



НОВГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

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

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал
2026 | Том 8 | № 1



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

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

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

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

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

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

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Е. Богданович, Вандербильтский университет, США

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

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

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

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

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

В. В. Лепак, Университет г. Сегед, Венгрия

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

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

Р. В. Светлов, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Н. Станкович, Белградский университет, Сербия

И. Фолетти, Масариков университет, Брно, Чехия

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

М. Баччи, Фрибургский университет, Швейцария

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

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

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

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

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

Т. С. Симян, Ереванский государственный университет, Ереван, Армения

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

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

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

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

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

Периодичность: 2 раза в год

Издаётся с 2019 года

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

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

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

Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1305

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

Сайт: <https://visualtheology.ru>

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2026

© Авторы статей, 2026

Все права защищены



YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE
UNIVERSITY

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

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2026 | Vol. 8 | No. 1



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

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

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

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

EDITOR-IN-CHIEF

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

EXECUTIVE SECRETARY

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

EDITORIAL BOARD

Jelena Bogdanović, Vanderbilt University, USA

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

Ivan Foletti, Masaryk University, Brno, Czech Republic

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

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

Valerij V. Lepahin, University of Szeged, Hungary

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

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

Nebojša Stanković, University of Belgrade, Serbia

Roman V. Svetlov, Saint Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation

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

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

EDITORIAL COUNCIL

Michele Bacci, University of Fribourg, Switzerland

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

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

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

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

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

Tigran S. Simyan, Yerevan State University, Yerevan, Armenia

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

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

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

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

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

Founded: 2019

Publication Frequency: Semiannually

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

Address of the Founder and Editor: 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, Russia, 173003
tel.: +7 (8162) 627244, e-mail: novsu@novsu.ru

Editorial address: 1305 aud., 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, Russia, 173003
tel.: +7 8162 338830, e-mail: vistheo@yandex.ru

Website: <https://visualtheology.ru>

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2026

© Authors, 2026

All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора	7
СТАТЬИ	
<i>Т. Ю. Царевская</i> Об идейной направленности росписи подкупольной зоны церкви Рождества Христова на Красном поле близ Великого Новгорода	10
<i>Н. И. Сазонова</i> К истории православных кладбищ Томска рубежа XIX–XX вв.: визуальные образы погребальной культуры на переломе эпох	34
<i>В. А. Салтыкова</i> Концепция формы в размышлениях Луи Рео об иконографии средневекового искусства	53
<i>А. А. Геворкян, В. А. Земляничин</i> Иконографические элементы в средневековых бытовых миниатюрах (Специфика изображения родильной комнаты в книжной иллюминации XIV–XV веков)	78
<i>А. В. Марков, О. А. Штайн</i> Иконы материального: современное искусство, новые материализмы и визуальная теология	98
<i>Т. С. Симян</i> Сергей Параджанов: религиозные функции его образа (на примере коллажей, фотографий и квази-икон)	119
<i>М. Yu. Pratama</i> Recontextualizing Hadith on Image Prohibition to Assess AI-Generated Images through Fazlur Rahman's Double Movement	133
ЭССЕ	
<i>С. С. Ванеян</i> Искусство и священное. Часть 2	147

CONTENTS

Editorial 7

ARTICLES

Tatiana Yu. Tsarevskaya

The Ideological Focus of the Fresco Decoration of the Underdome Zone
in the Church of the Nativity on the Red Field near Veliky Novgorod 10

Natalia I. Sazonova

On the History of Orthodox Cemeteries in Tomsk
at the Turn of the 19th – 20th Centuries:
Visual Images of Funeral Culture at the Turning Point of Epochs 34

Veronica A. Saltykova

The Concept of Form in Louis Réau's Reflections
on the Iconography of Medieval Art 53

Anzhelika A. Gevorkyan, Vladimir A. Zemlyanitsin

Iconographic Elements in Medieval Household Miniatures
(The Specifics of the Image of the Maternity Room
in the Book Illumination of the 14th – 15th Centuries) 78

Alexander V. Markov, Oksana A. Shtayn

Icons of the Material: Contemporary Art, New Materialisms,
and Visual Theology 98

Tigran S. Simyan

Sergei Parajanov: Religious Functions of His Image
(Using the Example of Collages and Photographs) 119

Muhammad Yusuf Pratama

Recontextualizing Hadith on Image Prohibition
to Assess AI-Generated Images through Fazlur Rahman's Double Movement 133

ESSAYS

Stepan S. Vaneian

Art and the Sacred. Part 2 147

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые читатели!

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

В статье *Татьяны Царевской* (Москва) выясняются особенности идейного замысла росписей церкви Рождества Христова на Красном поле в Новгороде; автор показывает, что ключевые детали ансамбля фресковой декорации связаны с визуальной репрезентацией посвящения храма и его основной функции, акцентируя тему всеобщего воскресения.

Статья *Наталии Сазоновой* (Томск) посвящена анализу визуальных образов погребальной традиции рубежа XIX–XX вв. на материале томских православных некрополей; в исследовании, опирающемся на синхронные документы и свидетельства современников, реконструированы причины и этапы кризиса городской кладбищенской культуры.

Исследование *Вероники Салтыковой* (Москва) посвящено критическому анализу концепции Луи Рео с целью обнаружения и обоснования оригинального взгляда французского искусствоведа на соотношение теологического замысла и художественно-эстетической формы в средневековом искусстве; автор статьи показывает, что специфическая методология позволяет Рео объяснять иконографию средневековых памятников формальными аспектами произведения и пространственной композицией артефакта.

Тема отражения в средневековой миниатюре теологических представлений, ритуальных традиций и бытовых подробностей исследована в статье *Анжелики Геворкян и Владимира Земляничина* (Санкт-Петербург); авторы анализируют средневековые изображения практики родов, интерпретируя расположение и значение предметов, людей и животных, а также их символику, отсылающую к сцене Рождества Христова как архетипу подобных сюжетов.

Статья *Александра Маркова* (Москва) и *Оксаны Штайн* (Екатеринбург) посвящена возможности реализации иконописных принципов в медиумах современного искусства; ключевой тезис исследования заключается в том, что материя в современном искусстве выступает не пассивным носителем смысла, но становится активным участником творческого процесса; этот вывод авторов находит опору в визуальной теологии, где икона понимается не как репрезентация сакрального, а как место его явления.

Тигран Симян (Ереван) анализирует несколько произведений Сергея Параджанова как аллюзии на христианские сакральные изображения, подвергнутые эстетической деконструкции; автор интерпретирует эти артефакты в контексте эволюции личностного самоопределения Параджанова как свидетельства опыта оппозиции традиции посредством иронии, провокации и юродства, но одновременно в связи с символикой и художественными приёмами христианского искусства.

Мухаммад Юсуф Пратама (Семаранг) в своём исследовании ставит проблему

статуса визуальных изображений, созданных ИИ, в контексте исламской теологии; автор, опираясь на герменевтику «двойного движения» Фазлура Рахмана и интертекстуальный анализ, акцентирует внимание на отсутствии субъектности ИИ, что позволяет перенести моральную ответственность на разработчика программы и пользователя.

Также мы завершаем публикацию эссе *Степана Ванеяна* (Москва), посвящённого осмыслению аксиологической природы художественного творчества в контексте сакральных практик; автор рассматривает связь религиозного опыта и визуального искусства, обнаруживает мировоззренческие предпосылки иконоборчества и иконопочитания, исследует связь христианской иконографии с сакральной прагматикой.

Напоминаю, что журнал «Визуальная теология» индексируется в базах данных Scopus (Q1), РИНЦ, EBSCO, Ulrich's Periodicals Directory, DOAJ и ERIH PLUS.

Сергей Аванесов

EDITORIAL

Dear readers!

We bring to your attention the next issue of the *Journal of Visual Theology*, where we continue to discuss forms of visual representation of various aspects of religious experience.

The article by *Tatiana Tsarevskaya* (Moscow) explores the conceptual design of the murals in the Church of the Nativity on Red Field in Veliky Novgorod. The author demonstrates that key details of the frescoed decoration are linked to the visual representation of the church's dedication and its primary function, emphasizing the theme of the universal resurrection of the dead.

Natalia Sazonova (Tomsk) analyzes visual images of the funerary tradition at the turn of the 19th and 20th centuries, using materials from Tomsk Orthodox necropolises. Relying on synchronous documents and contemporary testimonies of Tomsk residents, the author reveals causes and stages of the crisis in urban cemetery culture.

Veronica Saltykova's (Moscow) research is devoted to a critical analysis of Louis Réau's conception, aiming to explicate and substantiate the French art historian's original view on the relationship between theological intention and aesthetic form in medieval art. The author states that Réau's specific methodology allows him to explain the iconography of medieval monuments through the formal aspects of the work and the spatial composition of the artifact.

The theme of medieval miniatures reflecting theological concepts, ritual traditions, and everyday details is explored in an article by *Anzhelika Gevorkyan* and *Vladimir Zemlyanitsin* (St. Petersburg). The authors analyze medieval depictions of childbirth, interpreting the placement and meaning of objects, people, and animals, as well as their symbolism, alluding to the Nativity scene as an archetype for such visual narratives.

The article by *Alexander Markov* (Moscow) and *Oksana Shtayn* (Yekaterinburg)

examines the potential for implementing iconographic principles in contemporary art media. The key thesis of the study is that matter in contemporary art is not a passive bearer of meaning, but rather an active participant in the creative process. The author refers to visual theology, where the icon is understood not as a representation of the sacred, but as a site of its manifestation.

Tigran Simyan (Yerevan) analyzes several works by Sergei Parajanov as allusions to Christian sacred images, subjected to aesthetic deconstruction. The author interprets these artifacts in the context of the evolution of Parajanov's personal self-definition as evidence of contrasting tradition with irony, provocation, and foolishness, but also in connection with the symbolism and artistic techniques of Christian art.

Muhammad Yusuf Pratama (Semarang) addresses the status of AI-generated visual images in the context of Islamic theology. Basing on Fazlur Rahman's "double movement" hermeneutics and intertextual analysis, the author emphasizes the lack of subjectivity of AI. The research shifts moral responsibility to the program's developer and user.

We are completing the publication of an essay by *Stepan Vaneian* (Moscow), who explores axiological nature of artistic creativity in the context of sacred practices. The author examines the connection between religious experience and visual art, reveals the world view preconditions of iconoclasm and icon veneration, and explores the connection between Christian iconography and sacramental pragmatics.

The *Journal of Visual Theology* is indexed in the databases Scopus (Q1), RSCI, EBSCO, Ulrich's Periodicals Directory, DOAJ and ERIH PLUS.

Sergey Avanesov

СТАТЬИ / ARTICLES

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-10-33>



Об идейной направленности росписи подкупольной зоны церкви Рождества Христова на Красном поле близ Великого Новгорода

Т. Ю. Царевская 

Государственный институт искусствознания,
Москва, Российская Федерация
tsarevskaya_t@mail.ru

Для цитирования:

Царевская Т. Ю. Об идейной направленности росписи подкупольной зоны церкви Рождества Христова на Красном поле близ Великого Новгорода // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 10–33. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-10-33>

Аннотация. В статье рассматриваются особенности состава росписи зоны перехода между куполом и пространством наоса церкви Рождества Христова на Красном поле, известной также как церковь Рождества на Кладбище. Эта часть храмовой декорации в палеологовском искусстве отличалась относительной стабильностью, поэтому любое проявление в ней индивидуальных решений для исследователя фрескового ансамбля чрезвычайно ценно, поскольку помогает уловить нюансы идейного замысла, а иногда и его общую направленность. Несмотря на серьёзные повреждения росписей подкупольной зоны, выстраивается вполне определённая тематическая последовательность её составных частей, которая напрямую сопряжена с посвящением церкви Рождеству Христову и её особым назначением – обслуживанием большого старинного кладбища. Традиционная для декорации лобовых частей подпружных арок тема Воплощения обретает в росписи акцентированное звучание введением в эту зону изображений ангелов, поклоняющихся Нерукотворному образу – в чём, возможно, проявляется также отзвук некой местной традиции. Вероятно, стремлением приблизить роспись столь важной в символическом плане части храма к догматическому контексту храмового праздника обусловлена замена традиционного «Чрепия» на образ Еммануила – Воплотившегося Бога-Слова, который становится, по сути, одним из ключевых в этом ансамбле, будучи включён в систему образов, связанных с темой Премудрости. Подбор цитат в текстах евангелистов в парусах, состав пророков на склонах подпружных арок и их пророчеств, их последовательность и связь со сценами из жизни Христа, написанными в непосредственной близости от них, свидетельствуют о хорошо продуманном послании, подготовленном автором программы декорации Рождественской церкви, чтобы соответствовать циклу ежегодных литургических празднеств, а главное – храмовому празднику – черта, роднящая роспись этого храма с наиболее значимыми

произведениями палеологовского искусства.

Ключевые слова: древнерусское искусство, живопись Великого Новгорода, средневековая монументальная живопись, фреска, иконография, монастыри.

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

The ideological focus of the fresco decoration of the underdome zone in the Church of the Nativity on the Red Field near Veliky Novgorod

Tatiana Yu. Tsarevskaya 

State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

tsarevskaya_t@mail.ru

For citation:

Tsarevskaya T. Yu. The ideological focus of the fresco decoration of the underdome zone in the Church of the Nativity on the Red Field near Veliky Novgorod. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 10–33. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-10-33>

Abstract. The article examines the iconographic program of the frescoes located in the transition zone between the dome and the naos of the Church of the Nativity on the Red Field, also known as the Church of the Nativity in the Cemetery. This part of the church decoration was relatively stable in Palaeologan art, so any individual solutions in this area are greatly important for researchers of the fresco ensemble, as they help to understand the nuances of the idea and sometimes its overall direction. Despite the serious damage to the frescoes in the sub-dome area, there is a clear thematic sequence of its components, which is directly related to the church's dedication to the Nativity of Christ and its specific purpose of serving a large old cemetery. The traditional theme of the Incarnation for the decoration of the sub-dome arches is emphasized in the frescoes by the inclusion of figures of angels worshipping the Holy Face, which may also reflect a local tradition. The replacement of the “Ceramidion” with the image of Emmanuel is likely motivated by the desire to bring the fresco decoration of this symbolically important part of the church closer to the dogmatic context of its dedication to the Nativity. At the same time the image of Incarnated God-Logos becomes one of the key points in this ensemble being included in the system of images related to the theme of Holy Wisdom. The selection of quotes in the evangelists' texts in the pandatives, the choice of the prophets on the slopes of the sub-dome arches and their prophecies, their sequence, and the connection to the scenes from the Life of Christ painted in close proximity to them, all indicate a well-thought-out message prepared by the author of the decorative program of the Nativity Church to correspond to the cycle of annual liturgical celebrations and, most importantly, to the church patronal feast, a feature that connects the painting of this church with the most significant works of Palaeologan art.

Keywords: Old Russian art, painting of Veliky Novgorod, medieval monumental painting,

fresco, iconography, monasteries, liturgy.

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

Зона парусов и подпружных арок в космологическом символизме византийской купольной церкви истолковывалась как граница между миром горним (высшим небом, вечностью) и дольным («небом на земле», имеющим историческое течение времени). Именно потому данной части храмовой декорации традиционно усваиваются образы, призванные показать действительность свершившегося Воплощения, соединившего в себе небесное и земное. Эта часть храмовой программы, сложившаяся в постиконоборческую эпоху, в поздневизантийский период претерпела минимальные изменения, практически не затронувшие её основы. И именно потому любое проявление индивидуальных решений в этой зоне для исследователя фрескового ансамбля чрезвычайно ценно, поскольку помогает уловить нюансы идейного замысла, а иногда и его общую направленность. В этом отношении немалый интерес представляет роспись подкупольной зоны церкви Рождества Христова на Красном поле близ Великого Новгорода (известной также как «Рождество на Кладбище», то есть как церковь при большом древнем кладбище) – памятника, датируемого концом XIV в. и связываемого исследователями с «балканской» традицией, а точнее – искусством на территории южных славян [Малков 1978; Лифшиц 1987, 32–35; Попова 2006, 863; Сарабьянов, Смирнова 2007, 350].

В системе росписей крестово-купольного храма основу декорации подкупольной зоны составляли, прежде всего, Нерукотворный образ, или Спас Нерукотворный (Мандилион и Керамидион, в славянской традиции – «Убрус» и «Чрепий»)¹, обладавшие абсолютным авторитетом как святые, созданные самим Богом, без участия живописцев, которые должны были являться своего рода документальными доказательствами и материальными свидетельствами вочеловечения Бога-Слова. В храмовой декорации эта традиция отразила реальное место пребывания двух великих реликвий в царьградской церкви Богородицы Фаросской, где они, как известно, в драгоценных реликвариях, как обереги, были подвешены в подкупольном пространстве до разорения Константинополя в 1204 г.²

Согласно этой традиции, в челе восточной подпружной арки Рождественской церкви представлен *Спас на убрусе*, однако напротив, над западной аркой, место Спаса на Чрепии занял образ Христа Еммануила³ – крайне редкое решение, имеющее единственный нам известный прецедент в новгородской же росписи церкви

¹ См., например, росписи Спасо-Преображенского собора в Мирожском монастыре (ок. 1140) [Сарабьянов 2010, 54–55, ил. 57–58] и церкви Спаса на Нередице [Пивоварова 2002, 46].

² Апотропеический смысл этих реликвий сводился к упованиям на их оберегающую силу во время землетрясений и других стихийных бедствий. О реликвиях двух Нерукотворных образов Христа и их иконографии см.: Thiery 1980, 17–18; Лидов 2003, 249–269; о месте изображения «Спаса Нерукотворного» см.: Герстель 1996, 79–82.

³ В ином сочетании, в челе северной подпружной арки, напротив Ветхого Денями образ Еммануила появляется в росписи церкви Св. Николая в Бояне (1259), притом что «Убрус» и «Чрепий» занимают традиционные места в челе восточной и западной арок [Пенкова 2005, 345, 354].

Успения на Волотовом поле [Вздорнов 1989, 36–38].

В церкви Рождества Христова «Убрус» (пелена) с Нерукотворным образом Спаса изображён подвешенным, с пропущенными через кольца короткими концами, декорированными тонкой двойной красной каймой (ил. 1). В росписях более раннего периода этот образ имел вид плоского прямоугольника или квадрата с запечатлённым на нём ликом Христа, то есть соответствовал тому, как его перенесли из Эдессы в Константинополь в 944 г. – закреплённым на доске [Kalokyris 1964, 241; Яковлева 2016, 130]⁴. Усложнённый тип иконографии – в виде плата с завязанными или подвешенными концами – прослеживается с конца XIII – начала XIV в.⁵ и к моменту исполнения Рождественской росписи, судя по фреске Волотова [Вздорнов 1989, 36–37, кат. 19], был известен в Новгороде.

Христос Еммануил в челе западной подпружной арки представлен оплечно (ил. 2); при этом укрупнённый масштаб образа задан величиной нимба; его крестчатая разделка еле просматривается, как и буквенное обозначение $\theta \omega \nu$, означающее «Сый» (Сущий) (Исх 3:14) [Малков 1983 б, 45]. Очевидно, по замыслу автора росписи, этот нимб должен был соотноситься с величиной нимба расположенного напротив «Убруса», делая образ Воплотившегося Сына эквивалентным Нерукотворному образу в своём значении (в контексте подкупольной зоны). В данной системе росписей верхней зоны изображение Еммануила, по-видимому, не случайно соотнесено с размещённой выше, справа от западного окна барабана, почти над ним, фигурой пророка Даниила, проповедующего о «Камне, оторвавшемся от горы без содействия рук», который прообразует рождение Бога-Слова по плоти без соединения с мужем⁶.

Еммануила изобразили в оранжевой сорочке, украшенной графической расштриховкой, имитирующей сияющий ассист, оставив свободно открытой пластически хорошо проработанную шею – тем самым подчёркивая её телесность, словно в подтверждение истинности Воплощения. В этом заключается концептуальное отличие Рождественского Еммануила от Волотовского, в котором первостепенное значение имеет жест выделенного двуперстия, акцентирующего тему двуединства природ Христа. Эти смещения акцентов, как кажется, весьма характерны для каждого из ансамблей.

Живопись лика сильно потёрта до охристой прокладки, единой с нимбом, однако о первоначальном высоком качестве исполнения свидетельствуют различимые тщательно прописанные пряди волос над лбом и крутые завитки над левым ухом. Частично просматриваются глаза и уста, из чего становится ясно,

⁴ В литургических текстах, посвящённых переносу Мандилиона из Эдессы в византийскую столицу в 944 г. и установлению праздника перенесения Нерукотворного образа Христова (16/29 августа), видное место занимает догматическое значение Воплощённого Логоса; этим же смыслом пронизан канон, посвящённый Мандилиону, приписываемый Герману Константинопольскому [Grabar 1931, 24, 27; Томић-Ђурић 2019, 75–76].

⁵ См., например, фрески в церквях Николая Орфаноса в Фессалониках (1310-е) и Христа Спасителя в Верии (1315), расписанной «лучшим живописцем Фессалии» Георгием Каллиергисом.

⁶ Свт. Григорий Нисский так толкует этот стих: «Что такое камень, как не Христос? Ибо о Нём Исаия говорит: “И Я полагаю в основание на Сионе камень драгоценный, ненаглядный, избранный”; и Даниил также: “Камень был высечен, но не вручную”, то есть Христос родился без участия человек» [Карфикова 2012].

что пропорции лика, в целом соответствующие детскому облику, смещены в сторону сильного увеличения лба – черта, которая свойственна образам Еммануила и, как кажется, призвана акцентировать идею Премудрости Воплотившегося Логоса. При этом следует отметить соответствие возраста Еммануила, изображённого в Рождественской церкви, евангельскому рассказу о проповеди двенадцатилетнего Христа в Иерусалимском храме (Лк 2:41–52). Эта подробность представляется особенно важной: как известно, в Храме перед учителями Закона Христос-отрок явил Себя Воплощённой Премудростью. Этим, как и самим фактом включения в роспись подкупольной зоны образа Еммануила, в традиционной тематике, решаемой в контексте образов Воплощения, усматривается смещение акцента в сторону темы Премудрости. Эта тема находит дальнейшую разработку в ансамбле Рождественской церкви в изображении в алтарной части пророка Соломона со свитком, содержащим текст «Премудрость созда себе храм...» (Притч 9:1), в образе Богоматери-Воплощение с Христом-Еммануилом на лоне в алтарной конхе, а также в композиции «Проповедь двенадцатилетнего Христа» на северном склоне восточного свода; следует заметить, что во всех этих случаях Христос фигурирует в сходном иконографическом облике отрока в одежде оранжевого цвета с имитацией ассиста, символизирующего присутствие Божественного света.

В лобовых частях южной и северной арок, где, в русле темы Воплощения, нередко изображали святых богоотец Иоакима и Анну⁷, либо праотцев⁸, либо символы евангелистов⁹ или кресты-никитрионы, расположены *полуфигуры ангелов*, обращённые на восток (ил. 3). Изображения ангелов в таких местах не редки: их можно видеть в целом ряде росписей на Балканах, начиная со второй половины XII в.¹⁰ Однако, как правило, это фронтальные полуфигуры со скипетром и сферой (либо без этих атрибутов), представленные в медальонах и имеющие апотропеическое значение (иногда, как, например, в росписи церкви Св. Димитрия в Пече 1330-х гг., это серафимы), тогда как ангелы в Рождественской церкви введены в роспись, по-видимому, в несколько ином – адорационном значении, о чём недвусмысленно свидетельствуют их покровенные руки и разворот к востоку, а ещё более конкретно – к «Убрусу» в челе восточной арки. С изображением последнего они, как кажется, составляют единую группу, объединённую темой прославления Нерукотворного образа. Нетрудно заметить, что эта группа имеет много общего с заставкой к пергаменной рукописи новгородского Лобковского Пролога (1262 или 1282 г., ГИМ, Хлуд. 187, л. 1), исполненного для церкви Святого Образа (ил. 4). Композицию заставки исследователи связывают со знаменитой двусторонней иконой XII в. (ГТГ, 14245) «Нерукотворный

⁷ См., например, росписи Спасо-Мирожского собора [Сарабьянов 2010, 49, ил. 51, 52] и Спаса Нередицы [Пивоварова 2002, 50].

⁸ См., например, роспись в Сопочанах [Живковић 1984, 8–9, чертёж 1].

⁹ См., например, роспись храма в монастыре Поганово (конец XV в.) [Живковић 1986, 12–15, чертёж 1].

¹⁰ Например, в росписях церкви Св. Георгия в Расе (ок. 1170), Богородицы в Студенице (1208–1209), Перивленты в Охриде (1295), Никиты ок. Скопье (1307–1315), Жиче (1313–1316), Богородицы Левишки (1307–1309), Успения в Грачанице (1320–1321), Хиландара, Лесново (ок. 1347), Дечан и др. Обычай изображать двоицу небесных сил в челе или замках арок был весьма распространён не только на Балканах [Габелић 1998, 63, примеч. 431, библиогр.].

Спас» с «Поклонением Кресту» на обороте и даже считают её репликой [Вздорнов 1972, 255–269; Смирнова 2023]. Как отметила в связи с этим Э. С. Смирнова, такая зависимость миниатюрной заставки от названной иконы указывает на исключительное значение в жизни Новгорода храма Святого Образа, который существовал там уже в XII в. [Смирнова 2023, 216]. Мы далеки от того, чтобы находить какую-либо преемственность между росписью Рождества на Кладбище и этими – намного более ранними – изображениями, однако вполне вероятно, что сама тема поклонения Святому Образу, который, как мы знаем, был запечатлён позднее, в 1528 г., на главном – западном – фасаде Софийского собора рядом с изображениями Троицы Ветхозаветной и Софии Премудрости Божией, отражает реальное почитание какого-то вполне конкретного иконного «Нерукотворного Спаса» в Великом Новгороде.

Зона перехода от купола к наосу, согласно давней традиции, включает также образы евангелистов – «благовестителей» Бога в Его Первом пришествии, «когда Он открылся нам, уже не через облако и намёками говоря с нами <...>, но явился открыто как истинный Человек <...> Через Него беседовал с нами Бог и Отец устами к устами, а не намеками» [Герман 1995, 65]¹¹. Сохранность этих частей в Рождественской церкви в основном плохая, с обширными утратами, красочные слои сильно потёрты; кроме того, местами в парусах зияют отверстия от голосников, – из-за этих повреждений личности евангелистов не удаётся идентифицировать по иконографии образов, и единственную возможность предоставляют остатки надписей, с известной долей допущения позволяющие предпринять такие попытки.

Лучше других сохранилась фигура евангелиста-средовека с курчавой причёской и небольшой бородкой в юго-западном парусе (ил. 5). Он представлен сидящим под велумом, протянутым между двумя сооружениями, правое из которых отличается причудливым изогнутым заострённым навершием, накренившимся над его фигурой, вызывая в памяти живописные произведения палеологовского периода¹². На коленях – раскрытая книга, в которой он записывает *левой* рукой. Едва ли такое нетривиальное решение было обусловлено лишь необходимостью изобразить этого автора Евангелия обращённым к востоку, в сторону алтаря – византийские мастера легко преодолевали такие сложности, чуть разворачивая фигуры или представляя евангелиста размышляющим над кодексом: известно множество таких вариантов. И вместе с тем, подобные случаи, допускающие образ евангелиста-«левши», не были чем-то исключительным в византийском и русском искусстве. Так, пишущим левой рукой изобразил евангелиста Луку Мануил Панселин в храме Протат на Афоне (ок. 1300) [Πανσέληνος 2003, εκ. 34–36]. Среди рукописей также встречаются подобные изображения «леворукых» евангелистов; один из примеров – миниатюра с изображением евангелиста Матфея, датируемая второй четвертью – серединой XIV в., в составе Оршанского Евангелия (Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского, Институт рукописей, ДА 555 п, л. 123 об.) [Смирнова 2019, 324, ил. 465]. Взаимоотношение

¹¹ О традиции изображения евангелистов в парусах см.: Γκολιές 1990, 192–199, с библиогр. по теме.

¹² См., например, миниатюру «Евангелист Марк» 1418 г. в Евангелии из коллекции Г. Милле [Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou 1985, 241–247, cat. 66, figs. 470–474].

фигур евангелистов в росписи храмовых парусов и в миниатюрах рукописей обсуждалось в научной литературе, где было отмечено, что при изменении направленности фигуры пишущего евангелиста – от обращённого вправо на обращённого влево – иногда возникали изображения евангелистов, пишущих левой рукой [Spatharakis 1988; Смирнова 2019, 324] (ил. 6). Считается, что такие ситуации возникали, например, когда живописцы использовали прорись, накладывая её на расписываемую поверхность в «зеркальном» варианте. Однако трудно заподозрить в подобном – ремесленном по своей сути – подходе такого выдающегося мастера, как Мануил Панселин.

По свидетельству Ю. Г. Малкова, в результате последней реставрации был прочитан фрагмент текста этого евангелиста: «...ВИДѢТИ ЯЖЕ...» – словосочетание, которое единственный раз встречается только в Евангелии от Матфея: «Мнози пророци и праведници вождѣша видѣти, яже видите, и не видѣша» (Мф 13:17), что позволяет идентифицировать евангелиста как *Матфея* [Малков 1983 б, 45]. Этот текст представляет исключительную важность в контексте той переходной зоны, к которой относится изображение евангелистов: согласно святоотеческим толкованиям, Христос учит о блаженном времени апостолов, чьим глазам и ушам удалось видеть и слышать спасение Божие, которого только чаяли пророки и праведники: «Последние созерцали только верою, а ученики лицом к лицу, и гораздо яснее» [Иоанн Златоуст 1901, 478]. Тем самым, этим стихом соединяется Ветхий Завет, явленный в росписи образами пророков в куполе, с Заветом Новым, главным событиям которого посвящена роспись наоса.

Автор Евангелия, изображённый в северо-восточном парусе, представлен в интерьере, обозначенном некой причудливой замкнутой архитектурной формой в виде светлой серо-бежевой изогнутой стены, огибающей с двух сторон его пространство. Сама фигура сохранилась фрагментарно. Ю. Г. Малков, видевший роспись в процессе раскрытия, по всей вероятности, в несколько лучшем состоянии, зафиксировал фрагмент надписи: «...И ЖИВОТ...», который тогда читался с трудом, а к настоящему времени вовсе исчез. Этот фрагмент был соотнесён с цитатой Евангелия от Иоанна, часто употреблявшейся в надписях: «Азь есмь Путь и Истина и Животъ» (Ин 14:6), что позволило исследователю высказать предположение, что в данном случае был изображён именно названный евангелист [Малков 1983 б, 46]. Эти слова обозначают Иисуса как единственного посредника и путеводителя к Отцу, что также объясняет появление данной цитаты в зоне между наосом (небом на земле) и куполом (высшим небом). Идентификация осложняется отсутствием возле этого евангелиста традиционного изображения ученика Прохора.

Две другие фигуры евангелистов – в юго-восточном и северо-западном парусах – из-за плохой сохранности примечательны лишь тем, что первый был изображён пишущим на свитке, от которого сохранилась нижняя часть, лежащая на его колене¹³, а второй – восседающим на фоне массивного кубического сооружения сиреневого цвета, с закрытым кодексом Евангелия в руке.

Последовательность размещения образов в парусах, как известно, могла варь-

¹³ От текста сохранилось лишь несколько разрозненных букв, из которых выявляются только «Н» во второй сверху строке и «О» в следующей.

роваться, но имела свои закономерности: в юго-восточном чаще всего изображался либо Матфей – автор первого синоптического Евангелия, либо Иоанн, Евангелие которого открывает Евангельские чтения (Евангелие Апракос)¹⁴. В Новгороде чаще других фигурирует последовательность, началом которой служит изображение Матфея, затем следуют Лука, Марк и Иоанн¹⁵. В случае Рождественской церкви этот вопрос остаётся открытым, так как Матфей (если верна идентификация Ю. Г. Малкова, исходившего из цитаты Евангелия) оказывается размещённым в юго-западном парусе; возможно, это проявится, если удастся на основании слабых следов букв на свитке идентифицировать евангелиста.

Подпружные арки, буквально несущие свод, составляющие важнейшую часть каркаса крестово-купольного храма и отвечающие за надёжность конструкции, в ранний период нередко служили местом изображения на их склонах медальонов с образами Сорока мучеников Севастийских¹⁶, – декорации, которая дополняла своей апотропейческой символикой Нерукотворные образы. Однако в палеологовском искусстве возобладали другая традиция, известная с X в. – на склоны арок, поддерживающих своды и купол, возносить образы пророков. При этом параллельно сосуществовали два варианта компоновки ветхозаветных лиц: либо в виде медальонов с погрудными изображениями, что позволяло разместить большее число персонажей, включив также образы ветхозаветных праотцев и праведников, либо в виде фигур в рост – по одной на каждом склоне, голова к голове. В Новгороде к первому варианту относятся, например, росписи церковью Успения на Волотовом поле, Феодора Стратилата на Ручью, а также Михаила Архангела Сквородского монастыря [Лазарев 1970, 218]. Декорация Рождественской церкви принадлежит второму варианту: на склонах её подпружных арок помещены четыре пары пророческих фигур¹⁷. Часть из них запечатлена в те моменты, когда пророкам открывается воля Божия. О том свидетельствуют их позы, часто – с запрокинутой головой, в сложном контрапосте или с жестом, указующим ввысь, – и отчётливо читающееся выражение напряжённого вслушивания, обращённого к куполу. Эта серия изображений, в отличие от фигур пророков в куполе, призванных, согласно надписям на их свитках, прославлять величие Творца и тайну Его Воплощения, имела, кажется, более целенаправленное, конкретное назначение, что станет яснее из дальнейшего описания. В замках арок, над головами пророков, размещены медальоны в виде концентрических кругов трёх оттенков фиолетово-лилового цвета с шестиконечными крестами-никитрионами в центре, сопровождаемыми буквами под титлами: IC XC NH KA («Иисус Христос побеждает»).

На восточной подпружной арке, обрамляющей пространство алтаря, пред-

¹⁴ Изредка, однако, встречаются и иные варианты: например, в церкви в Бояне (1259), по свидетельству Б. Пенковой, в юго-восточном парусе изображен Лука, в юго-западном – Марк, в северо-западном – Матфей, в северо-восточном – Иоанн Богослов [Пенкова 2005, 349].

¹⁵ См.: Нередица, Волотово, Гостинополье; в Сквородском монастыре – тот же порядок, но евангелисты изображены не в парусах, а на лобовых частях подпружных арок [Малков 1983 б, 46–47].

¹⁶ Как, например, в Софии Новгородской [Лифшиц и др. 2004, 323–330, кат. 2] и в церкви Спаса на Нередице [Пивоварова 2002, 46–47, кат. 44–83, ил. 183–185]. О данной традиции и её истолковании см.: Радоичић 1969, 5–11.

¹⁷ К этому же варианту, судя по незначительным дошедшим фрагментам росписи, принадлежала и декорация церкви Спаса Преображения на Ильине улице [Вздорнов 1976, 38].

ставлены в облачениях первосвященников *Аарон* с процветшим жезлом в руке и *Моисей* – дань давней традиции, подчёркивающей связь между алтарём и ветхозаветной Скинией. В данном случае Моисей отмечен особым образом: в царском венце, с книгой, написанной им, согласно библейскому повествованию (Исх 24; Втор 31), как богодухновенный Закон для жизни в новой земле¹⁸ (ил. 7). На переплёте книги виден характерный «мраморный» узор, напоминающий розетки, который намекает на каменные скрижали, полученные Моисеем от Бога на Синае – точно с такими же скрижалями Моисей запечатлён в сцене «Преображение» в наосе Рождественской церкви. Драгоценным убором и скрижалями подчёркнуто достоинство Моисея как законодателя и вождя народа Израиля, усвоившего для него царский венец взамен короны египетского фараона¹⁹. Вместе с тем, его облачение, напоминающее ефод первосвященника, богато отороченный двумя рядами жемчужин, есть знак посреднической и священнической миссии Моисея между народом и Богом, являвшимся ему на Синае в виде огня²⁰. Характерно, что миссия Моисея как царя и священника обозначена и в росписях Вологова и Феодора Стратилата на Ручью, где он в барабане купола представлен в короне и с фиmatiрием. Аарон же запечатлён именно как первосвященник, с кидаром на голове и в ефод; в руках – кадило и процветший жезл – символ божественного подтверждения его первосвященства (Чис 17:1–8), а в христианской экзегезе – знаменитый прообраз Богородицы, которая произошла от бесплодных родителей подобно тому, как процвёл сухой жезл Аарона [Милановић 1991, 409–424; Этингоф 1999, 177–204, ил. 10–11].

Фигура пророка на восточном склоне южной арки в верхней половине утрачена, но в самых общих чертах, весьма приблизительно воспроизведена при позднейших поновлениях; однако повторенное при этом наличие кидара – головного убора ветхозаветного первосвященника, – позволяет предположить, что здесь был представлен либо пророк *Захария* – отец Иоанна Предтечи, либо, что более вероятно, *Самуил*. Выбор последнего, по всей вероятности, обусловлен некоей связью с расположенной на примыкающем восточном склоне южного свода сценой «Сретение», поскольку в такой связи он фигурирует неоднократно в других росписях. Так, этот пророк, знаменитейший из судей Израиля, помазавший Давида на царство, с кадилом, дарохранительницей и рогом миропомазания в руках изображён в точности на таком же месте, на восточном склоне южной арки, возле «Сретения» в Рождественском соборе Снеогогорского монастыря [Сарабьянов 1999, 232]. А в росписи церкви Успения на Вологовом поле Самуил в кидаре, с кацеей в руке был изображён в медальоне на западном склоне южной арки – также вблизи «Сретения», которое располагалось прямо под ним на западной стене южного рукава [Вздорнов 1989, кат. 35]. Предположительно, связь между этими

¹⁸ Чтения из этих книг входят в состав паремий 7-й недели по Пасхе и 16 июля, а также 30 янв., 11 окт., в Неделю Свв. Отцов перед Рождеством Христовым и входят в состав общей службы Свв. Отцам, а также в общую службу Господских праздников [Петров и др. 2005, 16].

¹⁹ Как царь-философ, законодатель, священник и пророк, предстаёт Моисей в сочинениях Филона Александрийского и свт. Григория Нисского [Карфикова 2012, 235].

²⁰ О ранних изображениях Моисея-первосвященника в византийской живописи см.: Војводић 1998, 126–131.

изображениями обусловлена аллюзией на Сретение рассказа о принесении этого пророка в младенчестве родителями в Храм (1 Цар 1:24–28; 2:1–11)²¹.

Напротив, на западном склоне той же арки, сохранилась фигура пророка *Малахии* – средневека с короткой курчавой бородой, возле которого ещё недавно в косом свете можно было рассмотреть плохо сохранившуюся надпись с его именем: «МАЛАХИЯ»²² (ил. 8) Правая рука его поднята в пророческом жесте; на свитке сохранился текст: «ТАКО/ГЛАГО/ЛЕТЬ/Г...». Исходя из того, что этот пророк изображён возле сцены «Крещение Господне», расположенной на примыкающем западном склоне южного свода, можно предположить, что это была цитата пророка Исаяи, которая относилась к паремии, читаемой в навечерие Богоявления: «Такое глаголет Господь: да возвеселится пустыня жаждающая, да возрадуется пустыня и процветет» (Ис 35:1–10). Это пророчество не принадлежит Малахии, но именно с этой цитатой был он представлен в росписи церкви Св. Ахилия в Арилье (1296) [Војводић 2005, 45, рис. 6]²³. Если же говорить о текстах, связываемых с именем этого «малого» пророка, то самым тематически близким изображению Крещения является одно из его пророчеств, трижды цитируемых в синоптических Евангелиях: «Вот, Я посылаю вестника (Ангела Моего), и он приготовит путь предо Мною» (Мал 3:1), которое интерпретируется как пророчество об Иоанне Крестителе, идущем «приготовить путь Господу»²⁴. Вероятно, совмещение изображения Малахии, который пророчествовал о Предтече, с цитатой пророчества Исаяи, имеющей аллюзию на Крещение, было целенаправленным – дабы расширить тематический контекст изображения на склоне арки в сочетании с примыкающей к ней на своде соответствующей евангельской сценой.

На склонах западной арки написаны пророки с развёрнутыми свитками. Их тексты довольно хорошо читаются: «ОТРО/ЧАРО/ДИСЯ/СНЪ/НАМ» (Ис 9:6 – «младенец родился нам – Сын»)²⁵ и «ВОСО/ПИХЪ/ВПЕ/ЧАЛЕ» (Иона 2:3 – «Возопих в скорби моей ко Господу Богу моему, и услыша мя»). Первый из пророков, седовласый старец, по своему облику вполне может быть соотнесён с образом *Исайи*, как предположил Ю. Г. Малков [Малков 1983 а, 283] (ил. 9). Цитата на свитке, являющая прямую аллюзию на храмовый праздник – Рождество Христово – могла обусловить второе (после изображения этого персонажа в бара-

²¹ Прообразовательный смысл этого события раскрывает миниатюра английской лицевой Библии Уильяма де Брейлса «Принесение Самуила-младенца его родителями в храм», которая повторяет извод «Сретения Господня» (Художественный музей Уолтерса, Балтимор, WAM 106, fol. 17 v, ок. 1250) [см.: Луппова, Антыпко 2021].

²² Изображения этого пророка фигурируют в купольных росписях новгородского Софийского собора и церкви Спаса на Ковалёве [Малков 1983 а, 283, библиогр.], а также в нижнем регистре росписи барабана церкви Св. Ахилия в Арилье (1296) [Војводић 2005, 45].

²³ Подробно об изображениях пророков, держащих свитки с цитатами других авторов, см.: Porovich 2007, 229–244.

²⁴ Нельзя исключить, что в данном случае цитата пророчества Малахии была оформлена предварительным оборотом «Такое глаголет Господь», но такое предположение нуждается в подтверждении или опровержении после изучения великого множества существующих пророческих цитат в обширном арсенале произведений монументальной живописи.

²⁵ По мнению Ю. Г. Малкова, в данном случае наличествует повторение пророка, уже изображённого в барабане [Малков 1983 а, 283].

бане купола) в рамках одного ансамбля появление этого пророка, входящего в четвёрку «больших». Он изображён читающим тот самый свиток и шествующим именно в сторону южного пространственного рукава, где доминирует сцена Рождества Христова. Отождествление с Исайей тем более вероятно, что его облачение почти в точности повторяет холодные голубые и серые цвета и характер одежды Исаяи в барабане купола.

Представленный на противоположном склоне западного свода пророк по тексту свитка и характерной иконографии, хорошо узнаваемой, несмотря на сильные потёртости живописи, – большой плечи и короткой округлой бороде, а также двум просматривающимся буквам надписания имени: «...НА» – с большой вероятностью идентифицирован как *Иона* [Малков 1983 а, 283] (ил. 10). Трёхдневное пребывание Ионы в китовом чреве с раннехристианских времён служило прообразом смерти, трёхдневного пребывания в сердце земли и воскресения Сына Божия из мёртвых²⁶. Не случайно в церкви Феодора Стратилата на Ручью этот пророк изображён в сцене «Сошествие во ад» вдохновенно витийствующим над левой группой пребывающих в аду [Царевская 2007, 100]. В контексте же росписи Рождественской церкви важно отметить, что воззвание к Господу из чрева преисподней (Иона 2:2–10), которое запечатлено на свитке Ионы, в богословских толкованиях соотносится с воплем распятого Господа на кресте (Мф 7:46) и входит в состав четвёртой паремии на Пасху, которая содержит предсказания о страданиях Спасителя, Его смерти и воскресения [Nesychius 1865, col. 1353]²⁷. Вероятно, потому фигура этого пророка появляется на северном склоне арки – в зоне, предваряющей изображение крестного страдания Христа, которое иллюстрируется в северном рукаве сценами «Распятие» и «Снятие со креста».

Роспись северной арки сохранилась лучше других. Здесь, на западном склоне, изображён пророк с волнистой бородой средней длины, с сильной проседью (ил. 11). Его фигура в голубоватом хитоне, с клавом на его правом плече, в ярком оранжевом гиматии дана в лёгком развороте влево, в сторону северного рукава креста; его правая рука – перед грудью, в опущенной левой он держит свиток, на котором читается: «СЕБ[ОГ]ЪН/АШЬ Н/АЗЕМ/ЛИИА/ВИСА (Вар 3:36–38: «сей есть Бог наш <...> Он явился на земле»)²⁸ – текст, который совмещает фрагменты двух стихов этого пророка, содержащих откровение о земном пребывании Сына Божия во плоти. По этим признакам он может быть предположительно идентифицирован либо как *Варух* либо, скорее, как *Иеремия*. Такая альтернатива объясняется тем,

²⁶ Согласно толкованию Феодорита Кирского, «вкусивший смерть сказал о Себе, что три дня и три ночи будет в утробе земли, а видевший над собою только сень смертную, китово чрево называет “чрево адовым”. Ибо не во власти Ионы была жизнь его; а у Владыки Христа и смерть была вольная, и воскресение в Его же воле. И потому в Евангелии то место, где ад и смерть, наречено сердцем земли, а здесь чрево китово наименовано адом. “Услышал еси глас мой”, говорит Иона; потому что без сего не продолжал бы я жить донныне» [Феодорит 1857, 394–412].

²⁷ С этой же цитатой на свитке Иона был изображён в барабане церкви Спаса на Нередице [Пивоварова 2002, 49], в Арилье (1296) [Војводић 2005, 41–42, рис. 4], св. Никиты близ Скопье [Марковић 2015, 118–119] и др.

²⁸ На свитке пророка Иеремии в куполе Софии Новгородской читается первая часть того же текста (Вар 3:36) [Лазарев 1968, 48], и этот же текст цитировался на свитке пророка, идентифицируемого именно по этой цитате как Иеремия, в барабане церкви Михаила Архангела на Сквородке [Малков 1984, 199].

