе Софии – Премудрости Божией. Хотя в ныне существующей иконе сего имени недостаёт венца из 12 звёзд вокруг главы Богоматери, нет уже и 7-главого дракона, но такой венец сохранился на древнейшей её копии – храмовой иконе тобольского Софийского собора и в рельефном изображении той же Софии – Премудрости Божией на окладе Евангелия, подаренного Киево-Софийскому собору преосвященным Стефаном, митрополитом Рязанским, в 1703 году. Седмиглавый дракон, как выше упомянуто, был на Киево-Софийской иконе ниже 7-столпной сени при обозрении Киево-Софийского собора в 1653 г. диаконом Павлом. Тот же 7-главый дракон находился под ногами Божией Матери, изображённой в виде крылатой жены с младенцем в лоне на киевской иконе Софии конца XVII в., бывшей в московской церкви на Бережках.

Итак, мы приходим к след. заключениям: 1) Ни в новгородской, ни в киевской иконе Софии – Премудрости Божией нет никаких античных элементов, заимствованных из греческого или римского языческого мира, и потому отвергаем предположение, будто центральная фигура в иконе Софии – Премудрости Божией первоначально была олицетворением идеи мудрости вообще в виде девы или музы. 2) В новгородской и киевской иконе Софии главное лицо есть Сын Божий Иисус Христос, воплощённая премудрость Божия, второе Лицо Св. Троицы; разность лишь в том, что на новгородской иконе Он представлен в виде ангела велика совета, а на киевской – в виде младенца, покоящегося в лоне Св. Девы. 3) Состав той и другой иконы XVI века, а их элементы принадлежат более древнему времени. 4) Киевская икона Софии с младенцем Иисусом в лоне Божией Матери, стоящей посреди седмистолпной сени, образовалась не под западным, а под библейским влиянием. 5) Сличение новгородской иконы Софии – Премудрости Божией с киевскою иконою того же имени нисколько не даёт повода согласиться с г. Филимоновым, что во время появления этих икон, в XVI веке, преобладало православие на севере более, чем на юге России.

Для цитирования:
Пётр Лебединцев, протоиерей. София – Премудрость Божия в иконографии севера и юга России / Подг. к печати, предисл. С. С. Аванесова // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 171–186. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-171-186.

For citation:
Peter Lebedintsev, archpriest. Sophia the Wisdom of God in the Iconography of the North and South of Russia. Prep. for publication and preface by S. S. Avanesov. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 171–186. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-2-171-186.

АВТОРЫ

Елена Богданович
PhD (искусство и археология),
доцент отделения архитектуры колледжа дизайна.
Университет штата Айова
715 Bissell Rd., Ames, IA, USA 50011
E-mail: jelenab@iastate.edu

Сергей Юрьевич Кавтарадзе
старший преподаватель школы дизайна.
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Покровский бульвар 11, Москва, Россия, 109028
E-mail: skavtaradze@hse.ru

Даниил Юрьевич Дорофеев
доктор философских наук,
профессор кафедры философии.
Санкт-Петербургский горный университет
21-я линия Васильевского острова 2, Санкт-Петербург, Россия, 199106
E-mail: dandorof@rambler.ru

Марина Александровна Васильева
кандидат философских наук,
ассистент кафедры философии.
Санкт-Петербургский горный университет
21-я линия Васильевского острова 2, Санкт-Петербург, Россия, 199106
E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

Александр Иванович Пигалев
доктор философских наук, профессор,
ведущий научный сотрудник кафедры философии.
Волгоградский государственный университет.
Университетский проспект 100, Волгоград, Россия, 400062
E-mail: pigalev@volsu.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

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

AUTHORS

Jelena Bogdanović
PhD (Art and Archaeology),
Associate Professor of Architecture Department, College of Design.
Iowa State University, Ames, USA
E-mail: jelenab@iastate.edu

Sergei Yu. Kavtaradze
Senior Lecturer of Art and Design School.
National Research University
"Higher School of Economics", Moscow, Russia
E-mail: skavtaradze@hse.ru

Daniil Yu. Dorofeev
Dr. Sci. (Philosophy), Professor of Philosophy Department.
Saint Petersburg Mining University, Russia
E-mail: dandorof@rambler.ru

Marina A. Vasilyeva
Cand. Sci. (Philosophy), Assistant of Philosophy Department.
Saint Petersburg Mining University, Russia
E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

Alexander I. Pigalev
Dr. Sci. (Philosophy), Professor,
Leading Researcher of Philosophy Department.
Volgograd State University, Russia
E-mail: pigalev@volsu.ru

Tigran S. Simyan
Dr. Sci. (Philology), Professor of Foreign Literature Department.
Yerevan State University, Armenia
E-mail: tsimyan@googlemail.com

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

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

Все материалы, поступившие в редакцию журнала «Визуальная теология», обязательно рецензируются.