что пророчество Варуха (Вар 3:36–38), известное под наименованием пророчества Иеремии, составляет одну из паремий на храмовый праздник церкви Рождества Христова (на третьем часе и на вечерне), поскольку в этих стихах говорится о даровании Закона и о последующем явлении Бога среди людей [Э.П.С. 2003, 701]. Чаще всего эта цитата появляется на свитке Иеремии – например, в мозаиках Мартораны и Арты [Лазарев 1968, 48–49], в росписи церкви св. Никиты близ Скопье [Марковић 2015, 117] и других. Как отметила Л. Попович, целенаправленно изучавшая изображения пророков и цитируемые на их свитках пророчества, традиция представлять Иеремию с текстом из Варуха (Варух 3:36), скорее всего, распространилась из Софии Константинопольской, где это изображение встречается впервые, во все области, находившиеся под византийским художественным и религиозным влиянием, и продолжалась вплоть до периода турецкого господства [Popovich 2007, 235]. Потому, хотя иконография изображённого пророка не противоречит ни одной из этих идентификаций, именно как Иеремию – на наш взгляд, верно – идентифицировал его Ю. Г. Малков [Малков 1983 а, 283].

На восточном склоне той же арки изображён пророк *Софония* (ил. 12). Он представлен направляющимся в сторону северного рукава, при этом его чуть запрокинутая голова обращена назад, в сторону купола, словно он прислушивается к наступающему его с небесных высот Божественному гласу. В его руках свиток с надписью: «РАДУИ/СА ЗЕ/ЛОД/ЩИ/СИ/ОНО/ВА» (Соф 3:14 – «Ликуй, дочь Сиона!») – распространённая для изображений этого пророка цитата из его книги, звучащая в паремии богослужения Великой Субботы [Popovich 2007, 232, Војводић 2005, 42] и, что особенно важно подчеркнуть, на вечерне Лазаревой субботы, а также в Вербное Воскресенье – в напоминание чуда, которым Христос даровал верным надежду на всеобщее воскресение мёртвых – тема, исключительно важная исходя из кладбищенского назначения Рождественской церкви. По сути, изображение этого пророка с его радостным, ликующим провозвестием победы над смертью, следующее за скорбными сценами Распятия и Снятия со креста, размещёнными рядом, в северном рукаве, служит своего рода логическим завершением цикла праздников и евангельских сцен Рождественской росписи, восполняя собой отсутствие в этом ансамбле композиции Воскресения Господня, и в полном согласии с этим победным контекстом видится изображение крестов-никитрионов, которыми отмечены замки всех четырёх подпружных арок (ил. 13).

Таким образом, отбор пророков тематически и территориально связан с тремя важнейшими блоками основной части росписи: во-первых, преемственности алтаря от ветхозаветной Скинии; во-вторых – собственно Воплощения, Рождества Христова, которому посвящён храм, и, наконец, Крестного страдания и победы над смертью.

Как видим, несмотря на серьёзные повреждения росписей подкупольной зоны и некоторые вызванные этим допущения в идентификации образов, выстраивается вполне определённая тематическая последовательность её составных частей, которая напрямую сопряжена с посвящением церкви Рождеству Христову и её особым назначением – обслуживанием большого старинного кладбища. Во-первых, традиционная для декорации лобовых частей подпружных арок тема Воплощения обретает в росписи акцентированное звучание введением ангелов, поклоняющихся Нерукотворному Образу, в чём, возможно, проявляется также

отзвук некой местной традиции. Но, что ещё более существенно, – вероятно, стремлением приблизить роспись столь важной в символическом плане части храма к догматическому контексту храмового праздника обусловлена замена традиционного «Чрепия» на образ Еммануила – Воплотившегося Бога-Слова, который становится, по сути, одним из ключевых в этом ансамбле, будучи включён в систему образов, связанных с темой Премудрости. Во-вторых, подбор цитат в текстах евангелистов, состав пророков и их пророчеств, их последовательность и связь со сценами из жизни Христа, написанными в непосредственной близости от них, свидетельствуют о хорошо продуманном послании, подготовленном автором программы декорации Рождественской церкви, чтобы соответствовать циклу ежегодных литургических празднеств, а главное – храмовому празднику – черта, роднящая роспись этого храма с наиболее значимыми произведениями палеологовского искусства. Наконец, завершающее эту последовательность появление возле сцен Крестной смерти Христа образа пророка Софонии со свитком, текст которого провозвещает победу над смертью, вводит в роспись тему всеобщего воскресения, исключительно важную для этого кладбищенского храма.

Библиография

- Вздорнов 1972 – *Вздорнов Г. И.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. Москва, 1972. С. 255–269.
- Вздорнов 1976 – *Вздорнов Г. И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. Москва, 1976.
- Вздорнов 1989 – *Вздорнов Г. И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. Москва, 1989.
- Војводић 1998 – *Војводић Д.* О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века // Сборник Радова Византолошког Института. 1998. № 37. С. 121–150.
- Војводић 2005 – *Војводић Д.* Зидно сликарство цркве светог Ахилија у Ариљу. Београд 2005.
- Габелић 1998 – *Габелић С.* Манастир Лесново. Београд, 1998.
- Герман 1995 – *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств / Под ред. А. М. Лидова. Москва, 1995.
- Герстель 1996 – *Герстель Ш.* Чудотворный Мандилион. Образ Спаса нерукотворенного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и древней Руси. Москва, 1996. С. 76–89.
- Живковић 1984 – *Живковић Б.* Сопоћани. Цртежи фресака. Београд, 1984.
- Живковић 1986 – *Живковић Б.* Поганово. Цртежи фресака. Београд, 1986.
- Иоанн Златоуст 1901 – *Свт. Иоанн Златоуст.* Беседы на Евангелие от Матфея. Беседа 45 // Полное собрание творений святого отца нашего Иоанна Златоуста. Т. 7. Санкт-Петербург, 1901. С. 475–480.
- Карфикова 2012 – *Карфикова Л.* Свяtitель Григорий Нисский. Бесконечность Бога и бесконечный путь к Нему человека / Пер. с чеш. И. Бея. Прага, 2012.
- Лазарев 1968 – *Лазарев В. Н.* О росписи Софии Новгородской // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. Москва, 1968. С. 7–62.
- Лазарев 1970 – *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования.

- Москва, 1970.
- Лидов 2003 – *Лидов А. М.* Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии. Москва, 2003. С. 249–269.
- Лифшиц 1987 – *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. Москва, 1987.
- Лифшиц и др. 2004 – *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Новгорода XI – первой четверти XII века. Санкт-Петербург, 2004.
- Луппова, Антыпко 2021 – *Луппова А. А., Антыпко М. И. Самуил* // Православная энциклопедия. Т. 61. Москва, 2021. С. 286–290.
- Малков 1978 – *Малков Ю. Г.* Фрески церкви Рождества Христова на «Красном поле» в Новгороде // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. Вып. 4 (34). Москва, 1978. С. 193–221.
- Малков 1983 а – *Малков Ю. Г.* Фрески церкви Рождества Христова «на поле» в Новгороде и их «пророческий чин» (К уточнению иконографического состава росписи) // Древний Новгород. История. Искусство. Археология. Новые исследования. Москва, 1983. С. 271–294.
- Малков 1983 б – *Малков Ю. Г.* Фрески церкви Рождества «на Красном поле» и проблема балканских связей в новгородской живописи XIV века. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва, 1983.
- Малков 1984 – *Малков Ю. Г.* О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сквородке» в Новгороде // Древнерусское искусство. XIV–XV вв. Москва, 1984. С. 196–225.
- Марковић 2015 – *Марковић М.* Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина. Београд, 2015.
- Милановић 1991 – *Милановић В.* «Пророци су те наговестили» у Пећи // Архиепископ Данило II и његово доба: Сборник радова. Београд, 1991. С. 409–424.
- Пенкова 2005 – *Пенкова Б.* К вопросу об иконографии росписей купола Боянской церкви // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. Москва, 2005. С. 345–356.
- Петров и др. 2005 – *Петров А. Е., Никитина И. С., Ткаченко А. А.* Второзаконие // Православная энциклопедия. Т. 10. Москва, 2005. С. 8–18.
- Пивоварова 2002 – *Пивоварова Н. В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. Санкт-Петербург, 2002.
- Попова 2006 – *Попова О. С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. Москва, 2006.
- Радојчић 1969 – *Радојчић С.* Темнићки натпис. Сујеверице средњовековних градитеља о чудотворној моћи имена и ликовна севастијских мученика // Сборник за ликовне уметности. Нови Сад, 1969. С. 5–11.
- Сарабьянов 1999 – *Сарабьянов В. Д.* Иконографическая программа росписей собора Снеготорского монастыря: по материалам последних раскрытий // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. Санкт-Петербург, 1999. С. 229–256.
- Сарабьянов 2010 – *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Москва, 2010.
- Сарабьянов, Смирнова 2007 – *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. Москва, 2007.
- Смирнова 2019 – *Смирнова Э. С.* Иконопись и рукописная миниатюра // История русского искусства. Т. IV. Москва, 2019. С. 208–356.
- Смирнова 2023 – *Смирнова Э. С.* Рукопись Лобковского Пролога (ГИМ, Хлуд.187) как памятник

- ник новгородского книжного искусства XIII века // Между Востоком и Западом. Святой Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве. Москва, 2023. С. 210–219.
- Томић-Ђурић 2019 – Томић-Ђурић М. Фреске Марковог манастира. Београд, 2019.
- Феодорит 1857 – Творения Блаженного Феодорита, епископа Кирского. Ч. 4. Москва, 1857.
- Царевская 2007 – Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. Москва, 2007.
- Э.П.С. 2003 – Э. П. С. Варух // Православная энциклопедия. Т. 6. Москва, 2003. С. 698–705.
- Этингоф 1999 – Этингоф О. Е. Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. Москва, 1999.
- Яковлева 2016 – Яковлева М. И. Мозаики церкви Свв. Апостолов в Фессалонике: проблемы иконографии, стиля и происхождения мастеров // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2016. № 1 (3). С. 127–139.
- Grabar 1931 – Grabar A. La Sainte Face de Laon: le Mandylion dans l'Art Orthodoxe. Prague, 1931.
- Hesychius 1865 – Hesychius Hierosolymitanus. Capita Jonae prophetae. *Patrologia Graeca*. Vol. 93. Paris, 1865.
- Kalokyris 1964 – Kalokyris K. L'église des Saints Apôtres de Salonique. Ses mosaïques. *IX Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna, 1964. Pp. 237–246.
- Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou 1985 – Catalogue of the illuminated Byzantine manuscripts of the National Library of Greece. Ed. by A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou. Vol. II. Athens, 1985.
- Popovich 2007 – Popovich Lj. Prophets carrying texts by other authors in Byzantine painting: Mistakes or intentional substitutions? *Zbornik radova Vizantologog instituta*. Is. 44. Beograd, 2007. Pp. 229–244.
- Spatharakis 1988 – Spatharakis I. The left-handed Evangelist. A contribution to Palaeologan iconography. London, 1988.
- Thierry 1980 – Thierry N. Deux notes à propos du Mandylion. *Зограф*. 1980. II. Pp. 17–18.
- Γκιολές 1990 – Γκιολές Ν. Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του προγράμμα (Μέσα 6ου αι. – 1204). Αθήνα, 1990.
- Панσέληνος 2003 – Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη, 2003.

References

- E.P.S. 2003 – E. P. S. Baruch. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 6. Moscow, 2003. Pp. 698–705. In Russian.
- Etinhoff 1999 – Etinhoff O. E. The image of the Mother of God: Essays on Byzantine iconography of the 11th – 13th centuries. Moscow, 1999. In Russian.
- Gabelić 1998 – Gabelić S. Lesnovo Monastery. Beograd, 1998. In Serbian.
- Gerstel 1996 – Gerstel S. The Miraculous Mandylion. The image of the Uncreated Saviour in Byzantine iconographic programs. *The Miraculous Icon in Byzantium and Old Russia*. Moscow, 1996. Pp. 76–89. In Russian.
- Grabar 1931 – Grabar A. La Sainte Face de Laon: le Mandylion dans l'Art Orthodoxe. Prague, 1931.
- Herman 1995 – St. Herman of Constantinople. The Tale of the Church and the examination of the sacraments. Transl. into Russian. Ed. by A. M. Lidov. Moscow, 1995.
- Hesychius 1865 – Hesychius Hierosolymitanus. Capita Jonae prophetae. *Patrologia Graeca*. Vol. 93. Paris, 1865.
- John Chrysostom 1901 – St. John Chrysostom. Homilies on the Gospel of Matthew. Homilies 45. Transl. into Russian. *Complete Works of Our Holy Father John Chrysostom*. Vol. 7. St. Petersburg, 1901. Pp. 475–480.
- Kalokyris 1964 – Kalokyris K. L'église des Saints Apôtres de Salonique. Ses mosaïques. *IX Corsi di*

- Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna, 1964. P. 237–246.
- Karfikova 2012 – Karfikova L. St. Gregory of Nyssa. The Infinity of God and the infinite path of man to him. Transl. into Russian by I. Bey. Prague, 2012.
- Lazarev 1968 – Lazarev V. N. On the decoration of St. Sophia of Novgorod. *Old Russian Art: The Artistic Culture of Novgorod*. Moscow, 1968. Pp. 7–62. In Russian.
- Lazarev 1970 – Lazarev V. N. Russian Medieval painting: Articles and research. Moscow, 1970. In Russian.
- Lidov 2003 – Lidov A. M. Mandilion and Keramion as an image – an archetype of sacred space. *Eastern Christian Relics*. Moscow, 2003. Pp. 249–269. In Russian.
- Lifshits 1987 – Lifshits L. I. Monumental painting of Novgorod in the 14th – 15th centuries. Moscow, 1987. In Russian.
- Lifshits et al. 2004 – Lifshits L. I., Sarabianov V. D., Tsarevskaya T. Yu. Monumental painting of Novgorod in the 11th – first quarter of the 12th century. St. Petersburg, 2004. In Russian.
- Luppova, Antypko 2021 – Luppova A. A., Antypko M. I. Samuel. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 61. Moscow, 2021. Pp. 286–290. In Russian.
- Malkov 1978 – Malkov Yu. G. Frescoes of the Church of the Nativity on the “Red Field” in Novgorod. *Art Heritage: Preservation, Research, Restoration*. Is. 4 (34). Moscow, 1978. Pp. 193–221. In Russian.
- Malkov 1983 a – Malkov Yu. G. Frescoes of the Church of the Nativity “in the Field” in Novgorod and their “prophetic order” (To clarify the iconographic composition of the frescoes). *Old Novgorod. History. Art. Archaeology. New Research*. Moscow, 1983. Pp. 271–294. In Russian.
- Malkov 1983 b – Malkov Yu. G. Frescoes of the Church of the Nativity “on the Red Field” and the problem of Balkan connections in the Novgorod painting of the 14th century. Dissertation for the degree of Cand. Sci. in Art History. Moscow, 1983. In Russian.
- Malkov 1984 – Malkov Yu. G. On the dating of the painting of the Archangel Michael Church “on Skovorodka” in Novgorod. *Old Russian Art: 14th – 15th Centuries*. Moscow, 1984. Pp. 196–225. In Russian.
- Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou 1985 – Catalogue of the illuminated Byzantine manuscripts of the National Library of Greece. Ed. by A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou. Vol. II. Athens, 1985.
- Marković 2015 – Marković M. Saint Nikita Church at Skopje. The foundation of King Milutin. Beograd, 2015. In Serbian.
- Milanović 1991 – Milanović V. “The prophets have announced to you”. *Peć. Archbishop Danilo II and His Time*. Belgrade, 1991. Pp. 409–424. In Serbian.
- Penkova 2005 – Penkova B. On the iconography of the dome frescoes of the Boyana Church. *Byzantine World: The Art of Constantinople and National Traditions*. Moscow, 2005. Pp. 345–356. In Russian.
- Petrov et al. 2005 – Petrov A. E., Nikitina I. S., Tkachenko A. A. Deuteronomy. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 10. Moscow, 2005. Pp. 8–18. In Russian.
- Pivovarova 2002 – Pivovarova N. V. Frescoes of the Savior Church on Nereditsa in Novgorod: Iconographic program of the painting. St. Petersburg, 2002. In Russian.
- Popova 2006 – Popova O. S. Problems of Byzantine art. Mosaics, Frescoes, Icons. Moscow, 2006. In Russian.
- Popovich 2007 – Popovich Lj. Prophets carrying texts by other authors in Byzantine painting: Mistakes or intentional substitutions? *Zbornik radova Vizantoloskog instituta*. Is. 44. Beograd, 2007. Pp. 229–244.
- Radojčić 1969 – Radojčić S. The temnic inscription. Superstitions of medieval builders on the mirac-

- ulous power of the names and characters of Sevastian martyrs. *Zbornik za Likovne umjetnosti*. Novi Sad, 1969. Pp. 5–11. In Serbian.
- Sarabianov 1999 – Sarabianov V. D. Iconographic program of the paintings of the Snetogorsky Monastery: Based on the latest discoveries. *Old Russian Art: Byzantium and Old Russia*. St. Petersburg, 1999. Pp. 229–256. In Russian.
- Sarabianov 2010 – Sarabianov V. D. The Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Monastery. Moscow, 2010. In Russian.
- Sarabianov, Smirnova 2007 – Sarabianov V. D., Smirnova E. S. History of Old Russian painting. Moscow, 2007. In Russian.
- Smirnova 2019 – Smirnova E. S. Icon painting and manuscript miniature. *History of Russian Art*. Vol. IV. Moscow, 2019. Pp. 208–356. In Russian.
- Smirnova 2023 – Smirnova E. S. Manuscript of the Lobkovsky Prologue (GIM, Khud. 187) as a monument of the 13th-century Novgorod book art. *Between East and West. Saint Alexander Nevsky, His Era, and His Image in Art*. Moscow, 2023. Pp. 210–219. In Russian.
- Spatharakis 1988 – Spatharakis I. The left-handed Evangelist. A Contribution to Palaeologan iconography. London, 1988.
- Theodoret 1857 – Works of Blessed Theodoret, Bishop of Cyrrhus. Transl. into Russian. Part 4. Moscow, 1857.
- Thierry 1980 – Thierry N. Deux notes à propos du Mandylion. *Zograf*. 1980. 11. Pp. 17–18.
- Tomić-Djurić 2019 – Tomić-Djurić M. Frescoes of the Marko monastery. Belgrade, 2019. In Serbian.
- Tsarevskaya 2007 – Tsarevskaya T. Yu. The painting of the Church of Theodore Stratelates on the Stream in Novgorod and its place in the art of Byzantium and Russia in the second half of the 14th century. Moscow, 2007. In Russian.
- Vzdornov 1972 – Vzdornov G. I. Lobkovsky Prologue and other monuments of writing and painting in Veliky Novgorod. *Old Russian Art: The Artistic Culture in Pre-Mongol Russia*. Moscow, 1972. Pp. 255–269. In Russian.
- Vzdornov 1976 – Vzdornov G. I. The frescoes of Theophanes the Greek in the Church of the Transfiguration of the Savior in Novgorod. Moscow, 1976. In Russian.
- Vzdornov 1989 – Vzdornov G. I. Volotovo. Frescoes of the Church of the Dormition-in-Volotovo-Field near Novgorod. Moscow, 1989. In Russian.
- Vojvodić 1998 – Vojvodić D. On the faces of the Old Testament priests in Byzantine wall painting from the end of the 13th century. *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta (Proceedings of the Byzantine Institute)*. Is. 37. Beograd, 1998. Pp. 121–150. In Serbian.
- Vojvodić 2005 – Vojvodić D. Wall painting of the Church of St. Achilles in Arilje. Beograd, 2005. In Serbian.
- Yakovleva 2016 – Yakovleva M. I. Mosaics of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: Issues of iconography, style and the origin of the masters. *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philosophy. Sociology. Art Studies"*. 2015. 1 (3). Pp. 127–139. In Russian.
- Živković 1984 – Živković B. Sopoćani. Fresco drawings. Beograd, 1984. In Serbian.
- Živković 1986 – Živković B. Poganovo. Fresco drawings. Beograd, 1986. In Serbian.
- Γκιολές 1990 – Γκιολές Ν. Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του προγράμμα (Μέσα 6ου αι. – 1204). Αθήνα, 1990.
- Πανσέληνος 2003 – Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη, 2003.

Информация об авторе

Татьяна Юрьевна Царевская
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник сектора древнерусского искусства
Государственный институт искусствознания
Российская Федерация, 125375, Москва, Козицкий переулок, 5
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0774-9474>
e-mail: tsarevskaya_t@mail.ru

Information about the author

Tatiana Yu. Tsarevskaya
Dr. Sci. (Art History)
Leading Research Fellow of Old Russian Art Department
State Institute for Art Studies
5, Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0774-9474>
e-mail: tsarevskaya_t@mail.ru

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no conflict of interests.

Материал поступил в редакцию / Received 15.12.2025

Принят к публикации / Accepted 06.03.2026

Список иллюстраций

Ил. 1. Спас Нерукотворный. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Чело восточной арки. 1380–1390-е гг. Фото: Т. Ю. Царевская, 2025

Ил. 2. Христос Еммануил. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Чело западной арки. Фото: Т. Ю. Царевская, 2013

Ил. 3. Поклоняющийся ангел. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Чело северной арки. Фото: Т. Ю. Царевская, 2013

Ил. 4. Спас Нерукотворный с поклоняющимися ангелами. Миниатюра Лобковского Пролога. 1262. ГИМ, Хлуд. 187. Фото: Э. С. Смирнова, 2025

Ил. 5. Евангелист. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Юго-западный парус. Фото: Т. Ю. Царевская, 2013

Ил. 6. Евангелист Лука. Собор Протата в Карее, Афон. Мануил Панселлин. Ок. 1300. Источник: Πανσέληνος 2003, σίκ. 34

Ил. 7. Пророки Аарон и Моисей. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Восточная подпружная арка. Фото: Т. Ю. Царевская, 2025

Ил. 8. Пророк Малахия. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Западный склон южной арки. Фото: Т. Ю. Царевская, 2013

Ил. 9. Пророк Исаяя (?). Церковь Рождества Христова на Красном поле. Южный склон западной арки. Фото: Т. Ю. Царевская, 2025

Ил. 10. Пророк Иона. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Северный склон западной арки. Фото: Т. Ю. Царевская, 2025

Ил. 11. Пророк Иеремия (?). Церковь Рождества Христова на Красном поле. Западный склон северной арки. Фото: Т. Ю. Царевская, 2013

Ил. 12. Пророк Софония (?). Церковь Рождества Христова на Красном поле. Восточный склон северной арки. Фото: Т. Ю. Царевская, 2013

Ил. 13. Церковь Рождества Христова на Красном поле. Вид на купол и подкупольную зону с крестами-никитрионами в замках подпружных арок. Фото: Т. Ю. Царевская, 2025



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



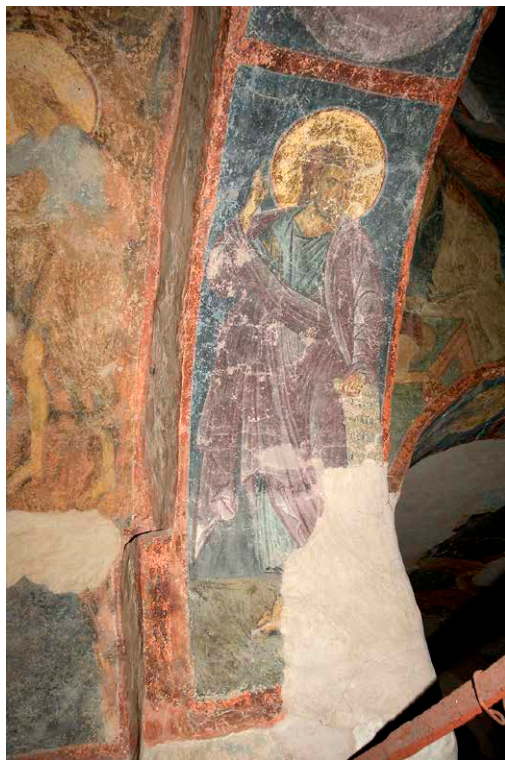
Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11



Ил. 12



Ил. 13



К истории православных кладбищ Томска рубежа XIX–XX вв.: визуальные образы погребальной культуры на переломе эпох

Н. И. Сазонова 

Томский государственный педагогический университет,
Томский государственный университет систем управления и радиоэлектроники,
Томск, Российская Федерация
nataly-sib@mail.ru

Для цитирования:

Сазонова Н. И. К истории православных кладбищ Томска рубежа XIX–XX вв.: визуальные образы погребальной культуры на переломе эпох // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 34–52. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-34-52>

Аннотация. В статье анализируются визуальные образы погребальной культуры рубежа XIX–XX вв. на материале православных городских кладбищ Томска. Для анализа использованы делопроизводственные документы, мемуары, материалы прессы. В этот период происходило противостояние двух традиций погребения: древнерусской, предполагавшей устройство некрополей на освящённой земле, при храме, и рационалистической, получившей распространение со второй половины XVIII века. Примером древнерусской традиции являются городские некрополи при мужском и женском монастырях Томска. На основе рационалистической концепции было построено Вознесенское кладбище за пределами города, однако в полной мере реализовать концепцию рационального устройства некрополя не удалось. Уникальным примером разрушительных последствий противостояния двух традиций погребения стала история Преображенского кладбища Томска: возникнув стихийно, оно, считаясь православным, не имело собственного храма, а название носило по ближайшей приходской церкви. Нахождение некрополя на неосвящённой земле лишало сакрального смысла его пространство, чем вызвана неблагоустроенность кладбища: отсутствие полноценной ограды, запущенность могил. Вместе с тем, облик надгробных знаков, крестов, имевших белый цвет, говорит о сохранности в массовом сознании христианского понимания смерти. В начале XX в., когда нарастает секуляризация общества, формируется атеистическая погребальная культура, связанная с культом героев революции и некрополем как местом памяти об их подвигах. Так появляется советское кладбище близ Преображенского, делаются попытки создать особую семантику этого некрополя с использованием революционных символов. Но существование кладбища оказалось недолгим. После закрытия как советского, так и православных кладбищ они были полностью уничтожены в годы Великой Отечественной войны, причём ведущую роль сыграли не власти, а население, вандализм которого привёл к уничтожению

некрополей. Таким образом, произошло разрушение погребальной культуры, которое стало следствием системного идеологического и духовного кризиса.

Ключевые слова: погребальная культура, кладбище, храм, надгробные знаки, визуальный образ, Пётр Хандорин, мемуары, городской миф.

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

On the history of Orthodox cemeteries in Tomsk at the turn of the 19th – 20th centuries: Visual images of funeral culture at the turning point of epochs

Natalia I. Sazonova 

Tomsk State Pedagogical University,
Tomsk State University of Control Systems and Radioelectronics,
Tomsk, Russian Federation
nataly-sib@mail.ru

For citation:

Sazonova N. I. On the history of Orthodox cemeteries in Tomsk at the turn of the 19th – 20th centuries: Visual images of funeral culture at the turning point of epochs. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 34–52. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-34-52>

Abstract. The article analyzes visual images of funerary culture at the turn of the 19th – 20th centuries based on the material of Orthodox urban cemeteries in Tomsk. This analysis is based on official documentation, memoirs and mass media sources. During this period there was a confrontation between two burial traditions: the ancient Russian one, which assumed the construction of necropoleis on consecrated grounds near the temple, and the rationalistic one which became widespread from the 2nd half of the 18th century. An example of the ancient Russian tradition is the necropoleis attached to the monasteries of Tomsk. On the basis of a rationalistic concept, the Voznesenskoye cemetery was built outside the city, however, it was not possible to fully realize the rational concept of a necropolis. A unique example of the devastating consequences of the confrontation between the two burial traditions was the story of the Preobrazhenskoe Cemetery in Tomsk: having arisen spontaneously and being considered Orthodox, it did not have its own temple, but was named after the nearest parish church. The location of a necropolis on unsanctified land deprived its space of sacred meaning, which caused the lack of amenities of the cemetery – the lack of a full-fledged fence, the neglect of graves. At the same time, the appearance of tombstones and crosses, which were white in color, indicates the preservation of the Christian understanding of death in the consciousness of the masses. At the beginning of the 20th century, with the increase of secularization of society, an atheistic funeral culture was formed, associated with the cult of the heroes of the revolution and the necropolis as a place of remembrance of their exploits. This is how the Soviet cemetery near Preobrazhensky appears and attempts are being made to create a special semantics of this necropolis using revolutionary symbols. But the cemetery's existence was

short-lived. After the closure of both Soviet and Orthodox cemeteries they were completely destroyed during the Second World War, and the leading role was played not by the authorities, but by the population, whose vandalism led to the destruction of necropolises. Thus, the destruction of the funeral culture occurred which was the result of a systemic ideological and spiritual crisis.

Keywords: funeral culture, cemetery, temple, grave markers, visual image, Peter Khandorin, memoirs, urban myth.

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

В последние десятилетия внимание исследователей нередко привлекает история кладбищ, так что иногда даже говорят о целой отрасли исследований – некрополеведении [Дмитриенко, Монгуш 2012, 89]. Это – своего рода возрождение направления, получившего распространение в начале XX века, когда началось изучение некрополей и в целом погребальной культуры и появились первые исследования на эту тему [Сайтов 1912; Шемякин 1917]. Особую роль в этот период сыграла деятельность великого князя Николая Михайловича Романова, по инициативе которого возник проект под общим названием «Русский некрополь» – масштабное издание описаний некрополей Москвы, Петербурга и других городов России. Некоторые из результатов таких изысканий увидели свет лишь в 2000-е гг. [Шилов 2010]. Интерес к изучению некрополей понятен. Как указывает С. О. Шмидт, «всякий мемориал в момент его создания – свидетельство понимания взаимосвязи настоящего с прошлым людьми определённого времени и социального (точнее – социокультурного) положения. Память – основа не только культуры, но и мировосприятия, и именно сбережённая социальная память обеспечивает культурную преемственность поколений. <...> Поэтому кладбище (и его состояние) становится для историка источником понимания общественного (и религиозного) сознания и системы символов культуры не только тех лет, когда жили похороненные там люди, но и времени жизни их потомков» [Шмидт 1991, 9–11].

К сожалению, уже в начале XX века основными источниками для изучения некрополей были надгробные надписи, которые в рамках проекта «Русский некрополь» собирались при храмах, в монастырях в Москве, в Петербурге, в провинции; в частности, известно, что эта работа была проделана в томских Богородице-Алексеевском мужском и Иоанно-Предтеченском женском монастырях применительно к некрополям обители [Шилов 2010, 18–23]. В дальнейшем к надгробным надписям добавились также материалы прессы [Дмитриенко, Монгуш 2012, 89–90]. Однако крайне редко исследователю удаётся изучить визуальные образы некрополей, свидетельствующие о специфике погребальной культуры времени. Причина этого состоит в том, что уже в последние предреволюционные годы шёл прогрессирующий процесс разрушения её элементов. Так, В. И. Сайтов в «Московском некрополе» писал о состоянии очень многих кладбищ первых лет XX века: «Памятники снимаются с мест, продаются торговцам; надписи, кресты, скульптурные изображения исчезают или обезображиваются; плиты закладываются в фундаменты, тротуары, под водосточные трубы,

разбиваются на бут. Целые склепы, с засыпанными штукатуркой и пылью веков памятниками, с сорванными гербами, с замазанными краской или уничтоженными надписями служат складом старых негодных вещей <...>. Между тем, многие погребённые были видные в русской истории люди и часто крупные благотворители тех же монастырей, которые способствовали уничтожению их могил» [Саитов 1912, 3–4].

Идущие процессы секуляризации, отражающиеся на погребальной культуре, ускорили революционные события 1917 г., последующие социальные потрясения и войны, в результате чего процесс разрушения некрополей резко ускорился. Тем ценнее немногие сохранившиеся источники, содержащие описание кладбищ, позволяющие хотя бы отчасти реконструировать их визуальный облик и особенности погребальной культуры. В этом отношении в определённой степени парадоксальная ситуация сложилась в городе Томске. С одной стороны, здесь полностью утрачены некрополи периода до 1917 г.; так, совершенно уничтожены кладбища при мужском и женском монастырях, территория бывшего Вознесенского кладбища занята заводом, Преображенского кладбища – студенческими общежитиями. С другой стороны, именно в Томске сохранились источники, проливающие свет на облик некрополей, особенности погребальной культуры, а также её трансформации в послереволюционные годы. К числу таких свидетельств эпохи принадлежат как делопроизводственные документы, сохранившиеся в Государственном архиве Томской области, так и материалы прессы и, наконец, мемуары. Особое значение имеют воспоминания Петра Викторовича Хандорина (1905–1992), оставившего подробное описание Томска начала XX века. Коренной томич, по профессии техник-строитель, П. В. Хандорин в 1960–1980-е гг. создавал воспоминания о Томске первой половины XX в., адресованные детям и внукам: «Томск и томичи в начале века. Очерки города и событий, быта и нравов по рассказам стариков и очевидцев, личным воспоминаниям и запомнившимся анекдотам». В настоящее время мемуары хранятся в Государственном архиве Томской области. Помимо воспоминаний очевидцев и собственных, П. В. Хандорин использовал также документы, к числу которых принадлежит «Схематический план застройки Томска», и справочную литературу. Мемуары также содержат множество рисунков автора, позволяющих наглядно представить облик города. Среди них есть и рисунки, посвящённые томским кладбищам, в особенности – Вознесенскому и Преображенскому. На последнем, находящемся близ Иоанно-Предтеченского женского монастыря, с которым семья П. В. Хандорина имела тесные связи [см.: Сазонова, Маслич 2022], были погребены многие его родственники, близкие друзья.

В настоящей статье мы уделим основное внимание двум томским некрополям: Вознесенскому и Преображенскому кладбищам. Они нечасто привлекают внимание исследователей: до настоящего времени не восстановлена их история, неизвестны имена большинства погребённых – притом, что такая работа ведётся по другим городским некрополям, например, по Южному кладбищу [Дмитриенко 2013]. Между тем, оба некрополя не просто являются «источником понимания общественного (и религиозного) сознания и системы символов культуры» (С. О. Шмидт) рубежа XIX–XX вв., но и отражают трансформации в этой области в XVIII–XX вв.: Вознесенское кладбище было первым городским, открытым в соответствии с концепцией устройства некрополей «на рациональных началах»,

получившей распространение со второй половины XVIII в., Преображенское – последним возникшим перед революционными событиями 1917 г., когда происходили радикальные изменения во всех сферах жизни общества, не исключая и погребальную культуру, её визуальные образы. Именно проблеме этих изменений и посвящена настоящая статья.

Пространство некрополя: кладбище при храме или храм на кладбище?

Согласно древнерусской традиции, местом захоронения христиан являлась освящённая земля – территория, прилегающая к храму. Это связано с тем, что смерть человека с первых веков христианства осмысливалась как «сопогребение и совоскресение со Христом» [Дашевская, Штонда 2017, 58]. Именно это имело ключевое значение, в то время как, например, распланировка мест для погребения была не в русской традиции: обычно хоронили покойников просто на удобных участках, свободных от могил, на что указывает, в частности, А. Т. Саладин [Саладин 1997, 135].

Иной подход, связанный с устройством кладбищ «на рациональных началах», появляется в XVIII в. В 1771 г. императрица Екатерина II запретила погребать покойников при церквях в городской черте, мотивируя запрет требованиями санитарии: ближайшим поводом к введению новшества стала эпидемия чумы [Борей 2017]. При этом законодатель попытался найти компромисс между древнерусской традицией кладбищ при храмах и некрополями «на рациональных началах». Так, принимая во внимание традицию захоронения на освящённой земле, при кладбищах, вынесенных за городскую черту, разрешено было открывать церкви. Не составлял исключения в этом отношении и Томск. Храм Вознесения Господня, возведённый на загородном кладбище около 1810 г. (ил. 1), по понятным причинам не имел прихода, в связи с чем получал ассигнования от города в размере 288 р. в год [Представление 1905, 2].

Однако ведущим принципом устройства некрополей с этого времени стали, прежде всего, санитарные нормы, которые могли бы предохранить жителей городов от «антисанитарии» и «заразных болезней». Отсюда – нормированные расстояния между могилами, их «правильное» в геометрическом отношении расположение. Вот как описывается эта концепция в запросе губернатора Томской губернии, сделанном в городскую думу в ноябре 1874 г.: «Всякое кладбище должно быть обнесено оградой и разделено на кварталы, между которыми необходимо провести улицы такой ширины, чтобы можно было пронести усопшего, а по середине кладбища провести крестообразно широкие улицы для свободного движения погребальных процессий». В центре кладбища необходимо было оставить место для церкви, «которая будет построена иждивением граждан или каких-нибудь благотворителей». Чиновник указывает, что кладбище нужно разделить на пронумерованные кварталы и участки. При этом «цена местам должна уменьшаться по мере удаления от церкви или главных улиц кладбища». Так, предлагалось взимать 40 рублей за захоронение в притворе церкви, 10 – близ неё, 5 – на более отдалённых улицах «и так далее», «для неимущих давать места даром, причём должно быть предложено удостоверение о бедности» [Копия 1874, 1 об. – 2].

На практике «правильное» устройство так и не было реализовано в полной мере. Довольно подробный обзор на эту тему в 1902 г. вышел в томской газете

«Сибирский Вестник». Его автор, в частности, констатирует, что на Вознесенском кладбище к началу XX века наблюдается «переполненность до невозможности» мёртвыми телами, «так что могила плотно примыкает к могиле и между могилами не только трудно пронести мертвеца в места, удалённые от церкви, но даже невозможно пройти». Таким образом, в реальности продолжал соблюдаться принцип погребения на свободных местах, а не в определённых «кварталах». Кроме того, кладбище, которое задумывалось как загородное, за десятилетия существования фактически оказалось в городской черте, в связи с чем «потеряло своё легальное значение, так как почти примыкает к городской черте и находится в весьма близком расстоянии от последнего городского жилья», а «в санитарном отношении угрожает великою опасностью для смежных городских обитателей, особенно в весеннее время» [Сибирский Вестник 1902, 3].

Кроме того, ввиду близости храма к городу у Вознесенской церкви появились постоянные прихожане. К 1905 г. относится примечательный эпизод, связанный с прекращением городского финансирования Вознесенской церкви: по мнению Городской Думы, храм имеет достаточный доход, чтобы самостоятельно «содержать штат смотрителей и сторожей, достаточный для надлежащего ухода за кладбищем» [Постановление 1905, 4 об.]. Тем самым, стало ясно, что городские власти фактически начали воспринимать Вознесенский некрополь как существующий при храме, то есть подходить к нему с точки зрения древнерусской традиции.

Вместе с тем, концепция некрополя «на рациональных началах» продолжала существовать на официальном уровне: в 1874–1880 гг. Городская Дума и управа по представлению губернатора неоднократно принимали решения об устройстве нового «правильного» городского кладбища «за Центральной тюрьмой по дороге в деревню Киргизку и об обустройстве его на рациональных началах», об обследовании предназначенного для нового кладбища земельного участка, а также о составлении сметы расходов [Постановление 1875, 5–9]. Однако в 1880 г. Дума констатирует, что все эти решения так и не были выполнены [Журнал 1880, 11–12].

При этом в нарушение законодательства продолжал действовать некрополь при Богородице-Алексеевском монастыре (существовал с XVII в.). Ещё одним кладбищем при монашеской обители стал некрополь при Иоанно-Предтеченском женском монастыре, основанном как община в 1864 г. и получившем статус монастыря в 1876 г. Оба кладбища не имели статуса городских и выражали собой, по сути, древнерусскую традицию, связанную прежде всего с храмом как смысловым центром их пространства. Таким образом, к концу XIX в. фактически можно говорить о своего рода противостоянии двух традиций организации пространства некрополя: с одной стороны, связанной с семантикой кладбища и храма, с другой стороны, основанной «на рациональных началах». По данным П. В. Хандорина [Хандорин 1980, 823], 1864 годом можно датировать и возникновение «кладбища близ женской общины», не тождественного некрополю будущего монастыря: в отличие от монастырского кладбища, оно было расположено через дорогу от обители (через ул. Торговую, в наши дни – ул. Вершинина) и позже получило неофициальное именование Преображенского. История его возникновения и функционирования показывает, что противостояние двух традиций организации погребального пространства имело последствия, зачастую в прямом смысле разрушительные.

Кладбище без храма

Именованье «Преображенское кладбище» начинает появляться в метрических книгах томских храмов лишь в 1890-е гг. Современники связывали его с церковью Преображения Господня, которая, однако, никогда не являлась кладбищенской и была возведена в 1868 г. как приходская на средства купца С. Ярлыкова (Ерлыкова) [Карташев 1914, 120]. Именованье кладбища, согласно П. В. Хандорину, было связано с тем, что оно «входило в границы прихода» Преображенской церкви [Хандорин 1979, 813], находившейся, правда, на значительном (около 1 км) удалении от некрополя. «Своего» же храма кладбище не имело, не было здесь и часовни. Как автор статьи в «Сибирском Вестнике», так и П. В. Хандорин отмечают отсутствие у некрополя полноценной ограды. П. В. Хандорин пишет: «С лицевой стороны, то есть со стороны улицы Торговой, кладбище имело поставленную доброхотом-жертвователем кирпичную не оштукатуренную побеленную известью по кирпичу ограду с центральными въездными воротами». При этом «в замке полуциркульной кирпичной арки <...> с обратной её стороны (со стороны кладбища) была вделана небольшая чугунная плита шириной примерно 25 и высотой 30 сантиметров с рельефной (отлитой) надписью на ней. Запомнившееся мне начало этой выполненной простым русским шрифтом надписи гласило: “Ограда сия поставлена в 1864 году на средства III гильдии купца...” К сожалению, следовавших в конце фамилии, имени и отчества этого купца у меня в памяти не сохранилось. Однако, хорошо запомнился год постройки ограды и невысокая гильдия его степенства» [Хандорин 1979, 823] (ил. 2).

П. В. Хандорин также отмечает: «Доброхот жертвователю не пожалел денег на то, чтобы увековечить для потомков своё имя, установив в замке воротной арки со стороны кладбища чугунную плиту с отлитой на ней фамилией, именем и отчеством. Однако, во всём остальном он был скуп: решётку в верхней части ограды он поставил не железную, а деревянную, причем оставил её “серой”, не окрашенной. Да и наверху воротной арки, которую по всем писанным и неписанным традициям и правилам того времени надлежало увенчать главкой и крестом, он креста не поставил, а ограничился тем, что повесил в замке арки с лицевой её стороны какую-то икону в простом киоте, которая к 1915 году успела настолько выцвести и выгореть на солнце, что разобрать на ней ничего уже было нельзя. В связи с этим представляется интересным такой вопрос: а пожелал ли бы сам жертвователю быть похороненным на этом кладбище, за установленной им оградой?» [Хандорин 1980, 823–824] (ил. 3).

К сказанному можно добавить, что ограда, как указывает журналист «Сибирского Вестника», «лицевой стороной» и ограничивалась: три другие стороны некрополя вовсе были не огорожены. Вследствие этого, по словам газеты, «в летнее время находят для себя пастбище на нём не только лошади и коровы, но даже свиньи; все эти животные свободно бродят по разным направлениям кладбища, ломают кресты, портят деревья, оскверняют могилы и пр.». Другой проблемой некрополя было то, что, по словам журналиста, здесь «нет надлежащей распланировки мест погребения, нет и должным образом направленных дорожек; нет в зимнее время расчистки снега, отчего в это время погребения с трудом совершаются и не бывает доступа к могилам» [Сибирский Вестник

1902, 3]. Правда, согласно мемуарам П. В. Хандорина, кладбище всё же имело планировку – центральную аллею и 6 кварталов (ил. 4).

Возможно, общее впечатление «беспорядочности» создавалось потому, что некрополь почти полностью зарос деревьями. Преображенское кладбище представляло собой «довольно густую берёзовую рощу с деревьями 80–90-летнего возраста, среди которой <...> встречались и небольшие группы сосен такого же возраста и отдельные большие кусты черёмухи. Имея довольно густую поросль высокорослых деревьев и кустарников, Преображенское православное кладбище <...> плохо проветривалось, было глухим и сырым. А это последнее способствовало тому, что на нём между могил и на запущенных могилах было много высокорослой травы, лопухов и крапивы» [Хандорин 1979, 821–822]. В 1874 г. Томский губернатор в запросе в Городскую Думу указывает на необходимость навести порядок «на кладбище близ женской общины, где до сих пор нет сторожей и дома для них, а также кварталы и места не обозначены номерами, так что жители хоронят усопших как попало» [Копия 1874, 1]. Однако и это распоряжение властей так и не было выполнено – хотя бы потому, что фактический статус некрополя как одного из городских кладбищ не был подтверждён юридически: ведь городским официально продолжало считаться лишь «устроенное на рациональных началах», хотя и переполненное, Вознесенское кладбище.

Облик захоронений

П. В. Хандорин, оставивший подробные описания Преображенского кладбища, отмечает, что на абсолютном большинстве могил были установлены восьмиконечные православные кресты – «и простые, массивные, высокие, выделанные из целого бревна, и – более лёгкого типа с фигурной обделкой концов». Мемуарист указывает, что они почти всегда были окрашены белилами. По мнению автора, утрата этой традиции в последующие годы привела к тому, что более поздние и современные кладбища выглядят «очень уж мрачными» [Хандорин 1979, 825–826]. Стоит, однако, отметить, что белый цвет имел в данном случае не столько эстетическое, сколько символическое значение: традиционно со времен Древней Руси он считался цветом перехода – от временного к вечному, от земного к небесному. Он же соответствовал Небесному Иерусалиму, подобно тому, как «образами Града Небесного, возникшими на земле как напоминание и свидетельство о конечной цели христианского жительства» [Лебедев 1995, 297], были на Руси белокаменные храмы. На кресте располагались выполненные чёрным надписи: «На верхней поперечной дощечке, как правило, был текст “Здесь покоится тело”. Или в другом варианте: “Под сим крестом покоится тело раба Божьего”. На второй, более длинной поперечине креста, вписывалась фамилия, и другой строкой – имя и отчество умершего, а внизу указывались даты его рождения и смерти и его возраст. На нижней наклонной поперечине креста под восклицательным знаком вписывались <...> слова, заключающие эпитафию: “Мир праху твоему”, или – реже – “Да будет земля тебе легче пуха”» [Хандорин 1979, 826–827] (ил. 5).

Среди немногих сохранившихся фотографий облика могил рубежа XIX–XX вв. – фото места захоронения известного сибирского учёного и общественного деятеля Г. Н. Потанина, погребённого на кладбище Иоанно-Предтеченского женского монастыря (ил. 6). Как видим, крест на могиле в целом соответствует опи-

санной П. В. Хандориним традиции. Такое размещение надписей вместе с цветом намогильного креста говорило о сохраняющемся понимании человеческой жизни как крестного пути страданий и скорбей, ведущего в Небесное Царство.

Таким образом, православные кладбища Томска к началу XX в. представляли собой противоречивую картину неоднозначного сочетания двух концепций некрополя – восходящей к Древней Руси и рационалистической, при этом ни одна из них не была реализована в законченном виде. Преображенское кладбище стало наиболее ярким «маркером» прогрессирующего разрушения традиционной погребальной культуры, опирающейся на древнерусскую традицию. С одной стороны, некрополь считался православным: над входом находилась икона, на могилах – кресты, семантика облика которых говорит о сохранности христианского понимания смерти. С другой стороны, кладбище не имело собственного храма, именуясь Преображенским просто по ближайшей приходской церкви. Можно констатировать, что фактически погребения происходили на неосвящённой земле, что во многом обесмысливало значение самого некрополя с точки зрения традиционной погребальной культуры. Отсюда отсутствие завершённой ограды, вероятно, достаточно спокойное отношение к тому, что на кладбище, по сути, пасётся скот, в целом отсутствие надлежащего присмотра за некрополем не только со стороны властей, но и со стороны благотворителей. Примечательно, что П. В. Хандорин говорит о репутации Преображенского как «кладбища для бедных» [Хандорин 1979, 824], что, по его мнению, и объясняло состояние некрополя. В действительности речь, как представляется, должна идти о серьёзных духовных проблемах, которые касались, конечно, всех сословий общества. Далеко зашедшая секуляризация породила не только атеистический дискурс, но и изменения в области погребальной культуры. В Томске они начали происходить уже с начала 1918 года.

«Советское кладбище»: новые смыслы?

«Советским» в мемуарах П. В. Хандорина именуется новый некрополь, возникший в первые послереволюционные годы рядом с Преображенским кладбищем; иногда в литературе его также определяют как часть Преображенского кладбища [Красильникова 2012]. По словам мемуариста, побудительной причиной формирования отдельного кладбища ещё с начала 1918 г. послужило то, что, несмотря на очевидные нарушения православной погребальной традиции (отсутствие храма), Преображенское продолжало нести элементы религиозной культуры: на могилах «стояли религиозные символы, кресты и прочие знаки» [Хандорин 1979, 803]. П. В. Хандорин пишет, что «по сохранившимся в памяти сведениям того времени (разговорам, слухам), припоминается, что будто бы кто-то из большевиков, умиравших в начале 1918 г. перед своею смертью настойчиво и категорически просил своих товарищей ни в коем случае не хоронить его среди религиозников. И эта его последняя просьба была уважена» [Хандорин 1979, 803–804]. Именно так появилась первая могила на «советском кладбище».

Вместе с тем, нельзя не отметить, что появление «советского кладбища», конечно, связано не только с личными пожеланиями отдельных деятелей, но соотносится с общим для коммунистов России этого периода настроением на создание новой погребальной культуры: уже в первые годы революции распространение

получают «красные похороны» без религиозного элемента и культ «героев революции» [Савин, Тепляков 2021, 209].

В течение 1918–1919 гг. на «советском» кладбище почти не было новых могил, притом что в период, когда Томск находился под властью «белого движения», в городе умерли два революционера: В. П. Обнорский и Т. Я. Закарая. Однако, согласно воспоминаниям Хандорина, они были погребены на Преображенском, а не на «советском» кладбище, что автор связывает с опасностью привлечения внимания городских властей. Захоронения на «советском кладбище» возобновились с конца 1919 г., после восстановления в городе советской власти. Примечательно, что до начала 1930-х гг. на «советском кладбище» погребали «советских партийных работников и рядовых членов партии», то есть людей определённых убеждений [Хандорин 1979, 805–807]. Томичей, не являвшихся членами большевистской партии, по-прежнему хоронили на Преображенском кладбище; в 1930-е гг. к этому некрополю была сделана прирезка нового участка, так как кладбище переполнилось.

Для цветового решения «советского» некрополя был выбран красный, «цвет революции», в который были окрашены его ограда и надгробные памятники. Однако во всём остальном пространство советского кладбища не имело символического своеобразия: многие элементы его облика перекликались с концепцией «рационально устроенного» некрополя дореволюционных лет. П. В. Хандорин пишет: «Кладбище <...> имело одиночные невысокие кустарниковые насаждения: сирень, бузину, черёмуху. Кладбище имело не очень широкую центральную аллею, посыпанную слоем песка. Благодаря решётчатому ограждению (ил. 7) и невысоким одиночным насаждениям, кладбище хорошо проветривалось и было доступно солнечным лучам; могилы на нём всегда были ухожены и в летнюю пору обсажены цветами. Это кладбище производило лучшее впечатление, чем густо заросшее многолетними берёзами, соснами и черёмухой, плохо проветриваемое, глухое, летом всегда влажное с густой порослью высокой травы, лопухов и крапивы лежащее рядом с ним Преображенское кладбище» [Хандорин 1979, 808–809]. Кроме того, мемуарист отмечает сходство ограды некрополя с находящимся рядом лютеранским кладбищем.

Несколько больше для понимания семантики некрополя дают надгробные знаки. Первая могила на «советском» кладбище была отмечена особым надгробным знаком, заменившим православный крест. По словам П. В. Хандорина, это был «окрашенный в красный цвет деревянный столбик с деревянной же пятиконечной звездочкой сверху и ниже расположенной широкой и короткой дощечкой (или железным листом), на которой были написаны имя, фамилия и отчество умершего и даты его рождения и смерти и возраст, и был укреплен веночек с лентами». В последующие месяцы рядом появилось ещё несколько могил подобного же облика [Хандорин 1979, 803–805].

В дальнейшем красный цвет надгробного знака и использование пятиконечной красной же звезды станут неотъемлемой принадлежностью могил на «советском кладбище». Красная звезда использовалась французскими революционерами конца XVIII в. и называлась «Марсовой» в честь римского бога войны; таким же образом именовали красную пятиконечную звезду и в советской России [Платошкин 2012, 78]. Размещение же символа на надгробном знаке говорило

об определённой политической и идеологической позиции похороненного здесь человека.

В 1920–1930-е гг. появляются новые элементы: деревянные щитки в форме сердца (ил. 9). В дальнейшем всё большее распространение получают намогильные знаки в виде «пирамид различной формы и размеров и – очень редко – в виде обелисков», увенчанных пятиконечной звездой [Хандорин 1979, 811–812].

Исследователи отмечают, что эти формы намогильных знаков были заимствованы у французских революционеров, как и красная звезда [Красильникова 2012, 117]. Впрочем, складывание новой погребальной культуры шло непросто. Е. И. Красильникова констатирует: «Нельзя сказать, что в Томске чётко соблюдалось правило хоронить коммунистов на Партийном кладбище. В 1920-х гг. земле Вознесенского кладбища также предавали тела умерших большевиков, красноармейцев и советских служащих»; немало было их могил и на Преображенском [Красильникова 2012, 119]. В целом, существование «советского кладбища» оказалось недолгим. Согласно П. В. Хандорину, за 1–2 года до начала Великой Отечественной войны этот некрополь, как и Преображенское кладбище, был закрыт для захоронения ввиду отсутствия места. Ещё ранее начал действовать запрет на новые захоронения на Вознесенском кладбище, а также на некрополях уже закрытых Богородице-Алексеевского и Иоанно-Предтеченского монастырей. Незадолго до войны городские власти выделили место под новый некрополь, получивший название Южного.

Разрушение и миф о нём

Последующие военные годы красноречиво показали состояние погребальной культуры в городе, отношение томичей к некрополям: после закрытия Вознесенского и Преображенского кладбищ, как отмечает П. В. Хандорин, «началось постепенное растаскивание населением на топливо деревянных оградок могил и намогильных знаков и спиливание отдельных берёз. Этот процесс разрушения всех закрытых кладбищ резко ускорился осенью 1941 г., с эвакуацией в Томск заводов и населения из западных районов страны. Тогда для нужд восстановления эвакуированных заводов срочно были разобраны сложенные на тощем известковом растворе и потому легко разбиравшиеся ограды женского монастыря (Студгородка) и Преображенского кладбища. И на топливо эвакуированным населением были вырезаны все сплошь березовые деревья в рощах всех перечисленных кладбищ, и на эти же цели унесены по квартирам деревянные ограды кладбищ и всё ещё уцелевшие деревянные ограды могил и намогильные знаки» [Хандорин 1979, 843–844].

Как видим, несмотря на то что «разрушительный тон» в отношении дореволюционной погребальной культуры задавался антирелигиозно настроенными советскими городскими властями [Красильникова 2012, 121], непосредственно разрушение некрополей в большей степени было, как свидетельствует современник, делом населения. Однако позже, к 1990-м гг., в Томске сложился устойчивый городской миф о советской власти как разрушительнице христианской погребальной культуры. Например, решения городских властей о запрете захоронений на Вознесенском кладбище, принятые во второй половине 1920-х годов, начинают восприниматься как идеологически мотивированные, несмотря на то что они пол-

ностью повторяют подобные же постановления городских властей 1870-х гг. и связаны, прежде всего, с переполненностью некрополя. Таким же образом, как намеренное кощунство над христианским некрополем, интерпретируется и закрытие Преображенского кладбища и некрополя женского монастыря с последующим возведением на их месте студенческих общежитий – притом что к этому времени само кладбище, на котором находились могилы многих известных томичей, было уже фактически уничтожено. Вот его описание 1950–1960-х гг., данное томским краеведом В. Д. Славниным: «Домов на пустыре заметно прибавилось, прибавилось и хлама. Зияли развороченные могилы. Кое-где рядом с ними валялись чудом уцелевшие надгробия и обелиски». И даже место могилы Г. Н. Потанина, которую разрешено было перенести в Университетскую рощу, пришлось буквально «вычислять» [Славнин 1991, 200].

Постепенно в общественном сознании формируется даже своего рода особый миф об облике Преображенского кладбища: «Во времена оны оно было огорожено стеной из вишнево-красного глянцевого кирпича, высота которой доходила до двух метров. По верху стены – ажурная кованая решётка, та самая, что в пятидесятых-шестидесятых годах красовалась на дощатом заборе Городского сада. <...> От ворот к центру кладбища вела широкая асфальтированная дорога <...>. Она заканчивалась у высокой кирпичной церкви, оштукатуренной и выбеленной» [Славнин 1991, 199]. Вполне очевидно, что это описание не имеет ничего общего с реальным обликом некрополя, который отражён как в воспоминаниях современников, так и в делопроизводственных документах рубежа XIX–XX вв. К тому же, уничтожены после закрытия были не только погребения православных, но и захоронения большевиков, как на Преображенском, так и на «советском» кладбищах. Тем самым, речь может идти не столько о наступлении советской власти на память о «царском режиме», сколько о системном идеологическом и духовном кризисе, который оказался крайне разрушителен для погребальной культуры. Её последующие трансформации и возникшие новые черты, безусловно, могут и должны стать предметом дальнейшего исследования.

Библиография

- Борей 2017 – Борей В. И. Упразднение московских приходских погостов и создание первых городских кладбищ после событий 1771 года // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (79). С. 24–26.
- Дашевская, Штонда 2017 – Дашевская З. М., Штонда Ю. А. Возникновение и развитие чинопоследования христианского погребения в Византии в X–XII веках // Вестник Свято-Филаретовского института. 2017. № 24. С. 46–60.
- Дмитриенко 2013 – Томский некрополь. Южное кладбище. Вып. 2: Западная сторона / Науч. ред. Н. М. Дмитриенко. Томск, 2013.
- Дмитриенко, Монгуш 2012 – Дмитриенко Н. М., Монгуш А. А. О публикации траурных сообщений в томской газете «Красное Знамя» (1940–1962 гг.) // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 363. С. 89–91.
- Журнал 1880 – Выписка из журнала Томской Городской Думы от 29 мая 1880 г. // Государственный архив Томской области. Ф. 233. Оп. 2. Д. 78. Л. 11–12.

- Карташев 1914 – Справочная книга по Томской епархии. Сост. служащими консистории под рук. В. А. Карташева в янв. – марте мес. 1914 г. Томск, 1914.
- Копия 1874 – Копия из журнала Томской городской думы от 1 ноября 1874 г., сделанная 18 марта 1875 г. // Государственный архив Томской области. Ф. 233. Оп. 2. Д. 78. Л. 1.
- Красильникова 2012 – *Красильникова Е. И.* Кладбища Томска как места памяти жителей города (конец 1919 – первая половина 1941 г.) // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 363. С. 115–122.
- Лебедев 1995 – *Лебедев Л., прот.* Москва Патриаршая. Москва, 1995.
- Платошкин 2012 – *Платошкин Н. Н.* Пятиконечная звезда. История и современность // Военно-исторический журнал. 2012. № 7. С. 77–79.
- Постановление 1875 – Постановление Томской городской управы от 21 февраля 1875 г. // Государственный архив Томской области. Ф. 233. Оп. 2. Д. 78. Л. 5–10.
- Постановление 1905 – Постановление Томской городской Думы, 1905 // Государственный архив Томской области. Ф. 233. Оп. 2. Д. 78. Л. 4–4 об.
- Представление 1905 – Представление городской управы в Думу г. Томска, 1905 // Государственный архив Томской области. Ф. 233. Оп. 2. Д. 233. Л. 2.
- Савин, Тепляков 2021 – *Савин А. И., Тепляков А. Г.* «Красные похороны». Новая похоронная обрядность в молодой Советской России // Идеи и идеалы. 2021. Т. 13. № 3. Ч. 1. С. 205–228.
- Сазонова, Маслич 2022 – *Сазонова Н. И., Маслич Е. А.* Визуальные источники по истории Иоанно-Предтеченского женского монастыря в Томске: историческая память и городские мифы // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 1. С. 111–128.
- Саитов 1912 – *Саитов В. И.* Петербургский некрополь. Т. 1. Санкт-Петербург, 1912.
- Саладин 1997 – *Саладин А. Т.* Очерки истории московских кладбищ. Москва, 1997.
- Сибирский Вестник 1902 – О православных кладбищах в г. Томске // Сибирский Вестник. 1902. 26 февраля. С. 3.
- Славнин 1991 – *Славнин В. Д.* Томск сокровенный. Томск, 1991.
- Хандорин 1979 – *Хандорин П. В.* Томск и томичи в начале века. Очерки города и событий, быта и нравов по рассказам стариков и очевидцев, личным воспоминаниям и запомнившимся анекдотам. Раздел II. Тетради № 6–7 с воспоминаниями о детстве (окончание), о зданиях, сооружениях и местностях в южной части г. Томска (по схематическому плану города за 1915 г., № 33–108) // Государственный архив Томской области. Ф. Р-1954. Оп. 1. Д. 6.
- Шемякин 1917 – *Шемякин И. Н.* Псковский некрополь // Сборник Псковской губернской учёной архивной комиссии. Вып. 1. Псков, 1917. С. 171–201.
- Шилов 2010 – Томский некрополь по документам фонда Великого князя Николая Михайловича в РГИА / Сост. Д. Н. Шилов. Санкт-Петербург, 2010.
- Шмидт 1991 – *Шмидт С. О.* Исторический некрополь в системе культуры России // Московский некрополь: история, археология, искусство, охрана. Москва, 1991. Вып. 1. С. 8–23.

References

- Appeal 1905 – Appeal of the City Council to the City Duma of Tomsk, 1905. *The State Archive of the Tomsk region*. F. 233. Reg. 2. Cas. 233. P. 2. In Russian.
- Borey 2017 – Borey V. I. The abolition of Moscow parish churchyards and the creation of the first urban cemeteries after the events of 1771. *Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Questions of Theory and Practice*. 2017. 5 (79). P. 24–26. In Russian.

- Copy 1874 – A copy from the Journal of the Tomsk City Duma dated November 1, 1874, made on March 18, 1875. *The State Archive of the Tomsk region*. F. 233. Reg. 2. Cas. 78. P. 1.
- Dashevskaya, Shtonda 2017 – Dashevskaya Z. M., Shtonda Yu. A. The emergence and development of the rite of Christian burial in Byzantium in the 10th – 12th centuries. *The Quarterly Journal of Saint Philaret's Institute*. 2017. 24. Pp. 46–60. In Russian.
- Dmitrienko 2013 – Tomsk Necropolis. Southern Cemetery Is. 2: West Side. Ed. by N. M. Dmitrienko. Tomsk, 2013. In Russian.
- Dmitrienko, Mongush 2012 – Dmitrienko N. M., Mongush A. A. On the publication of mourning messages in the Tomsk newspaper 'Krasnoe Znamya' (1940–1962). *Tomsk State University Journal*. 2012. 363. Pp. 89–91. In Russian.
- Journal 1880 – Extract from the Journal of the Tomsk City Duma on May 29, 1880. *The State Archive of the Tomsk region*. F. 233. Reg. 2. Cas. 78. Pp. 11–12. In Russian.
- Kartashev 1914 – The Reference book for the Tomsk diocese of 1914. Ed. by Kartashev. Tomsk, 1914. In Russian.
- Khandorin 1979 – Khandorin P. V. Tomsk and Tomsk citizens at the beginning of the century. Sketches of the city and events, life and customs based on the stories of old people and eye-witnesses, personal memories and memorable anecdotes. Notebooks 4–5. Autograph. *The State Archive of the Tomsk region*. F. R-1954. Reg. 1. Cas. 6. In Russian.
- Krasilnikova 2012 – Krasilnikova E. I. Tomsk cemeteries as city residents' memory places (end of 1919 – first half of 1941). *Tomsk State University Journal*. 2012. 363. Pp. 115–122. In Russian.
- Lebedev 1995 – Lebedev L., archpriest. Patriarchal Moscow. Moscow, 1995. In Russian.
- Platoshkin 2012 – Platoshkin N. N. The Five-pointed Star. History and modernity. *Military Historical Journal*. 2012. 7. Pp. 77–79. In Russian.
- Resolution 1875 – Resolution of the Tomsk City Council of February 21, 1875. *The State Archive of the Tomsk region*. F. 233. Reg. 2. Cas. 78. Pp. 5–10. In Russian.
- Resolution 1905 – Resolution of the Tomsk City Duma, 1905. *The State Archive of the Tomsk region*. F. 233. Reg. 2. Cas. 78. P. 4. In Russian.
- Savin, Teplyakov 2021 – Savin A. I., Teplyakov A. G. "Red Funeral". New funeral rites in early Soviet Russia. *Ideas and Ideals*. 2021. Vol. 13. 3. Part 1. Pp. 205–228. In Russian.
- Sazonova, Maslich 2022 – Sazonova N. I., Maslich E. A. Visual sources on the history of St. John the Baptist Convent in Tomsk: Historical memory and urban myths. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 1. Pp. 111–128. In Russian.
- Saitov 1912 – Saitov V. I. The St. Petersburg necropolis. St. Petersburg, 1912. In Russian.
- Saladin 1997 – Saladin A. T. Essays on the history of Moscow cemeteries. Moscow, 1997. In Russian.
- Schmidt 1991 – Schmidt S. O. The historical necropolis in the Russian cultural system. *Moscow Necropolis: History, Archeology, Art, Protection*. Moscow, 1991. Is. 1. Pp. 8–23. In Russian.
- Shemyakin 1917 – Shemyakin I. N. Pskov necropolis. *Collection of the Pskov Provincial Scientific Archival Commission*. Is. 1. Pskov, 1917. Pp. 171–201. In Russian.
- Shilov 2010 – Tomsk necropolis according to the documents of the Grand Duke Nikolai Mikhailovich Foundation in the Russian State Historical Archive / comp. According to J. N. Shilov. St. Petersburg, 2010. In Russian.
- Siberian Herald 1902 – About Orthodox cemeteries in Tomsk. *Siberian Herald*. 1902. February 26. P. 3. In Russian.
- Slavnin 1991 – Slavnin V. D. Tomsk the hidden. Tomsk, 1991. In Russian.

Информация об авторе

Наталья Ивановна Сазонова

доктор философских наук, кандидат исторических наук, доцент
зав. кафедрой истории России и методики обучения истории и обществознанию
Томский государственный педагогический университет
Российская Федерация, 634061, Томск, ул. Киевская, 60
профессор
Томский государственный университет систем управления и радиоэлектроники
Российская Федерация, 634045, Томск, ул. Красноармейская, 146
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0562-1397>
e-mail: nataly-sib@mail.ru

Information about the author

Natalia I. Sazonova

Dr. Sci. (Philosophy), Cand. Sci. (Historical Sciences), Associate Professor
Head of Department of Russian History and Methods of Teaching History and Social Studies
Tomsk State Pedagogical University
60, Kievskaya St., Tomsk, 634061, Russian Federation
Professor
Tomsk State University of Control Systems and Radioelectronics
146, Krasnoarmeyskaya St., Tomsk, 634045, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0562-1397>
E-mail: nataly-sib@mail.ru

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no conflict of interests.

Материал поступил в редакцию / Received 29.07.2025

Принят к публикации / Accepted 28.04.2026

Список иллюстраций

- Ил. 1. Вознесенская кладбищенская церковь. Источник: Старинные храмы Томской земли <https://старинныххрамы.рф/temples/vozneseeniya-gospodnya/>, дата обращения 15.05.2025
- Ил. 2. Надпись над воротами Преображенского кладбища. Источник: Хандорин 1979, 823
- Ил. 3. Ограда Преображенского кладбища. Источник: Хандорин 1979, 822
- Ил. 4. План Преображенского кладбища, на котором автор отметил места погребения своих родственников. Источник: Хандорин 1979, 819
- Ил. 5. Намогильные кресты. Источник: Хандорин 1979, 825
- Ил. 6. Могила Г. Н. Потанина на кладбище Томского Иоанно-Предтеченского женского монастыря. Из фондов Томского областного краеведческого музея. Источник: https://tomskmuseum.ru/about_mus/100/100tokm/person/30-iyunya-unichizhitelnyj-nekrolog-derzkaya-epitafiya-k-100-letiyu-so-dnya-smerti-g-n-potanina/
- Ил. 7. Ограда «советского кладбища». Источник: Хандорин 1979, 810
- Ил. 8. Намогильный знак на «советском кладбище». Источник: Хандорин 1979, 804
- Ил. 9. Щиток на намогильном знаке в форме сердца. Источник: Хандорин 1979, 811
- Ил. 10. Намогильные знаки – обелиски. Источник: Хандорин 1979, 812



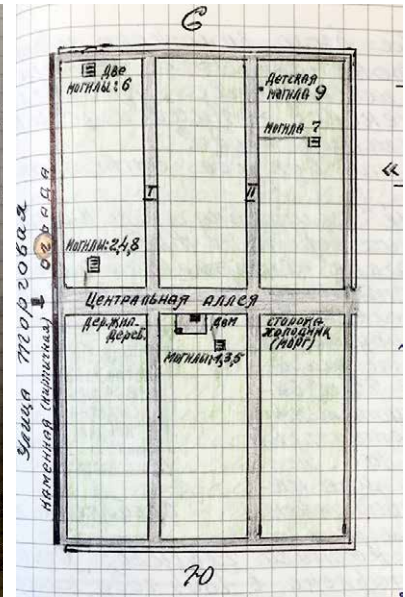
Ил. 1



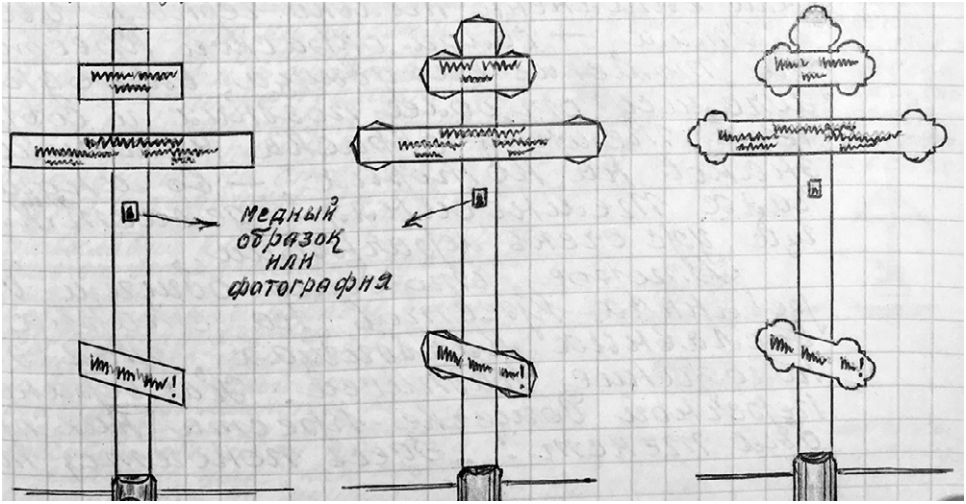
Ил. 2



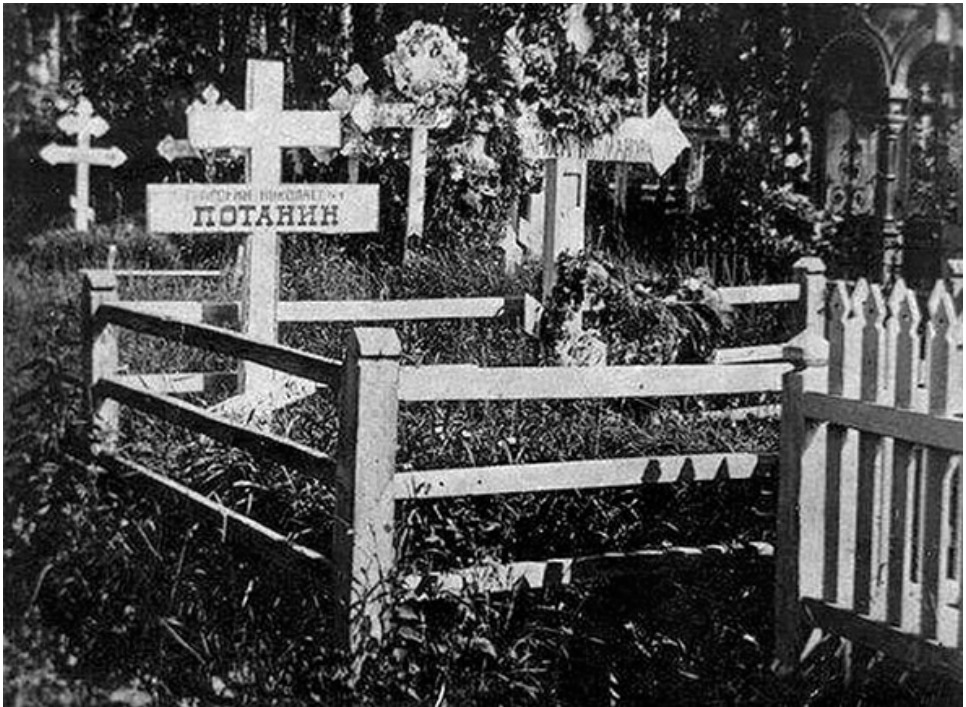
Ил. 3



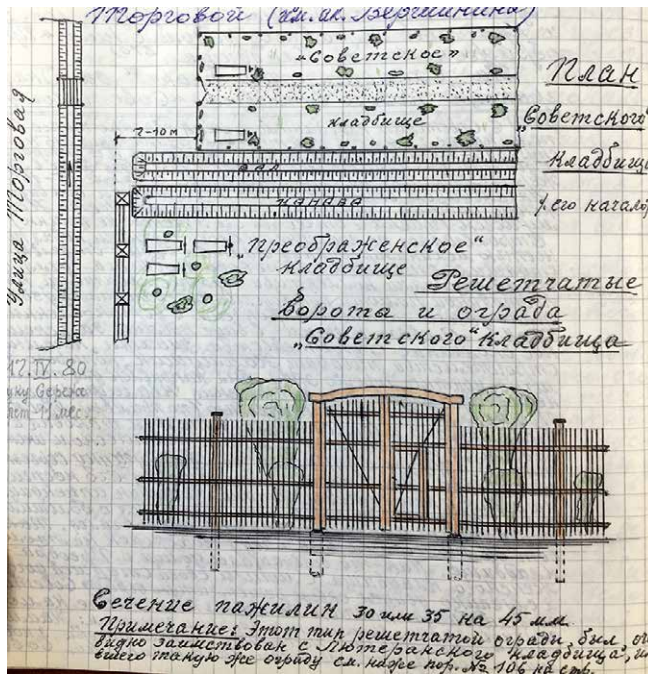
Ил. 4



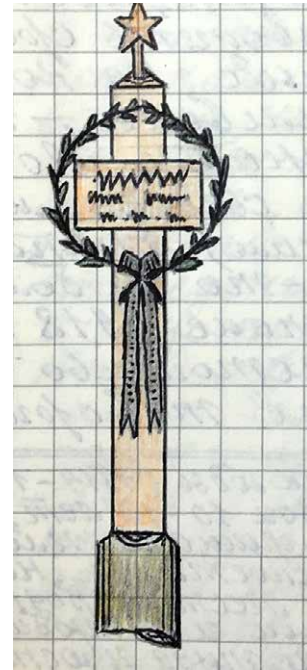
Ил. 5



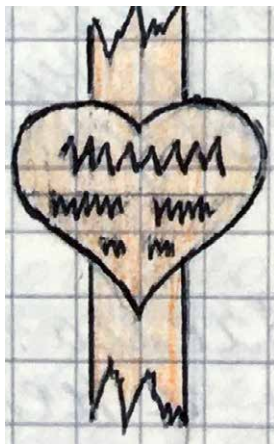
Ил. 6



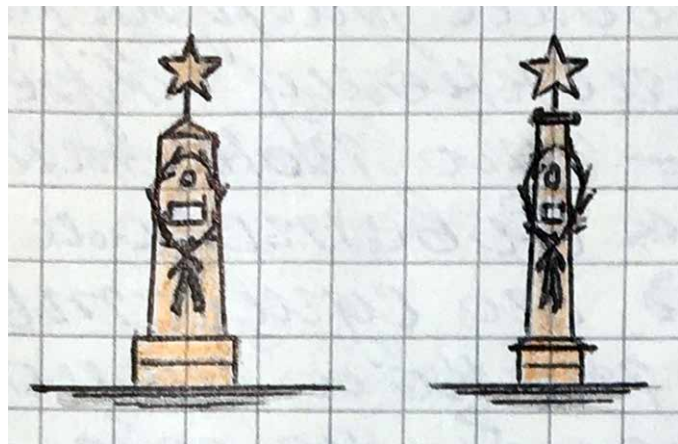
Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-53-77>

Концепция формы в размышлениях Луи Рео об иконографии средневекового искусства

В. А. Салтыкова 

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Российская Федерация
vsaltykova@hse.ru

Для цитирования:

Салтыкова В. А. Концепция формы в размышлениях Луи Рео об иконографии средневекового искусства // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 53–77. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-53-77>

Аннотация. Статья посвящена критическому анализу малоизвестной работы французского историка искусства Луи Рео (1881–1961) – признанного специалиста по искусству Франции, автора фундаментального справочника по христианской иконографии, а также первого директора Французского института в Санкт-Петербурге (1911–1913). В центре внимания – статья, опубликованная Л. Рео в 1951 г. в Париже в специальном выпуске журнала по психологии, в которой исследователь рассуждает о влиянии формы на иконографию средневекового искусства и полемизирует с авторитетным представителем иконографического метода Эмилем Малем. Л. Рео утверждает, что средневековая иконография и логика её развития зависели отнюдь не только от письменных источников – богословских и литургических текстов, а зачастую определялись исключительно формальными аспектами произведения искусства, эстетикой и особым формально-композиционным устройством памятника. В рассуждениях Л. Рео именно «форма» становится той активной силой, которая способна подчинить себе иконографию. Цель настоящей работы – критически переосмыслить содержательные аспекты концепции французского исследователя в контексте современных подходов к изучению христианских памятников. Прежде всего, в статье раскрывается понятие «форма» в интерпретации французского исследователя. Кроме того, осуществляется детальный разбор аргументов и примеров, которыми Л. Рео подкрепляет свои идеи, проясняется значение используемых им специфических терминов, таких как «закон рамки», «требование симметрии», «иконографическая контаминация», «устранение двойников» и др. Обоснованность выводов французского искусствоведа проверяется на основе привлечения обширного круга дополнительных визуальных источников. В статье определяются контекстные связи и обстоятельства, повлиявшие на формирование научных взглядов Л. Рео, а также выявляется специфика его методологического подхода, выделяющая его

Тезисы данной статьи были представлены на конференции «CENTUM VIR ARTIUM», посвящённой 100-летию со дня рождения Виктора Николаевича Гращенкова, которая состоялась в ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва) 21–23 апреля 2025 г. Программа конференции опубликована на сайте музея: https://pushkinmuseum.art/events/archive/2025/others/centum_vir_artium/index.php.

© Салтыкова В. А., 2026

на фоне других иконографов и медиевистов. Концепция французского исследователя подвергается всесторонней оценке, в ней выявляются наиболее актуальные и перспективные положения, обладающие научным потенциалом для современных исследований средневекового искусства.

Ключевые слова: Луи Рео, иконография, форма, христианское искусство, Средние века, методология искусствознания, формальный анализ, структурный анализ.

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

The concept of form in Louis Réau's reflections on the iconography of Medieval art

Veronica A. Saltykova 

National Research University "Higher School of Economics",
Moscow, Russian Federation
vsaltykova@hse.ru

For citation:

Saltykova V. A. The concept of form in Louis Réau's reflections on the iconography of Medieval art. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 53–77. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-53-77>

Abstract. The article is devoted to a critical analysis of a little-known article by the French art historian Louis Réau (1881–1961), who was a recognized expert on the art of France and the author of a fundamental handbook on Christian iconography. He was also the first director of the French Institute in Saint Petersburg, Russia (1911–1913). The focus of the article is on the work published by Réau in 1951 in a special issue of the *Journal of normal and pathological psychology*, in which he discusses the influence of form on the medieval iconography. L. Réau argues with the authority of Émile Mâle and his approach to studying medieval monuments. He insisted that Medieval iconography's logic and development depended not only on written sources, such as theological and liturgical texts, but was often determined solely by the formal aspects of artworks, its aesthetics and special compositional structure. In Réau's opinion, form becomes power which subdues iconography. The purpose of this work is to reveal and critically rethink the main aspects of the concept of Réau in the context of modern approaches to the study of Christian monuments. First of all, the article reveals the concept of 'form' in the interpretation of the researcher. It also clarifies the meanings of the specific terms such as 'law of the frame', 'requirement of symmetry', 'iconographic contamination', 'elimination of doubles', etc. The article analyzes the arguments and examples provided by Réau to support his ideas and examines the validity of his conclusions. Additional visual sources are used to verify the objectivity of Réau's statements. The article also defines the contextual connections and circumstances that influenced the formation of Réau's scientific views, as well as identifies the specifics of his methodological approach, which distinguishes him from other iconographers and medievalists. The ideas of Louis Réau is subject to a comprehensive assessment, revealing the most relevant and promising points with scientific potential for modern studies of medieval art.

Keywords: Louis Réau, iconography, form, Christian art, the Middle Ages, methodology of art studies, formal analysis, structural analysis.

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

Французский историк искусства Луи Рео (1881–1961) известен главным образом специалистам по средневековой иконографии, хотя и не так широко, как его старший коллега Эмиль Маль (1862–1954). Имя исследователя можно встретить в трудах, рассматривающих вопросы художественного обмена между Россией и Францией, а также в работах, посвящённых феномену вандализма. Именно эти темы определяют основной круг научных поисков французского учёного, хотя и не исчерпывают всех его интересов. За свою плодотворную карьеру Л. Рео опубликовал более четырёхсот исследований, в том числе – книги о русском искусстве и его патронах Петре I и Екатерине II, докторскую диссертацию о Э. Фальконе (1922), монографии о французских скульпторах династии Лемуан, о Ж.-А. Гудоне, Ж.-Б. Пигале и множество других¹.

Наиболее фундаментальной работой Л. Рео можно считать составленный им справочник «Иконография христианского искусства», который вышел в свет в трёх томах в период с 1955 по 1959 г. [Réau 1955–1959]², а в 1983 г., уже после смерти его автора, был переиздан [Réau 1983]. Оставляя в стороне многочисленные достоинства этого труда, обратим особое внимание на пятую главу первого тома, которая имеет заголовок «Требования формы» [Réau 1983, 289–304]. Она посвящена вопросам влияния формы на иконографию памятников христианского искусства. И хотя в структуре монументального издания данный раздел занял довольно скромное место, следует подчеркнуть, что изначальный интерес Рео к иконографическим штудиям возник у него после размышлений о некоторых формальных качествах средневековых памятников. Впервые свои рассуждения на эту тему он опубликовал в 1951 г. в специализированном выпуске французского журнала по психологии, в котором вышла его статья «Влияние формы на иконографию в средневековом искусстве» [Réau 1951, 85–105]. Однако из-за узкопрофильной тематики периодического издания идеи Л. Рео не получили широкого резонанса в искусствоведческой среде. Позднее, в 1955 г., исследователь практически без изменений включил текст данной статьи в свой комpendиум по иконографии, где он фактически затерялся среди многочисленных разделов справочника.

Цель данной статьи – проанализировать, насколько концепция формы определяет специфику методологии французского исследователя и насколько его идеи могут быть востребованы в контексте современных тенденций развития

¹ Список основных публикаций Л. Рео см.: <https://cths.fr/an/savant.php?id=121971#>.

² Первый том справочника освещает общие проблемы иконографии, второй том, состоящий из двух книг, посвящён иконографии Ветхого и Нового Завета соответственно, а третий том, состоящий из трёх отдельных изданий, описывает иконографию святых, расположенных в издании в алфавитном порядке («A–F», «G–O», «P–Z»).

иконографического подхода. Для того, чтобы осуществить задуманное, потребуется углубиться в содержательные аспекты теории Л. Рео, уточнить значение используемой им терминологии, в частности, раскрыть само понятие «формы» и тот смысл, которым наполнял его французский учёный. Кроме этого, необходимо проверить объективность наблюдений Л. Рео, обратившись не только к подобранным им самим примерам, но и привлекая дополнительный визуальный материал. Методологической основой статьи послужит источниковедческий анализ, дополненный многочисленными сравнительными аналогиями, позволяющими выявить преимущества и ограничения концепции Л. Рео. Настоящая работа является первой попыткой осмыслить наследие видного французского искусствоведа в контексте развития формалистского подхода в искусствоведении.

Для того, чтобы прояснить контекст и среду, в которой происходило формирование научных воззрений французского исследователя, обратимся к ключевым фактам его биографии³. Луи Рео родился в 1881 г. в Пуатье, в 1900 г. поступил на отделение германистики в Высшую нормальную школу в Париже. Будучи студентом, он начал дополнительно изучать русский язык в Парижской Школе восточных языков. С 1908 г. Л. Рео преподавал на факультете литературы в университете города Нанси, а в 1911 г. был назначен директором Французского института в Санкт-Петербурге, которым он руководил вплоть до 1913 г. Учреждённый в России Французский институт должен был стать, прежде всего, исследовательской базой для молодых французских славистов, но благодаря заботам Л. Рео он превратился в центр популяризации и распространения французской культуры, где проводились лекции по литературе, истории цивилизации и искусству [Medvedkova 2002, 417]. Одним из самых значительных достижений Л. Рео на посту директора стала масштабная выставка «Французское искусство XIX века», организованная им в 1912 г. в сотрудничестве с журналом «Аполлон» при поддержке Александра Бенуа, Леона Бакста, Георгия Лукомского, Николая Врангеля, Игоря Грабаря и других деятелей, связанных с мирискуснической средой [Medvedkova 2020].

Работая в Санкт-Петербурге, Л. Рео увлекся русским искусством. Позднее, в 1920-х гг., он сформулировал концепцию «культурной экспансии», согласно которой Россия в XVIII в. покорнее всех приняла гегемонию Франции и естественным образом превратилась в провинцию французского искусства [Réau 1925, 118]. Откровенно галлоцентристская и весьма однобокая оценка процессов развития русского искусства не нашла широкой поддержки в среде русских исследователей [Алратов 1960, 286–289] и привела к практически полному забвению фигуры Рео в отечественной историографии. На наш взгляд, сегодня наследие французского исследователя нуждается в объективной переоценке, особенно в той части, которая связана с его интересами в области иконографии. Главным объектом настоящей работы является упомянутая выше статья, опубликованная Л. Рео в 1951 г. и посвященная проблеме взаимоотношения формы и иконографии в памятниках средневекового искусства.

³ Основные биографические сведения о Л. Рео см.: Aubert 1961, 243–244; Dameron 1961; Cornu 1962.

В 50-х гг. XX в. Л. Рео уже был признанным учёным, обладавшим почётными наградами и членством во французских и зарубежных академиях⁴. За его плечами был солидный опыт преподавания в Школе Лувра и Сорбонне, где в 1938 г. он сменил Анри Фосийона на кафедре истории искусства Средневековья. Тем не менее, задумывая свой грандиозный труд по христианской иконографии, Л. Рео решился на отважный шаг. Во Франции к этому времени уже получили всеобщее признание работы Эмиля Маля⁵, приобретшего статус незыблемого авторитета в области иконографических исследований. Высокую оценку современников получила книга Луи Брейе [Bréhier 1918], посвящённая иконографическому развитию христианского искусства от истоков до современности [см.: Deshoulières 1918, 428–430; Schlumberger 1918, 65]. Громко заявил о себе Андре Грабар, опубликовав своё исследование об иконографии императора в византийском искусстве [Grabar 1936]. Отдавая дань уважения коллегам и прежде всего Эмилю Малею, Л. Рео, тем не менее, осмеливается полемизировать с признанным французским иконографом. Не отрицая влияния на средневековое искусство теологии, литургии, мистцизма и религиозного театра, он в то же время не считает эти факторы исчерпывающими. Л. Рео критикует убеждённость Э. Малея в детерминирующей роли теологических программ и средневековых мистерий в развитии иконографических тем, а также протестует против попыток объяснения иконографии исключительно через тексты [Réau 1983, 15–16]. По его мнению, решающим фактором в развитии иконографии часто служили не тексты, а «императивные требования форм» [Réau 1983, 85]. Чтобы аргументировать свою позицию, Рео обращается к памятникам Средневековья, стремясь доказать, что даже в этот период, когда искусство во многом выполняло дидактическую функцию, сюжет далеко не всегда господствовал над формой [Réau 1983, 87].

Попробуем прояснить, что именно французский исследователь подразумевает под словом «форма». К некоторому разочарованию, прямого определения Л. Рео не даёт, сближая понятие формы с эстетикой («l'esthétique n'aît pas voix au chapitre?»), со стилистикой («on se plaît trop souvent à opposer l'iconographie et la stylistique») и даже сводя его к функции оболочки, служащей вместилищем для содержания произведения искусства («le contenue ne peut pas être isolé du contenant») [Réau 1983, 85]. Такая неопределённость в дефинициях может поначалу обескураживать, но в дальнейшем идеи Л. Рео приобретают более структурированный вид. От общих вводных проблем французский учёный переходит к рассуждениям о роли материала, который для каждого из видов искусств имеет свои ограничения и который диктует мастерам определённые принципы работы. К примеру, скульптура требует экстремального упрощения, необходимости сокращать детали и сгущать события, а живопись и гравюра, напротив, позволяют раз-

⁴ Л. Рео был членом Французской академии изящных искусств, Французской академии наук, Королевской академии наук, литературы и изящных искусств Бельгии, Академии художеств Лиссабона, Венгерской академии наук, Варшавской академии наук и литературы. Он был награждён российским орденом Святой Анны, почётным знаком «За заслуги перед Австрийской Республикой», венгерским орденом Заслуг, французским орденом Почётного легиона и другими наградами.

⁵ Прежде всего, имеются в виду его знаменитые работы, посвящённые религиозному искусству Франции.

рабатывать детали и увеличивать количество фигур в сюжетах. Всё это в конечном итоге оказывает воздействие на выбор иконографической схемы. Не менее значимую роль играет и степень одарённости мастера, его способность работать с тем или иным материалом. На примере мозаики VI в. из базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне со сценой исцеления паралитика Л. Рео демонстрирует, как неумение художника изобразить сложную сцену в интерьере вынуждает его отступить от текста. Так, согласно Евангелию (Лк 5:18–19; Мк 2:3–4), кровать с паралитиком была спущена ко Христу на веревках через отверстие крыши дома, однако автор мозаики изобразил носилки с паралитиком на фоне внешней стены дома, а Христа расположил не внутри помещения, а перед входом в него (ил. 1).