Представленные материалы предварительно рассматриваются главным редактором на предмет соответствия профилю журнала, научной значимости и соблюдения «Правил оформления материалов». Редакция имеет право не принять материалы низкого академического качества, не соответствующие тематике журнала либо оформленные не по правилам. Уведомление об отклонении материала направляется автору по электронной почте.

Соответствующие тематике журнала и оформленные должным образом материалы направляются на рецензирование. О получении научного произведения и его дальнейшем рецензировании ответственный секретарь сообщает авторам посредством уведомления по электронной почте.

Журнал использует принцип «двойного слепого» рецензирования: автору не сообщаются данные о рецензенте (рецензентах) и наоборот. В качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные учёные-специалисты, которые имеют профессиональные знания и опыт работы по конкретному научному направлению.

Отзыв рецензента содержит одну из следующих рекомендаций: 1) принять к публикации; 2) принять к публикации с незначительными правками; 3) отказать в публикации. Содержание рецензии доводится до автора в течение 10 дней с момента получения редакцией заключения рецензента.

Представленные 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, не соответствующий хотя бы одному из перечисленных критериев, отклоняется и не принимается к повторному рассмотрению; при этом автор получает по электронной почте мотивированный отказ. 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. Редакция имеет право отклонить рукопись в случае, если автор не следует рекомендациям редактора и рецензентов.

Очерёдность публикации материалов определяется датой поступления итогового варианта рукописи. Работы, посвящённые особо актуальным

темам, а также содержащие принципиально новую информацию, по решению редакции могут быть опубликованы вне очереди.

Принятые к публикации материалы подлежат литературному и научному редактированию. Автор обязуется осуществлять сотрудничество с редакцией в процессе подготовки материала к опубликованию: в установленные сроки читать корректуру и вносить необходимые исправления в текст произведения. Редакция оставляет за собой право отклонения материалов или переноса срока их публикации в случае неисполнения данных обязательств.

Максимальный срок рецензирования составляет не более 3 месяцев.

Рецензии хранятся в редакции в течение 5 лет.

PEER-REVIEW PROCESS

All the manuscripts received by the editors of *Journal of Visual Theology* are reviewed. Review processing is obligatory for all manuscripts submitted to the editors, regardless of the authors' academic degrees, titles, and official positions.

First of all, the manuscripts are reviewed by the editor-in-chief in terms of their compliance with the profile of the journal and "Author Guidelines", as well as topical importance and the scholarly significance. The manuscripts that don't meet the subject of the journal and formal requirements is not accepted for publication. The editors inform the author about this and explain the reasons for the refusal to publish.

Then the papers accepted for publication are subjected to the **double-blind peer review process**. This means that during the process of reviewing, personal data of reviewers and authors shall be withheld. The peer review process is carried out by reputable scholars and experts who have in-depth expertise and work experience in a particular research area.

The reviewer's report should provide one of the following recommendations: a) to accept the material for publication in the journal, b) to accept the material for publication with minor revisions according to the reviewer's commentaries and suggestions; 3) to reject the material. The content of the review shall be communicated to the author(s) within 10 days after receipt of the reviews by the editors.

The manuscripts 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).

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 editors. 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. The editors reserve the right to reject manuscripts if authors do not follow the editors' and reviewers' recommendations.

Accepted articles are usually published in the order in which they pass the review process, but the editors reserve the right to determine the sequence in which articles are published and to publish some papers out of turn.

The approved manuscripts are put into the preparation and production process. The author undertakes to cooperate with the editors 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.

The maximum review period is not more than three month.

The reviews are preserved in the editors' office for 5 years.

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 of 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 | № 2

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: 21.12.2020 г. Дата выхода в свет: 25.12.2020 г.
Формат: 70x100/16. Гарнитура: Palatino Linotype.
Объём: 11,5 а. л. Тираж: 500 экз. Цена свободная.

Отпечатано: ИП Копыльцов П.И.
Адрес типографии:
394052, Воронежская область, г. Воронеж, ул. Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 950 7656959, e-mail: kopyltsow_pavel@mail.ru