Рассуждая о развитии иконографических тем, Л. Рео уподобляет этот процесс жизненному циклу, выделяя в нём три фазы: рождение (*naissance*), изменение (*transformation*) и смерть (*disparition*). Попытка Рео наделить как форму, так и иконографию самостоятельным витальным началом отсылает к идеям Анри Фосийона и его концепции «жизни форм». Важно отметить, что двух учёных связывали дружеские отношения, о чём свидетельствует их доверительная переписка [Ducci 2021, 15–35]. Уже во вступительной части своей статьи Л. Рео ссылается на книгу Фосийона «Жизнь форм» (1939), а также на не получившие широкого резонанса работы французского учёного Луи Уртика «Жизнь образов» (1927) и «Искусство и литература» (1946) [Réau 1983, 86]. Отметим, что ныне почти забытый исследователь Л. Уртик (1875–1944) в своё время был одним из немногих, кто выступал с критикой иконографических исследований, считая интуитивный метод и наблюдение за визуальными качествами произведения основными инструментами в работе историка искусства. Кроме этого, Л. Рео бегло упоминает имена Г. Вёльфлина и В. Воррингера, противопоставляя их идеи подходам авторитетных иконографов: немецкого историка искусства Антона Шпингера (1825–1891) и француза Эмиля Маля [Réau 1983, 86].

Нельзя исключать и воздействие на Л. Рео традиций Венской школы искусствознания, в частности, влияние Алоиза Ригля, сформулировавшего понятие «*kunstwollen*» – имманентного «художественного воления», определяющего своеобразие форм. И хотя сам Л. Рео в своих рассуждениях не упоминает о венском исследователе, очевидно, что он был знаком со сложносочинённой риглевской концепцией. Такие связи кажутся ещё более очевидными, если учесть, что с 1930 по 1938 г. Л. Рео был директором Французского института в Вене, а следовательно, имел возможность познакомиться с наследием местной школы искусствознания. Однако вопросы метафизики формы и проблемы природы стиля в духе теорий Фосийона и Ригля, кажется, не сильно увлекли Рео. В своих рассуждениях о форме он не стремился к нарочитому усложнению и абстрагированию своих идей, а попытался синтезировать отдельные положения концепции «жизни форм» с «объективным» контекстом эпохи, обусловленным влиянием на искусство богословия, литургии, мистицизма, проповеди и религиозного театра, а также того, что венские историки искусства, в частности, М. Дворжак, называли «средневековым христианским мировоззрением» [Дворжак 2001, 59]. При этом подход Л. Рео сохраняет тесную связь с позитивистской составляющей иконографического метода, выражающейся в доскональном подборе и анализе конкретных памятников.

В контексте целей настоящей статьи наиболее показательными являются рассуждения Л. Рео о процессах трансформации иконографических тем, где он выделяет такие понятия, как «закон рамки» (*la loi du cadre*), «требования декоративной симметрии» (*les exigences de la symétrie décorative*) и «феномен контаминации» (*les phénomènes de contamination*). Тирания рамки, по мнению Рео, наиболее заметна в романской скульптуре [Réau 1983, 89]. Этот тезис исследователь обосновывает на примере рельефа с изображением фигуры Евы, который изначально находился на притолоке портала северного трансепта собора Святого Лазаря в Отене (ок. 1130, Бургундия, Франция), а теперь хранится по соседству в Музее Ролена. Горизонтальная прямоугольная форма притолоки не позволила скульптору изобразить прародителей традиционно: стоящими во весь рост по двум сторонам от Древа Познания. Мастеру пришлось подчиниться рамке, изобразив Еву в необычном положении: ползущей, словно змея, по земле. Показателен и другой пример – южный портал базилики Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране (1130–1190-е, Овернь, Франция), где притолока со специфической для региона двускатной структурой заставила скульптора внести коррективы в иконографию сцены Крещения: мастер был вынужден изобразить ангела не стоящим во весь рост, как это было принято в предшествующей традиции, а опустившимся на колено (ил. 2). К сожалению, Л. Рео не поясняет, каким образом эти новые пластические мотивы влияют на содержание всей композиции, обретают ли изменённые под действием формы иконографические детали некий внутренний смысл, какова судьба этих новых композиционных схем в дальнейшем развитии иконографии самого сюжета. Поиск ответов на эти вопросы потребовал бы детального рассмотрения традиции визуальной репрезентации каждого сюжета, однако Л. Рео, очевидно, оставляет эту возможность для будущих исследователей.

Рамка определяет не только расположение элементов композиции, которую она ограничивает, но и нередко диктует мастеру выбор самого сюжета. Примером тому служат скульптурные изображения ангелов, украшающие так называемый «ангельский хор» Линкольнского собора, возведённого между 1256 и 1280 гг. Их крылатые фигуры заполняют треугольные пазухи над арками трифория. По мнению Л. Рео, изображения ангелов появились в этом месте не случайно, а были выбраны скульптором осознанно, потому что наличие крыльев позволяет наиболее органично заполнить неудобные по форме треугольные компартименты на плоскости стены центрального нефа. Существует и другое объяснение, на которое Рео также ссылается и которое основано на буквальной фонетической ассоциации слова «углы» (на французском языке пишется как «*angles*») и слова «ангелы» (на старофранцузском и англо-нормандском диалекте писалось как «*angles*», от слова «*angeli*») [Réau 1983, 90]. Как и в случае с другими примерами, Л. Рео не развивает свои тезисы, как будто бы побуждая самого читателя к подтверждению или опровержению высказанной им гипотезы. И действительно, при попытке проверить аргументированность наблюдений Рео наше внимание привлекло изображение одного из ангелов Линкольнского собора, расположенное в первом пролёте северной стены хора (ил. 3). Ангел представлен сидящим в кресле и развёрнут анфас. В левой руке ангела хорошо различим музыкальный инструмент, напоминающий арфу. Его лицо с пышной и округлой бородой, а также форма причёски и корона на голове напоминают характерные изобра-

жения царя Давида. На наш взгляд, именно этот рельеф наглядно демонстрирует действие закона рамки. Несмотря на богатую средневековую традицию, связанную с репрезентацией библейского царя, нам не известно ни одного примера изображения Давида с крыльями. Очевидно, что на рельефе Линкольнского собора он приобретает этот новый иконографический атрибут исключительно для того, чтобы вписаться в стройный визуальный ряд однотипных фигур и соблюсти таким образом композиционно-структурное единообразие в оформлении стен хора.

Второе требование формы, по Л. Рео, – это требование симметрии. И если следовать за ходом мысли французского исследователя, это требование исходит не столько от самой формы, сколько от субъекта, её воспринимающего. Он утверждает, что симметрия – это требование человеческого глаза и даже духа, обусловленное естественной потребностью человека организовать свой зрительный опыт в соответствии с собственной анатомией [Réau 1983, 91]. Подобные рассуждения демонстрируют тесное родство идей Л. Рео с постулатами Г. Вёльфлина, наставлявшего на зависимости опыта зрительного восприятия от телесного устройства реципиента [Вёльфлин 2011, 303–350]. Ещё более близкими по духу к идеям Л. Рео кажутся размышления немецкого историка и теоретика искусства Августа Шмарзова (1853–1936), обобщённые в его работе «Основные понятия искусствоведения» (1905). Согласно А. Шмарзову именно человек является центром, вокруг которого формируется вся система пластической репрезентации, а структура человеческого тела диктует три основных закона любого творчества: симметрию, пропорцию и ритм [Schmarsow 1905]. Несмотря на близость идей двух исследователей, видевших в основе искусства антропологическое начало, Л. Рео никогда не ссылается на своего немецкого коллегу, что может быть связано с неприятием немецкоязычной традиции как таковой в контексте антигерманских настроений в Европе в послевоенный период [Medvedkova 2022, 417].

Л. Рео выделяет в своей статье два типа симметрии: формальную и идеологическую. Для соблюдения формальной симметрии средневековые мастера подчинялись закону раздвоения (*la loi du dédoublement*) и закону чётных чисел (*la loi des nombres pairs*). Следуя первому закону, они нередко прибегали к дублированию того или иного персонажа: например, в сцене «Даниил во рву львином» на знаменитом раннехристианском саркофаге Юния Басса (IV в.) пророк Аввакум, принесший обед страждущему Даниилу (Дан 14:33–37), изображён дважды исключительно для того, чтобы добиться композиционной симметрии (ил. 4). В этом же примере мы видим изображения двух львов, в то время как в пророчестве Даниила упоминается о семи животных (Дан 14:32). Согласно представлениям Л. Рео, средневековые мастера не дословно следовали тексту, а выбирали то количество персонажей, которое было наиболее удобно изобразить, чтобы соблюсти требования зеркального соответствия фигур в композиции⁶.

Осевая симметрия могла распространяться не только на второстепенных персонажей вроде львов в случае с Даниилом, но и на главных героев тоже. Такое явление Л. Рео назвал законом чётных чисел [Réau 1983, 95]. Подчиняясь ему,

⁶ По мнению Л. Рео, требования осевой симметрии повлияли и на иконографию отдельных существ средневекового бестиария, например, двуглавых орлов, а также сирен, которые приобрели два расширяющиеся по обе стороны от туловища хвоста [Réau 1983, 94].

средневековый художник или скульптор сознательно изображал такое количество персонажей, которое было кратно двум, чтобы равномерно разместить их по сторонам от центральной композиционной оси. Л. Рео утверждает, что в раннехристианском искусстве иногда изображали не трёх, а двух (или же четырёх) волхвов [Réau 1983, 95]. Мысль французского исследователя можно проиллюстрировать ещё одним интересным примером, найденным нами в Псалтири Корби (ок. 800, городская библиотека Амьена, Франция, MS 18C). На одной из страниц манускрипта (fol. 136 v) расположен фигурный инициал «М», который составлен из двух зеркально отражённых по отношению друг к другу женских фигур, примыкающих к центральной оси, формируемой изображением престола и возвышающегося над ним ангела⁷ (ил. 5). Очевидно, что вся композиция иллюстрирует сцену Благовещения в уникальной иконографии, в которой присутствуют две Марии. Данный пример весьма убедительно демонстрирует, как «закон раздвоения» воздействует на иконографическую схему. Однако нужно иметь в виду, что приведённый памятник относится к довольно ранней средневековой традиции, характеризующейся смелыми экспериментами с формой и влиянием островной эстетики, весьма фривольно обращавшейся с фигуративными и даже антропоморфными элементами⁸.

Действие закона чётных чисел особенно ярко проявляется в скульптурных изображениях добродетелей, которых в христианской традиции насчитывается семь. Однако средневековые мастера нередко урезали их количество до шести или, наоборот, прибавляли восьмую фигуру, чтобы добиться кратности двум. В скульптурах порталов собора Нотр-Дам в Амьене можно видеть двенадцать фигур добродетелей в соответствии с двенадцатью квадрифолиями, расположенными под статуями апостолов на откосах центрального портала западного фасада. Уже Э. Маль в своей классической работе, посвящённой религиозному искусству XIII в. во Франции, продемонстрировал, что набор пороков и добродетелей на порталах готических соборов мог значительно варьироваться как по количеству, так и по составу [Mâle 1910, 123–160]. В каждом случае он определялся программой, разработанной теологом, но, так или иначе, и составитель программы, и скульптор, выполнявший работы, ориентировались на масштаб возводимой церкви и определённую структуру порталов с их неотъемлемыми архитектурными элементами: тимпан, архивольты, притолока, центральный столб портала, откосы, капители. Эта структура задавала определённый «шаблон», который скульптору предстояло заполнить сюжетами, иллюстрирующими ключевые догматы христианства. Выстроенная по принципам осевой симметрии, данная структура плохо соотносилась с нечётным количеством изображений, составляющих единую смысловую группу, например, с сакральным для средневековой нумерологической символики

⁷ Инициал «М» является началом слова «Magnificat» во фразе «Magnificat anima mea Dominum...» в латинском переводе Евангелия от Луки (Лк 1:46).

⁸ Закон раздвоения проявляется, по мнению Л. Рео, и в тяготении средневековых иконографов к тематическим панданам, особенно таким, где восстанавливается гендерный баланс [Réau 1983, 95]. Так, иконографические схемы, состоящие только из мужских фигур, с течением времени обязательно обретали женский эквивалент (пророки уравнивались с сивиллами, доблестные мужи – доблестными жёнами, и даже «Пляска смерти» в мужском исполнении обзавелась аналогичным вариантом с танцовщицами).

числом *три* (Троица, три волхва, три теологические добродетели) или числом *семь* («дни» истории мира, кардинальные и теологические добродетели вместе, таинства, дела милосердия, свободные искусства). Несмотря на то, что отдельные примеры Л. Рео дискурсивны⁹, выявленная им общая тенденция в формировании композиционной структуры церковных порталов в эпоху Средневековья кажется вполне убедительной.

Идеологическая симметрия проявляется в стремлении сопоставить сюжеты или персонажей, между которыми существует духовная связь [Réau 1983, 91]. Наиболее ярко она проявилась в традиции типологического согласования Ветхого и Нового Завета. В качестве примера Л. Рео приводит эмалевые пластины Клостернойбургского алтаря (1180-е, монастырь Клостернойбург, Вена). На одной из них изображено возвращение Моисея в Египет, однако детали композиции противоречат тексту Исхода, где говорится: «Моисей взял жену и сыновей, посадил их на осла и пустился в обратный путь в Египет, неся с собой Божий посох» (Исх 4:19–20). Вопреки тексту на пластине пророк сам едет на осле, в то время как его жена идёт пешком. В данном случае изменение иконографии было связано с необходимостью визуально согласовать ветхозаветный сюжет с первой сценой Страстного цикла – «Входом в Иерусалим», которая помещена рядом (ил. 6). Именно Моисей, как традиционная префигурация Христа, оказывается на осле.

Принцип идеологической симметрии тесно связан у Л. Рео с понятием иконографической контаминации (*contamination iconographique*), которая проявляется в заимствовании как отдельных деталей, так и целых композиционных схем у типологически родственных сюжетов [Réau 1983, 97]. Это явление можно наблюдать и в выше разобранный примере с Моисеем, однако Л. Рео иллюстрирует его целым рядом разнообразных памятников, одним из которых является рельеф «Бегство в Египет», созданной итальянским скульптором Бенедетто Антелами в Пармском баптистерии между 1196 и 1214 гг. Кроме Иосифа, Марии и Младенца в изображённом сюжете участвуют ангел и две помощницы святого семейства, одна из которых несёт пару голубей или горлиц. Очевидно, что две птицы в руках служанки – это деталь, заимствованная из иконографии «Принесение во храм». Так два хронологически близких евангельских сюжета сближаются друг с другом и на визуальном уровне. Л. Рео также именует это явление типологической ассимиляцией (*assimilation typologique*), либо типологической симметрией (*symétrie typologique*) [Réau 1983, 97–98].

Особое место в примерах Л. Рео занимают иллюстрации из популярного в позднем Средневековье сборника «Зерцало человеческого спасения» (*Speculum Humanae Salvationis*), организованного по принципу типологического сопоставления ветхозаветных и евангельских сюжетов. Именно в них иконографическая контаминация проявляется наиболее последовательно. На миниатюре одной из подобных рукописей, датированной первой третью XV в., изображены три хра-

⁹ Л. Рео считает, что группа из пяти персонажей тоже может быть отнесена к «неудобной» для изображения на портале, упоминая в этом контексте разумных и неразумных дев [Réau 1983, 95]. Однако, на наш взгляд, это далеко не всегда так, ведь на порталах готических соборов обе группы традиционно присутствуют в ситуации противопоставления, образуя в совокупности кратную двум сумму из десяти фигур; самый очевидный пример происходит из Магдебургского собора (Германия, сер. XIII в.).

бреца, доставившие воду из Вифлеемского источника царю Давиду (2 Цар 23:16). По своему расположению они практически полностью повторяют фигуры волхвов, помещённых на соседней странице (ил. 7–8).

В своих размышлениях об иконографической контаминации Л. Рео стремится продвинуться дальше проблематики, связанной с традицией иллюстрирования «Зеркала» и подобных типологий. Рассуждая о появлении в конце XIV в. новой концепции Рождества, где Мария изображается босой и молящейся на коленях перед лежащим на земле Младенцем, французский исследователь считает недостаточным свести возникновение этой иконографии исключительно к визионерскому тексту Бригитты Шведской или «Медитациям» Псевдо-Бонавентуры [Réau 1983, 98]. Л. Рео стремится продемонстрировать, что на структурном уровне композиция Рождества восходит к сюжету о чудесном видении Моисею негсгорающего куста, когда Ангел Господень сказал ему: «Сними обувь твою, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх 3:1–8). Традиция отождествления Неопалимой Купины с девственным зачатием и девственным рождением имеет богатую историю¹⁰. Но важно именно то, что Мария в видении Бригитты повторяет действия Моисея перед горящим кустом: она снимает обувь, а также созерцает Младенца, от Которого «исходил несказанный свет и блеск», что вызывает прямые ассоциации с тем пламенем, из которого с Моисеем говорил Ангел Господень. Л. Рео стремится доказать, что происхождение нового типа «Рождества» в конце XIV в. на самом деле было обусловлено тем, что он называет контаминацией иконографических тем – то есть «перенесением» отдельных структурных элементов сюжета о видении Моисеем Неопалимой купины на образ Рождества, возникший в видении средневекового мистика во время чтения библейских текстов, медитативных практик, а также, вероятно, при созерцании известных Бригитте изображений Моисея у негсгорающего куста. Ещё одним источником для новой иконографии могли послужить композиции «Поклонение волхвов», где также присутствует мотив преклонения коленей перед Младенцем [Réau 1983, 99]. И хотя сам Л. Рео не подкрепляет данные рассуждения конкретными примерами, они легко находятся среди многочисленных памятников средневекового искусства: проиллюстрируем их миниатюрами из Кентерберийской псалтири XIII в. и часослова конца XIV в. (ил. 9–10).

Выявление композиционно-структурных параллелей между отдельными сюжетами христианской истории ценно не только тем, что оно демонстрирует один из путей появления новых иконографических схем в средневековом искусстве. Формальное сближение тех или иных изображений было призвано подчеркнуть символические связи между ними. Так, появление в XI в. иконографии Воскресения с вертикально стоящим во гробе Христом было инспирировано аналогичными по композиции изображениями всеобщего воскрешения в сценах «Страшного суда», где мёртвые подобным же образом выходят из своих саркофагов [Réau 1983, 99]. Визуальная связь сюжетов через формальные и композиционные аспекты подчеркивала идею о том, что одно событие (Воскресение Христово) гарантирует другие (воскрешение мёртвых на Страшном суде).

¹⁰ См. подробнее раздел 7.1 («Неопалимая купина») в курсе А. В. Пожидаевой «Иконография Ветхого Завета»: <https://magisteria.ru/old-testament-iconography/burning-bush>.

Следующим этапом развития данной иконографии станет изображение парящего над гробом Христа, которое, в свою очередь, сформируется под влиянием сюжета «Вознесение» или «Преображение» [Réau 1983, 100].

Заключительную часть своих рассуждений Л. Рео посвящает проблеме исчезновения иконографических тем, которое может быть обусловлено двумя причинами; первая из них – объективная: официальный церковный запрет на изображение того или иного сюжета, а вторая – сугубо эстетическая. По мнению Л. Рео, малопривлекательными для средневековых художников являлись некоторые действия, которые совершали герои: например, падение ниц Иисуса Навина перед архангелом Михаилом (Нав 5:14), которое часто заменялось простым поклоном или коленопреклонением [Réau 1983, 101]. Однако для сохранения объективности отметим, что в традиции визуальной репрезентации этой сцены существуют варианты, довольно близко следующие тексту (в особенности, в византийской традиции), в которых библейский герой изображается падающим на землю (например, свиток Иисуса Навина, нач. X в., Ватиканская библиотека).

Среди эстетических причин Л. Рео отдельно выделяет принцип «естественного отбора» (*sélection naturelle*) или, как он его ещё называет, «устранения двойников» (*élimination des doubles*), когда один сюжет вытесняет другой по причине визуальной схожести [Réau 1983, 101–102]. Среди наиболее убедительных примеров, которые приводит французский исследователь, можно выделить сцену из детства Марии, когда она, будучи воспитанницей в храме, получала пищу от посещавшего её ангела. Очевидная структурная близость этого сюжета к «Благовещению» сделала его непопулярным у средневековых художников, равно как и сюжет предсмертного Благовещения. Иными словами, потребность в визуальной ясности евангельского повествования и стремление избежать путаницы сюжетов привело к практически полному забвению некоторых эпизодов, описанных в авторитетных текстах. Однако следует пояснить, что Л. Рео, говоря об уничтожении двойников, имеет в виду длинные повествовательные циклы с последовательным развитием событий, относящихся к некой единой сюжетной линии, в то время как в специфических средневековых типологиях, таких как морализирующие библии, а также «Зерцала», в основе которых лежал принцип сопоставления Нового и Ветхого Завета, можно наблюдать противоположную тенденцию визуального уподобления типологически связанных друг с другом изображений.

Последнее понятие, которое вводит Л. Рео, – это «феномен выживания» (*phénomènes de survivance*) [Réau 1983, 103]. Под ним он подразумевает композиционно-структурные схемы, которые были выработаны в Средневековье, но продолжили своё существование в искусстве Нового времени. Они настолько прочно вошли в сознание художников, что стали использоваться практически бессознательно, даже в сюжетах, не имеющих отношения к христианской истории: например, А.-Ж. Гро в картине «Бонапарт, посещающий жертв чумы в Яффе 11 марта 1799 года» (1804, Париж, Лувр) апеллировал к традиции изображения «Воскрешения Лазаря». Можно сказать, что в заключительной части своей статьи французский учёный подошёл к проблеме миграции образов, а точнее – миграции композиционных схем, приобретших в западноевропейской визуальной культуре своего рода архетипический характер.

Подытоживая вышеизложенное, можно утверждать, что Луи Рео уже в начале 50-х гг. XX века предпринял весьма амбициозную попытку выйти за пределы традиционной иконографии, рассматривающей средневековые изображения в непосредственной связи с письменными источниками. Французский исследователь был убеждён в том, что памятник искусства самодостаточен и устроен в соответствии с собственной логикой, которая далеко не всегда сопоставима с текстами. В этом отношении Л. Рео принадлежал к тому «лагерю» французских искусствоведов, голос которых был заглушён успехом иконографической школы Эмиля Мала и достижениями парижской школы Хартий. Среди тех, кто разделял позицию Л. Рео, можно упомянуть ныне почти забытого историка искусства Луи Уртика (1875–1944), считавшего анализ визуальных качеств произведения искусства приоритетным по отношению к сведениям, почерпнутым из документов и текстов [Hourticq 1914, 22, 29–30]. Схожих взглядов придерживался адепт интуитивного метода в истории искусства Эли Фор (1873–1937), подход которого, однако, отличался выраженной эмоциональностью [Gauche 1922].

Рассуждения Л. Рео о форме и её влиянии на иконографию средневекового искусства, тем не менее, не могут быть восприняты как целостная, фундаментально разработанная и абсолютно оригинальная концепция. Очевидно, что некоторые идеи французского исследователя сформировались под прямым воздействием его старших коллег. Так, Анри Фосийон в своей работе о средневековой скульптуре уже использовал понятие «закон рамки», он же подчёркивал важную роль материала и техники в анализе пластических искусств, а также писал об особой поэтике форм, которую не может объяснить иконография [Focillon 1931]. Что касается предпринятой Л. Рео попытки связать иконографию со зрительным опытом человека, то она, к сожалению, не получила в его размышлениях полноценного развития. Можно предположить, что интерес к проблемам восприятия искусства возник у французского учёного под влиянием теории гештальта, активно развивавшейся в первые десятилетия XX в. в Германии и Австрии. Уже буквально через несколько лет после публикации статьи Л. Рео увидит свет фундаментальное исследование американского исследователя немецкого происхождения Рудольфа Арнхейма (1904–2007), где теория композиции и формообразования в искусстве будет рассмотрена через призму психологии восприятия [Arnheim 1954]¹¹.

Удивляет то, что в своих рассуждениях Л. Рео полностью игнорирует проблему стиля, избегая даже употребления этого понятия. Композиционная структура изображения существует у него как некая объективная данность, не подчиняющаяся стилевым законам. Иконографию он ставит в зависимость от формальной организации изображений на плоскости, но и здесь, как кажется, упускает из виду важную проблему взаимодействия формы и пространства, которая является краеугольным камнем в концепциях формалистов. Л. Рео остаётся в стороне от того насыщенного дискурса, в котором участвовали его выдающиеся коллеги-современники: не только А. Фосийон с его понятиями «пространства-среды» и «пространства-предела», но и продолжатели традиций венской школы, такие как Отто Пэхт (1902–1988) и Мейер Шапиро (1904–1996). В этом контексте нельзя

¹¹ Вряд ли Р. Арнхейм был знаком с идеями Л. Рео, скорее, речь идёт не о прямом влиянии одного на другого, а о тенденции к расширению методологических основ искусствознания в середине XX века.

не упомянуть и Эрвина Панофского, который также воспринял идеи венской школы (прежде всего, его ярчайших представителей А. Ригля и М. Дворжака). В своей ранней работе, посвящённой средневековой скульптуре, он ввёл понятие «стиль массы» (*Stil der Masse*), главной характеристикой которого является соотношение пластики и пространства [Panofsky 1924]. Л. Рео, безусловно, был знаком с традициями венского искусствознания, тем не менее, концептуальная теория А. Ригля, очевидно, показалась ему слишком абстрактной, а дворжаковская формула «история искусства как история духа» таила в себе опасность смещения исследовательского фокуса с анализа формальных качеств произведения на контекст и историю идей. Возможно, по этой причине Л. Рео остался равнодушным к иконологическим штудиям и, в целом, к проблемам глубокой интерпретации содержания произведений искусства.

Сегодня тезисы, высказанные Л. Рео, могут быть предметом дискуссии. Многие из предпринятых им обобщений нуждаются в конкретизации, основанной на широком сравнительном анализе средневековых памятников. Наиболее уязвимыми для критики, на наш взгляд, являются его рассуждения о «естественном отборе», который происходит при исчезновении отдельных иконографий. Примеры, упомянутые Л. Рео, часто носят очень избирательный характер и не всегда отражают всего разнообразия иконографических вариантов, встречающихся в памятниках средневекового искусства. Однако всё это не отменяет того факта, что Л. Рео был блестящим эрудитом, знатоком и, как отмечали его ученики, подлинным дипломатом [Pariset 1962, 244]. Это последнее качество, как кажется, упоминается неслучайно. Несмотря на то, что Л. Рео рассуждает об иконографическом методе с позиций критики Эмиля Маля, он остаётся предельно сдержанным и аккуратным в своих суждениях. Стиль его повествования лишён полемического пафоса и слишком эмоциональных высказываний, формулировки обладают кристальной ясностью, а текст великолепно структурирован. Л. Рео далёк от искусственного абстрагирования своих идей, доказательной базой для него служат не теоретические выкладки, приправленные красивыми и витиеватыми формулировками, а скрупулёзно подобранные памятники и наглядные понятные примеры. Л. Рео пытается предложить даже не альтернативную, а дополнительную «оптику» в исследовании средневековой иконографии: показать, что желание обосновать каждую иконографическую особенность памятника через тексты не всегда бывает плодотворной. Кроме этого, он настаивает на том, что исследование иконографии изображения не может быть оторвано от рассмотрения структуры памятника, частью которого это изображение является. И эта мысль, сформулированная им просто и даже до обидного односложно, пусть и не была, по сути, новаторской, но сама по себе имеет большую ценность.

Л. Рео остался приверженцем энциклопедического знания. Многое из того, что он лишь наметил в своих рассуждениях, разовьют представители более молодого поколения исследователей (пусть и не под его прямым влиянием). Так, например, Ян Бялостоцкий углубится в проблему взаимоотношения стиля и иконографии, а также покажет, как «выживали» созданные средневековыми мастерами иконографические схемы вне сюжетов Священной истории [Bialostocki 1966]. Возможности структурного подхода к анализу средневековых произведений блестяще реализует Отто Пэйт в своем исследовании книжной миниатюры, в кото-

ром он убедительно продемонстрирует, как изменение самого «способа видеть» влечёт за собой новые принципы формальной организации плоскости рукописного листа и толкает художника к иконографическим новшествам [Pächt 1986, 173–205]. Проиллюстрировать это можно довольно редкой миниатюрой, обнаруженной нами на одной из страниц нидерландского часослова конца XV в. (ил. 11). В нижний сегмент украшающей страницу иллюзионистической рамки вписана сцена «Взятие Христа под стражу». Для того чтобы уместить довольно сложную многофигурную композицию в ограниченное по форме и размеру пространство, художнику пришлось применить нестандартное решение: Христос, которого связывают солдаты, падает на землю и оказывается фактически в горизонтальном положении. Традиционная иконография этого сюжета, равно как и евангельские тексты, описывающие это событие, не предполагает такого расположения фигуры Христа. Очевидно, что в данном случае желание добиться яркого иллюзионистического эффекта с будто бы парящей над живописной плоскостью листа рамки с текстом победило строгие иконографические каноны в репрезентации одного из самых драматичных эпизодов Страстного цикла.

Структурный метод анализа средневековых изображений, апробированный отчасти Л. Рео, будет переживать феноменальный успех в 1980-е гг. и окажется весьма плодотворным. Примером тому служит работа Жана-Клода Бонна, посвящённая тимпану собора Сент-Фуа в Конке [Вопле 1985]. В ней французский учёный фокусируется на архитектурно-пространственной композиции памятника и формирующих его элементах. Он обращает внимание на такие понятия, как поле, фон, рамка, а также выделяет важные визуальные направляющие в конфигурации тимпана (верх и низ, центр и периферия, вертикальная и горизонтальная оси и др.). Для Бонна *месторасположение* каждого изображения в структуре целого имеет определённый смысл. Воздействие на зрителя осуществляется не только через содержание, но и через визуальные связи, которые устанавливаются между персонажами, сюжетами и даже самыми, на первый взгляд, незначительными деталями. Подобный способ интерпретации памятника перерастает рамки структурного анализа и приближается к структурно-семиотическому подходу [Чуворкина 2014]. Жером Баше, коллега и последователь Ж.-К. Бонна, называет его метод синтаксическим анализом [Baschet 1985, 137–139].

Проведённый в данной статье критический анализ ключевых идей Л. Рео, связанных с проблемой формы в изучении иконографии средневекового искусства, показал, что научные достижения французского исследователя отнюдь не исчерпываются его исключительной способностью к систематизации больших массивов информации и памятников. Кроме этого, сама попытка углубиться в его концепцию формы была необходима для того, чтобы восстановить некоторую объективную картину развития подходов к иконографическому методу во французском искусствознании. Существует убеждение, что полемика Рео с Малем сделала его в определённом смысле фигурой нон-грата для Жермена Базена [Hourihane 2017, 166]. В своей знаменитой книге «История истории искусства от Вазари до наших дней», ставшей для многих своего рода путеводителем по методологии искусствоведческих исследований, Ж. Базен несколько раз упоминает Л. Рео (хотя иногда и с некоторым сарказмом), воспринимая его главным образом как полигота и энциклопедиста, специалиста в области изучения французских влияний

на зарубежные страны, но не предпринимая попытки существенно углубиться в специфику его иконографического подхода [Базен 1994, 294, 301, 377–378].

Между тем, фундаментальная идея Л. Рео о необходимости смотреть на любое средневековое изображение не только как на комментарий к тексту, а как на неотъемлемую часть большой визуальной структуры, организованной в соответствии с определёнными законами, сохраняет актуальность и в контексте современных тенденций развития иконографического метода. Французский историк Жером Баше утверждает, что для того, чтобы понять средневековое изображение недостаточно обратиться к текстам, инспирировавшим его появление, так как образ (*image*) – это не только сообщение, которое учит или передаёт информацию, это ещё и объект (*objet*), вовлечённый в социальную практику и наделённый способностью воздействия (*efficacité*) [Baschet 2008, 31]. Опираясь в своих работах понятием «образ-объект» (*image-objet*), он стремится подчеркнуть совокупность неразделимых аспектов, определяющих природу средневекового памятника: это и материал, из которого он создан, и место конкретного изображения в большой визуальной структуре, частью которого оно является, а также вовлечённость того или иного произведения в конкретные социальные практики и определённое ритуальное пространство, его связь с подобными ему предметами и т. д. [Baschet 2008, 33–39].

Перенесение акцента на проблему функционирования образа-объекта является смелым шагом к расширению границ традиционного иконографического метода. Такая тенденция особенно заметна в работах исследователей, связанных, как и сам Ж. Баше, с Высшей школой социальных наук в Париже (EHESS), активно внедряющей междисциплинарные и культурологические подходы в гуманитарную науку. Заимствование методологического инструментария из смежных областей, подталкиваемое желанием комплексного осмысления памятника и стремлением познать его *истинный смысл*, может привести к тому, что сам памятник с присущим ему уникальным формальным языком окажется в стороне, став побочным продуктом широкого историко-культурного, социального и иных контекстов. Убеждённость Л. Рео в том, что формальный язык произведения искусства имеет приоритетное значение по отношению ко всеми остальными его характеристиками, на наш взгляд, не теряет актуальности и сегодня, особенно в условиях нарастающей популярности междисциплинарных исследований.

Библиография

- Базен 1994 – Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней / Пер. с фр. К. А. Чекалова. Москва, 1994.
- Вельфлин 2011 – Вельфлин Г. Прологомены к психологии архитектуры / Пер. с нем. С. С. Ванеяна // Архитектура – язык, история, теория. Сборник переводов. Ч. 2. Москва, 2011. С. 303–350.
- Дворжак 2001 – Дворжак М. История искусства как история духа / Пер. с нем. А. А. Сидорова и др. Санкт-Петербург, 2001.
- Чуворкина 2014 – Чуворкина О. А. Пути обновления иконографического анализа в трудах представителей школы «Анналов» в 1980–2010-е годы // Художественная культура. 2014. № 2 (11). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-2/istoriya-i-sovremennost/3628.html> (дата обращения: 06.08.2025).

- Alpatov 1960 – Alpatov M. L'art russe vu par la critique française. *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*. 1960. Vol. 1. 2. Pp. 285–306.
- Aubert 1961 – Aubert M. Louis Réau (1881–1961). *Bulletin Monumental*. 1961. Vol. 119. 3. Pp. 243–244.
- Baschet 1985 – Baschet J. Jean-Claude Bonne, L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques. *Médiévales*. 1985. 9. Pp. 136–140.
- Baschet 2008 – Baschet J. L'iconographie médiévale. Paris, 2008.
- Bialostocki 1966 – Bialostocki J. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966.
- Bonne 1985 – Bonne J.-C. L'Art roman de face et de profil: le tympan de Conques. Paris, 1985.
- Bréhier 1918 – Bréhier L. L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours. Paris, 1918.
- Cornu 1962 – Cornu A. Notice sur la vie et les travaux de Louis Réau (1881–1961) lue à l'occasion de son installation comme membre libre. Paris, 1962.
- Damiron 1961 – Damiron S. L. Réau (1881–1961): bibliographie de ses travaux (1902–1961). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1961. Pp. 227–282.
- Deshoulières 1918 – Deshoulières F. L'Art chrétien: son développement iconographique des origines à nos jours, par Louis Bréhier. *Bulletin Monumental*. 1918. Vol. 78. Pp. 428–430.
- Ducci 2021 – Ducci A. Henri Focillon en son temps. La liberté des forms. Strasbourg, 2021.
- Faure 1922 – Faure É. Histoire de l'art. Vol. 2. Art medieval. Paris, 1922.
- Focillon 1931 – Focillon H. L'art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes. Paris, 1931.
- Grabar 1936 – Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris, 1936.
- Hourihane 2017 – The Routledge companion to Medieval iconography. Ed. by C. Hourihane London, New York, 2017.
- Hourticq 1914 – Hourticq L. De la méthode en histoire de l'art. *Revue de synthèse historique*. 1914. Vol. XXVIII-1. 82. Pp. 19–44.
- Mâle 1910 – Mâle E. L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1910.
- Medvedkova 2002 – Medvedkova O. “Scientifique” ou “intellectual”? Louis Réau et la création de l'Institut français de Saint-Petersbourg. *Cahiers du Monde Russe*. 2002. Vol. 43. 2–3. Pp. 411–422.
- Medvedkova 2020 – Medvedkova O. The invention of the “expansion of French art” by Louis Réau. *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*. URL: <https://ehne.fr/en/node/12365> (дата обращения: 06.08.2025).
- Pächt 1986 – Pächt O. Book illumination in the Middle Ages: an introduction. London, 1986.
- Panofsky 1924 – Panofsky E. Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. Vol. 1–2. München, 1924.
- Pariset 1962 – Pariset F.-G. Louis Réau: le professeur. *Bulletin de la Société d'histoire de l'Art français*. 1962. Pp. 243–245.
- Réau 1925 – Réau L. Les relations artistiques entre la France et la Russie. *Mélanges publiés en l'honneur de M. Paul Boyer*. 1925. P. 118.
- Réau 1951 – Réau L. L'influence de la forme sur l'iconographie dans l'art médiéval. *Journal de psychologie normale et pathologique*. 1951. XLIV. Pp. 85–105.
- Réau 1955–1959 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. Paris, 1955–1959.
- Réau 1983 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. New York, 1983.
- Schlumberger 1918 – Schlumberger G. Louis Bréhier, L'art chrétien et son développement iconographique des origines à nos jours, 1918. *Revue des Études Anciennes*. 1918. Vol. 20. 1. P. 65.

Schmarsow 1905 – Schmarsow A. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Leipzig, 1905.

References

- Alpatov 1960 – Alpatov M. L'art russe vu par la critique française. *Cahiers du Monde Russe et Soviétique*. 1960. Vol. 1. 2. Pp. 285–306.
- Aubert 1961 – Aubert M. Louis Réau (1881–1961). *Bulletin Monumental*. 1961. Vol. 119. 3. Pp. 243–244.
- Baschet 1985 – Baschet J. Jean-Claude Bonne, L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques. *Médiévales*. 1985. 9. Pp. 136–140.
- Baschet 2008 – Baschet J. L'iconographie médiévale. Paris, 2008.
- Bazin 1994 – Bazin G. L'Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours. Transl. into Russian by K. A. Chekalov. Moscow, 1994.
- Bialostocki 1966 – Bialostocki J. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966.
- Bonne 1985 – Bonne J.-C. L'Art roman de face et de profil: le tympan de Conques. Paris, 1985.
- Bréhier 1918 – Bréhier L. L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours. Paris, 1918.
- Chuvorkina 2014 – Chuvorkina O. A. Ways of updating iconographic analysis in the works of representatives of the Annals school in the 1980s and 2010s. *Art & Culture Studies*. 2014. 2 (11). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-2/istoriya-i-sovremennost/3628.html> (accessed: 06.08.2025). In Russian.
- Cornu 1962 – Cornu A. Notice sur la vie et les travaux de Louis Réau (1881–1961) lue à l'occasion de son installation comme membre libre. Paris, 1962.
- Damiron 1961 – Damiron S. L. Réau (1881–1961): bibliographie de ses travaux (1902–1961). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. 1961. Pp. 227–282.
- Deshoulières 1918 – Deshoulières F. L'Art chrétien: son développement iconographique des origines à nos jours, par Louis Bréhier. *Bulletin Monumental*. 1918. Vol. 78. Pp. 428–430.
- Ducci 2021 – Ducci A. Henri Focillon en son temps. La liberté des forms. Strasbourg, 2021.
- Dvořák 2001 – Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. Transl. into Russian by A. A. Sidorov et al. St. Petersburg, 2001.
- Faure 1922 – Faure É. Histoire de l'art. Vol. 2. Art medieval. Paris, 1922.
- Focillon 1931 – Focillon H. L'art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes. Paris, 1931.
- Grabar 1936 – Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris, 1936.
- Hourihane 2017 – The Routledge companion to Medieval iconography. Ed. by C. Hourihane London, New York, 2017.
- Hourticq 1914 – Hourticq L. De la méthode en histoire de l'art. *Revue de synthèse historique*. 1914. Vol. XXVIII-1. 82. Pp. 19–44.
- Mâle 1910 – Mâle E. L'art religieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1910.
- Medvedkova 2002 – Medvedkova O. "Scientifique" ou "intellectual"? Louis Réau et la création de l'Institut français de Saint-Petersbourg. *Cahiers du Monde Russe*. 2002. Vol. 43. 2–3. Pp. 411–422.
- Medvedkova 2020 – Medvedkova O. The invention of the "expansion of French art" by Louis Réau. *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*. URL: <https://ehne.fr/en/node/12365> (accessed: 06.08.2025).

- Pächt 1986 – Pächt O. Book illumination in the Middle Ages: an introduction. London, 1986.
- Panofsky 1924 – Panofsky E. Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. Vol. 1–2. München, 1924.
- Pariset 1962 – Pariset F.-G. Louis Réau: le professeur. *Bulletin de la Société d'histoire de l'Art français*. 1962. Pp. 243–245.
- Réau 1925 – Réau L. Les relations artistiques entre la France et la Russie. *Mélanges publiés en l'honneur de M. Paul Boyer*. 1925. P. 118.
- Réau 1951 – Réau L. L'influence de la forme sur l'iconographie dans l'art médiéval. *Journal de psychologie normale et pathologique*. 1951. XLIV. Pp. 85–105.
- Réau 1955–1959 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. Paris, 1955–1959.
- Réau 1983 – Réau L. Iconographie de l'art chrétien. Vol. 1–3. New York, 1983.
- Schlumberger 1918 – Schlumberger G. Louis Bréhier, l'art chrétien et son développement iconographique des origines à nos jours, 1918. *Revue des Études Anciennes*. 1918. Vol. 20. 1. P. 65.
- Schmarsow 1905 – Schmarsow A. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Leipzig, 1905.
- Woelfflin 2011 – Woelfflin G. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Transl. into Russian by S. S. Vaneian. *Architecture – Language, History, Theory. Collection of Translations. Part 2*. Moscow, 2011. Pp. 303–350.

Информация об авторе

Вероника Алексеевна Салтыкова
кандидат искусствоведения,
доцент Школы исторических наук Факультета гуманитарных наук
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
Российская Федерация, 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4, стр. 3
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-7182>
e-mail: vsaltykova@hse.ru

Information about the author

Veronica A. Saltykova
Cand. Sci. (Art History),
Associate Professor of School of History, Faculty of Humanities
National Research University “Higher School of Economics”
Bld. 3., 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9449-7182>
E-mail: vsaltykova@hse.ru

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no conflict of interests.

Материал поступил в редакцию / Received 08.08.2025

Принят к публикации / Accepted 19.04.2026

Список иллюстраций

Ил. 1. Исцеление паралитика. Фрагмент мозаичного декора базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне, VI в. Италия.

Ил. 2. Крещение. Фрагмент тимпанной композиции южного портала базилики Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране, 1130–1190-е. Овернь, Франция.

Ил. 3. Ангел (царь Давид). Рельеф «Ангельского хора» Линкольнского собора, 1256–1280. Англия.

Ил. 4. Даниил во рву львином. Фрагмент скульптурного декора саркофага Юния Басса. IV в. Сокровищница собора Святого Петра, Рим, Италия.

Ил. 5. Инициал «М» со сценой Благовещения. Псалтирь Корби (MS 18 C, fol. 136 v). Ок. 800. Городская библиотека Амьена, Франция.

Ил. 6. Возвращение Моисея в Египет, Вход Господень в Иерусалим. Фрагменты Клостернойбургского алтаря. 1180-е. Монастырь Клостернойбург, Вена, Австрия.

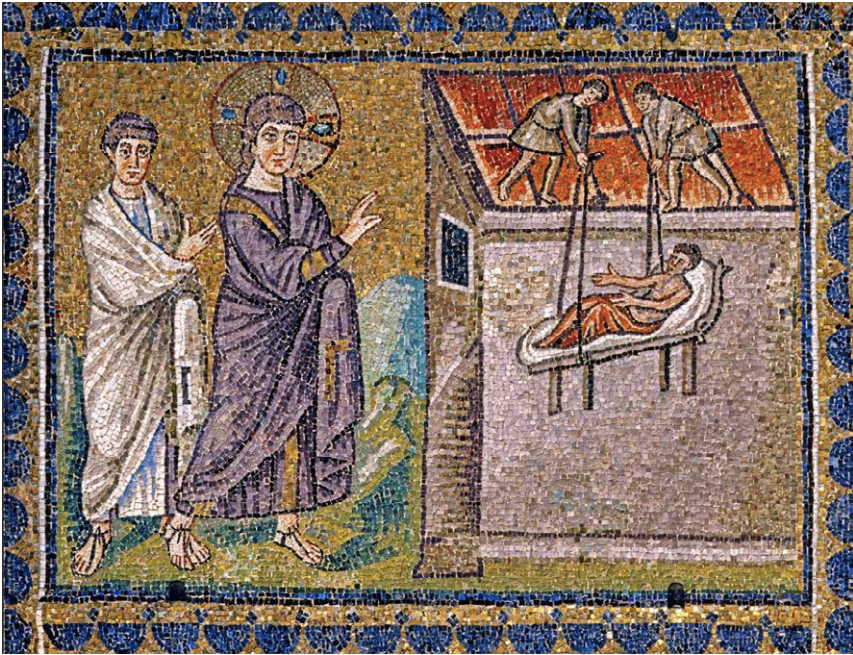
Ил. 7. Три храбреца, доставившие воду из Вифлеемского источника царю Давиду. Миниатюра из рукописи «Зерцало человеческого спасения» (GKS 79 2°, f. 31 v). Германия. Ок. 1430. Королевская библиотека Дании, Копенгаген.

Ил. 8. Поклонение волхвов. Миниатюра из рукописи «Зерцало человеческого спасения» (GKS 79 2°, f. 30 v). Германия. Ок. 1430. Королевская библиотека Дании, Копенгаген.

Ил. 9. Видение Неопалимой Купины пророком Моисеем. Миниатюра Кентерберийской Псалтири (MS Latin 8846, fol. 144 v). Англия. XIII в. Национальная библиотека Франции, Париж.

Ил. 10. Рождество Христово. Миниатюра часослова (V H 36, fol. 41 v). Богемия. 1390–1395. Библиотека национального музея, Прага, Чехия.

Ил. 11. Взятие Христа под стражу. Миниатюра часослова (MS 7, f. 14 r). Нидерланды (Брюгге). 1484–1529. Сиракузские университетские библиотеки, Италия.



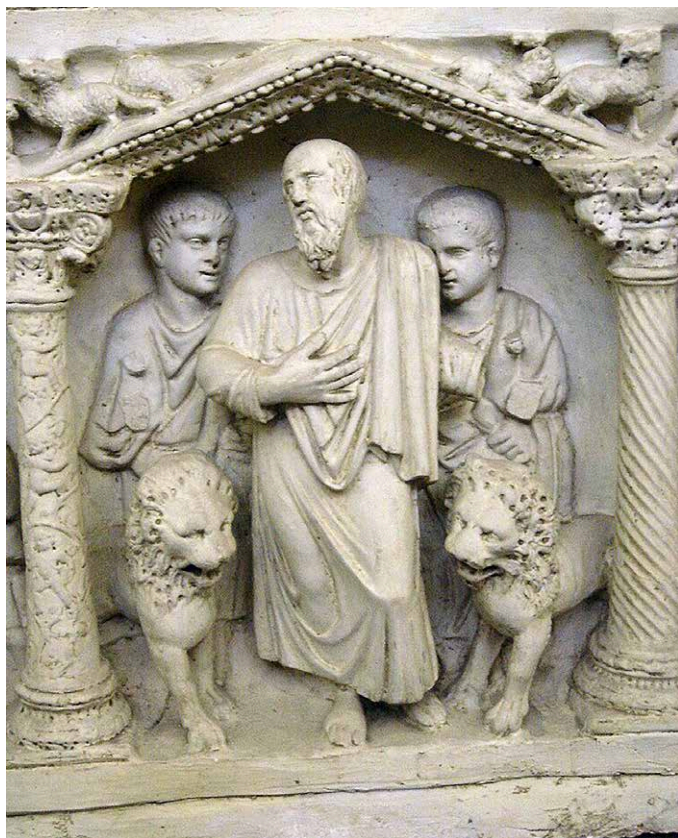
Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11



Иконографические элементы в средневековых бытовых миниатюрах (Специфика изображения родильной комнаты в книжной иллюминации XIV–XV веков)

А. А. Геворкян 

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
gevorkyan_lika@mail.ru

В. А. Земляничин 

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
zemlyanitsin79@yandex.ru

Для цитирования:

Геворкян А. А., Земляничин В. А. Иконографические элементы в средневековых бытовых миниатюрах (Специфика изображения родильной комнаты в книжной иллюминации XIV–XV веков) // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 78–97. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-78-97>

Аннотация. Статья посвящена изображению быта комнаты родильниц в книжной иллюстрации XIV–XV вв. В качестве объекта анализа была выбрана книжная иллюминация, в которой отражены сюжеты рождения Богородицы, Иоанна Крестителя и других святых, так как именно в этой тематике вследствие отсутствия строгой догматики и письменного канона Священного Писания иллюминаторы более свободны в изображении тех или иных предметов. Миниатюры, изображающие сцены рождения святых, представляют интерес в качестве визуальных источников по средневековому быту, включая различные предметы интерьера, сам процесс родов и традиции ухода за новорожденным и родильницей. В рассматриваемых миниатюрах большое внимание уделяется изображению бытовых предметов, их устройства и обстановки комнаты. Главным элементом этих миниатюр служит кровать, которую часто изображали с балдахином. Помимо этого, на страницах иллюминированных рукописей изображаются шкафы, на которых стоит дорогая посуда, сундуки, самые разные виды табуретов и стульев. Миниатюры позволяют получить информацию о том, как проходили роды, какую роль в них играли повитухи и прислужницы. Вокруг родильницы всегда находились служанки, предлагающие ей пищу, чтобы восстановить силы после тяжёлых родов. Эти изображения интертекстуальны, так как всегда отсылают к сцене Рождества Христова. Несмотря на довольно большой временной период создания рассматриваемых миниатюр, сюжеты в них изображаются без существенных изменений. Однако, несмотря

на большую ценность подобных источников, при работе с ними необходимо учитывать их неоднозначность и субъективность.

Ключевые слова: книжная иллюминация, бытовые предметы, ритуалы родов, рождение святых, интертекстуальность.

Финансирование: исследование выполнено за счёт внутреннего гранта Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (проект № 85ВГ).

Iconographic elements in medieval household miniatures (The specifics of the image of the maternity room in the book illumination of the 14th-15th centuries)

Anzhelika A. Gevorkyan 

Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg, Russian Federation
gevorkyan_lika@mail.ru

Vladimir A. Zemlyanitsin 

Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg, Russian Federation
zemlyanitsin79@yandex.ru

For citation:

Gevorkyan A. A., Zemlyanitsin V. A. Iconographic elements in medieval household miniatures (The specifics of the image of the maternity room in the book illumination of the 14th-15th centuries). *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 78–97. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-78-97>

Abstract. The article studies book illustrations of the 14th-15th centuries depicting everyday life in the maternity room. Book illumination depicting the birth of the Virgin Mary, John the Baptist and other saints was chosen as the object of analysis, because, due to the lack of strict dogmatic and necessary correlation with the Holy Scripture, illuminators were feeling freer to depict objects of life. Miniatures depicting scenes of the nativity of saints are visual sources on medieval life, because they represent various interior items, the process of childbirth itself, and traditions of caring for a newborn and his mother. The miniatures mostly depict household items and furniture of the room. The main element of these miniatures is a four-poster bed. In addition, the illuminated manuscripts depict cabinets with expensive dishes, chests, and various types of stools and chairs. Miniatures give information about the process of childbirth and the role of midwives and handmaidens. There were always maids around the woman in labour, offering her food to restore her strength after a difficult birth. These images are intertextual, as they always refer to the Nativity scene. Despite the fact that events represented on the miniatures cover a long period of time, the scenes are depicted without significant changes.

Keywords: illuminated manuscript, domestic objects, childbirth rituals, The Nativity of the Saints, intertextuality.

Funding: the research was supported by an internal grant of the Herzen State Pedagogical University of Russia (project № 85VG).

Тема Рождества является одной из самых канонически устойчивых мотивов христианской иконографии. Речь о рождении ребёнка сразу же вызывает в памяти сюжет Рождества Христова как одного из главнейших событий для всего христианского мира. Однако к теме рождения младенца относятся и другие сюжеты, связанные с Рождеством Богородицы, Иоанна Крестителя и иных святых. Эти сюжеты также имеют богатую традицию письменной и визуально-иконографической репрезентации, входят в содержание церковных праздников и служб.

Между сюжетами Рождества Христова и рождества других святых в изобразительной традиции существует значительная разница. Рождество Иисуса Христа описано в Новом Завете, иначе говоря, существует письменный источник, зафиксированный в культуре в статусе священного текста. В отличие от названного сюжета тема рождения Девы Марии, Иоанна Крестителя и других святых отсутствует в Священном Писании. Информацию о Рождестве Богородицы или Иоанна Крестителя мы узнаём из апокрифической литературы, то есть из религиозных произведений, не входящих в церковный канон, но при этом описывающих события и личности священной истории. Вследствие такого положения дел отсутствует какой-либо канон изображения сцен рождества святых; поэтому мастера и иллюминаторы рукописей в большей степени могли позволить себе более свободную интерпретацию бытовых элементов, сопутствующих этим событиям, чем в сюжетах, посвящённых Рождеству Иисуса Христа. Это, в свою очередь, порождает многочисленные новые визуальные тексты, не опирающиеся на библейские свидетельства, но зато отражающие привычные детали повседневной жизни современников.

В соответствии со сказанным выше, целью данной статьи является анализ визуальной специфики презентации бытовых аспектов в книжной иллюминации, посвящённой Рождеству Пресвятой Богородицы, св. Иоанна Крестителя и других святых. В связи с названной целью мы рассмотрим миниатюры и инициалы, изображающие описываемый сюжет; проанализируем бытовые предметы, помещаемые внутрь иллюстрации рукописей; изучим систему аллюзий и отсылок, связывающую рассматриваемый нами сюжет с евангельским.

Изображения Рождества Богородицы, Иоанна Крестителя и других святых в рукописях представляют собой примерно одинаковую стройную композицию: комната родильницы, в которой присутствуют новорожденный и его мать, лежащая на кровати, повитуха с другими служанками, ухаживающие за младенцем, иногда их спутником выступает отец новорожденного святого и ангел. Помимо этого, в качестве постоянных предметов, присутствующих на изображении, выступает кровать, на которой отдыхает после родов родильница, купель, в которой омывают ребёнка, и камин. Эти три предмета присутствуют на книжной иллюстрации практически всегда. Далее уже в зависимости от пространства изо-

бражения (полностраничная миниатюра или инициал), задумки мастера и желания заказчика помещение комнаты родильницы наполняется теми или иными дополнительными предметами.

Одним из главных постоянных элементов пространства комнаты родильницы выступает кровать. Она изображается в рассматриваемых сюжетах всегда, что объясняется её функциональным назначением. Здесь происходит главное действие апокрифической сцены, поэтому данному предмету мебели и предназначено важное место в визуальном пространстве миниатюры. Кровать может быть помещена не в центр композиции, чаще всего её располагают в углу комнаты, сдвигая к стене, иногда даже скрывая от зрителей балдахином часть этого сакрального пространства, однако она всегда является центральным смысловым элементом композиции.

В средневековых миниатюрах чаще всего изображают кровать с пологом (балдахином), который крепился к прямоугольному навесу над кроватью, представляющему собой резное или драпированное тканью дерево [Britannica 2006]. Часто навес изображается полностью прикрытым балдахином. Навес мог поддерживаться четырьмя стойками по четырём углам кровати или путём подвешивания его к потолку. Последний вариант часто помещался на миниатюрах: кровать изображали без стоек с подпиранием потолка навесом, однако редко изображался сам способ подвешивания к потолку. В миниатюре из «Турино-Миланского часослова» (1380–1450), изображающей рождение св. Иоанна Крестителя (ил. 1), иллюминатор детально прорисовал, каким образом данный элемент кровати подвешивается верёвками к деревянным балкам, поддерживающим потолок.

В некоторых миниатюрах – таких как миниатюра из итальянского Миссала (1301–1400), изображающая рождение Богородицы (ил. 2), или как инициал, изображающий тот же сюжет (ил. 3), – кровать изображалась без навеса, поэтому в таких миниатюрах можно заметить, как балдахин прикреплялся к кровати: он представляет собой раздвижные шторы, которые подвешены к специальным балкам, расположенным на уровне потолка [Britannica 2019 a].

Также часто в книжной иллюстрации балдахин изображался свёрнутым в своеобразный мешочек над кроватью. Так обычно делали в дневное время, когда кровать использовалась в качестве сиденья [Britannica 2024 a]. Такие закрученные балдахины можно увидеть в миниатюрах рукописи «Цвет историй» (ил. 4), в Жизнеописании Эдмунда и Фремунда (ил. 5). Кровати с балдахинами, помимо красоты и роскоши, имели практические функции: шторы можно было закрыть ночью, чтобы лежащему в постели не было холодно, а также они обеспечивали уединение спящих.

В иллюстрациях также продемонстрировано, как застилали кровать. Подушки были одеты в наволочки, что прекрасно видно на миниатюре Жана Манселя в рукописи «Цвет историй» (ил. 6); под них подкладывали валики. Часто иллюминаторы используют для изображения кроватей благородные чистые цвета: красный, синий, зелёный и белый. Иногда попадают с нежностью выписанные детали, такие как, например, скрупулёзно расписанное стёганое одеяло, которым укрыта святая Анна (ил. 6), украшенные белыми цветами балдахин и одеяло в богатой постели матери святого Эдмунда (ил. 5), украшенное золотыми узорами одеяло на красном фоне (ил. 7, 8).

Другим предметом мебели, встречающимся на миниатюрах, является столик, на котором всегда изображена разнообразная богатая посуда и еда. В действительности основным типом средневековой мебели, который мог служить шкафом, табуретом, а при необходимости даже и столом, был сундук [Britannica 2024 b]. От него берут начало и другие типы мебели, такие как шкаф и стул. На миниатюрах, изображающих комнаты родильниц, мы можем рассмотреть конструкции таких сундуков и производных от них предметов быта.

На некоторых изображениях иллюминаторы помещают такую разновидность шкафа, как буфет (ил. 6). Следует отметить, что сундук как предмет внутреннего убранства изначально занимает довольно большое пространство внутри комнаты. Поэтому постепенно он усвершенствуется до более практичных предметов быта, которые более функциональны с точки зрения ежедневного пользования. Буфет представляет собой ларь, поставленный на высокие подножки, внизу соединённые дощатым щитом, на котором можно было держать домашнюю утварь. Так, на миниатюре из «Турино-Миланского часослова» можно увидеть предметы, хранящиеся на нижней плоскости: кувшин с молоком, золотое блюдо, канделябр (ил. 1).

Иллюминаторы довольно тщательно изобразили и конструкцию ларя. Он был снабжён лицевыми дверками спереди, которые имели замочную скважину; скорее всего, этот предмет мебели должен был хранить внутри другую домашнюю утварь и, возможно, какие-то продукты питания (ил. 6). Панели подобных ларей украшались орнаментом, именуемым *linenfold*, который представляет собой рельефную резьбу, имитирующую складки ткани. Резьба *linenfold* широко применялась на севере Франции, во Фландрии, в Нижней Германии к северу от Прибалтики, в Скандинавии и Англии [Britannica 2024 b]. В этом плане выделяется резьба, изображённая в миниатюре «Турино-Миланского часослова»: помимо продольных линий, характерных для неё, дверца также украшена круглой рельефной резьбой с волнистыми узорами (ил. 1). Таким образом, этот предмет быта совмещал в себе несколько функций: он выступал в роли стола, а также был своеобразным ларем, в котором хранилась посуда.

Примечательно, что на одной из миниатюр на буфете располагаются три деревянные фигурки, которые, скорее всего, являются изображением святых (ил. 6). На другой миниатюре подобные деревянные фигуры располагаются на специально вырезанных для них нишах по обе стороны от лицевой двери (ил. 4). Трудно различить, кто именно изображался на этих фигурках, но можно предположить, что среди подобных фигур могла находиться святая Маргарита, поражающая дракона. Она считалась покровительницей родильниц и детей во время родов [Reames 2003, 111]. Связь святой Маргариты с темой рождения также обусловлена иконографической традицией, изображающей святую выходящей из чрева дракона, что отсылает к самому процессу деторождения. Благодаря обещанию святой помогать всем, кто запишет её житие, прочтёт его или услышит, до настоящего времени дошло много его копий, а также изображений святой Маргариты, выходящей из дракона. Существовала также практика обвязывания длинных полос пергамента с написанным житием святой вокруг живота роженицы. Это указывает на почитание святой Маргариты среди рожающих женщин, а также свидетельствует о влиянии самих рожениц и матерей на признание Маргариты в качестве святой [Erler, Kowaleski 2003, 95].

Помимо буфета в комнате родильницы изображаются и более привычные современному глазу сундуки. Так, в миниатюре «Турино-Миланского часослова» изображён открытый сундук с замком в замочной скважине; в таком сундуке находились личные вещи родильницы. Иногда в подобных сундуках помещался небольшой деревянный ящик с крышкой, именуемый *till*, который служил местом хранения сладко пахнущих трав [Britannica 2011 a].

На миниатюрах, изображающих комнаты родильниц, часто встречается табурет, реже стул. Для начала необходимо обозначить, что мы подразумеваем под стулом и табуретом: табурет – это сиденье без подлокотников и спинки, а стул – сиденье со спинкой [Britannica 2011 b]. На двух миниатюрах можно увидеть разновидность табурета, представляющего собой сиденье на трёх ножках (ил. 1, 6). Табурет на трёх ножках являлся одним из простейших форм сиденья, поэтому он довольно часто встречается как в бытовых, так и в иконографических миниатюрах. При этом трёхногий вариант был гораздо более устойчивым на неровных полах, чем его четырёхногий аналог. Примечательно, что на этих двух изображениях представлена одна модель такого табурета, который имеет цилиндрические ножки, соединённые нижними перекладинами, которые, в свою очередь, соединены с сиденьем, образуя, таким образом, нечто вроде полого пространства внутри табурета. Можно предположить, что такие варианты табурета создавались для устойчивости конструкции. На миниатюре «Турино-Миланского часослова», в её правой части мы можем увидеть такой же вариант табурета. Также на миниатюре изображён табурет, на котором сидит служанка, поэтому нельзя увидеть, трёхногий или четырёхногий это табурет (ил. 1). Учитывая похожую форму, предположим, что это та же модель табурета на трёх ножках с пуфиком на сиденье.

Помимо описанного, встречаются и другие формы табурета. В миниатюре, изображающей рождение Богородицы (ил. 4), на переднем и заднем планах комнаты родильницы располагаются табуреты, соединённые четырьмя перекрёстными, или X-образными, ножками, которые можно было складывать и легко перемещать из комнаты в комнату. Такой вариант табурета восходит к греческим временам и напоминает дифр [Велишский 1878, 167]. Интересно, что на этой миниатюре на табурете лежат подушечки с вышитым инициалом «m», которые могут отсылать зрителя к Деве Марии.

Что касается изображения стульев, то в Средние века они были не так широко распространены, в отличие от табуретов, и долгое время символизировали власть и знак почёта. В домах стулья предназначались только для лорда и его жены, в редких случаях для знатного гостя [Britannica 2024 b]. В миниатюре, изображающей рождение святого Эдмунда (ил. 5), рядом с постелью родильницы под балдахинным виднеется кресло с изогнутыми подлокотниками, накрытое розовой тканью, на котором лежит валик. На той же миниатюре напротив камина стоит скамейка, также покрытая похожей розовой тканью. Из-за покрывала мы не можем разглядеть конструкцию этой скамейки, но можем сделать определённые предположения. Как уже было сказано ранее, в основе многих предметов мебели лежал сундук. Данная скамейка выглядит довольно массивным сооружением, напоминающим своим видом сундук. Но такой тяжёлый тип сиденья занимал бы слишком много места, поэтому можно предположить, что в подобных типах скамейки

сиденье оставалось шарнирным, что позволяло использовать его основание для хранения вещей.

Ещё один интересный вид кресла показан на инициале, изображающем рождение Девы Марии (ил. 8). Он представляет собой стул с объединёнными подлокотниками и спинкой, которые образуют полукруг. Это довольно интересная конструкция для Средневековья, учитывая, что на создание этого кресла пришлось бы потратить больше материала. Изображение в рукописи не позволяет сделать вывод о распространённости или эксклюзивности такого вида кресел.

Рассмотрев перечисленные миниатюры, заметим, что стулья изображались рядом с постелью родильницы и предназначались исключительно для неё, что указывает на её высокий статус, в то время как табуреты располагались в любом углу комнаты и предназначались для повитух и служанок.

Отметим некоторые бытовые детали пространства комнаты родильницы, которые также представляют большой интерес и ценность в рамках изучения истории повседневности. В «Турино-Миланском часослове» интересной деталью является веретено (ил. 1). На миниатюре изображена прялка, представляющая собой посох, на котором удерживались нескрученные волокна. Прялку держали под мышкой или закидывали за пояс, чтобы оставить одну руку свободной, а другой рукой накручивали волокно на веретено – точёную палочку, на которой вытягивалось волокно [Britannica 2019 b]. Веретено изображено на миниатюре сбоку прялки. Можно предположить, что само изображение веретена в комнате родильницы неслучайно и может быть связано с символом рождения новой жизни и судьбы, вызывая аллюзию к веретену Ананки, на котором мойры прядут нить человеческой судьбы.

Ещё один предмет, редко встречаемый на страницах иллюминированных рукописей, – это деревянные башмаки-паттены, изображённые, например, рядом с открытым сундуком в самом углу миниатюры из «Турино-Миланского часослова» (ил. 1). Башмаки-паттены представляли собой галоши, которые носили поверх обычной обуви; они предназначались для защиты обуви от грязи [Grew, Neergaard 2001, 91–93]. На миниатюре представлены деревянные башмаки с кожаными или тканевыми ремешками. Такие же башмаки, изображённые на миниатюре Яном ван Эйком, отсылают к башмакам из его знаменитого произведения «Портрет четы Арнольфини» (ил. 9). Вообще вся обстановка комнаты из миниатюры как бы ссылается на убранство комнаты его картины.

Помимо большого количества бытовых предметов в иконографических миниатюрах, изображающих рождение святых, особое внимание в них уделяется взаимоотношениям, в которые включены родильницы, повитухи с прислужницами и сами новорожденные святые. Изображение святых родильниц, несмотря на некую иконографичность сюжета, напрямую связано с родами в средневековой реальности. Зачастую заказчиками иллюминированных рукописей, изображающих сюжет родов, были представительницы знатных семейств, которые хотели сблизить свой опыт родов, уже существующий или грядущий, с сакральными сюжетами Рождества Богородицы или Иоанна Крестителя. Разумеется, такие параллели в рукописях могли себе позволить представительницы богатых домов, а никак не крестьянки, поэтому и описанные выше предметы быта могли принадлежать исключительно знатной даме, которая стремится «пере-

ложить» свои роскошные покои на сакральное пространство комнаты святой родильницы. При этом надо признать, что заказчиками таких рукописей были не только женщины, но и мужчины, а также родственники рожениц, о чём пойдет речь ниже.

Большую роль в иллюстрациях родильной комнаты играют акушерки, или повитухи, помогающие роженице при родах. В позднее Средневековье акушерство формально становится юридической и медицинской категорией [Green 1994, 340]. Акушерки могли проходить лицензирование на уровне прихода. Анни Сонье считает, что получение лицензии фактически делало приходскую акушерку исполнительницей церковной должности, за которой был предусмотрен контроль со стороны епископальных властей. Некоторые исследователи также утверждают, что причина введения института приходских акушерок состояла в необходимости проводить экстренное крещение в случаях опасности для жизни новорожденного [Johnson 2016, 384]. С другой стороны, акушерки также имели функцию дачи юридических показаний в суде по делам, предусматривающим осмотр женщин [Green 1994, 339–340]. Это также может быть понято как аллюзия на апокрифический сюжет Рождества Иисуса Христа, когда повитухи свидетельствуют о материнстве Девы Марии.

Стоит также упомянуть, что женское акушерство практиковалось в случаях обычных родов, исключая практику *sectio in mortua*, известную как кесарево сечение. В рассматриваемых в данной статье миниатюрах также изображены лишь естественные роды, однако существуют книжные иллюстрации, демонстрирующие *sectio in mortua*. Среди них иллюминации, изображающие рождение Юлия Цезаря (Royal MS 16 G VIII, f. 32 r), которого извлекают путём кесарева сечения мужчины-врачи. В данной иллюстрации в комнате нет ни одной акушерки или прислужницы. Существуют как миниатюры, изображающие одновременно женщин и мужчин за данной практикой, так и исключительно женщин (напр., Bibliothèque municipale de Besançon, MS 457, f. 260 v; Royal MS 16 G VII, f. 219 r; BnF, NAF 3576, f. 197). Исследователи придерживаются разных точек зрения на этот счёт: одни предполагают, что врачи и хирурги запрещали акушеркам выполнять данную процедуру из-за конкуренции, другие считают, что в Северной Европе XV века акушерки могли выполнять данную практику, и это даже предписывалось им делать, в то время как в Южной Европе выполнение *sectio in mortua* возлагалось исключительно на мужчин-врачей [Johnson 2016, 385]. Более того, существовала стигма, связанная со знанием мужчинами женских тел, что ограничивало количество изображений материнства в рамках религиозного искусства [Andal 2021, 258]. Вероятно, поэтому изображение акушерок за таким видом родов следует воспринимать критически и учитывать происхождение той или иной иллюминированной рукописи.

Отметим также, что книжные иллюстрации, изображающие практику *sectio in mortua*, которую совершают врачи и хирурги, обычно не сопровождаются теми предметами быта, о которых шла речь выше. Однако появление акушерок в миниатюрах подразумевает иллюстрирование хотя бы минимального убранства, напоминающего родильную палату: кровать (нередко с балдахином), кипячёная вода, расписанные узорами стены комнаты. Такие особенности иллюминации создают у зрителя впечатление о родильной комнате как исключительно женском про-

странстве, наполненном необходимыми для родильницы предметами, имеющими ту или иную функцию, которые связаны друг с другом и взаимодействуют с пространством помещения.

Несмотря на обилие бытовых деталей, на миниатюре всё же изображается сакральное событие, если речь идёт о Рождестве Девы Марии или святого Иоанна Крестителя, когда главными лицами являются герои иконографических текстов. Новорожденный святой всегда изображается с нимбом над головой; исключением является лишь Богородица из «Бревиария Мартина Арагонского», что является исключительным примером подобного изображения (ил. 7). Почти то же самое касается и родильницы, матери святого, которую не всегда, но в большинстве случаев также изображали с нимбом.

В бытовое пространство комнаты родильницы помещаются архетипические образы, привычные для сцены Рождества Иисуса Христа. Самая явная ассоциация возникает между святой Анной, праведной Елисаветой и образом Богородицы как архетипа матери. Дева Мария существенно отличается от других образов родильниц, в том числе традицией изображения. Именно поэтому миниатюры, изображающие рождение Иисуса Христа, не являются объектом нашего рассмотрения наряду с упомянутыми выше святыми родильницами. Тем не менее, в этой связи необходимо затронуть некоторые визуальные символы и аллюзии. В иконографической традиции образ Марии как роженицы сопровождается изображением в Её чреве Младенца Христа в виде уже сформировавшегося человека. Беременное тело Марии выступает интегральным пространством рождений, которое продолжает другие значимые библейские истории [Andal 2021, 258] – Ева как первая женщина и мать; Сарра, зачавшая Исаака в возрасте 90 лет; Ревекка, также будучи бесплодной, родившая Иакова и Исава. При этом тело Девы Марии противопоставляется всем библейским родильницам благодаря Её девственности и вступает в конфликт как с греховным телом Евы [Andal 2021, 259], так и с остальными родильницами.

Зачастую беременную Богородицу изображают вместе со святой Елисаветой. В иконографии этот образ воплощается в сцене посещения Девы Марии, беременной Иисусом, Елисаветы, которая беременна Иоанном Крестителем. В этих многочисленных иллюстрациях божественная беременность Марии контрастирует с человеческой беременностью Елисаветы.

Образы святого Иоакима и Захарии отсылают к Иосифу. В миниатюре из «Цветов историй» зритель видит Иоакима через дверь, выходящую на улицу, где он беседует с ангелом (ил. 6). В другой миниатюре, изображающей этот сюжет, Иоаким помещён также вне пространства комнаты родильницы – сидящим на улице (ил. 10). Примечательно, что в этой же миниатюре на улице позади святого Иоакима изображён пастух – образ, отсылающий к сюжету Рождества Христова. В Евангелии от Луки (Лк 2:8–18) описывается, как пастухи, когда пасли стада, услышали благовестие ангела и наставление от него поклониться новорожденному Иисусу [ср.: Аверинцев 2004, 118]. Обратим внимание на то, что изображения Иоакима были созданы одним иллюминатором – Жаном Манселем. Можно заметить миграцию некоторых иконографических элементов из одной миниатюры в другую, среди них изображение Иоакима вне родильной комнаты, а также помещение в книжную иллюстрацию ангела.

В миниатюре из «Турино-Миланского часослова» Захария также изображён за пределами комнаты родильницы (ил. 1). Мы видим его на заднем плане, сидящего в соседней комнате. Удивительно, насколько обыденно изображён Захария: в расслабленной позе, нога на ногу, с книгой в руках. На этой иллюстрации присутствуют и другие элементы, добавляющие повседневности и реальности происходящему: открытый сундук, башмаки-паттены в углу комнаты, ребёнок внутри родильной комнаты, домашние животные. Также в миниатюрах часто присутствуют ангелы, которые помогают прислужницам с купанием новорожденного, наливая воду из кувшина в купель (ил. 4). Подобная визуальная интертекстуальность позволяет интерпретировать данные сюжеты, отсылая зрителя к хорошо знакомым евангельским темам. И в то же время они являются отражением действительности, сопровождающей средневековые роды, хоть эта действительность и изображается в несколько идиллическом тоне. Подобные проникновения обыденности в сакральные сюжеты свидетельствуют, на наш взгляд, о нарастающих в позднее Средневековье ренессансных тенденциях в живописи, в том числе и в книжной миниатюре.

В иллюстрации манускриптов изображают такие сюжеты, которые могли бы иметь место в действительности. В данном случае имеются в виду заботы прислужниц о родильнице. Стол на миниатюрах наполнен разными яствами: хлебом, ягодами, чашами. Служанки предлагают только что родившей женщине курицу, а также некий предмет, напоминающий яйцо с выглядывающей оттуда ложкой, или кружку с каким-то содержимым красного цвета (ил. 7). Рядом на полу изображена маленькая жаровня, на которой готовили еду для святой Анны. В миниатюре Жана Манселя (ил. 6) на полу иллюминатором изображена сковорода, в которой, предположительно, находится каша. Также нечто, напоминающее кашу, преподносит служанка матери святого Эдмунда, лежащей в постели (ил. 5). Это может служить аллюзией на Рождество Иисуса Христа. В иконографии Иосифа часто изображают проявляющим заботу о Марии и Иисусе. Одним из сюжетов, изображающих такую заботу, является сцена, в которой Иосиф кормит маленького Иисуса кашей, чтобы тот вырос здоровым и крепким. В иконографии этот сюжет часто встречается при изображении Иосифа: в отдалении от Богородицы с Младенцем он заботливо варит кашу для маленького Иисуса.

Нередкими гостями комнат родильниц на страницах иллюминированных рукописей являются домашние питомцы: кошки и собаки. В одной из миниатюр их изобразили с мисками, наполненными едой (ил. 1). Подобная деталь также отсылает зрителя скорее к происходившим в реальности родам, чем к иконографическому сюжету Рождества.

Иллюминированные рукописи, изображающие сюжеты рождения святых, служили проводниками определённой политики, интересов и взглядов разных групп. В последней четверти XX века начинают появляться работы, рассматривающие гендер как категорию анализа в средневековых исследованиях, создаются труды, посвящённые изучению гендерных ролей в иконографии. Одна из авторов таких работ, Кэролайн Уокер Байнум, утверждает, что начиная с XII века в монастырских текстах и изображениях наблюдается увеличение количества женских метафор: в трудах монахов поднимаются темы рождения, материнства и брака как способы разговора о Распятии и Иисусе Христе [L'Estrange 2008, 28]. В дальнейшем

её предположения подверглись критике за абсолютизирование категории гендера в своих исследованиях и игнорирование других характеристик и свойственных для Средневековья аспектов.

Как уже было сказано ранее, иллюминированные рукописи с религиозными сюжетами рождения святых заказывали женщины из знатных родов, для которых сцены миниатюр служили успокоением в период их беременности, так как процесс родов мог сопровождаться опасностями как для матери, так и для ребёнка. К тому же, медицинские и религиозные тексты описывали страдания и боль матери и ребёнка во время родов как неотъемлемую составляющую этого процесса [Carlquist, Langum 2015, 134–135]. Роженицы могли также получать роскошные книги от родственников, которые поощряли определённые формы поведения, подразумевающие добродетельное материнство и целомудренность жены [L'Estrange 2008, 31]. Роль данных изображений заключалась в представлении модели поведения женщины-матери.

Такие религиозные изображения и тексты становились предметом исследований, рассматривающих их с позиции критики мужского господства и гегемонии. Подобный интерес характерен для работ, исследующих бинарную оппозицию «господство–подчинение» в ракурсе рассмотрения положения женщины в патриархальном (средневековом) обществе. Однако в последние десятилетия появляются исследователи, которые стремятся избежать рассмотрения гендера как исключительной объяснительной категории. Элизабет Л'Эстранж придерживается мнения, что интерпретации образов святого материнства и деторождения, созданных в XV веке, зависят не только от гендерных ролей зрителей в светском обществе (как, например, роли мужа и жены), но и от их места в социальной иерархии.

Джудит Батлер, размышляя о роли биологического материнства в формировании женского пола как гендерной категории, утверждает, что желание женщины рожать может свидетельствовать о материнстве как социальной практике, обусловленной требованиями поддержания наследственности [Butler 1999, 115]. Если рассматривать акт рождения как социально обусловленную потребность производить наследников мужского пола, что было необходимо для выживания династии, то роды становятся требуемой от женщины необходимостью, а миниатюры, изображающие святое материнство, – чётко обозначенной моделью поведения, которая пропагандируется патриархальными нормами общества. Однако такая репрезентация книжной иллюстрации может упускать из виду возможности позитивного анализа источника и выглядеть, на наш взгляд, слишком поверхностно.

Адриан Рэндольф, основываясь на изучении гендерных разграничений городских территорий и изолирования сугубо женских частей домашних пространств, утверждал, что не следует ограничивать женское присутствие наличием лишь взглядов и мнений мужчин-зрителей [L'Estrange 2008, 36]. Его исследовательский подход не предполагает отрицание женского влияния на формирование образов и восприятий лишь потому, что они происходят в контексте патриархального общества.

Натали Дэвис считала, что роды и сопутствующий им обряд воцерковления, возвращающий родильниц в церковную жизнь, позволял встать женщине

на вершину в семейной иерархии, тем самым нарушая исконные гендерные роли [LEstrange 2008, 39]. Кроме того, сам факт предоставления роженице уединённой комнаты, женского пространства, обеспечение ухода за матерью и ребёнком ставит её роль и положение в центр, восхваляя её праведность и отсылая к священным родам.

Мы считаем, что следует согласиться с рассуждениями Э. Л'Эстранж, А. Рэндольфа и других исследователей о том, что вещественные источники, связанные с рождением и материнством, стоит рассматривать не только с позиции мужского взгляда, но и с учётом влияния женского зрительства. Несмотря на пропагандирующую функцию подобных предметов, прославляющих материнство, данные объекты также выступают посредниками между опасностями родов и желанием иметь здоровое потомство, тем самым обретая позитивный образ для женской аудитории. Мы полагаем, что несмотря на то, что социальная практика родов конструировалась обществом, Церковью и социальными институтами, её не следует воспринимать как исключаящую позитивное участие женской аудитории, которая могла использовать рассматриваемые образы в своих целях. Более того, репрезентативность данных образов и реакций не предполагает, что интерпретация мужчинами и женщинами сюжетов материнства были обязательно конфликтующими. Способность соотносить себя с образами успешных, святых родов была важна не только для женщин, но и для мужчин, что объяснялось как стремлением иметь здоровых наследников, так и желанием получить благословение от Бога в виде продолжение династии [LEstrange 2008, 39–40]. Гендерные категории не были устоявшимися, застывшими, и мужчины также могли находить ценность и даже образец в истории Богородицы вне зависимости от её формально гендерных рамок [Pearson 2023].

Таким образом, миниатюры рукописей, изображающие апокрифические сюжеты Рождества Девы Марии, Иоанна Крестителя и других святых, богаты на визуальную репрезентацию бытовых предметов, воссоздание самого процесса родов, описание родильницы и повитух с прислужницами. Подобные сюжеты в книжной иллюстрации связаны с реальными родами и призваны сблизить сакральное пространство Рождества с опытом знатных заказчиц подобных иллюминированных рукописей, желающих приблизить удачный исход своих родов. Эти сюжеты также интертекстуальны, так как обладают системой аллюзий и отсылок по отношению к иконографии Рождества Христова.

На страницах иллюминированных рукописях запечатлено множество изображений конструкции бытовых предметов и утвари, наполняющих комнату родильницы. Мастера часто помещали внутрь своих иллюстраций такие предметы домашнего интерьера, как кровать с балдахином, который прикреплялся к навесу над кроватью, подвешиваемому к потолку. Нередко в миниатюрах изображался буфет, который имел дополнительное внутреннее пространство для хранения предметов домашней утвари. Иллюминаторы были искусны в изображении табуретов и стульев. Часто на страницах рукописей появляются и такие предметы средневекового быта, как прялка с веретеном, деревянные башмаки-паттены, которые надевали поверх обычной обуви. Всё это позволяет говорить о миниатюрах, изображающих комнаты родильниц, как ценном источнике по истории позднесредневекового быта европейской знати.

Рассмотренные нами миниатюры могут быть изучены с позиции гендерной динамики, а именно в качестве проводников мужских и женских интересов. Иллюминированные рукописи могли принадлежать роженицам и матерям, но не всегда заказчиками выступали они: это могли быть мужчины, родственники, которые предлагали женщинам социально одобренную модель поведения, основанную на добродетели матери и праведности жены. Однако зрителями данных образов и сюжетов не всегда были родильницы; мужчины также были чувствительны к данным темам.

Благодаря тому, как детально выписаны предметы средневекового быта на миниатюрах, можно расширить имеющиеся в науке представления о средневековой повседневности. К тому же, изображаемые сюжеты в миниатюрах XIV–XV вв. в большинстве случаев не имеют динамики развития, что говорит об устойчивости повседневного домашнего быта высших слоёв позднесредневекового общества. Тем не менее, не стоит полностью полагаться на эти изображения, считая их однозначно достоверными, так как они представляют собой репрезентацию художественно-символического канона, они могли быть изменены в связи с пожеланиями заказчика и, в конце концов, сам иллюминатор не всегда мог быть детально знаком с механизмом устройства того или иного изображаемого им предмета.

Библиография

- Аверинцев 2004 – *Аверинцев С. С.* Собрание сочинений. Т. 1. Киев, 2004.
- Велишский 1878 – *Велишский Ф. Ф.* Быт греков и римлян / Пер. с чеш. И. Я. Ростовцева. Прага, 1878.
- Andal 2021 – Andal A. G. The maternal body as a space: Examining the visuality of Marian pregnancy in Late Medieval Europe. *Open Theology*. 2021. Vol. 7. 1. Pp. 256–270.
- Butler 1999 – Butler J. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York, London, 1999.
- Britannica 2006 – Tester. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/technology/tester> (дата обращения: 25.07.2025).
- Britannica 2011 a – Chest. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/chest> (дата обращения: 25.07.2025).
- Britannica 2011 b – Stool. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/stool> (дата обращения: 25.07.2025).
- Britannica 2019 a – Bed. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/bed-furniture> (дата обращения: 25.07.2025).
- Britannica 2019 b – Spindle and whorl. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/technology/spindle-and-whorl> (дата обращения: 25.07.2025).
- Britannica 2024 a – Curtain. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/curtain-interior-decoration> (дата обращения: 25.07.2025).
- Britannica 2024 b – Furniture. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/technology/furniture/Middle-Ages> (дата обращения: 25.07.2025).
- Carlquist, Langum 2015 – Words and matter: The Virgin Mary in medieval and early modern Parish life. Ed. by J. Carlquist, V. Langum. Stockholm, 2015.
- Erler, Kowaleski 2003 – Gendering the master narrative: Women and power in the Middle Ages. Ed. by M. C. Erler, M. Kowaleski. New York, 2003.

- Green 1994 – Green M. H. Documenting medieval women's medical practice. *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*. Cambridge, 1994. Pp. 322–352.
- Grew, Neergaard 2001 – Grew F., de Neergaard M. Shoes and pattens. Woodbridge, 2001.
- Johnson 2016 – Johnson R. W. Divisions of labor: Gender, power, and later medieval childbirth, c. 1200–1500. *History Compass*. 2016. Vol. 14. 9. Pp. 383–396.
- L'Estrange 2008 – L'Estrange E. Holy motherhood: Gender, dynasty and visual culture in the Later Middle Ages. Manchester, 2008.
- Pearson 2023 – Pearson A. Gender, sexuality, and the future of agency studies in Northern art, 1400–1600. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2023. Vol. 15. 2. URL: <https://jhna.org/articles/gender-sexuality-and-the-future-of-agency-studies-in-northern-art-1400-1600/> (дата обращения: 25.07.2025).
- Reames 2003 – Reames S. L. Middle English legends of women saints. Kalamazoo, 2003.

References

- Andal 2021 – Andal A. G. The maternal body as a space: Examining the visibility of Marian pregnancy in Late Medieval Europe. *Open Theology*. 2021. Vol. 7. 1. Pp. 256–270.
- Averintsev 2004 – Averintsev S. S. Collected works. Vol. 1. Kiev, 2004. In Russian.
- Butler 1999 – Butler J. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York, London, 1999.
- Britannica 2006 – Tester. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/technology/tester> (accessed: 25.07.2025).
- Britannica 2011 a – Chest. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/chest> (accessed: 25.07.2025).
- Britannica 2011 b – Stool. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/stool> (accessed: 25.07.2025).
- Britannica 2019 a – Bed. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/bed-furniture> (accessed: 25.07.2025).
- Britannica 2019 b – Spindle and whorl. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/technology/spindle-and-whorl> (accessed: 25.07.2025).
- Britannica 2024 a – Curtain. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/curtain-interior-decoration> (accessed: 25.07.2025).
- Britannica 2024 b – Furniture. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/technology/furniture/Middle-Ages> (accessed: 25.07.2025).
- Carlquist, Langum 2015 – Words and matter: The Virgin Mary in medieval and early modern Parish life. Ed. by J. Carlquist, V. Langum. Stockholm, 2015.
- Erler, Kowaleski 2003 – Gendering the master narrative: Women and power in the Middle Ages. Ed. by M. C. Erler, M. Kowaleski. New York, 2003.
- Green 1994 – Green M. H. Documenting medieval women's medical practice. *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*. Cambridge, 1994. Pp. 322–352.
- Grew, Neergaard 2001 – Grew F., de Neergaard M. Shoes and pattens. Woodbridge, 2001.
- Johnson 2016 – Johnson R. W. Divisions of labor: Gender, power, and later medieval childbirth, c. 1200–1500. *History Compass*. 2016. Vol. 14. 9. Pp. 383–396.
- L'Estrange 2008 – L'Estrange E. Holy motherhood: Gender, dynasty and visual culture in the Later Middle Ages. Manchester, 2008.

- Pearson 2023 – Pearson A. Gender, sexuality, and the future of agency studies in Northern art, 1400–1600. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2023. Vol. 15. 2. URL: <https://jhna.org/articles/gender-sexuality-and-the-future-of-agency-studies-in-northern-art-1400-1600/>.
- Reames 2003 – Reames S. L. Middle English legends of women saints. Kalamazoo, 2003.
- Velishsky 1878 – Velishsky F. F. *Život Řeků a Římanů*. Transl. into Russian by I. I. Rostovtsev. Prague, 1898.

Информация об авторах

Анжелика Ахуриковна Геворкян

аспирант

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2391-7721>

e-mail: gevorkyan_lika@mail.ru

Владимир Александрович Земляничин

кандидат исторических наук,

доцент кафедры всеобщей истории

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1267-1279>

e-mail: zemlyanitsin79@yandex.ru

Information about the authors

Anzhelika A. Gevorkyan

PhD student

Herzen State Pedagogical University

48, Moika Embankment, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2391-7721>

e-mail: gevorkyan_lika@mail.ru

Vladimir A. Zemlyanitsin

Cand. Sci. (History),

Associate Professor of Department of World History

Herzen State Pedagogical University

48, Moika Embankment, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1267-1279>

e-mail: zemlyanitsin79@yandex.ru

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The authors declare no conflict of interests.

Вклад авторов

Анжелика Ахуриковна Геворкян – верификация данных, проведение исследования, создание черновика рукописи.

Владимир Александрович Земляничин – концептуализация, методология, редактирование рукописи, руководство исследованием.

Authors' contributions

Anzhelika A. Gevorkyan – validation, investigation, writing (original draft).

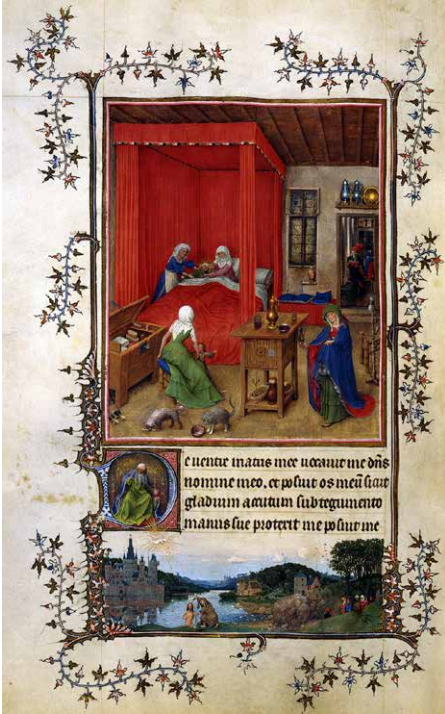
Vladimir A. Zemlyanitsin – conceptualization, methodology, writing (review & editing), supervision.

Материал поступил в редакцию / Received 16.07.2025

Принят к публикации / Accepted 16.09.2025

Список иллюстраций

- Ил. 1. Турино-Миланский часослов. 1380–1450.
Турин, Гражданский музей древнего искусства, 0467/М, f. 93 v
Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:14th-century_painters_-_Les_Tr%C3%A8s_Belles_Heures_de_Notre_Dame_de_Jean_de_Berry_-_WGA16014.jpg
- Ил. 2. Миссал (Missale et horae ad usum Fratrum Minorum). 1301–1400
Париж, Национальная библиотека Франции, MS Latin 757, f. 351 v
Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470209d/f706.item>
- Ил. 3. Инициал G с изображением Рождества Богородицы.
Италия, ок. 1375. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. Number 21.168
Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466330>
- Ил. 4. Цвет историй. Франция, ок. 1455. Брюссель,
Королевская библиотека Бельгии, Mss. 9231, f. 363
Источник: <https://uurl.kbr.be/1749061>
- Ил. 5. Жития Эдмунда и Фремунда. 1434–1439.
Лондон, Британская библиотека, Harley MS 2278, f. 13 v
Источник: <https://imagesonline.bl.uk/asset/6492>
- Ил. 6. Цвет историй. Франция, XV в.
Париж, Национальная библиотека Франции, Français 297, f. 1 r.
Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105072112/f21.item>
- Ил. 7. Бревиарий Мартина Арагонского. 1380–1450.
Париж, Национальная библиотека Франции, MS Rothschild 2529, f. 381 v
Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000996s/f764.item>
- Ил. 8. Часослов. 1430–1435. Нью-Йорк, Библиотека и музей Моргана,
MS M.359, f. 23 r. Источник: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/44/76807>
- Ил. 9. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434.
Лондонская национальная галерея, NG186
Источник: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>
- Ил. 10. Цвет историй. 1475–1483. Лондон, Британская библиотека,
MS Royal 18 E VI, f. 8 r
Источник: <https://picryl.com/media/birth-of-virgin-from-bl-royal-18-e-vi-f-8-cb2126>



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



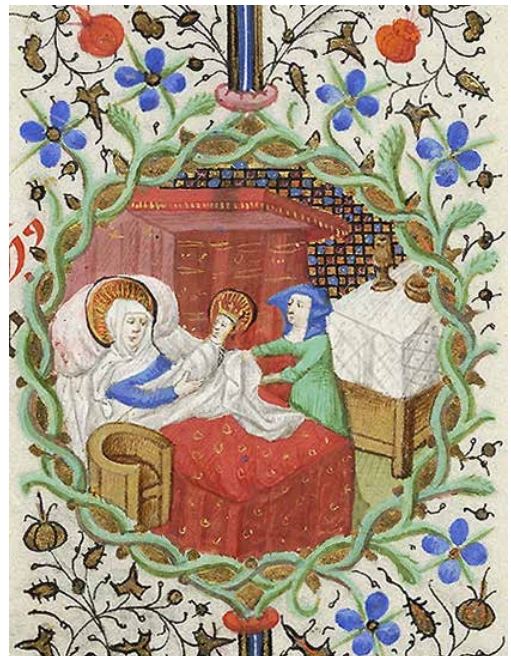
Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Иконы материального: современное искусство, новые материализмы и визуальная теология

А. В. Марков 

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Российская Федерация
markovius@gmail.com

О. А. Штайн 

Уральский федеральный университет,
Екатеринбург, Российская Федерация
shtaynshtayn@gmail.com

Для цитирования:

Марков А. В., Штайн О. А. Иконы материального: современное искусство, новые материализмы и визуальная теология // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 98–118.
<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-98-118>

Аннотация. Статья посвящена возможности реализации иконописных принципов в медиумах современного искусства. Ключевой тезис статьи заключается в том, что материя в современном искусстве перестаёт быть пассивным носителем смысла, становясь активным участником творческого процесса. Этот подход находит параллели в визуальной теологии, где икона понимается не как репрезентация сакрального, а как место его явления. Философской основой для такого взгляда служат новые материализмы, отвергающие дуализм материи и духа и утверждающие, что материя обладает собственной витальностью и способностью к смыслопорождению. Авторы рассматривают конкретные художественные проекты (например, работы Ангелики Месити, Тренора Паглена, Вольфганга Лайба), демонстрирующие, как материя – будь то биологические ткани, ржавеющий металл или алгоритмический код – участвует в создании произведения. Эти практики сопоставляются с традиционной иконописью, где материальный образ рассматривается как носитель божественного, а также с учением Павла Флоренского об интерактивном характере сотворённой материи. В статье разрабатывается методологический подход, объединяющий три ключевых этапа анализа. Первый этап – деконструкция антропоцентрической модели творчества через призму новых материализмов (Джейн Беннетт, Карен Барад), где агентность распределяется между человеческими и нечеловеческими актёрами (материалами, технологиями, природными процессами). Второй этап – сопоставление с визуальной теологией (Жан-Люк Марион, Христос Яннарас), переосмысляющей материальный образ не как репрезентацию, а как событие встречи с сакральным. Третий этап – анализ конкретных художественных практик через эту двойную оптику, выявляющий, как современное искусство

воспроизводит логику иконы в новых медиа. Особое внимание уделяется оригинальным арт-проектам, предложенным авторами в качестве примеров иконописания средствами современного искусства. В заключении делается вывод о формировании новой парадигмы, в которой сакральное понимается не как трансцендентное, а как имманентное свойство материи. Современное искусство, таким образом, становится новой иконографией, где материя сама выступает медиумом Откровения.

Ключевые слова: современное искусство, новые материализмы, визуальная теология, агентность материи, биоарт, цифровое искусство, икона, сакральное.

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Icons of the material: Contemporary art, new materialisms, and visual theology

Alexander V. Markov 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn 

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation
shtaynshtayn@gmail.com

For citation:

Markov A. V., Shtayn O. A. Icons of the material: Contemporary art, new materialisms, and visual theology. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 98–118. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-98-118>

Abstract. This article explores the possibility of implementing iconographic principles in the mediums of contemporary art. Its central thesis is that matter in contemporary art ceases to be a passive carrier of meaning, instead becoming an active participant in the creative process. This approach finds parallels in visual theology, where the icon is understood not as a representation of the sacred but as a space of its manifestation. The philosophical foundation for this perspective lies in new materialisms, which reject the duality of matter and spirit, asserting that matter possesses its own vitality and capacity for meaning-making. The authors examine specific artistic projects (e.g., works by Angelika Mesiti, Trevor Paglen, Wolfgang Laib) that demonstrate how matter – whether biological tissue, rusting metal, or algorithmic code – participates in the creation of an artwork. These practices are juxtaposed with traditional iconography, where the material image is also regarded as a bearer of the divine, as well as with Pavel Florensky’s teaching on the interactive nature of created matter. The article develops a methodological approach combining three key stages of analysis. The first stage involves deconstructing the anthropocentric model of creativity through the lens of new materialisms (Jane Bennett, Karen Barad), where agency is distributed among human and non-human actors (materials, technologies, natural processes). The second stage includes

the comparison with visual theology (Jean-Luc Marion, Christos Yannaras), which reinterprets the material image not as representation but as an event of encounter with the sacred. The third stage analyzes specific artistic practices through this dual framework, revealing how contemporary art replicates the logic of the icon in new media. The article pays special attention to original art projects proposed by the authors as examples of icon-making by means of contemporary art. In conclusion, the author argues for the emergence of a new paradigm in which the sacred is understood not as transcendent but as immanent property of matter. Contemporary art thus becomes a new form of iconography, where matter itself serves as a medium of Revelation.

Keywords: contemporary art, new materialisms, visual theology, material agency, bioart, digital art, icon, the sacred.

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

Введение: за пределами антропоцентризма

Современное искусство переживает радикальный сдвиг – от изображения мира к взаимодействию с ним как с равноправным участником творческого процесса. Этот поворот ставит под вопрос традиционные представления о художнике как единственном агенте творения и открывает пространство для диалога с самой материей. Подобный ракурс понимания искусства находит неожиданные параллели в визуальной теологии, которая всегда рассматривала материальные объекты не просто как репрезентации сакрального, но как его действительные носители.

Философская основа такого сдвига коренится в «новых материализмах» – направлении мысли, развиваемом такими теоретиками, как Джейн Беннетт [Bennett 2020], Карен Барад [Barad 1997] и Мануэль Деланда [DeLanda 2021]. Эти авторы отвергают картезианский дуализм, предлагая вместо него онтологию, где материя обладает собственной *агентностью*, способностью к самоорганизации и даже своего рода «желанием». Беннетт, например, описывает электрическую сеть или мусорную кучу как «живые» системы, обладающие собственной витальностью.

Такое понимание материи удивительным образом перекликается с православной концепцией иконы, где доска и краски не просто изображают святое, но становятся его вместилищем. Как отмечает теолог Жан-Люк Марион в работе «Перекрестья видимого» [Марион 2010], икона – это не репрезентация, а место встречи с божественным. Таким образом, и новые материализмы, и визуальная теология сходятся в понимании материи как активного, а не пассивного начала. О связи иконописной программы восточного христианства и путей развития искусства последних десятилетий написано уже немало [Штейн 2009; Хренов 2017], и всякий раз доказывается, что специфическая выразительность и субъектный режим иконы, в отличие от картины, определяют весьма специфические продуктивные субъектные режимы современного искусства, находящегося внутри воздействия культуры иконы.

Визуальная теология, настаивающая на необходимости учитывать собственные сильные режимы сакрального образа [Пигалев 2021; Моргачёв 2023] как

раскрывающего трансцендентный план в имманентности визуального опыта и потому постоянно переопределяющего границы этого опыта, никогда не противоречит исследованию режимов восприятия иконоческого. Иконоческое мы предлагаем рассматривать как выстраивание режимов субъективности в отношении к опыту Другого, тогда как границы визуального опыта всякий раз замыкают эту субъективность на тех или иных способах работы с материальным. Тогда иконоческое действие внутри этого материального, предполагающее несводимость материального к тем или иным его концептуализациям, и создаёт возможность представлять действие самого материального как проблематизирующее отношение имманентного и трансцендентного, как размыкающее субъективность и открывающее её новому образу действия, имеющему трансцендентный исток.

Названный концептуальный параллелизм иконы как вместилища истины о Другом и материи как вместилища истины о себе открывает новые возможности для современного искусства. Если материя действительно обладает собственной агентностью, то художник перестаёт быть единственным творцом, становясь скорее соучастником или даже медиумом в диалоге с материалами. Подобный подход радикально меняет сам процесс творчества: произведение искусства возникает не как результат полного контроля автора, а как следствие взаимодействия между человеческим и нечеловеческим агентами.

Визуальная теология предлагает важный инструмент для осмысления этого феномена. Традиционные иконы часто создавались в процессе, напоминающем литургию, где художник соблюдал строгие каноны и готовился к работе через молитву. В этом смысле иконописец тоже был не столько «автором», сколько проводником божественного замысла. Современное искусство, работающее с *агентными материалами*, может рассматриваться как продолжение этой традиции – только теперь «божественное» понимается как имманентная витальность самой материи, свидетельствующей о замысле (Совете Предвечном) не через свою организацию (которая может интерпретироваться по-разному), но через способность оживать и приобретать агентность.

Карен Барад в своей теории «агенциального реализма» [Barad 2014; Barad 2017] идёт дальше простого признания агентности материи, утверждая, что материя и смысл неразделимы: они возникают вместе в процессе «интра-действия». Это созвучно с тем, как визуальная теология Мариона понимает икону – не как статичный объект, а как событие встречи, низвергающее «идолов божественного, включая идолов концептуальных: ничего не репрезентируя, она обозначает само действие, посредством которого ум раскрывается навстречу немислимому как немислимому, движется к нему без всяких масок, более не скрывающих его (не) зримости» [Марион 2009, 185]. В обоих случаях материя не просто «содержит» смысл, но активно участвует в его создании.

Подобные идеи находят воплощение в работах современных художников, таких как Ангелика Месити или Тревор Паглен. Месити, например, создаёт в своих интерактивных проектах своеобразный музей реликвий, где сами состояния восприятия становятся соавторами произведения, а Паглен раскрывает «невидимые» технологические системы, делая их видимыми. Эти практики можно рассматривать как современные формы иконописи, где вместо красок и дерева используются природные явления или цифровые алгоритмы.

Важно отметить, что такой подход не сводится к простой метафоризации. Как подчёркивает теолог Кэтрин Таннер в основополагающей работе «Теория культуры: новые темы богословия» [Таппер 1997], материя в христианской традиции всегда была чем-то большим, чем просто пассивная субстанция – она понималась как потенциальный носитель благодати. Это созвучно с тем, как новые материализмы говорят о «жизненности» материального мира.

Таким образом, возникает возможность для диалога между современным искусством, новыми материализмами и визуальной теологией. Этот диалог позволяет переосмыслить сакральное не как трансцендентное и недоступное, а как имманентное и воплощённое в самой материи. В таком контексте произведение искусства может стать своего рода новой иконой – *местом встречи с витальностью мира*.

Материалы и методы

Важное методологическое значение для нашего исследования имеет подход Жана-Люка Мариона к пониманию материальности иконы. В работе «Идол и дистанция» Марион радикально переосмысливает статус религиозного образа, противопоставляя икону идолу [Марион 2009]. Если идол замыкает взгляд на себе, то икона, по Мариону, становится окном в иную реальность, где сама материальность образа не столько изображает, сколько являет божественное. Этот подход особенно важен для анализа современных художественных практик, так как позволяет рассматривать материю не как пассивный носитель смысла, а как активного участника Откровения. Марион подчёркивает, что в иконе видимое отсылает к невидимому не через подобие, а через само своё явление – этот принцип можно применить к интерпретации биоарта и цифровых инсталляций, где материальная трансформация становится знаком трансцендентного.

Особенно продуктивна для нашего исследования концепция Мариона о «насыщенном феномене» [Марион 2014]. В отличие от обычных феноменов, которые мы конституируем своим сознанием, насыщенный феномен (к которому Марион относит и икону) превышает наши способности восприятия и понимания. Этот подход позволяет интерпретировать современные художественные работы с агентными материалами как иконы самого осуществления высшего замысла в материи, где материя не подчиняется художнику, а сама диктует условия восприятия. Как отмечает Марион, икона даёт себя видеть, а не репрезентирует себя; не показывается, но становится даром узрения своей истины – этот принцип проявляется в тех произведениях современного искусства, где процессуальность материала определяет характер зрительского опыта.

Не менее важным для нас является подход православного богослова Христоса Яннараса, изложенный в его книге «Нравственная свобода» [Yannaras 1984, 231–240]. Яннарас подчёркивает, что икона не является ни изображением, ни символом в обычном смысле, но представляет собой онтологическое событие встречи с изображённым. В этом контексте материальность иконы – не просто субстрат, а необходимое условие для реализации личностного отношения между зрителем и изображённым святым. Такой подход позволяет по-новому осмыслить агентность материала в современном искусстве: подобно тому, как в традиционной иконе доска и краски, по Яннарасу, становятся «плотью» встречи, в биоарте или

цифровых инсталляциях материя выступает как полноправный участник диалога. Когда современные художники работают с *агентными материалами*, они воспроизводят эту *иконологическую парадигму*, где истина произведения раскрывается не в его статичной форме, а в процессе взаимодействия с материей.

Яннарас в своих многочисленных трудах развивал, как и Марион, мысль о том, что икона реализует режим истины, отличный от репрезентации [Yannaras 2013, 84]. В отличие от западноевропейской эстетики, где образ понимается как репрезентация, православная икона, по Яннарасу, предполагает присутствие в образе, – только в отличие от Мариона Яннарас понимал этот присутствие как социальное и вовлекающее человека в новые режимы социальных отношений и в новый преобразённый образ жизни, в противовес формальной религиозной деонтологии. Этот подход созвучен новым материализмам, особенно концепции Карен Барад о «перформативном» характере материи. Утверждение Яннараса, что икона свидетельствует о том, что материя уже преобразена, и нужно только присоединиться к этому преобразённому образу жизни в евхаристическом собрании [Yannaras 2013, 71], имеет наибольшее значение для нашего понимания современного искусства. В этом контексте современные художественные практики, работающие с трансформирующимися материалами, могут быть прочитаны как попытка засвидетельствовать святость в самой процессуальности материального мира. Если традиционная икона показывает результат преобразования (лик святого), то работы, которые мы предлагаем в практической части статьи, демонстрируют сам процесс преобразования материи – ржавление, рост бактерий, изменение цифрового кода. Таким образом, подход Яннараса позволяет увидеть в современном искусстве не разрыв с традицией иконописания, а её неожиданное продолжение в новых материальных условиях.

Концепция Карен Барад об «агентциальном реализме» радикально переосмысляет саму природу материи: в её философии частицы и явления не просто существуют, но перформативно конституируют реальность через свои «интра-действия». Этот подход удивительным образом перекликается с «сильной программой» социологии науки Дэвида Блур [Блур 2002], где описание системы не пассивно отражает, но активно участвует в её конструировании. Перенесённая в область теологии, эта логика раскрывает механизм чуда: когда собрание верующих признаёт благодатный огонь или явленную икону как святыню, такое повествование не просто констатирует факт, но участвует как один из акторов в сакрализации материи. Как отмечает Барад, мы не просто наблюдаем реальность – мы отвечаем за то, что становится реальным; это напоминает тезис Флоренского о «свободной ответственности за тварь», то есть реальность [Флоренский 1914, 290]. В этом смысле традиция церковного почитания чудотворных или явленных икон оказывается не наивным преданием, как считают исторические критики и скептики, а сложной практикой со-творения сакрального через язык и ритуал.

Карен Барад в своей концепции «агентного (вернее было бы перевести: агентциального) реализма» [Барад 2018] предлагает революционный взгляд на материальность, который особенно продуктивен для переосмысления сакрального в современном контексте. Её ключевое понятие «интра-активность» (intra-action) подчёркивает, что материя и смысл не предшествуют друг другу, а взаимоконституируются в процессе взаимодействия. Это радикально меняет понимание

чудесных явлений: когда мы наблюдаем чудотворный источник, свет (огонь) Великой Субботы в Иерусалиме или икону, признанную явленной (появившейся внезапно), мы имеем дело не с пассивной материей, вдруг ставшей священной – поскольку тогда мы не выходим за пределы механической каузальности и тем самым вполне можем принять такие явления как механически созданные людьми для социально-политических целей, как утверждается в отношении света Великой Субботы [Мусин 2007], – а с процессом со-творения сакрального через сложную сеть отношений между материалом, традицией, верующими и окружающей средой. Барад показала бы, что *чудо* – это не нарушение природных законов какой-то потайной механикой, которая ничем не лучше привычной механики, а момент особой конфигурации материально-дискурсивных практик.

Особенно важна для теологии критика со стороны Барад классических оппозиций, таких как природа / культура или материальное / духовное. В её философии материя всегда уже «разговаривает», обладает своего рода «ответственностью» и способностью к «ответу». Это прямое продолжение православного учения о «логосах» творения, где весь материальный мир пронизан божественными смыслами, только дополненное активно (перформативно) понятием *диалогизмом*. Барад настаивает, что мы не просто наблюдаем реальность – *мы отвечаем за то, что становится реальным*.

Философия Барад особенно ценна для понимания современных форм сакрального в искусстве, где материя часто выступает как равноправный соавтор. Её концепция перформативной онтологии помогает осмыслить, как в биоарте или процессуальных инсталляциях происходит нечто подобное чуду: материя «отвечает» на действия художника, проявляя неожиданные свойства. Этот тезис удивительно переключается с православной практикой почитания икон, где молитвенное внимание верующего участвует в актуализации священного образа.

Когда Барад пишет, что материя – это не пассивная субстанция, а активный процесс становления, она фактически даёт современную версию учения отцов Церкви о творении как непрерывном акте Божественной любви. В этом свете традиционные церковные практики освящения материи (воды, елея, икон) можно рассматривать как особые формы «интра-действия», где человеческий и нечеловеческий агенты совместно творят сакральное. Таким образом, теория Барад даёт философский инструментарий для осмысления того, как материя в искусстве и религии становится не просто носителем, но активным участником Откровения.

Тимоти Мортон в концепции «экологии без природы» [Morton 2009] идёт ещё дальше в критике оппозиций, предлагая отказаться от дуализма материи и духа в пользу «странной» (weird) онтологии, где даже нефть или пластик обладают своеобразной «духовностью». Его радикальный имманентизм находит неожиданную параллель в православном богословии Павла Флоренского, который в Письме «Тварь» труда «Столп и утверждение Истины» описывает весь материальный мир как область заданности, а не данности, – но *заданности теоцентричной*: «прозревать в этой твари иную, высшую природу <...> поставить требование восстановленной, т.е. духовной личности» [Флоренский 1914, 263]. Для Флоренского каждая травинка или камень уже сейчас являются носителями логосов – божественных смыслов, ожидающих своего раскрытия: «христианство породило невиданную

ранее влюблённость в тварь» [Флоренский 1914, 288]. Это напрямую перекликается с идеей Мортоня о «гиперобъектах», которые, будучи материальными, тем не менее обладают нередуцируемой духовной размерностью.

Важно, что новые материализмы не столько секуляризуют богословские концепции, сколько предлагают новый язык для выражения интуиций отцов Церкви. Когда Джейн Беннетт [Bennett 2020] говорит о «вибрационной материальности» электрических сетей или мусорных куч, она фактически воспроизводит учение восточной патристики о «логосах творения» (Максим Исповедник), только переведённое на язык современной философии. В этом контексте чудеса вроде самовозгорания благодатного огня или проступающих ликов на иконах можно рассматривать как моменты особой интенсивности, когда материя проявляет свою глубинную смысловую заряженность.

Здесь особенно важен вклад Флоренского, который настаивал на том, что чудо – не нарушение законов природы, а раскрытие её подлинной сущности. В его понимании вся тварь изначально свята, а чудеса лишь делают эту святость видимой, позволяя «воспринимать всю тварь в её перво-зданной победной красоте» [Флоренский 1914, 310]. Это полностью согласуется с подходом новых материалистов, для которых «агентность» материи – не метафора, а фундаментальное свойство бытия. Флоренский настаивает на том, что нет мёртвой природы – есть только *разная степень явленности жизни*. Современные художники, работающие с «оживлённой» материей – будь то биологические ткани или алгоритмы – интуитивно чувствуют эту истину, создавая произведения, где сакральное проявляется не вопреки, а благодаря материальным процессам.

Таким образом, новые материализмы, прочитанные через призму православного богословия (и особенно через Флоренского), позволяют переосмыслить саму природу чуда. Чудо перестаёт быть экстраординарным событием, нарушающим естественный порядок, и становится моментом особой ясности, когда материя раскрывает свою изначальную освящённость. В этом свете и почитаемые чудеса, и современные биоарт-проекты оказываются разными формами одного явления – материи, говорящей на языке святости. Как отмечал Флоренский, «и водосвятный молебен – чудо, и каждая икона – чудо» [Флоренский 1911, 122]; и новые материализмы, возможно, сами того не осознавая, дают нам инструменты для «прочтения» всеобщей иконы и всеобщего молебна преображённого бытия.

Методологическую основу данного исследования составляют три взаимосвязанных подхода: анализ практик современного искусства через призму новых материализмов, сопоставление этих практик с концепциями визуальной теологии и выявление точек их пересечения. Для этого используются как теоретические работы упомянутых авторов (Беннетт, Барад, Марион), так и анализ конкретных художественных проектов. Необходимым методологическим инструментом является также сравнительный анализ. Сопоставляя, например, традиционную иконопись с современными биоарт-проектами, можно выявить как преемственность, так и радикальные различия в понимании материи и сакрального. Наконец, исследование включает в себя интердисциплинарный синтез, объединяющий философию, теологию и теорию искусства. Такой подход позволяет избежать редукции – например, сведения искусства к иллюстрации философских идей или теологии к метафорическому языку.

Первый методологический шаг – это деконструкция антропоцентрической модели творчества. Как показывает Беннетт, агентность не является исключительной прерогативой человека; она распределена между различными актантами – будь то органические материалы, технологии или природные процессы. Этот принцип применяется для анализа произведений искусства, где материал играет активную роль.

Второй шаг – сопоставление этого подхода с визуальной теологией. Здесь ключевым становится понятие «материальной теологии», разрабатываемой Бруно Латуром в его рассуждениях об иконоборчестве [Latour 1997] и иконопочитании [Latour 2014]. Работы Латура позволяют переосмыслить сакральное не как противоположность материальному, а как его глубинное свойство.

Третий шаг – анализ конкретных художественных практик через эту двойную оптику. Например, работы австралийской художницы Ангелики Месити рассматриваются одновременно с точки зрения их материальной агентности (как зрители и сами материальные условия их представления становятся «соавторами») и с точки зрения визуальной теологии (как эти процессы создают новые формы сакрального).

Совокупность методов и шагов позволяет показать, как современное искусство, новые материализмы и визуальная теология совместно участвуют в создании новой парадигмы – такой парадигмы, где материя перестаёт быть молчаливым фоном и становится полноправным участником смыслопорождения.

Результаты и обсуждение

1. Биоарт и святость живого: материальная теология в действии

Современный биоарт, представленный такими художниками, как Эдуардо Кац и Марта де Менезес, предлагает радикально новый взгляд на сакральное через призму агентности живого материала. В работе Каца «GFP Bunny»¹ генетически модифицированный кролик, светящийся зелёным флуоресцентным белком, становится не просто объектом искусства, но живым свидетельством взаимопроникновения биологического и технологического. Этот проект, рассмотренный через призму новых материализмов [Bennett 2020], демонстрирует, как материя сопротивляется пассивной роли, требуя пересмотра традиционных границ между природным и искусственным.

Анализ таких работ требует первого методологического шага – признания нечеловеческой агентности. Когда Менезес в серии «Эволюция»² создаёт инсталляции с дрозофилами и бактериями, меняющими поведение и вид в зависимости от наблюдаемых факторов эволюции, она не столько «творит» произведение, сколько *создаёт условия для его саморазвёртывания*. Этот процесс удивительно напоминает византийскую концепцию иконы как «нерукотворного» (ἀχειροποίητος) образа, где божественное проявляется через материю без полного контроля художника. Эта концепция может быть увидена и в секулярном искусстве, где нам доступно «само про-из-ведение, сама вещь искусства, не перестающая удивлять

¹ <https://www.ekac.org/gfpbunny.html>.

² <https://martademenezes.com/art/evolution/>.

нас своим как будто надчеловеческим, нерукотворным, непрочисляемым (обыденным конструирующим разумом) качеством целостности» [Седакова 1998, 73].

Второй методологический шаг – теологическая интерпретация – позволяет прочесть эти биологические процессы как современные теофании. Если традиционная икона являет божественное через человеческий лик, то биоарт делает это через саму ткань жизни. Такая материальная теология переосмысляет сакральное как имманентное свойство живого, а не как трансцендентную сущность.

Третий шаг – сравнительный анализ – выявляет важную разницу: в отличие от статичных икон биологические произведения постоянно изменяются. Проект Каца «Genesis», где Книга Бытия, объективная эволюция и активность зрителей были объединены через структуру ДНК и азбуку Морзе³, демонстрирует динамичную, процессуальную форму сакрального. Это соответствует концепции Барад [Barad 2012] о «перформативной» природе материи, постоянно находящейся в становлении.

2. Объекты-«чудотворцы»: реликвий новой эпохи

Работы Вольфганга Лайба с материалами, подверженными естественным процессам трансформации (ржавление, окисление, разложение)⁴, представляют особый интерес для визуальной теологии. Его инсталляции с пчелиным воском или металлическими пластинами, медленно меняющимися под воздействием времени, можно рассматривать как современные аналоги реликвий – объектов, чья материальная трансформация свидетельствует о сакральном.

Первый методологический шаг – анализ материальной агентности – раскрывается здесь особенно ярко. Как отмечает Беннетт [Bennett 2020], такие процессы, как коррозия или кристаллизация, демонстрируют «вибрационную материальность», где вещество активно участвует в создании смысла. Лайб не создаёт статичные объекты, а скорее «курирует» их взаимодействие с окружающей средой.

Второй шаг – теологическая интерпретация – позволяет провести параллель с православным пониманием мироточения икон или «обновления» образов. В обоих случаях материя не просто символизирует сакральное, но реально участвует в его проявлении.

Сравнительный анализ (третий шаг) выявляет важное отличие: если традиционные реликвии фиксируют момент чуда (например, нетленные мощи), то работы Лайба документируют процесс. Его «рисовые дома» или «восковые лестницы», требующие ежедневного контроля, демонстрируют сакральное в постоянном становлении, что соответствует процессуальной онтологии новых материализмов.

3. Цифровая материальность: код как священная субстанция

В цифровом искусстве, особенно в работах Рафаэля (Рефайла) Розендаля⁵ с алгоритмическими системами, материальность принимает новую форму – чистую процессуальность кода. Его NFT-проекты, где изображения генерируются в реаль-

³ <https://www.ekac.org/gensumm.html>.

⁴ <https://www.speronewestwater.com/artists/wolfgang-laib#tab:slideshow>.

⁵ <https://hsdesign.ru/project/f3cfb310519448eb85ecbbf03931b6fb>.

ном времени на основе блокчейн-транзакций, ставят вопрос: может ли алгоритм быть носителем сакрального?

Первый методологический шаг – признание агентности цифровой материи – особенно сложен, так как требует выйти за рамки традиционного понимания материальности. Цифровые объекты существуют в странном осциллирующем состоянии между материальностью и чистым процессом. Работы Розендаля демонстрируют, как код может проявлять свойства, непредсказуемые даже для его создателя.

Второй шаг – теологическая интерпретация – позволяет провести параллель с концепцией Логоса в христианской теологии. В цифровом искусстве мы видим *активную икону Логоса: код, становящийся образом* (иконой).

Сравнительный анализ (третий шаг) выявляет важное отличие от традиционных форм сакрального искусства. Если икона предполагает стабильность образа как условие встречи с божественным, то алгоритмическое искусство делает акцент на изменчивости и непостоянстве. Это соответствует постгуманистическому пониманию материи и аффирмативному пониманию виртуальности у Брайдотти [Braidotti 2022], где *устойчивость уступает место постоянному становлению*.

Все три рассмотренные формы искусства – биоарт, трансформирующиеся объекты и цифровые системы – объединяет общий подход: они требуют рассматривать материю не как пассивный субстрат, а как активного участника создания смысла. Это полностью соответствует как новым материализмам, так и переосмысленной визуальной теологии, открывая новые горизонты для понимания сакрального в современном искусстве.

4. Тревор Паглен: невидимые технологии как «чудеса» визуальной теологии

Тревор Паглен – художник и исследователь, чьи работы раскрывают невидимые структуры власти, контроля и технологий, превращая их в визуальные феномены, граничащие с сакральным. Его проекты, такие как «The Other Night Sky» (съёмка спутников-шпионов)⁶ или «Autonomy Cube» (устройство, визуализирующее цифровое наблюдение)⁷, работают с тем, что ускользает от обычного зрения, но определяет нашу реальность. В этом есть параллель с визуальной теологией, которая исследует, как незримое божественное проявляется в материальных образах. Если традиционная икона делает видимым лик святого, то Паглен делает видимыми «лики» технологического бессознательного – спутники, алгоритмы, радиоволны.

Паглен часто использует научные методы (астрономию, радиочастотный анализ), чтобы зафиксировать то, что кажется «чудесным» именно из-за своей недоступности. Например, его фотографии секретных военных объектов, сделанные с огромного расстояния, напоминают размытые образы явленных икон – они нечёткие, но от этого лишь сильнее будоражат воображение. В визуальной теологии подобная «недосказанность» образа – ключевой принцип: апофатическое богословие утверждает, что божественное нельзя выразить прямо, только намёком. Паглен, сам того не провозглашая, создает *апофатические иконы цифровой эпохи*.

⁶ <https://paglen.studio/2020/05/22/the-other-night-sky/>.

⁷ <https://paglen.studio/2020/04/09/autonomy-cube/>.

Особенно интересна его работа с искусственным интеллектом и машинным зрением. В проектах невидимых изображений⁸ он показывает, как нейросети галлюцинируют, генерируя лица из шума. Эти «лики» – не люди, но и не чистая абстракция; они похожи на видения, которые мистики-исихасты описывали как нетварный свет. Здесь технология становится медиумом нового откровения – не божественного, но постчеловеческого. Визуальная теология могла бы интерпретировать это как попытку материи (в данном случае – кода) явить нечто, выходящее за рамки заложенного в неё смысла.

Критики могут сказать, что Паглен просто разоблачает системы контроля, но его метод глубже: он не только демонтирует мифы, но и создаёт новые. Его спутники-призраки и AI-галлюцинации – это современные чудеса, которые, как и чудотворные источники или свет Великой Субботы, балансируют между исторически объяснимым и социально непостижимым. В этом смысле его искусство – практика секулярной теofании, где сакральное заменено технологическим под-сознательным, но риторика откровения сохраняется.

Для визуальной теологии работы Паглена – вызов: как говорить о сакральном в мире, где «чудеса» создаются алгоритмами? Возможно, ответ – в переосмыслении самого понятия чуда. Если традиционное чудо – это нарушение законов природы, то у Паглена оно становится их предельным выражением. Его проекты предлагают иконографию, где божественное – не над материей, а в её самых неожиданных проявлениях, будь то радиосигнал или ошибка нейросети.

5. Ангелика Месити: физико-социальные процессы как «иконы»

Ангелика Месити – художница, работающая на стыке акустики, экологии и сакрального. Её проекты исследуют, как живые системы могут стать соавторами искусства, а их метаболические процессы – языком нового визуального богословия. В работах, таких как «Призыв» (исследование акустики человеческого общения)⁹ или «Цвет речи», соотносящей колористику, акустику и пластику, она превращает лабораторные эксперименты в ритуалы, а научные феномены – в иконы.

Месити наделяет агентностью любые медиа, от музыкальных инструментов до фотоаппаратов, не делая различия между приборами-производителями и приборами-наблюдателями. Это перекликается с православным пониманием материи как носителя благодати – не пассивного, но способного к преображению. Её работы можно сравнить с «явленными иконами», которые «проступают» сами, без прямого участия художника. Разница лишь в том, что у Месити «чудо» не спонтанно, а запрограммировано – но разве химические реакции, работа нашей нервной системы и визуально-аудиальные ландшафты менее удивительны, чем нерукотворный образ?

Её работа с условиями слышания звука напоминает практику лекционария – выбора сакральных цитат для богослужения, но здесь «выбор» делает сама материя. Визуальная теология могла бы увидеть в этом метафору: божественное говорит не только через канонические тексты, но и через процессы образова-

⁸ <https://paglen.studio/tag/a-study-of-invisible-images/>.

⁹ <https://www.frieze.com/article/how-we-speak>.

ния ландшафтов. Как в иконе «Сошествие во ад», где смерть становится дверью в жизнь, здесь ландшафт становится дверью в преображённое общение.

Для визуальной теологии Месити важна как художник, стирающий границу между лабораторией на открытом воздухе и храмом. Её иконопись через создание звуковых сообществ, амфитеатров, слушательских конфигураций, где слушают предметы, а не только люди, предлагает пересмотреть саму природу сакрального: если традиционные иконы статичны, то её образы динамичны, как живая материя. Это богословие в амфитеатре научной лаборатории, где чудо – не в нарушении законов, а в их глубинной красоте, которую должны оценить не только люди, но и вещи.

Выводы. Визуальная теология после антропоцентризма: материя, принадлежность и нео-анимистическое откровение

Современная визуальная теология стоит перед радикальным вызовом: как говорить о сакральном в мире, где агентность материи больше не может игнорироваться? Если традиционные иконы предполагали человекоцентричное откровение (божественное, явленное через человеческий лик), то сегодня сакральное всё чаще обнаруживает себя в неожиданных формах – бактериальных культурах, разлагающемся пластике, алгоритмических процессах. Без труда можно представить проект «Biodivinity» как кратчайшее изложение книги [Tomalin 2009], где дрожжи меняют цвет в ответ на молитву, – не просто научный эксперимент, но новый вид иконографии, где живая материя становится медиумом божественного ответа. Здесь важна не «деланность» образа, а его реактивность, способность вступать в диалог – что перекликается с учением Жана-Люка Мариона об иконе как «феномене откровения», который даёт себя видеть, а не показывается.

Такой подход требует отказа от жёсткой оппозиции между священным и профанным. Если реликвия в традиционном понимании – это предмет, освящённый через прикосновение к святому (мощи, мироточивые иконы), то в постгуманистической теологии реликвией может стать любой объект, чья материальная история несёт следы трансформации. Кусок пластика, медленно распадающийся и «рассказывающий» через этот процесс о времени, экологическом кризисе и человеческой хрупкости, становится святыней не потому, что его освятили, а потому, что его материальная агентность – его способность меняться, разлагаться, влиять на среду – делает его свидетелем глубинных истин бытия. Это созвучно идеям Карен Барад о том, что материя «знает» себя через свои интра-действия: распад пластика – это не пассивный процесс, а активное становление, в котором участвуют микроорганизмы, солнечный свет, химические реакции.

Подобная теология неизбежно сталкивается с вопросом литургии: как может выглядеть богослужение в мире, где сакральное творится не только людьми, но и не-людьми? Перформансы, где грибы, алгоритмы или даже климатические процессы становятся соучастниками ритуала, предлагают ответ. Например, мысленно допускается проект «MusoNotes», где колонии мицелия растут в ответ на звуковые вибрации голосов участников, создавая живую, дышащую «икону». Здесь литургия – это не монолог человечества к Богу, а полифония агентностей, где материя осуществляет «способ свободы» [Yannaras 1983, 75]. Этот подход радикально близок нео-анимизму, который, в отличие от классического анимизма,

не наделяет материю «душой», но признаёт её способность к смыслопорождению через взаимодействия. Мы предлагаем ещё три развёрнутых проекта как практическую часть нашего исследования.

1. Проект «*Lumen Algorithmicus*»: цифровая теофания

Проект «*Lumen Algorithmicus*» (мужской род слова *lumen*, среднего рода в латинской грамматике, обязан мужскому роду Логоса-Христа, это «доктринальное обоснование» [Седакова 2005, 10]) представляет собой интерактивную инсталляцию, где пламя возникает без прямого человеческого вмешательства – его появление регулируется сложной системой датчиков, отслеживающих микроклиматические изменения (температуру, влажность, концентрацию CO₂) в сочетании с генератором случайных чисел. Алгоритм, написанный на Python, анализирует эти данные в реальном времени, и когда совокупность параметров достигает определённого порога, включается электроподжиг. Для зрителей это выглядит как спонтанное возгорание – цифровой аналог чуда схождения благодатного огня в Иерусалиме.

Ключевой философский вопрос проекта – сохраняется ли сакральное измерение, если техническая механика «чуда» полностью прозрачна? Здесь проявляется парадокс, описанный Жаном-Люком Марионом: икона перестаёт быть окном в трансцендентное, если сводится к своей материальной составляющей. «Незримое, или форма как то, что не принадлежит никакому конкретному материалу, остаётся незримым, тем более что материал предлагает ему скрывающую зримость своей массы» [Марион 2009, 180] Однако «*Lumen Algorithmicus*» играет с этой границей – алгоритм, хотя и объясним, содержит элемент непредсказуемости, поскольку учитывает хаотические колебания среды. Это создаёт пространство для интерпретации: является ли огонь благодатным (дарованным паче чаяния) или просто результатом сложных вычислений?

Инсталляция также отсылает к практике «ожидания чуда» в религиозных ритуалах. В храме Воскресения верующие часами наблюдают за светом внутри храма перед торжественным явлением освященного Света-Огня. В «*Lumen Algorithmicus*» зрители оказываются в аналогичной ситуации – они знают, что пламя появится, но не могут предсказать момент. Это подчёркивает перформативный аспект сакрального: как постоянно отмечает Карен Барад, реальность конституируется в самом акте наблюдения.

Техническая реализация проекта включает элементы критики антропоцентризма. Датчики реагируют на изменения, вызванные не только людьми, но и другими агентами – например, сквозняками от открытых дверей. Таким образом, «решение» о возгорании принимается коллективно – средой, алгоритмом и зрителями. Это переключается с нео-анимистическими концепциями, где агентность распределена между человеческими и нечеловеческими акторами.

Критики могли бы возразить, что проект лишь симулирует чудо, но именно эта симуляция и становится точкой напряжения. Как и в традиционных чудесах, где всегда есть место для скепсиса (благодатный огонь можно объяснить химическими процессами, как в атеистической литературе, или же наличием открытого источника огня; см.: Мусин 2007), «*Lumen Algorithmicus*» оставляет пространство для веры – не в сверхъестественное, а в способность материи к непредсказуемому ответу.

В перспективе визуальной теологии проект предлагает переосмыслить чудо как встречу с радикальной Другостью – даже если эта Другость является алгоритмом. Как отмечал Тимоти Мортон, «странное» (the weird) всегда рядом, в петле, замыкающей странность и экологичность [Morton 2017, 91–93], но требует особого внимания, чтобы быть замеченным. «Lumen Algorithmicus» делает это «странное» видимым в искре, возникшей на стыке кода и материи.

2. Проект «Neural Theophany»: AI как иконописец

«Neural Theophany» – это эксперимент на стыке машинного обучения и сакрального искусства. Нейросеть StyleGAN, обученная на 15 000 канонических икон из разных эпох, генерирует лики святых на фотографиях случайных текстур: трещин асфальта, пятен плесени, морозных узоров. Система использует технику «переноса стиля», но с ключевым ограничением – она не создаёт изображения с нуля, а лишь акцентирует уже существующие в материале формы, интерпретируя их через призму иконографии.

Проект ставит под вопрос традиционное понимание «явленных» икон. В православной традиции такие образы считаются нерукотворными – они «проступают» на досках, камнях или стекле без участия художника. «Neural Theophany» имитирует этот процесс, но с прозрачной механикой: зрители видят, как нейросеть шаг за шагом преобразует пятно в лик. Однако, как отмечает философ Вилем Флюссер, технические изображения (в отличие от традиционных) всегда несут в себе «призрак» создавшего их аппарата: «технические образы – абстракции третьей степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира» [Флюссер 2008, 13]. Это создаёт при использовании вместо текста генеративной нейросети, а вместо конкретного мира – референций искусственного интеллекта, существенный парадокс: образ воспринимается как сакральный, несмотря на известность его искусственного происхождения.

Психологический эффект проекта связан с феноменом *парейдолии* – способности человека узнавать лица в случайных узорах. Но если в природе это происходит спонтанно, здесь нейросеть усиливает и канонизирует подобные иллюзии. Зрители идентифицируют сгенерированные лики как святые образы – в соответствии с частотностью икон, – хотя нейросеть не была на это запрограммирована.

С богословской точки зрения проект проблематизирует границу между «истинным» и «ложным» чудом, то есть между самораскрытием материи и отдельной технической уловкой как злоупотреблением доверием. Как писал Павел Флоренский, икона является окном в горний мир не благодаря своим физическим свойствам, а через акт литургического признания как единственного доступа к образу «неизреченной славы Божией» [Флоренский 1914, 298]. В этом смысле «Neural Theophany» становится тестом на готовность современного зрителя к встрече с сакральным в цифровой среде.

Критический аспект работы – не может ли она вызвать какой-то наивный режим восприятия, противоречащий её смыслу и смешивающий механику эффекта и подлинное взаимодействие акторов. Чтобы избежать этого, авторы включают в инсталляцию «разоблачающий» режим, где можно проследить все этапы генерации. Однако, как ни парадоксально, это не уменьшает эстетико-

религиозного переживания, а делает его сложнее – подобно тому, как знание химического состава мира не отменяет его красоту.

В контексте новых материализмов проект демонстрирует, как цифровая материя (код, данные, алгоритмы) обретает черты традиционной священной материальности. Если икона, согласно Христосу Яннарасу, есть онтологическое событие превосхождения себя в любви [Yannaras 2013, 87], то здесь событием становится встреча между паттернами, распознанными ИИ, и человеческой потребностью в трансцендентном.

3. Работа «Ржавая Плащаница»: иконография кенозиса

«Ржавая Плащаница» – это серия стальных пластин, обработанных соляным раствором и оставленных для естественной коррозии. В зависимости от локальных условий (влажность, температура, состав воздуха) на поверхности металла образуются узоры, напоминающие лик Христа на Туринской плащанице. Художник контролирует только начальные параметры (концентрацию раствора, ориентацию пластины), но не конечный результат – процесс окисления длится от 3 до 12 месяцев и каждый раз даёт уникальный рисунок.

Проект отсылает к средневековым практикам «естественного» создания образов – например, византийским иконам, написанным на кипарисовых досках, которые со временем проявляли скрытые изображения из-за неравномерного высыхания смолы. Однако здесь акцент смещается: коррозия не просто раскрывает образ, но и разрушает носитель. Это создаёт мощную метафору *кенозиса* (самоумаления и принятия подверженного разрушению тела Спасителем) и воскресения как обретения тела нетления – центральную для христианской веры.

С точки зрения химии, процесс объясним: соли вызывают электрохимическую коррозию, а неравномерность распределения примесей в стали создаёт сложные узоры. Но с позиции визуальной теологии важно не объяснение, а перформативный аспект. Как отмечает Карен Барад [Barad 2017, 80–81], материя «знает» себя через свои взаимодействия; здесь ржавчина становится языком, на котором металл «рассказывает» историю своего распада и преобразования.

Работа также полемизирует с современной культурой сохранения. В отличие от традиционных реликвий, которые стремятся законсервировать, «Ржавая Плащаница» принимает необратимость изменений. Это созвучно экологической теологии Бруно Латура, где спасение мыслится не как возвращение в рай, а как наука выживания в повреждённом мире, где все стали мигрантами [Латур 2019, 19].

Зрители, особенно знакомые с иконографией, часто распознают в узорах антропоморфные образы. Это подтверждает тезис Жюль Делёза о том, что лицо – не универсальное, а исторически сложившееся образование: «само лицо и есть крупный план, крупный план сам по себе является лицом, а оба они представляют собой аффект, образ-переживание» [Делёз 2004, 144]. Даже в абстрактных пятнах ржавчины мы видим то, что культурно подготовлены увидеть.

В перспективе новых материализмов проект можно считать манифестом: священное не противостоит материальному распаду, но рождается из него. Как пишет Тимоти Мортон, «тёмная экология» требует научиться видеть красоту в процессах разложения, вообще в разного рода скверном и отверженном; этому

посвящена 3 глава его книги «Экология без природы» [Morton 2009, 140–149]. «Ржавая Плащаница» делает этот принцип зримым – её эстетика строится на принятии временности как условия возможного откровения.

Но этими тремя проектами дело нельзя ограничивать. Карен Барад в своей знаменитой статье [Barad 2012] предлагает наиболее радикальное понимание материи: она рассматривает материю как перформативную по своей сути. Подобно тому как социальная принадлежность постоянно воспроизводится через практики, материальность, по Барад, тоже «делается» в процессе интра-действий. Это открывает возможность для новой теологии, где сакральное не закреплено в стабильных формах (икона, крест, мощи), а постоянно пересобирается через взаимодействия. Например, можно предложить современным художницам создать проект «Alchemical Breastmilk», где женское молоко, бактерии и металлы вступают в реакцию, создавая изменчивые узоры – это можно прочесть как новую литургию, где телесное, технологическое и божественное переплетаются. В *нео-анимистической теологии* откровение может приходиться через «низшие» материи: плесень, пластиковые отходы, цифровые глитчи. Например, в работе «Ржавая Плащаница» (предложенной нами) коррозия становится аналогом *стигматов* – следов страдания и преображения, но уже не на человеческом теле, а на «теле» самого материала. Это не снижает сакральное, а, напротив, расширяет его, следуя логике новой теологии, которая отвергает упрощённые оппозиции чистого / нечистого, духовного / материального.

Нео-анимистический подход, вдохновлённый как новыми материализмами, так и исконными онтологиями (например, имплицитной философией племён Амазонки), позволяет переосмыслить саму молитву. Если традиционно молитва – это обращение человека к Богу, то в контексте *агентной материи* она может стать практикой взаимного внимания. Мы предлагаем среди прочего проект «Bacterial Psalms», в котором бактерии, питающиеся чернилами из переписанных от руки псалмов, постепенно «съедают» текст, преобразуя его в новые узоры. Это не метафора: материя здесь буквально «отвечает» на священное слово, перерабатывая его в своём метаболизме. Такой процесс можно назвать «молитвой материи» – не антропоморфной, но столь же осмысленной.

Этот взгляд напоминает об идеях Павла Флоренского, который в «Столпе и утверждении Истины» истолковывал слова ап. Павла, что «вся тварь стонет и мучится», ожидая преображения: «Человек связан своим телом со всею плотью мира, и связь эта так тесна, что судьба человека и судьба всей твари неразрывны» [Флоренский 1914, 272]. Но если Флоренский видел в этом пассивное страдание, новые материализмы предлагают увидеть активное соучастие: ржавеющий металл, разлагающийся пластик или мутирующие дрожжи – не просто «знаки» апокалипсиса, но акторы, участвующие в пересборке сакрального.

Визуальная теология после антропоцентризма, не боящаяся материальности – это не отказ от традиции, а её радикальное расширение. Она признаёт:

Икона может быть процессом, а не объектом – как дрожжи, меняющие цвет внутри созерцания зрителей – созерцания как молитвы за природу и от лица природы.

Реликвия – это не только мощи святого, но и пластик, рассказывающий историю распада как *кенозиса*.

Литургия – это перформанс, где люди и не-люди совместно творят смыслы, позволяющие воспринять фактичность спасения.

Материя и сакральное не вписываются в простые бытовые оппозиции, но всегда имеют в виду начало уже нового образа жизни. В этом мире благодатный огонь и нейросеть, генерирующая лики святых, – не противоположности, а разные грани одного откровения: материи, которая всегда была священной, но только сейчас учится говорить с нами на своём языке.

Библиография

- Барад 2018 – Барад К. Агентный реализм. Как материально-дискурсивные практики обретают значимость // *Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология* / Под ред. М. Крамара, К. Саркисова. Москва, 2018. С. 42–121.
- Блур 2002 – Блур Д. Сильная программа в социологии знания / Пер. с англ. С. М. Гавриленко // *Логос*. 2002. № 6 (35). С. 1–24.
- Делёз 2004 – Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва, 2004.
- Латур 2019 – Латур Б. Где приземлиться? Опыт политической ориентации / Пер. с фр. А. Шестакова. Санкт-Петербург, 2019.
- Марион 2009 – Марион Ж.-Л. Идол и дистанция / Пер. с фр. Г. Вдовиной // *Символ*. 2009. № 56. С. 1–292.
- Марион 2010 – Марион Ж.-Л. Перекрестья видимого / Пер. с фр. Н. Н. Сосны. Москва, 2010.
- Марион 2014 – Марион Ж.-Л. Насыщенный феномен / Пер. с фр. В. В. Земсковой, Г. Б. Юдина // *Постфеноменология: новая феноменология во Франции и за её пределами*. Москва, 2014. С. 63–99.
- Моргачёв 2023 – Моргачёв С. В. Опыт предстояния иконе, отражённый в самой иконе // *Визуальная теология*. 2023. Т. 5. № 2. С. 177–190.
- Мусин 2007 – Мусин А. Е. Благодатный огонь: миф или реальность? Москва, 2007.
- Пигалев 2021 – Пигалев А. И. Иконоборчество как предмет визуальной теологии // *Визуальная теология*. 2021. № 2. С. 11–24.
- Седакова 1998 – Седакова О. А. Морализм искусства, или О зле посредственности // *Искусство кино*. 1998. № 4. С. 69–75.
- Седакова 2005 – Седакова О. А. Церковнославянско-русские паронимы: материалы к словарю. Москва, 2005.
- Флоренский 1914 – Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, 1914.
- Флюссер 2008 – Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой под ред. В. В. Савчука. Санкт-Петербург, 2008.
- Хренов 2017 – Хренов Н. А. Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья вторая // *Артикульт*. 2017. № 3 (27). С. 6–18.
- Штейн 2009 – Штейн С. Ю. Феномен православного кино: тенденции, пути постижения // *Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003–2008)*. Материалы всероссийской научной конференции. Часть 1. Москва, 2009. С. 60–83.
- Barad 1997 – Barad K. Meeting the Universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham, 1997.
- Barad 2012 – Barad K. Nature's queer performativity. *Kvinder, Køn & Forskning*. 2012. 1–2. Pp. 25–53.

- Barad 2014 – Barad K. Diffracting diffraction: Cutting together-apart. *Parallax*. 2014. Vol. 20. 3. Pp. 168–187.
- Barad 2017 – Barad K. Troubling time/s and ecologies of nothingness: Re-turning, re-membering, and facing the incalculable. *New Formations*. 2017. Vol. 92. Pp. 56–86.
- Bennett 2020 – Bennett J. Vibrant matter: A political ecology of things. Durham, 2020.
- Braidotti 2022 – Braidotti R. The virtual as affirmative praxis: A neo-materialist approach. *Humanities*. 2022. Vol. 11. 3. Pp. 62.
- DeLanda 2021 – DeLanda M. A thousand years of nonlinear history. Princeton, 2021.
- Latour 1997 – Latour B. A few steps toward an anthropology of the iconoclastic gesture. *Science in Context*. 1997. Vol. 10. 1. Pp. 63–83.
- Latour 2014 – Latour B. How to be iconophilic in art, science, and religion? *Picturing Science, Producing Art*. London, 2014. Pp. 418–440.
- Morton 2009 – Morton T. Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics. Cambridge, MA, 2009.
- Morton 2017 – Morton T. Why ecological awareness is loopy. *Imagining Earth: Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Home Planet*. Bielefeld, 2017. Pp. 91–111.
- Tanner 1997 – Tanner K. Theories of culture: A new agenda for theology. Minneapolis, 1997.
- Tomalin 2009 – Tomalin E. Biodivinity and biodiversity: The limits to religious environmentalism. London, 2009.
- Yannaras 1984 – Yannaras Chr. The freedom of morality. Crestwood, NY, 1984.
- Yannaras 2013 – Yannaras Chr. Against religion. Brookline, 2013.

References

- Barad 1997 – Barad K. Meeting the Universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham, 1997.
- Barad 2012 – Barad K. Nature's queer performativity. *Kvinder, Køn & Forskning*. 2012. 1–2. Pp. 25–53.
- Barad 2014 – Barad K. Diffracting diffraction: Cutting together-apart. *Parallax*. 2014. Vol. 20. 3. Pp. 168–187.
- Barad 2017 – Barad K. Troubling time/s and ecologies of nothingness: Re-turning, re-membering, and facing the incalculable. *New Formations*. 2017. Vol. 92. Pp. 56–86.
- Barad 2018 – Barad K. Agential realism: How material-discursive practices matter. Transl. into Russian. *Experiences of Non-Human Hospitality: An Anthology*. Ed. by M. Kramar, K. Sarkisov. Moscow, 2018. Pp. 42–121.
- Bennett 2020 – Bennett J. Vibrant matter: A political ecology of things. Durham, 2020.
- Bloor 2002 – Bloor D. The strong programme in the sociology of knowledge. Transl. into Russian. *Logos*. 2002. 6 (35). Pp. 1–24.
- Braidotti 2022 – Braidotti R. The virtual as affirmative praxis: A neo-materialist approach. *Humanities*. 2022. Vol. 11. 3. P. 62.
- DeLanda 2021 – DeLanda M. A thousand years of nonlinear history. Princeton, 2021.
- Deleuze 2004 – Deleuze G. Cinema. Transl. into Russian. Moscow, 2004.
- Florensky 1914 – Florensky P. A. The Pillar and Ground of the Truth: An essay in Orthodox Theodicy in twelve letters. Moscow, 1914. In Russian.
- Flusser 2008 – Flusser V. Towards a philosophy of photography. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2008.
- Khrenov 2017 – Khrenov N. A. The post-totalitarian period in the history of Russian cinema: Religious tradition and mass mentality. Article two. *Artikult*. 2017. 3 (27). Pp. 6–18. In Russian.

- Latour 1997 – Latour B. A Few steps toward an anthropology of the iconoclastic gesture. *Science in Context*. 1997. Vol. 10. 1. Pp. 63–83.
- Latour 2014 – Latour B. How to be iconophilic in art, science, and religion? *Picturing Science, Producing Art*. London, 2014. Pp. 418–440.
- Latour 2019 – Latour B. Where to land? An attempt at political orientation. Transl. into Russian by A. Shestakov. St. Petersburg, 2019.
- Marion 2009 – Marion J.-L. The idol and distance. Transl. into Russian. *Simvol (Paris)*. 2009. 56. Pp. 1–292.
- Marion 2010 – Marion J.-L. The crossing of the visible. Transl. into Russian. Moscow, 2010.
- Marion 2014 – Marion J.-L. The saturated phenomenon. Transl. into Russian. *Postphenomenology: New Phenomenology in France and Beyond*. Moscow, 2014. Pp. 63–99.
- Morgachev 2023 – Morgachev S. V. Experience of a devotional prayer in front of an icon, reflected in the icon itself. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 177–190. In Russian.
- Morton 2009 – Morton T. Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics. Cambridge, MA, 2009.
- Morton 2017 – Morton T. Why ecological awareness is loopy. *Imagining Earth: Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Home Planet*. Bielefeld, 2017. Pp. 91–111.
- Musin 2007 – Musin A. E. The holy fire: Myth or reality? Moscow, 2007. In Russian.
- Pigalev 2021 – Pigalev A. I. Iconoclasm as a subject of visual theology. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2. Pp. 11–24. In Russian.
- Sedakova 1998 – Sedakova O. A. The Moralism of art, or on the evil of mediocrity. *Art of cinema*. 1998. 4. Pp. 69–75. In Russian.
- Sedakova 2005 – Sedakova O. A. Church Slavonic-Russian paronyms: Materials for a dictionary. Moscow, 2005. In Russian.
- Schtein 2009 – Schtein S. Yu. The phenomenon of Orthodox cinema: Trends and ways of comprehension. *Russian Cinema of Recent Years in Search of Self-Identification (2003–2008). Proceedings of the All-Russian Scientific Conference. Part 1*. Moscow, 2009. Pp. 60–83. In Russian.
- Tanner 1997 – Tanner K. Theories of culture: A new agenda for theology. Minneapolis, 1997.
- Tomalin 2009 – Tomalin E. Biodivinity and biodiversity: The limits to religious environmentalism. London, 2009.
- Yannaras 1984 – Yannaras Chr. The freedom of morality. Crestwood, NY, 1984.
- Yannaras 2013 – Yannaras Chr. Against religion. Brookline, 2013.

Информация об авторах

Александр Викторович Марков
 доктор филологических наук,
 профессор кафедры кино и современного искусства
 Российский государственный гуманитарный университет
 Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>
 e-mail: markovius@gmail.com

Оксана Александровна Штайн
 кандидат философских наук, доцент
 Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
 Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, проспект Ленина, 51

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Information about the authors

Alexander V. Markov
Dr. Sci. (Philology),
Professor of Cinema and Contemporary Art Department
Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation;
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>
e-mail: markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn
Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor
Ural Federal University
51, Lenina Av., Yekaterinburg, 620075, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The authors declare no conflict of interests.

Вклад авторов

Александр Викторович Марков – концептуализация, методология, создание черновика рукописи, создание рукописи и её редактирование.
Оксана Александровна Штайн – формальный анализ, проведение исследования, концептуализация, создание черновика рукописи, создание рукописи и её редактирование.

Authors' contributions

Alexander V. Markov – conceptualization, methodology, writing (original draft), writing (review & editing).
Oksana A. Shtayn – formal analysis, investigation, conceptualization, writing (original draft), writing (review & editing).

Материал поступил в редакцию / Received 17.07.2025

Принят к публикации / Accepted 09.04.2026

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-119-132>

Сергей Параджанов: религиозные функции его образа (на примере коллажей и фотографий)

Т. С. Симян 

Ереванский государственный университет, Ереван, Армения
tsimyan@ysu.am

Для цитирования:

Симян Т. С. Сергей Параджанов: религиозные функции его образа (на примере коллажей и фотографий) // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 119–132. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-119-132>

Аннотация. В статье анализируется габитус Сергея Параджанова как разрушителя творческих канонов в контексте христианских ценностей. Эмпирическим материалом для статьи послужили фотографии, коллажи и ассамбляжи Параджанова. На основе визуальных материалов автор статьи описывает внутренний мир и психологическое состояние великого режиссёра. На примере творчества Сергея Параджанова репрезентируется его игровая мотивация, непреднамеренное и преднамеренное разрушение традиций, жанровых канонов, языка кино. Параджанов, как «человек границы», разрушил культурные стереотипы подобно своим предшественникам, в качестве которых выступают французский поэт Франсуа Вийон (XV в.) и армянский «трубадур» Саят-Нова (XVIII в.), жившие на культурном фронтире эпох. Главный тезис статьи заключается в следующем: восприятие и функции христианских символов и артефактов меняются в зависимости от состояния души автора на осях «тюрьма vs свобода», «смерть vs жизнь», «игра vs не игра». Анализ эмпирического материала показал, что «играющий» Параджанов проявляется в роли Параджанова-Христа, Параджанова-Бога, Параджанова-первосвященника всех армян. Его образы являются продуктом карнавального мышления, поскольку его сознание не знает границ между зрителем и сценой, мизансценой и реальностью. Он становится разрушителем всех традиционных поведенческих фреймов. В его игровом поведении нет никакого соприкосновения с демонизмом. Христианские ипостаси режиссёра являются метафорами доминантности в культурном поле. Параджановская игра носила интертекстуальный характер, в котором прочитываются переигровки и перекодировки первичных текстов (армянская миниатюра, творчество Микеланджело). Игра приобретает интеллектуальный характер, делая творчество Параджанова уникальным и сложным благодаря тому, что коды к смыслам его визуальных текстов расположены за их пределами.

Ключевые слова: визуальная презентация, квази-икона, игра, христианские ценности, Сергей Параджанов, карнавал.

Финансирование: исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке Республики Армения в рамках научного проекта № 21AG-6Co41, 24SSAH-6Bo14

Sergei Parajanov: Religious functions of his image (using the example of collages and photographs)

Tigran Simyan 

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

For citation:

Simyan T. S. Sergei Parajanov: Religious functions of his image (using the example of collages and photographs). *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 119–132. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-119-132>

Abstract. In the light of Christian values, the article examines Parajanov's tendency to undermine creative canons. The article's empirical material consists of his assemblages, collages, and photographs. The article describes the picture director's inner world and various psychological states based on visual materials. His work serves as an indication of his playful nature and the artifacts of his deliberate and unintentional disruption of traditions, genre canons, and cinematic language. Like his predecessors, the Armenian "troubadour" Sayat-Nova (18th century) and the French poet Francois Villon (15th century), who lived on the cultural boundary of critical epochs, Parajanov, as a "man of the frontier", eliminates all cultural boundaries. The article's central argument is that Christian symbols and artifacts serve different purposes and are seen differently depending on the author's mood on the following oppositions: game versus non-game, jail versus civil life, and death versus life. As demonstrated by the examination of the empirical data, Parajanov plays the roles of Parajanov-Christ, Parajanov-God, and Parajanov as the head of the Armenian Apostolic Church (Catholicos). Since his mind is unable to distinguish between reality and *mise-en-scène*, spectator and stage, his images are the result of carnivalesque thinking. He destroys all conventional behavioral frames. The analysis shows that there is no contact with demonism in his playful behavior. His Christian hypotheses serve as metaphors for cultural domination. The intertextual nature of Parajanov's play involved the recoding and replaying of primary texts (Armenian miniature, Michelangelo's work). Since the codes to meanings are outside of the text rather than inside it, the game becomes an intellectual one, adding complexity and uniqueness to his work.

Keywords: visual presentation, quasi-icon, game, Christian values, Sergei Parajanov, carnival.

Funding: the work was supported by the Science Committee of Republic of Armenia, in the frames of the research project no. 21AG-6Co41, 24SSAH-6Bo14.

Введение

Играющий человек в области искусства может непреднамеренно или преднамеренно разрушать и преобразовывать традиции, жанровые каноны, художественные языки и т.д. Сергей Параджанов, как и все гениальные люди, разрушал границы в искусстве. В этом плане он типологически близок средневековым поэтам. Великий современный режиссёр в культурном, языковом и географическом плане имеет много общего с таким известным армянским «трубадуром» XVIII в., как Саят-Нова, но одновременно и отличен от него [Абрамян 2012, 322–323]. Неспроста Параджанов, как «человек границы», обратился к творчеству Саят-Новы, который во многом выступал его культурной проекцией. Саят-Нова жил на культурном фронтире между Средневековьем и Новым временем; на подобном фронтире жил и французский поэт Франсуа Вийон¹ (ок. 1431 – после 1463), разрушивший средневековые церковные и литературные (куртуазные) жанры. Параджанов, подобно им, тоже обитал на культурном фронтире – между Старым Тифлисом и советским Тбилиси² – и не знал никаких культурных границ.

В этом контексте интересно суждение Л. Абрамяна о Параджанове, который «чуть не на каждом шагу разрушает канон – как в изобразительном искусстве (например, изменяет число апостолов в Тайной вечере), так и в кино (изобретает “традиционные” этнографические и церковные реалии), но делает это так мастерски, что не всегда отдаёшь себе отчёт, в чём же дело, какой устоявшийся стереотип на этот раз он разрушил и ловко подменил своим. Тем не менее Параджанов прекрасно знает или по крайней мере чувствует, когда он должен следовать канону, а когда может не следовать; это часто отсутствует у его слепых подражателей» [Абрамян 2014, 19]. Именно это тонкое чувство деконструкции делает Параджанова оригинальным, неподражаемым и гениальным.

Христианство, христианские символы сыграли важную роль в творчестве великого кинорежиссёра. В его произведениях (кино, коллажи, зарисовки) христианские символы исполняют разные функции. Статья, по сути, является продолжением дискурса, посвящённого творчеству и габитусу С. Параджанова [Симян 2019; Simyan 2022, Симян 2022 а]. Насколько нам известно, нет отдельного исследования, в котором детально рассматривалась бы проблема функционирования христианских ценностей у Параджанова. В этом контексте стоит упомянуть статьи Л. Абрамяна, Т. Симяна [Абрамян 2014, 19–29; Симян 2019, 205–206; Симян 2023, 459–461], где мельком затрагивается эта тема. По сути, данная статья является прямым тематическим продолжением работы автора «Христианские ценности и проблема самопрезентации Сергея Параджанова: “святой на зоне”» [Симян 2024]. В данной статье автор пытается описать Параджанова как разрушителя творческих канонов в контексте функциональных особенностей христианских ценностей на материале фотографий, коллажей и ассамбляжей. Подобный подход даёт новые возможности для характеристики внутреннего мира и для уточнения формы выражения различных психологических состояний художника.

Главный тезис статьи заключается в следующем: восприятие и функции христианских символов и артефактов меняются в зависимости от состояния души автора на осях «тюрьма vs свобода», «смерть vs жизнь», «игра vs не игра».

¹ См. подробнее о его творчестве: Косиков 2002 а, 374–383; Косиков 2002 б, 5–39.

² См. подробно: Симян 2019.

Параджанов как играющий человек и мученик: «святой» на фотографиях

Следует обратить внимание на одну важную деталь: великий режиссёр всю свою жизнь прожил в советскую эпоху, но при этом в контексте православной культуры Грузии и Украины. Большое влияние на его творчество оказала христианская визуальная культура (монументальные росписи, иконы, миниатюры и т. д.). К сожалению, замысел С. Параджанова снять фильм «Киевские фрески» был отвергнут политическим «верхом»³. Однако весь христианский визуальный культурный пласт «всплыл» в его коллажах – в «спрессованных фильмах» [Абрамян 2014, 26].

В творческом наследии Параджанова можно встретить рисунки и коллажи с христианскими ценностями и символами, но без карнавальных кодов: «Мадонна» (1957) [Катанян 1994, 134], фотография С. Параджанова в крестиком на груди [Катанян 2001, 183], «Автопортрет на фоне Ахпата» (1963)⁴, смиренно сидящий Параджанов рядом с гуцульской иконой (1964) [Луговский 1998], рисунок на керамической плитке «Богородица» (1969), коллаж «Керамика по мотивам фильма Пазолини «Евангелие от Матфея» (1970), объёмный коллаж «Богородица» (дерево, бумага, стекло, ткань, пластик, солома, перламутр, ореховая скорлупа, 1971–1973) [Катанян 1994, 138], «Тайная вечеря» (1973), «Перечень описанного имущества» (1977)⁵, где над диваном висят две иконы и крест посередине⁶. Указанные артефакты «нейтральны» с точки зрения карнавальности. Но начиная с 1960-х гг. появляются «игровые», инновативные примеры работ Параджанова.

Обратим внимание на следующую фотографию (ил. 1). Она является провокативной и функционирует в контексте Нового Завета. Режиссёр представлен в модусе маскулинности и одновременно в образе Христа с терновым венцом под сухим «Древом жизни». Прагматичность фотографии (в семиотическом смысле) акцентируется точкой зрения камеры. Провокативность состоит в невербальном семиотическом «шуме». Благословляющая правая рука функционирует как знак обладания священством, полученным через таинство благодати Святого Духа, дабы служить Церкви. Невербальный диссонанс очевиден на двух уровнях:

- а) взгляд направлен в одну сторону, осеняющая рука – в другую сторону;
- б) грозный вид человека, не готового произнести: «Мир всем».

Это «Христос», выведенный на пленэр, в профанное пространство.

Фотографии придано особое эстетическое значение ещё и за счёт ракурса. Христос представлен снизу, с субъективной точки зрения. В этом контексте вспомним другого «провокаatora» в искусстве – Сальвадора Дали (1939–1989), особенно его картину «Христос св. Иоанна Креста»⁷, где также разрушается ракурс традиционного представления спереди (фас). С. Дали изображает Христа видимым сверху. Провокативность картины С. Дали заключается в том, что он занимает точку зрения Бога, тем самым как бы становясь «богом», увидевшим Сына

³ Подробный анализ фильма см.: Симян 2021, 119–141.

⁴ См.: <https://parajanovmuseum.am/ru/gallery/>. Ср. фотографии с двоячной мультипликацией референта-Параджанова [Мечитов 2024, 66].

⁵ См.: <https://parajanovmuseum.am/ru/gallery/>.

⁶ Детальный анализ см.: Симян 2024, 384–386.

⁷ См.: <https://clck.ru/3AikFE>.

Человеческого. Таким образом, именно верхняя часть картины Дали инновативна, а нижняя часть смоделирована по традиционной модели, отсылая к деятельности апостолов (рыболовство). Если у Дали деконструкция традиции производится через точку зрения «сверху», то у Параджанова – «снизу». Дали и Параджанов за счёт игры с ракурсами разрушают привычное сакральное восприятие священного изображения и создают артефакты, с религиозной точки зрения являющиеся симулякрами.

Параджанова в роли Христа можно увидеть также и на «Автопортрете» (рисунок, коллаж; хлопчатобумажная перчатка, бижутерия, масло, кисть), где он представлен в роли «критика» своего творчества (ил. 2). Очевидно, что Параджанов здесь представил себя в роли Параджанова-Христа. Судя по композиции автопортрета, можно понять, что автор считает свои фильмы «Тени забытых предков» (1964) и «Цвет граната» (1968) знаковыми, «божественными» шедеврами: в его руках виден гранат и гуцульский топор (бартка)⁸. При этом самокритика Параджанова, или, вернее, авторецензия, вполне очевидна, поскольку в подразумеваемых фильмах присутствует инвариантность киноязыков: во-первых, переход соцреалистического массового кино к «поэтическому», сюжетному архаусному («Тени забытых предков»); во-вторых, от сюжетного – к бессюжетному кино («Цвет граната»). Все последующие фильмы Параджанова – «Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Арабески на тему Пиросмани» (1985), в том числе и снятый через год после создания «Автопортрета» фильм «Ашик-Кериб» (1988) – являются «ремейками» в плане авторского киноязыка. Иными словами, их можно квалифицировать в качестве «эманаций» «Цвета граната». Сказанное ни в коем случае не обесценивает дальнейшее творчество великого режиссёра. Но хочется отметить, что киноязыки его последующих фильмов являются вариантами его базового киноязыка («Цвет граната», «Акоп Овнатанян»).

Если мы обратим внимание на «армянскую» часть автопортрета Параджанова, то заметим, что она выполнена по модели средневековых армянских изображений Христа на миниатюрах. При этом цвет в средневековой иконографии имеет свою кодификацию. Следуя архимандриту Рафаилу, красный цвет указывает жертвенность, синий – на тайну, сине-серый – на чистоту, зелёный – на жизнь [Кафтанджиев 2016, 55]. Цвета одежды на «Автопортрете» выбраны сознательно и соответствуют состоянию души автора. Подобное сочетание цвета мантий (красное/синее, тёмно-зелёное) можно увидеть также на средневековых изображениях евангелистов:

- Четыре евангелиста, Евангелие первой половины XII в.;
- Вход в Иерусалим, Ахпатское Евангелие, 1211;
- Омовение и причащение апостолов, Евангелие из района озера Ван, худ. Рстакас, 1397 [Драмбян 1967, 16, 21, 67].

Расположение фигуры, положение ног на «Автопортрете» сходны с композицией Вознесения (напр., в Евангелии 1287 г.) [Драмбян 1967, 46] (ил. 3). На указанной миниатюре Христос представлен в золотом цвете, что символизирует

⁸ О гуцульской тематике в творчестве Сергея Параджанова см.: Симян 2022 б, 375–389. Напомним, что эта тема пересекается с другими славянскими микрокультурными ареалами, например, в Сербии. См.: Henzelmann 2016.

вечность [Кафтанджиев 2016, 55], а также связано с самой темой Вознесения. В том же семантическом поле функционируют зелёный (= жизнь), синий (= тайна), сине-серый (= чистота), фиолетовый (= победа).

Типологическую общность манеры можно увидеть также при сравнении с изображением Иисуса Христа во время Страшного Суда; параджановский «Автопортрет» похож также на иные васпураканские миниатюры:

- Вартан Багишеци. Страшный суд (Евангелие 1571 г. Багеш. Рук. 4845, 10 а;
- Вартан. Предательство Иуды, Распятие (Евангелие 1319 г. Арцке. Рук. 7456, 7 б;
- Вартан Багишеци. Воскресение, Вознесение (Евангелие 1319 г. Арцке. Рук. 7456, 8 а;
- Закария Ахтамарци. Проповедь Иисуса на море (Евангелие 1371 г. Ахтамар. Рук. 6402, 179 а;
- Тума. Сошествие во ад (Евангелие 1414 г. Востан. Рук. 5523, 7 б [Акопян 1978, 24, 25, 33, 49, 85].

Но самой близкой по композиции и цветовой гамме является миниатюра художника Аствацатура (ил. 4).

Если на «Автопортрете» Параджанова колоризация нимба осуществляется через сочетание красного (жертвенность) и серого (чистота), то в визуализациях Христа на традиционной миниатюре – посредством золотого (вечность), красного (жертвенность) и синего (тайна) цветов [Кафтанджиев 2016, 55]. Если образ Христа закодирован на транснациональном (транскультурном) уровне, то Параджанов представил себя на индивидуальном уровне – как чистого человека, ставшего жертвой эпохи, но благодаря своим творениям достигшего статуса «Бога-Сына».

В своём визуальном наследии Сергей Параджанов выступает не только в роли Христа, но и в роли Бога-Отца, когда, например, со своим другом Додо Абашидзе он «ставит» эпизод из фресковой росписи Сикстинской капеллы – «Сотворение Адама» Микеланджело (ок. 1511)⁹, только с некоторыми дополнительными «креативными» деталями¹⁰. «Бог»-Параджанов в белых брюках (vs Бог в белой тунике в окружении бескрылых ангелов) «сотворяет» не только «Адама»-Додо, но и передаёт ему плод познания (ил. 5). По сути, фотография переигрывает первичные тексты (Библия, Микеланджело) в юмористическом ключе. Но дополнительный смысл «добавляет» манекен маленького гепарда в агрессивной позе: Бог создал Адама / человечество, дал ему познание, но в мире нет мира и покоя. Однако агрессия здесь противопоставлена смеху (оскал vs смех). На глубинном уровне эта фотография, таким образом, имеет ещё один имплицитный смысл: агрессию, беспокойство можно преодолеть через смех¹¹, через познание, через творчество.

Кроме того, Параджанов представил себя ещё и в роли Католикоса всех армян. На одном из коллажей (1987) режиссёр приклеил своё лицо на каноническую фото-

⁹ См.: <https://clck.ru/3AikCo>.

¹⁰ Подобным образом сорежиссёры «развлекались» в свободное время, когда снимали фильм «Легенда о Сурамской крепости». См. серию фотографий: Мечитов 2024, 214–241.

¹¹ Эта идея художественно представлена в романе Г. Гессе «Степной волк» («Магический театр», Галлер-Пабло).

графию Вазгена I, который восседает на троне патриарха [Церетели 2008] (ил. 6)¹². С чем связано слияние двух фигур – католикоса и Параджанова? Кроме игрового момента, это слияние можно интерпретировать как желание Параджанова быть признанным и любимым народом, каким являлся католикос всех армян Вазген I в советское время. Первенство играло важное значение для С. Параджанова. Он знал, что был «первым», но непризнанным, непонятым (советским) народом. Его слава и признание пришли с Запада.

Семиотика анти-поведения Параджанова: карнавальность и «демонизм»

Кроме вышеописанных «умеренных» карнавалых визуальных текстов, можно рассмотреть и «открыто» карнавалых, «демонических» визуальные тексты Сергея Параджанова.

К примеру, таким текстом является фотография Юрия Мечитова, сделанная в 1986 году, когда к Параджанову пришли в гости архитектор Буца Джорбенадзе и фотограф Сергей Белоусов. Юрий Мечитов сообщает, что в этот день Параджанов долго не вылезал из постели [Мечитов 2024, 331]. Это провокативная фотография. Режиссёр позирует на фоне собственного коллажа «Пасха» (1971, 1985) [Катанян 1994, 137]. Невербальное поведение Параджанова («демонические» глаза, стакан, функционирующий как метафора «низа») следует воспринимать в контексте игровой, смеховой культуры. Д. С. Лихачёв («Смех как мировоззрение») отмечает, что «функция смеха – обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает всех людей» [Лихачёв и др. 1984, 16]. По сути, Параджанов через своё «смеховое» поведение пытается «выйти» из реальности, из устоявшихся ценностных фреймов. Разрушая этические и моральные рамки, он отвергает условности, «правильные» социальные коды, тем самым манифестируя свою автономность и свободу¹³.

Приведённые визуальные тексты свидетельствуют о карнавальном сознании Параджанова, когда он был уже на свободе. Подобное сознание порождает своеобразный антимир, который противопоставлен святости; поэтому он богохулен, бесстыден, раздет, бос, неприличен [Лихачёв и др. 1984, 17]. В нашем случае Параджанов бос и раздет, но, однако, прикрыт одеялом. Поведение Параджанова следует рассматривать не в этическом контексте, а как проявление его остроумия, выраженного в формате юродства.

Габитус Параджанова близок к идеям французского психоаналитика Ж. Лакана. Следуя логике З. Фрейда, Ж. Лакан в своём докладе «Функция и поле речи и языка в психоанализе» (1953) видит в остроумии черты бессознательного, а именно – проявления «самого ума, запечатлённые той двусмысленностью, что сообщает ему язык, оборотной стороной царских привилегий которого является

¹² Анализ двух работ Параджанова, посвящённых Католикосу всех армян Вазгену I (1955–1994), см.: Симян 2024, 391–393.

¹³ Ср. со скандальной аллюзией креативного режиссёра открытия Олимпиады Томаса Джоли на «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи и картину Яна ван Бильерта «Пир богов» в Париже в 2024 г., когда на «тайной вечере» присутствовали Вакх и представители ЛГБТК+. См. подробно: Yan 2024; Angela 2024.

“острота”, способная в мгновение ока упразднить весь его строй – острота, в которой его творческая активность обнаруживает свою абсолютную произвольность; в которой его господство над реальным принимает облик вызывающей бессмыслицы; в которой юмор, отмеченный коварством свободного духа, символизирует некую истину, не произносящую своего последнего слова» [Лакан 1995, 40]. Таков и смысл визуального текста Параджанова, построенного с помощью деконструкции традиционных религиозных образов.

Заключение

Итак, из анализа рассмотренных выше артефактов можно заключить, что играющий Параджанов манифестирует себя в роли Христа, Бога, первосвященника всех армян, играющего демона. Его образы в разных ипостасях являются продуктом карнавального мышления, а их автор становится разрушителем традиционных поведенческих фреймов. При этом его игровое поведение никак не связано с демонизмом. Игровое и карнавальное сознание великого режиссёра не знает границ между зрителем и сценой, мизансценой и реальностью. «Высокие» христианские аллюзии ещё можно интерпретировать как метафоры доминантности, как альфа-фигуры в поле киноискусства. Не найдя признания, свою «божественную» деятельность режиссёр выразил через игру как сферу возможного и пространство свободы. Анализ артефактов показал также, что игра Параджанова с христианскими ценностями носит интертекстуальный характер. В его работах прочитываются перекодировки первичных текстов (армянская миниатюра, творчество Микеланджело), что делает его творчество уникальным и сложным, поскольку коды, требующиеся для прочтения смыслов его произведений, иными словами, правила соотношения означающего и означаемого, находятся не внутри визуального текста, а за его пределами.

Библиография

- Абрамян 2012 – *Абрамян Л.* Сергей Параджанов и Саят-Нова // Кавказский словарь: Земля и люди. Москва, 2012. С. 322–323.
- Абрамян 2014 – *Абрамян Л.* Кинорежиссёр, смотрящий на мир глазами художника // Калейдоскоп Параджанова. Рисунок, коллаж, ассамбляж. Ереван, 2014. С. 19–29.
- Акопян 1978 – Армянская миниатюра. Васпуракан / Сост., предисл., комм. Г. Акопяна. Ереван, 1978. (На арм. яз.)
- Драмбян 1967 – Армянская миниатюра. Альбом / Сост., предисл. Р. Г. Драмбяна. Ереван, 1967. (На арм. яз.)
- Катанян 1994 – *Катанян В. В.* Параджанов. Цена вечного праздника. Москва, 1994.
- Катанян 2001 – *Катанян В. В.* Параджанов. Цена вечного праздника. Нижний Новгород, 2001.
- Кафтанджиев 2016 – *Кафтанджиев Х.* Мифологические архетипы в коммуникации. Харьков, 2016.
- Косиков 2002 а – *Косиков Г. К.* Франсуа Вийон // Вийон Ф. Стихи. Москва, 2002. С. 5–39.
- Косиков 2002 б – *Косиков Г. К.* О литературной судьбе Вийона // Вийон Ф. Стихи. Москва, 2002. С. 374–383.
- Лакан 1995 – *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе / Пер. с фр. А. К. Черноглазова. Москва, 1995.

- Лихачёв и др. 1984 – Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Ленинград, 1984.
- Луговський 1998 – Луговський В. Параджанов. Невідомий маестро. Київ, 1998.
- Мечитов 2024 – Сергей Параджанов. Хроника диалога / Сост. Ю. Мечитов. Москва, 2024.
- Параджанов 1993 – Параджанов С. Исповедь // Киносценарии. 1993. № 6. С. 8–26.
- Саркисян и др. 2014 – Калейдоскоп Параджанова. Рисунок, коллаж, ассамбляж / Сост., комм. З. Саркисян. Предисл. А. Арутюнян. Введ., комм. Л. А. Абрамян. Ереван, 2014.
- Симян 2019 – Симян Т. Сергей Параджанов как текст: человек, габитус, интерьер (на материале визуальных текстов) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 197–215.
- Симян 2021 – Симян Т. С. Параджановский Киев советской эпохи: «Киевские фрески» // *Urbis et Orbis*. Микроистория и семиотика города. 2021. № 1. С. 119–141.
- Симян 2022 а – Симян Т. С. Сергей Параджанов и Тифлис: «гид» культурной памяти, городское пространство и его трансформация // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 198–215.
- Симян 2022 б – Симян Т. С. Мир гуцулов глазами Сергея Параджанова: семиотический перевод, киноязык, бытийные инварианты // Русин. 2022. № 67. С. 375–389.
- Симян 2023 – Симян Т. С. Проблема семиотического перевода: мистификатор и «переводчик» (на примере Сергея Параджанова) // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 453–468.
- Симян 2024 – Симян Т. С. Христианские ценности и проблема самопрезентации Сергея Параджанова: «святой на зоне» // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 382–397.
- Церетели 2008 – Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / Сост., предисл., комм. К. Церетели. Нижний Новгород, 2008.
- Angela 2024 – Angela G. Paris Olympics organisers apologise to Christians for unintentional Last Supper parody. *The Guardian*. 2024, 23 July. URL: <https://www.theguardian.com/sport/article/2024/jul/28/paris-olympics-organisers-apologise-to-christians-for-last-supper-parody> (accessed: 06.07.2025).
- Henzelmann 2016 – Henzelmann M. Der Ausbau des Bunjewatzischen zu einer südslavischen Mikroliteratursprache. *Zeitschrift für Slawistik*. 2016. 61 (2). S. 353–368.
- Simyan 2022 – Simyan T. 'Guilty of being free': An intellectual vs. Soviet penal system (prison letters and drawings of Sergei Parajanov). *Changing Societies & Personalities*. 2022. 1. Pp. 197–216.
- Yan 2024 – Yan Zh. An Olympics scene draws scorn. Did it really parody 'The Last Supper'? *The New York Times*. 2024, 28 July. URL: <https://www.nytimes.com/2024/07/28/sports/olympics-opening-ceremony-last-supper-paris.html> (accessed: 06.07.2025).

References

- Abrahamian 2012 – Abrahamian L. Sergei Parajanov and Sayat Nova. *Caucasian Dictionary: Land and People*. Moscow, 2012. Pp. 322–323. In Russian.
- Abrahamian 2014 – Abrahamian L. A film director who looks at the world through the eyes of an artist. *Kaleidoscope of Parajanov. Drawing, collage, and assemblage*. Yerevan, 2014. Pp. 19–29. In Russian.
- Angela 2024 – Angela G. Paris Olympics organisers apologise to Christians for unintentional Last Supper parody. *The Guardian*. 2024, 23 July. URL: <https://www.theguardian.com/sport/article/2024/jul/28/paris-olympics-organisers-apologise-to-christians-for-last-supper-parody> (accessed: 06.07.2025).
- Drambian 1967 – Armenian miniature: Album. Ed. by R. G. Drambian. Yerevan, 1967. In Armenian.

- Hakobyan 1978 – Armenian miniature. Vaspourakan: Album. Ed. by Gr. Hakobyan. Yerevan, 1978. In Armenian.
- Henzelmann 2016 – Henzelmann M. Der Ausbau des Bunjewatzischen zu einer südslavischen Mikroliteratursprache. *Zeitschrift für Slawistik*. 2016. 61 (2). S. 353–368.
- Kaftandjiev 2016 – Kaftandjiev Ch. Mythological archetypes in communication. Kharkov, 2016. In Russian.
- Katanyan 1994 – Katanyan V. V. Parajanov. The price of an eternal holiday. Moscow, 1994. In Russian.
- Katanyan 2001 – Katanyan V. V. Parajanov. The price of an eternal holiday. Nizhny Novgorod, 2001. In Russian.
- Kosikov 2002 a – Kosikov G. K. Francois Villon. *Villon F. Poems*. Moscow, 2002. Pp. 5–39. In Russian.
- Kosikov 2002 b – Kosikov G. K. On the literary fate of Villon. *Villon F. Poems*. Moscow, 2002. Pp. 374–383. In Russian.
- Lacan 1995 – Lacan J. The function and field of speech and language in psychoanalysis. Transl. into Russian by A. K. Chernoglazov. Moscow, 1995.
- Likhachev et al. 1984 – Likhachev D. S., Panchenko A. M., Ponyrko N. V. Laugh in Old Russia. Leningrad, 1984. In Russian.
- Lugovsky 1998 – Lugovsky V. Unknown maestro. Kiev, 1998. In Ukrainian.
- Mechitov 2024 – Sergei Parajanov. Chronicle of the dialogue. Ed. by Yuri Mechitov. Moscow, 2024. In Russian.
- Parajanov 1993 – Parajanov S. Confessions. *Screenplays*. 1993. 6. Pp. 8–26. In Russian.
- Sargsyan et al. 2008 – Kaleidoscope of Paradjakov. Drawing, collage, and assemblage. Ed. by Z. Sargsyan, A. Harutyunyan, L. A. Abrahamian. Yerevan, 2014. In Russian.
- Simyan 2019 – Simyan T. S. Sergei Parajanov as a text: Man, habitus, and interior (on the material of visual texts). *ИПАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2019. 3 (21). Pp. 197–215. In Russian.
- Simyan 2021 – Simyan T. S. Kiev of the Soviet-Era from Parajanov's Point of View: "Kiev Frescoes". *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*. 2021. 1. Pp. 119–141. In Russian.
- Simyan 2022 a – Simyan T. S. Sergei Parajanov and Tiflis: "Guide" of cultural memory, urban space, and its transformation. *Critique and Semiotics*. 2022. 1. Pp. 198–215. In Russian.
- Simyan 2022 b – Simyan T. S. The world of Hutsuls through the eyes of Sergei Parajanov: Semiotic translation, film language, existential invariants. *Rusin*. 2022. 67. Pp. 375–389. In Russian.
- Simyan 2022 c – Simyan T. 'Guilty of being free': An intellectual vs. Soviet penal system (prison letters and drawings of Sergei Parajanov). *Changing Societies & Personalities*. 2022. 1. Pp. 197–216.
- Simyan 2023 – Simyan T. S. The problem of semiotic translation: Sergei Parajanov as a mystifier and "translator" (by the example of Sergei Parajanov). *Critique and Semiotics*. 2023. 1. Pp. 453–468. In Russian.
- Simyan 2024 – Simyan T. S. Christian values and the problem of self-presentation by Sergei Parajanov: "A Saint in prison". *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 2. Pp. 382–397. In Russian.
- Tsereteli 2008 – Collage on the background of a self-portrait. Life is a game. Ed. by Kora Tsereteli. Nizhny Novgorod, 2008. In Russian.
- Yan 2024 – Yan Zh. An Olympics scene draws scorn. Did it really parody "The Last Supper"? *The New York Times*. 2024, 28 July. URL: <https://www.nytimes.com/2024/07/28/sports/olympics-opening-ceremony-last-supper-paris.html> (accessed: 06.07.2025).

Информация об авторе

Тигран Сержикович Симян
доктор филологических наук,
зав. кафедрой медиаисследований и семиотики
Ереванский государственный университет
Армения, 0025, Ереван, ул. Алека Манукяна, 1
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9534-3505>
e-mail: tsimyan@ysu.am

Information about the author

Tigran S. Simyan
Dr. Sci. (Philology),
Head of Department of Media Studies and Semiotics
Yerevan State University
1, Alex Manoogian St., Yerevan, 0025, Armenia
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9534-3505>
e-mail: tsimyan@ysu.am

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

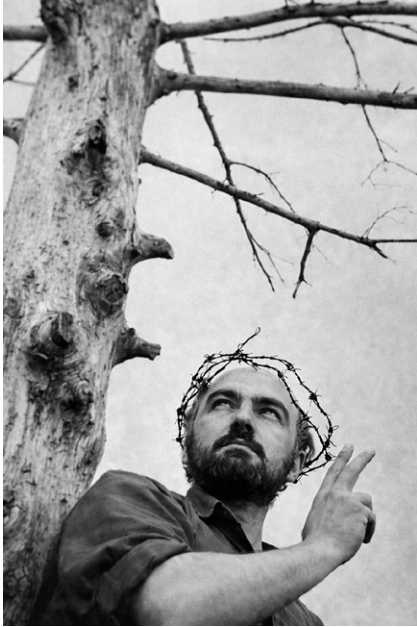
The author declares no conflict of interests.

Материал поступил в редакцию / Received 10.09.2025

Принят к публикации / Accepted 10.11.2025

Список иллюстраций

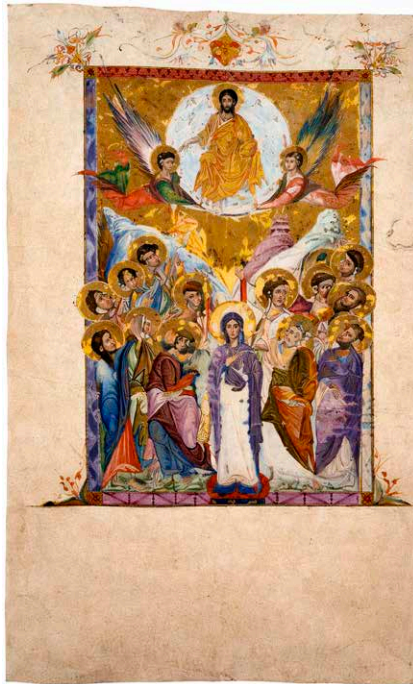
- Ил. 1. Сергей Параджанов. 1960-е гг. Источник: Саркисян и др. 2014, 58
- Ил. 2. Сергей Параджанов. Автопортрет. 1987. Источник: Катанян 1994
- Ил. 3. Вознесение. Евангелие 1287 г. Л. 46. Источник: Драмбян 1967, 130
- Ил. 4. Аствацатур. Заказчики перед Христом. Евангелие 1417 г. Источник: Акопян, ил. 51
- Ил. 5. Сергей Параджанов и Додо Абашидзе. Фото: Ю. Мечитов.
Источник: Мечитов 2024, 230–231
- Ил. 6. С. Параджанов. Сергей Параджанов-католикос. Коллаж. 1987. Источник: Церетели 2008
- Ил. 7. Сергей Параджанов. 29 июля 1986. Фото: Ю. Мечитов. Источник: Мечитов 2024, 331



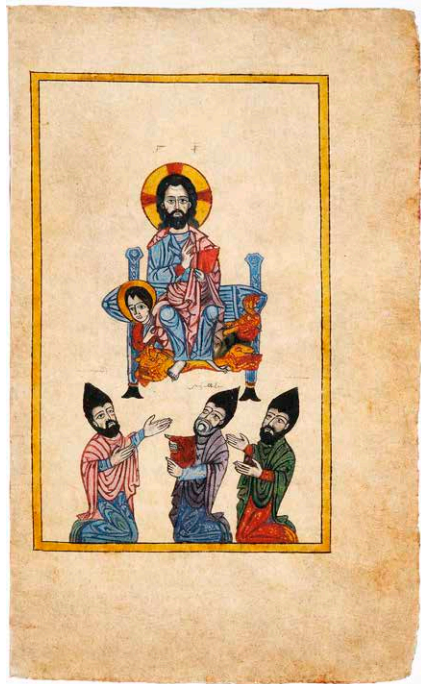
Ил. 1



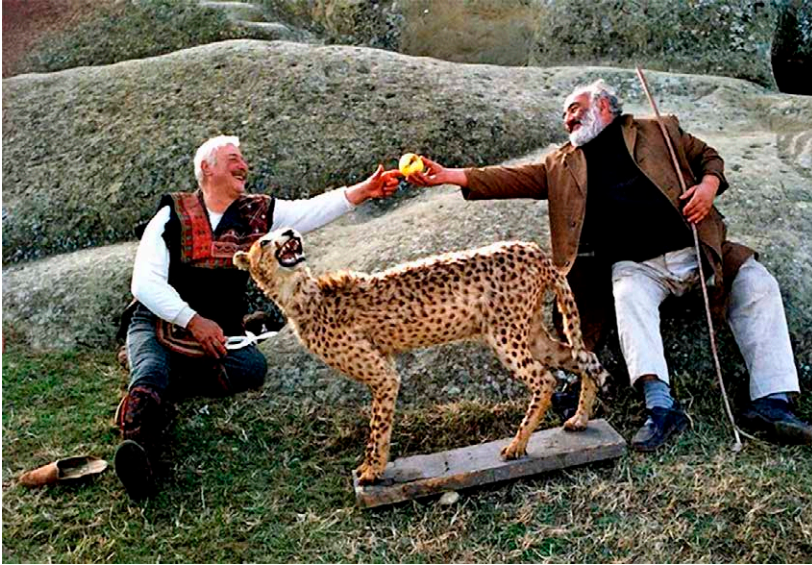
Ил. 2



Ил. 3



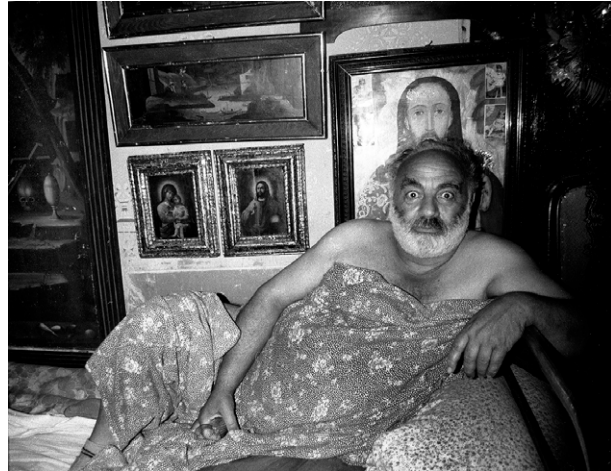
Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-133-146>



Recontextualizing hadith on image prohibition to assess AI-generated images through Fazlur Rahman's double movement

Muhammad Yusuf Pratama 

Universitas Islam Negeri Walisongo, Semarang, Indonesia
yusufutama1@gmail.com

For citation:

Pratama M. Yu. Recontextualizing hadith on image prohibition to assess AI-generated images through Fazlur Rahman's double movement. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 133–146. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-133-146>

Abstract. The rapid development of AI image generation technology has produced more than 60% of digital visual content circulating online, yet Islamic jurisprudence has not provided contextual legal responses to this phenomenon. Traditional hadith-based prohibitions on depicting sentient beings face conceptual challenges when applied to AI-generated images, which are not created by human hands and lack intentionality, agency, or moral capacity. This article explores the legal status of AI-generated images using Fazlur Rahman's double movement hermeneutics to re-read the hadith corpus concerning image-making. Employing a normative-qualitative method and intertextual analysis, the study finds that AI cannot be classified as a legal subject (*mukallaf*) in Islamic law. Thus, legal responsibility lies entirely with the human user (prompt engineer), evaluated through the lenses of intention (*niyyah*), content, and social implications. The study offers a conceptual framework for Islamic legal judgment that aligns with the *maqāṣid al-sharī'ah* and ethical integrity while addressing the ontological shifts in representational media.

Keywords: Islam, AI-generated images, Hadith, Islamic law, hermeneutics, visual ethics.

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

Ре-контекстуализация хадиса о запрете изображений для оценки изображений, созданных ИИ, посредством «двойного движения» Фазлура Рахмана

М. Ю. Пратама 

Исламский государственный университет Валисонго, Семаранг, Индонезия
yusufutama1@gmail.com

Для цитирования:

Pratama M. Yu. Recontextualizing hadith on image prohibition to assess AI-generated images through Fazlur Rahman's double movement // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. Рр. 133–146. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-133-146>

Аннотация. Стремительное развитие технологии создания изображений с помощью искусственного интеллекта привело к появлению более 60% цифрового визуального контента, циркулирующего в Интернете, однако исламская юриспруденция не дала контекстуальных правовых ответов на это явление. Традиционные запреты на изображение живых существ, основанные на хадисах, сталкиваются с концептуальными проблемами при применении к изображениям, сгенерированным искусственным интеллектом, которые не созданы человеком намеренно, свободно и поэтому не могут быть оценены с точки зрения морального действия. В статье исследуется правовой статус изображений, созданных искусственным интеллектом, с использованием герменевтики «двойного движения» Фазлура Рахмана, применительно к корпусу хадисов, касающихся создания изображений. Используя нормативно-качественный метод и интертекстуальный анализ, автор исследования пришёл к выводу, что искусственный интеллект не может быть классифицирован как субъект права (мукаллаф) в исламской религиозной юриспруденции. Таким образом, юридическая ответственность полностью лежит на пользователе-человеке (инженере-проектировщике), оцениваемом через призму намерений, содержания и социальных последствий. Исследование предлагает концептуальную основу для исламского правового суждения, которая согласуется с макасид аль-шариатом и этической интеграцией, а также с онтологическим сдвигом в репрезентативных средствах массовой информации.

Ключевые слова: ислам, изображения, созданные искусственным интеллектом, хадисы, исламское право, герменевтика, визуальная этика.

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Introduction

The current social phenomenon is the increasing use of AI-generated images by young Muslims in producing *dakwah* content, religious educational media, and even digital *mushaf* design. On one hand, this reflects technological advancement and adaptation; on the other, it creates unresolved ethical dilemmas. Research by [Gorian,

Osman 2024] shows that although governments such as Saudi Arabia and the UAE have established national Islamic digital ethics, users themselves still lack specific *fiqh* guidelines to assess the legitimacy of AI-generated images. Furthermore [Sitiris, Busari 2024], state that AI cannot be held legally accountable in Islam because it lacks moral intent (*niyyah*), thus placing the entire burden of recursive legal responsibility on the user. Meanwhile [Zuhri et al. 2024], emphasize that *maqāṣid al-sharī'ah* requires caution in the use of technology so as not to compromise 'aqīdah, intellect, and scholarly integrity. Amidst the normalization of digital imagery, the absence of contextual *fiqh* literacy leaves Muslim youth vulnerable to the misuse of visual representation, which historically has served as a gateway to *shirk*.

One of the most striking facts about the development of AI technology is that in recent years, over 60% of digital visual content circulating on social media and creative platforms has involved AI-generated images – whether in the form of illustrations, avatars, or visual deepfakes. A study by Ezieddin Elmahjub reveals that the use of AI without a normative ethical foundation has led to a “referential crisis”, where society is no longer able to distinguish between human-made works and algorithmic creations [Elmahjub 2023]. In the Islamic context, this is dangerous because it blurs the boundaries of *taṣwīr* that have long been upheld in the *ḥadīth* texts. Indeed Vahram V. Mghdesyan highlights that many 'ulamā' have not yet realized that AI can create hyperrealistic visuals resembling living beings – an act that, in classical *sharī'ah*, may be categorized as a form of *tashabbuh bi khalqillāh* [Mghdesyan 2024]. Unfortunately, there is still no *fiqh* consensus on whether such AI products fall under the strict prohibitions mentioned in the *ḥadīth*. This legal ambiguity exacerbates the unpreparedness of the Muslim community in confronting the post-representational visual era.

The study of AI ethics from an Islamic perspective is undergoing significant development, with a focus on integrating *maqāṣid al-sharī'ah* into the normative framework of digital technology [Elmahjub 2023] emphasizes the importance of a pluralistic approach to AI ethical evaluation, highlighting *maṣlahah* as a bridge between Islamic textual sources and contemporary needs. A similar approach is proposed by [Raquib et al. 2022], who outline an Islamic virtue-based AI ethics model to address bias and ethical threats from autonomous systems [Al-Kubaisi 2024] further refers to the *Sunnah* of the Prophet as the primary foundation for structuring AI ethics, including its design, purpose, and accountability of use. Meanwhile [Sitiris, Busari 2024], assess the *al-ahliyyah* of AI and conclude that AI does not qualify as a *mukallaf*, though responsibility may be indirectly imposed on users or regulators (*vicarious liability*). This body of literature generally adopts a principled-ethical or institutional *fiqh* approach but has yet to examine in detail the legal boundaries of classical *taṣwīr* within the context of AI-based digital representation.

Conversely, articles by [Gorian, Osman 2024] and [Nawi et al. 2023] focus more on the integration of digital ethics and privacy within national Islamic legal systems (Saudi Arabia and the UAE), yet do not address the *fiqh* implications of AI-generated visuals [Zuhri et al. 2024; Mghdesyan 2024] begin to explore aspects of visual representation within Islamic studies, including potential conflicts with the values of *wara'* and *ta'zīm al-shakhṣiyyah*. However, none of these studies propose a *ḥadīth*-based legal interpretive methodology such as the *double movement* hermeneutics of Fazlur Rahman.

This is the critical gap that this article seeks to address: offering a legal analysis of AI-generated imagery not only through the lens of technology and ethics but also via the recontextualization of *ḥadīth* texts concerning image prohibitions, examined through a *double movement* hermeneutical framework. Accordingly, this article presents a novel perspective in the field of Islamic legal-tech ethics – assessing AI-generated images within a *uṣūlī-ḥadīth* framework, rather than through functionalist ethics alone.

In the context of modern visual representation technologies – particularly those driven by artificial intelligence – a fundamental question arises: do AI-generated digital images fall within the legal scope of *taṣwīr* as addressed in the *ḥadīth*? Furthermore, who qualifies as the legal subject in the act of creation – is it the AI as an autonomous tool, or the user as the instructing agent? This article poses three core research questions: First, how can the *double movement* hermeneutical approach be applied to reinterpret the *ḥadīth* prohibition of *taṣwīr* in the context of AI-generated images? Second, can AI be classified as a legal agent within Islamic *sharī'ah*? And third, how are *fiqh* legal criteria to be established for image products generated by non-human, algorithm-based systems? The objective of this article is to construct a contextual legal assessment framework – one that considers not merely the visual form, but also the medium, the user's intent, and the social and spiritual consequences of its usage within Muslim societies.

As a foundational assumption, this article rests on three core arguments. First, that AI-generated images do not constitute *taṣwīr* in the classical sense, as they lack the elements of human intent and manual intervention that form the core of the *ḥadīth* prohibition. Second, that *sharī'ah* responsibility in this context remains with the user – not the machine – because AI lacks the capacity for *niyyah* (intent), volition, or reason, and thus cannot bear legal accountability (*taklifīyyah*). Third, the *ḥadīth* prohibiting *taṣwīr* are fundamentally contextual-issued in response to the cultural practices of idol worship and simulated creation of sentient beings, which carried profound theological implications. Therefore, in the modern digital context, Fazlur Rahman's *double movement* approach is essential for re-reading the *ḥadīth* historically (*first movement*) and reapplying it normatively within contemporary realities (*second movement*). These assumptions will be tested through analysis of the legal context, AI system design, and the role of human agency in producing visual representations in the present day.

Method

This study adopts a normative-hermeneutical qualitative approach, with its primary methodology centered on *ḥadīth* textual analysis through contextual meaning reconstruction using Fazlur Rahman's *double movement* model [Arman 2024]. The research not only examines normative texts from classical *ḥadīth* compilations and juristic *fatāwā*, but also places these texts in active dialogue with contemporary realities – specifically, the emergence of AI-generated images. This hermeneutical approach is employed to reinterpret the meaning of the *ḥadīth* prohibition on *taṣwīr*, followed by the second movement: deriving normative significance in the present-day context. The *double movement* model is chosen for its ability to preserve the moral continuity of the texts while critically engaging with the challenges of changing times [Ridwan et al. 2022]. This research is also interdisciplinary in nature, combining perspectives from *fiqh*, *uṣūl al-fiqh*, philosophy of technology, and Islamic digital ethics in order to construct a holistic legal analysis.

The data sources in this research consist of two categories: primary and secondary. The primary data comprise *ḥadīth* of the Prophet Muḥammad (peace be upon him) concerning the prohibition of images and *taṣwīr*, drawn from authentic collections such as *Ṣaḥīḥ al-Bukhārī*, *Ṣaḥīḥ Muslim*, and *Sunan al-Nasā'ī*. The secondary data include classical works by scholars such as Imām al-Nawawī and Sayyid Muḥammad 'Alawī al-Mālikī, as well as recent international peer-reviewed articles indexed in Scopus that address AI ethics, *maqāṣid al-sharī'ah*, and the legal discourse on visual representation in Islam. Data collection was conducted through library research, employing textual examination, thematic categorization, and critical citation [Fenlon 2017]. The researcher also utilized a literature matrix tool to map the position of each discourse – both within the classical tradition and contemporary academic literature – in order to ensure the coherence of argumentation between normative sources and their contextual interpretations.

The data analysis technique employed in this study is both descriptive-analytical and interpretive-hermeneutical. First, a descriptive analysis is conducted on the textual formulations of the *ḥadīth* and the juristic opinions concerning the legal status of *taṣwīr*, followed by categorization based on ontological aspects (medium, form), epistemological aspects (intention, purpose), and axiological aspects (function of images). Second, the *double movement* hermeneutical analysis is applied to distinguish between the historical meaning of the image prohibition in the context of *Jāhiliyyah* society and its potential application to AI-generated images. Third, legal analysis is conducted with reference to foundational *fiqh* maxims such as *al-umūr bi maqāṣidihā* (matters are judged by their purposes), *sadd al-dharā'ī* (blocking the means to harm), and *al-aṣl fī al-ashyā' al-ibāḥah* (the default ruling on things is permissibility). This procedure yields a legal synthesis that is not merely literal, but responsive to the evolving nature of visual media and its agency structure. All analytical outcomes are then organized into a systematic argumentative structure aimed at formulating a legal conclusion that is contextual, proportionate, and academically accountable.

Result and Discussion

AI-Generated Images as a Modern Phenomenon

The development of artificial intelligence (AI)-based generated image technology has emerged as a global phenomenon over the past decade [Chen et al. 2022]. Since the introduction of models such as DALL-E by OpenAI, Midjourney, and Stable Diffusion, the world has witnessed a revolutionary leap in digital visual production [O'Meara, Murphy 2023]. This technology enables users to generate images using only text prompts – without requiring traditional artistic skills [Oppenlaender et al. 2024]. This transformation has occurred in parallel with advances in deep learning, particularly through transformer architectures and diffusion models, which have significantly enhanced AI's ability to comprehend context, artistic styles, and complex visual imagery. This phenomenon not only reshapes the creative industries but also opens new spaces for visual representation that were previously limited by physical media and human skill [Mahdavi et al. 2024]. Globally, this technology has been widely adopted across sectors including creative industries, education, advertising, and even politics and spirituality – demonstrating how AI has become a representational force shaping the visual culture of the modern world.

One of the fundamental aspects that distinguishes AI-generated images from traditional art is the absence of direct human hand involvement in the creation process. AI systems such as DALL-E and Midjourney do not paint, draw, or photograph in the conventional sense; rather, they analyze big data, process visual patterns, and synthesize images based on probabilistic calculations [Kimura 2017]. This marks an ontological shift: image creation is no longer dependent on human bodily movement, but instead on parameter weighting, latent space manipulation, and complex mathematical operations. This raises profound ethical and ontological questions: if an image is not made by a human, can it still be considered “human-made”? More critically, it challenges classical understandings of art and human endeavor (*ikhtiār*) in the act of creation. In Islam, this issue is significant as it touches upon the core elements of *niyyah* (intent), the identity of the creative agent, and the human role in shaping visual representation – all of which are central considerations in the legal discourse on *taṣwīr* [Hipple 2020].

The social implications of this technology are extensive. In the realm of art, AI-generated images expand the definition of creativity, sparking debates on copyright and originality. In social life, this technology is used in media content, educational visualizations, and even the creation of digital characters within the entertainment and gaming industries [Oppenlaender et al. 2024]. On the spiritual front, a new discourse has emerged regarding the use of AI-generated imagery in religious contexts – such as illustrated scriptures, visual *dakwah*, and even the creation of avatars depicting prophets – which has provoked sharp controversy [Singler 2020]. This transformation has ambivalent effects: while it opens new avenues for visual expression, it also raises concerns over the trivialization of religious symbols and breaches of propriety in visualizing sacred entities [Reed 2021]. This technology blurs the boundaries between representation, simulation, and reality, compelling religious communities – particularly in Islam – to respond with ethical and theological frameworks that are both adaptive and critically grounded.

Conceptually, the emergence of AI-generated images challenges traditional boundaries within Islamic law concerning *taṣwīr*. In various *ḥadīth*, the prohibition against depicting sentient beings is linked to the potential *tashabbuh bi khalqillāh* – the imitation of God’s creation. However, the historical context of this prohibition involved manual activities such as carving, painting, and sculpting, which explicitly entailed human artistic intent. AI technology intervenes in this boundary: is a program executing user commands considered a “creator,” or merely a tool? Does a textual prompt carry valid artistic intention (*niyyah*) from a *fiqh* perspective? This is where the urgency of a hermeneutical approach – particularly Fazlur Rahman’s *double movement* – becomes essential: to distinguish between the historical meaning of the prohibition and the modern context of visual creation by non-human entities. This opens new interpretive space regarding the legal status of AI-generated digital images, especially in the domains of visual ethics and the ontological nature of *khalq* (creation) in Islam [Mahdavi et al. 2024].

Technically, AI generates images through algorithmic processes based on statistical models and large-scale training. Models such as DALL-E are trained on billions of text-image pairs from the internet, enabling them to learn the semantic relationships between words and visual representations. When a user inputs a prompt, the model

accesses a *latent space* – a multidimensional vector space that represents visual features – to construct an image aligned with the given description. In diffusion models, the image generation begins with random noise, which is gradually transformed into a coherent image through guided learning. This process involves no consciousness, intent, or values, but rather a series of mathematical functions optimized through data and parameter tuning. This indicates that AI-generated visuals are emergent – not the result of artistic decisions, but the product of statistics, training data, and algorithmic design [Hipple 2020]. Therefore, the assessment of such images must take into account their algorithmic nature, rather than focusing solely on their final visual form.

Historical Overview of Prophetic Period Images

The prohibition of images in Islam has strong roots in the *ḥadīth* of the Prophet Muḥammad (peace be upon him), delivered in various social and theological contexts. One of the most frequently cited *ḥadīth* states: “The people who will receive the severest punishment from Allah on the Day of Judgment are the image-makers” (*Ṣaḥīḥ al-Bukhārī*)¹. This narration reflects a high degree of condemnation toward the act of depicting sentient beings. The censure in this text is not solely due to the visual form itself, but because it is perceived as an act of imitation or rivalry toward God’s creation. This prohibition is reinforced by another *ḥadīth* stating that those who make images will be commanded to breathe life into them – an impossible task for any human – thereby illustrating that such an act transgresses the human limit in attempting to replicate what is solely within Allah’s divine prerogative (*Ṣaḥīḥ al-Bukhārī*)².

The social context during the Prophet’s time played a crucial role in the emergence of this prohibition. Pre-Islamic Arab society was deeply entrenched in idol worship, where statues and paintings were regarded as intermediaries to the divine. In the *ḥadīth* of Ibn ‘Abbās, it is explained that the origins of the idols of the people of Nūḥ – later adopted by the Arabs – such as Wadd, Suwā’, and Yaghūth, began as visual representations honoring pious individuals, which eventually transformed into objects of worship after the first generation passed away (*Ṣaḥīḥ al-Bukhārī*)³. This demonstrates the role of imagery as a mediating medium that could initiate doctrinal deviation. Thus, the Prophet’s rejection of images functioned as a preventive measure against symbolic deification – a historically proven phenomenon. In other words, within the Prophetic context, the prohibition is deeply rooted in the strict principle of *tawḥīd* and the safeguarding of representational forms that could potentially become conduits for *shirk*, thereby threatening the collective theological integrity of the Muslim community.

The prohibition of images can also be understood as a response to the dominant visual culture of the time, which was inherently sacred and ritualistic. Statues and images were not neutral elements in the lives of pre-Islamic Arabs; rather, they often served as mediums of worship. A *ḥadīth* stating that angels do not enter a house in which there are images or dogs (*Sunan al-Nasā’ī*) indicates that the presence of images invites spiritual misfortune and blocks divine mercy⁴. This highlights the spiritual dimension

¹ The text of the *ḥadīth* is taken from: Al-Bukhari 1990 a, no. 5950.

² See: Al-Bukhari 1990 a, no. 5951.

³ See: Al-Bukhari 1990 c, no. 4920.

⁴ See: An-Nasā’ī 2007.

of the prohibition: images are not merely visual objects but symbolic entities that may obstruct the presence of angels. This adds another layer to why the Prophet (peace be upon him) emphasized refraining from keeping depictions of sentient beings in living spaces – especially those that serve decorative or symbolically representational purposes. From this perspective, images are not morally or theologically neutral, but potentially disruptive to the spiritual atmosphere of worship and the pursuit of nearness to Allah.

From a theological perspective, the prohibition of image-making in Islam is categorized under two primary rationales: first, it is seen as an act of rivalry with God's creation (*tashabbuh bi khalqillāh*), and second, it holds the potential to become a means (*wasīlah ilā al-shirk*) toward idolatry. In a *ḥadīth* narrated from Ibn 'Abbās, the Prophet (peace be upon him) stated that the image-makers will be punished for their inability to “breathe life” into what they have created – implying a symbolic claim to creation⁵. In the context of *shirk*, the historical trajectory of idol worship shows that visual symbols often undergo a degeneration of meaning – from veneration to worship. Therefore, the prohibition functions as a theological safeguard to preserve the purity of *tawḥīd*. Not all images are categorically forbidden, but depictions of sentient beings within contexts that could give rise to polytheistic tendencies are the primary focus of this restriction.

Nevertheless, a contextual reading of these *ḥadīth* through a hermeneutical approach – specifically the *double movement* method – suggests that the prohibition is contextual rather than universal. When a man came to Ibn 'Abbās stating that image making was his livelihood, Ibn 'Abbās did not issue a blanket prohibition but instead advised him to depict trees or inanimate objects (*Ṣaḥīḥ al-Bukhārī*)⁶. This indicates a space for *ijtihād* and legal flexibility, contingent upon intent, context, and the type of subject depicted. Thus, in the Prophetic context, the prohibition was grounded in the protection of *'aḳīdah* from the dangers of idolatry and symbolic claims to creation – not a categorical rejection of visual representation itself. This understanding is crucial in assessing the legal status of modern technologies such as AI-generated images, which, both in their technical process and user intent, are far removed from contexts of worship or the simulation of divine creation.

Taswir According to Classical Scholars and Modern Digital Images

Classical Islamic scholars held firm views on *taṣwīr* – the act of depicting living beings, particularly humans and animals. Based on narrations and legal opinions developed within the Shāfi'ī school and others, the depiction of living creatures was considered an act of imitation of Allah's creation – a practice viewed as *mudāhāt khalqillāh* (challenging or mimicking the act of divine creation). Imām al-Nawawī, in his *Sharḥ Ṣaḥīḥ Muslim*, asserts that drawing animate beings, regardless of the medium, is absolutely *ḥarām*, due to the severity of the prohibition in the *ḥadīth*. He made no distinction between images on walls, cloth, coins, or vessels [An-Nawawi 1930]. Scholars also made a clear differentiation: depictions of plants and inanimate objects were not considered forbidden. This legal stance was deeply influenced by the pre-Islamic context, in which the visual representation of living beings was closely tied to idol worship – thus forming part of a theologically cautious effort to safeguard the purity of *tawḥīd*.

⁵ See: Al-Bukhari 1990 c.

⁶ The text of the *ḥadīth* is taken from: Al-Bukhari 1990 b, no. 2225.

To distinguish between images that are *ḥarām*, *makrūh*, or *mubāḥ*, scholars such as Sayyid Muḥammad bin ‘Alawī al-Mālikī formulated specific criteria. In *Majmū’ Fatāwā*, he outlines five conditions which, if all are fulfilled, render the image unanimously prohibited (*ḥarām*): the image depicts a living being, is in complete form, is placed in a location of honor, possesses three-dimensional shadowing, and is not a children’s toy. If any one of these five elements is absent, then the legal status of the image becomes a matter of scholarly disagreement [Al-Hasani 1992]. From here emerges a more flexible space for *ijtihād*. For instance, some scholars consider two-dimensional images (without shadow) or those placed in degraded contexts (such as on doormats) not to reach the level of absolute prohibition. This view indicates that the legal status of images is influenced by their context and intended use, rather than solely their form. Nonetheless, Sayyid Muḥammad bin ‘Alawī al-Mālikī advises that refraining from producing or keeping such images is the superior course of action, as the virtue of *wara’* – religious caution – is a prudent step in safeguarding one’s faith [Al-Hasani 1992].

The emergence of AI-generated image technology presents a new form of imagery that cannot be directly equated with classical *taṣwīr*. Images produced by AI systems such as DALL-E, Midjourney, or Stable Diffusion are not created by the human hand, but by algorithmic systems trained on vast visual datasets [Oyasor 2024]. This raises a key question: do AI-generated digital images fall within the definition of *taṣwīr* as articulated in classical *fiqh*? Technically, AI images do not go through a manual illustration process as assumed in traditional legal rulings. In fact, such images can be generated without any personal artistic intent, as they are the product of code, textual prompts, and statistical logic executed by machines. In contemporary literature – such as the review by [Azisi et al. 2023] – there is a growing call for the contextualization of *fiqh* within modern digital spaces, in response to the evolving nature of media and agency in the act of creation.

The most fundamental differences between classical *taṣwīr* and AI-generated digital images lie in the medium, the creative agent, and the intended purpose. In classical tradition, the human hand is the active agent of creation – imbued with intention, skill, and deliberate effort. In contrast, in the case of AI-generated images, the machine serves as the technical executor, while the human acts merely as a prompt-giver [Korzynski et al. 2023]. This means that the agency of creation is distributed within a complex system that lacks consciousness or artistic intent [Kimura 2017]. Furthermore, the purpose of producing AI-generated images is typically directed toward design, illustration, and digital content – rather than serving as sacred objects or tools of veneration, as was the case with statues in *Jāhiliyyah* tradition. Thus, if one returns to the core rationale behind the *ḥadīth*-based prohibition—namely, the prevention of mimicking divine creation and the risk of *shirk* – it may be argued that AI-generated images are substantively different in terms of function, theological risk, and intent.

Therefore, a legal approach to AI-generated digital images cannot rely solely on the textual application of classical *fatwā*. What is needed is an approach that moves from an understanding of the historical context of the prohibition (the *first movement* in Fazlur Rahman’s hermeneutics) toward a contemporary examination of this new entity [Akbar 2020]. Although AI-generated images may visually resemble classical *taṣwīr*, they represent a significant epistemic and procedural shift. Digital images are not the product of personal expression or artistic intent in the classical sense, but

rather the output of computational systems that blur the boundary between creator and tool. Thus, *fiqh*-based assessment of AI imagery must take into account technical mechanisms, social contexts, and the intent behind their creation – not merely the final visual form. This marks the beginning of a space for deeper, contextual *ijtihad*.

Legal Analysis of AI-Generated Images

Within the framework of Islamic law, the status of *subject of law* (*mukhaṭṭab*) is clearly defined: the entity must possess intellect (*‘aql*), will (*irādah*), and the capacity for moral responsibility. Therefore, AI cannot be classified as a legal subject in the context of *sharī‘ah*, as it lacks consciousness, intent (*niyyah*), and moral accountability [Oyasar 2024]. In line with the views of contemporary scholars in the field of technology ethics, AI is regarded merely as a tool (*wasīlah*), not as a legal agent (*mukallaḥ*). Consequently, the true subject of law in the use of AI-generated images remains the human user – particularly the prompt creator who determines the content and direction of the generated image. Hence, the application of *aḥkām al-sharī‘ah* cannot be directed toward the AI system itself, but rather toward the user who consciously issues visual commands or instructions [Faizin et al. 2025]. This underscores the importance of recognizing that *fiqh* rulings in the context of AI continue to be grounded in the classical principle of *taklīf*, which is inherently attributed to human agency.

The value of benefit (*maṣlahah*) and the potential for harm (*maḍarrah*) arising from AI-generated image technology must be evaluated objectively. In fields such as education, design, visual *dakwah*, and scientific simulation, this technology has demonstrably enhanced efficiency, reduced costs, and expanded access to new forms of expression [Buiten et al. 2023]. As illustrated in the study *Development of Artistic Digital Quranic Interpretation*, the use of digital visualizations can increase student engagement and comprehension of religious messages – provided they are presented within *sharī‘i* ethical boundaries [Madjid, Basalamah 2024]. On the other hand, this technology can also serve as a medium for disseminating *ḥarām* content – such as pornography, hate speech, or improper depictions of sacred figures – contrary to Islamic *adab*. Therefore, Islam’s position on this technology is not absolute (i.e., strictly *ḥalāl* or *ḥarām*), but rather *ta‘liqī* (conditional), based on the legal maxim: *al-umūr bi maqāṣidihā* – “matters are judged according to their objectives”.

In *fiqh*, the legal responsibility for using AI in image creation falls upon the individual who inputs the prompt. If the prompt instructs the AI to generate images that are prohibited by *sharī‘ah* – such as depictions of sentient beings, nudity (*‘awrah*), blasphemous symbols, or forms that imitate divine creation (*tashabbuh bi khalqillāh*) – then the act is deemed *ḥarām*. Likewise, if the image is used in contexts of veneration, idolization, or as a means that may lead to *shirk*, the user bears the sin based on intent and consequence [Zuhri et al. 2024]. However, if the image generated is neutral, general, or beneficial – such as architectural renderings, medical device schematics, or abstract visualizations – then there is no *sharī‘i* prohibition imposed on the user [Buiten et al. 2023]. Here, the legal maxim *al-aṣl fī al-ashyā’ al-ibāḥah* applies: the default ruling on things is permissibility, unless there is explicit or implicit evidence indicating prohibition.

In the context of abstract imagery – such as non-representational visuals or results from vague prompts that produce unclear forms – the default ruling is *mubāḥ* (permissible). However, in practice, AI-generated images may occasionally

depict sentient beings due to the system's misinterpretation of ambiguous prompts [Oppenlaender et al. 2024]. In such cases, the user is not held sinful, as the error falls under *ma'fū* (pardoned) actions in Islamic law. As stated in *Sūrah al-Aḥzāb* (33:5): "There is no blame upon you for that in which you were mistaken, but [only] for what your hearts intended". Nevertheless, adopting a stance of *wara'* (religious caution) remains the superior practice – such as by clarifying instructions and ensuring the content does not violate *shar'ī* boundaries [Wazin et al. 2025]. Therefore, caution in the use of this technology becomes an essential ethical dimension, ensuring that AI does not inadvertently become a tool for undermining Islamic values.

Thus, it can be concluded that the legal status of using AI-generated images does not lie in the technology itself, but in the user and the intention behind its use. AI is a neutral tool, and its permissibility or prohibition depends on how it is employed by humans. This position aligns with the *second movement* in Fazlur Rahman's *double movement* hermeneutics – i. e., the adaptation of legal rulings to contemporary realities, grounded in the foundational principles of Islam. Accordingly, users of AI-generated images must understand the boundaries of *shar'ī ah*, avoid deviant visual content, and strive to maximize the technology's potential for *maṣlahah* (benefit) [Faizin et al. 2025]. Through this approach, *fiqh* functions not merely as a system of prohibitions, but as a moral and intellectual guide for ethical and intelligent engagement with modern technologies.

Conclusion

This study finds that the legal discourse on *taṣwīr* in the *ḥadīth* is contextually rooted in the visual culture of the Prophet's time, wherein images and statues were frequently associated with acts of *shirk* (polytheism) and symbolic claims to divine creation. However, when these *ḥadīth* are reinterpreted through Fazlur Rahman's *double movement* hermeneutical approach, it becomes evident that the prohibition is primarily concerned with the function of representation and its potential for deviation, rather than the visual form itself. In the context of AI-generated images, the study concludes that the imagery produced by algorithmic systems does not involve direct human intent in the artistic process and therefore cannot be fully equated with classical *taṣwīr*. This research affirms that AI is not a legal subject (*mukallaḥ*) in Islam, but rather a tool. Consequently, the user – or prompt-giver – bears full *shar'ī* responsibility for the ethical value of the images produced, taking into account intent (*niyyah*), purpose, and the actual visual content generated.

The main contribution of this study lies in proposing a legal assessment framework for AI-generated images grounded in *uṣūl al-fiqh* and *ḥadīth* hermeneutics, rather than relying solely on general digital ethics. This article offers a novel synthesis between classical jurisprudence and contemporary technological challenges, demonstrating that legal rulings on AI-generated imagery cannot be based solely on visual form; they must address technical mechanisms, ontological structures, and the user's intent. The study further expands the discourse of visual *fiqh*, which has traditionally focused on conventional artistic media, by contextualizing it within the realm of algorithmic digital innovation. As such, this article not only enriches the corpus of Islamic legal literature in the technological era but also paves the way for a renewed methodology of interpreting religious texts concerning visuality and symbolic representation in the contemporary sphere. This methodological innovation provides a crucial

foundation for responding to the evolving discourse on AI ethics within the global Muslim community.

The strengths of this study lie in its interdisciplinary approach, which integrates *ḥadīth* studies, *uṣūl al-fiqh*, philosophy of technology, and Islamic digital ethics in a cohesive framework. The author effectively employs the *double movement* hermeneutic not only as a theoretical lens but also as an operational tool for reinterpreting *ḥadīth* texts and connecting them to modern phenomena. Another notable strength is the integration of primary Islamic sources with recent academic literature indexed in Scopus, resulting in an analysis that is both normatively grounded and contextually robust. However, the study's limitations include a lack of in-depth exploration of the psycho-visual dimensions of AI users, which could more intricately inform the aspect of *niyyah* (intention). Additionally, the absence of field data or direct interviews with users renders the findings more theoretical than practical. Nonetheless, these limitations do not undermine the argumentative strength of the article as a conceptual foundation for Islamic *ijtihād* on digital imagery in the modern age.

Future research is recommended to deepen the empirical dimension of AI-generated image usage in everyday Muslim contexts. Field studies involving Muslim AI users – whether in the production of *dakwah* content, educational design, or visualizations of religious texts – would enrich theoretical findings with concrete social realities. On another front, it is essential to develop a more responsive methodology within Islamic legal theory for addressing autonomous technologies based on machine learning, including applications involving audio, video, and 3D simulations. Interdisciplinary collaboration among scholars of Islam, technologists, and ethicists is also critical in producing *fatwās* grounded in both technical understanding and theological accuracy. Lastly, research on *niyyah* within human – algorithm interaction is increasingly important, as agency in digital systems is no longer linear. With such directions, Islamic law will remain alive, dynamic, and capable of responding to contemporary developments without compromising its normative integrity.

References

- Akbar 2020 – Akbar A. Fazlur Rahman's Influence on Contemporary Islamic Thought. *The Muslim World*. 2020. 110 (2). Pp. 129–153.
- Al-Bukhari 1990 a – Al-Bukhari Muhammad bin Ismail. *Bāb Al-Muṣawwirīn Yaum Al-Qiyāmat. Ṣaḥīḥ Al-Bukhari Juz 7*, Sulṭaniyya, 167. Egypt, 1990.
- Al-Bukhari 1990 b – Al-Bukhari Muhammad bin Ismail. *Bāb Bay' Al-Taṣāwir. Ṣaḥīḥ Al-Bukhari Juz 3*, Sulṭaniyya, 82. Egypt, 1990.
- Al-Bukhari 1990 c – Al-Bukhari Muhammad bin Ismail. *Bāb Tafsīr Sūrat Al-Nuḥ. Ṣaḥīḥ Al-Bukhari Juz 6*, Sulṭaniyya, 160. Egypt, 1990.
- Al-Hasani 1992 – Al-Hasani Sayyid Muhammad bin 'Alawi Al-Maliki. *Bāb Khulāṣah Fi Ahkām Al-Taṣāwir. Majmu' Fatāwā Wa Rasā'il*. Madinah, 1992. Pp. 213–214.
- Al-Kubaisi 2024 – Al-Kubaisi Abdel Aziz Shaker Hamdan. Ethics of Artificial Intelligence a Purposeful and Foundational Study in Light of the Sunnah of Prophet Muhammad. *Religions*. 2024. 15 (11). P. 1300.
- An-Nasā'i 2007 – An-Nasā'i Imām Hāfiz Abu Abdur Rahmān Ahmad bin Shu'aib bin Ali. *Bāb Al-Taṣāwir. Al-Sunān Al-Kubra An-Nasā'i Juz 6*. Riyadh, 2007.

- An-Nawawi 1930 – An-Nawawi Yahya bin Syaraf. *Bāb Taḥrīm Taṣwīr Ṣūrat Al-Ḥayawān. Al-Minhāj Sharḥ Ṣaḥīḥ Muṣlim Bin Al-Hajjāj Juz 14*. 81. Egypt, 1930.
- Arman 2024 – Arman A. S. The Discourse of Renewal: Assessing Fazlur Rahman's Hermeneutics and Its Contemporary Relevance. *Al-Shajarah: Journal of the International Institute of Islamic Thought and Civilization (ISTAC)*. 2024. December. Pp. 319–335.
- Azisi et al. 2023 – Azisi A. M., Najah N. A., Eva P. H., Mevy E. N. Initiating Interfaith Fiqh in the Modern Era: An Effort to Contextualize Rahmah and Humanist Islam in Digital Space. *Religió Jurnal Studi Agama-Agama*. 2023. 13 (2). Pp. 188–208.
- Buiten et al. 2023 – Buiten M., de Streel A., Peitz M. The Law and Economics of AI Liability. *Computer Law & Security Review*. 2023. 48 (April). 105794.
- Chen et al. 2022 – Chen A., Liu R., Xie L., Chen Zh., Su H., Yu J. SofGAN: A Portrait Image Generator with Dynamic Styling. *ACM Transactions on Graphics*. 2022. 41 (1). Pp. 1–26.
- Elmahjub 2023 – Elmahjub E. Artificial Intelligence (AI) in Islamic Ethics: Towards Pluralist Ethical Benchmarking for AI. *Philosophy & Technology*. 2023. 36 (4). 73.
- Faizin et al. 2025 – Faizin N. A., Maarif S., Hanafi Yu. Considering Religious Moderation in Islamic Law through AI ChatGPT and Bahsul Masail of Nahdlatul Ulama. *Law, Innovation and Technology*. 2025. 17 (1). Pp. 271–288.
- Fenlon 2017 – Fenlon K. Thematic Research Collections: Libraries and the Evolution of Alternative Digital Publishing in the Humanities. *Library Trends*. 2017. 65 (4). Pp. 523–539.
- Gorian, Osman 2024 – Gorian E., Osman N. Dz. Digital Ethics of Artificial Intelligence (AI) in Saudi Arabia and United Arab Emirates. *Malaysian Journal of Syariah and Law*. 2024. 12 (3). Pp. 583–597.
- Hipple 2020 – Hipple D. Encounters with Emergent Deities: Artificial Intelligence in Science Fiction Narrative. *Zygon: Journal of Religion and Science*. 2020. 55 (2). Pp. 382–408.
- Kimura 2017 – Kimura T. Robotics and AI in the Sociology of Religion: A Human in Imago Roboticae. *Social Compass*. 2017. 64 (1). Pp. 6–22.
- Korzynski et al. 2023 – Korzynski P., Mazurek G., Krzypkowska P., Kurasiniski A. Artificial Intelligence Prompt Engineering as a New Digital Competence: Analysis of Generative AI Technologies Such as ChatGPT. *Entrepreneurial Business and Economics Review*. 2023. 11 (3). Pp. 25–37.
- Madjid, Basalamah 2024 – Madjid M. N., Basalamah S. Development Of Artistic Digital Quranic Interpretation Toward Innovative Foreign Language Learning. *SHS Web of Conferences*. 2024. 202 (November). 06008.
- Mahdavi et al. 2024 – Mahdavi G., Atefeh A. S, Magerko B. Is It AI or Is It Me? Understanding Users' Prompt Journey with Text-to-Image Generative AI Tools. *Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. New York, 2024. Pp. 1–13.
- Mghdesyan 2024 – Mghdesyan V. V. Որքան ըվ է Ընդունելի Արհեստական Բանականության Միջոցով Ստեղծված Նկարը Իսլամի Կողմից [How Acceptable is a Picture Created by Artificial Intelligence by Islam?]. *Region and the World*. 2024. February. Pp. 74–77.
- Nawi et al. 2023 – Nawi A., Yazi Kh. N., Mohd Ya. F., Samuri M. A., Nasir Z. G. A. Exploring Opportunities and Risks of Artificial Intelligence Research for Islamic Ethical Guidelines. *Jurnal Akidah & Pemikiran Islam*. 2023. 25 (2). Pp. 1–34.
- O'Meara, Murphy 2023 – O'Meara J., Murphy C. Aberrant AI Creations: Co-Creating Surrealist Body Horror Using the DALL-E Mini Text-to-Image Generator. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. 2023. 29 (4). Pp. 1070–1096.
- Oppenlaender et al. 2024 – Oppenlaender J., Linder R., Silvennoinen J. Prompting AI Art: An Investigation into the Creative Skill of Prompt Engineering. *International Journal of Human-Computer Interaction*. 2024. November. Pp. 1–23.

- Oyasar 2024 – Oyasar E. I. The Emergence of AI and ChatGPT: Implication for Religion Sustainability in Africa. *International Journal of Social Science and Religion (IJSSR)*. 2024. December. Pp. 507–528.
- Raquib et al. 2022 – Raquib A., Bilal Ch., Talat Z., Qadir J. Islamic Virtue-Based Ethics for Artificial Intelligence. *Discover Artificial Intelligence*. 2022. 2 (1). 11.
- Reed 2021 – Reed R. A.I. in Religion, A.I. for Religion, A.I. and Religion: Towards a Theory of Religious Studies and Artificial Intelligence. *Religions*. 2021. 12 (6). 401.
- Ridwan et al. 2022 – Ridwan A. H., Rahman M. T., Budiana Yu., Safrudin I., Septiadi M. A. Implementing and Interpreting Fazlur Rahman's Islamic Moderation Concept in the Indonesian Context. *Journal of Islamic Thought and Civilization*. 2022. 12 (2). Pp. 58–73.
- Singler 2020 – Singler B. The AI Creation Meme: A Case Study of the New Visibility of Religion in Artificial Intelligence Discourse. *Religions*. 2020. 11 (5). 253.
- Sitiris, Busari 2024 – Sitiris M., Busari S. A. The Legal Capacity (Al-Ahliyyah) of Artificial Intelligence from an Islamic Jurisprudential Perspective. *Malaysian Journal of Syariah and Law*. 2024. 12 (1). Pp. 31–42.
- Wazin et al. 2025 – Wazin W., Patimah S., Ansori A., Wasehudin. Optimizing AI Technology in Assessing Islamic Financing Risks: A SWOT Analysis of Challenges and Opportunities from an Islamic Legal Perspective (Fiqh). *Al-Istinbath: Jurnal Hukum Islam*. 2025. 10 (1). Pp. 172–193.
- Zuhri et al. 2024 – Zuhri M. T., Sahlani L., Munawaroh N. The Ethics of Artificial Intelligence (AI) Utilization in Qur'anic Studies: An Islamic Philosophical Perspective. *Asyhid Journal of Islamic and Quranic Studies (AJIQS)*. 2024. 6 (2).

Информация об авторе

Мухаммад Юсуф Пратама

научный сотрудник, аспирант

Исламский государственный университет Валисонго

Индонезия, 50185, Семаранг, Тамбакаджи, ул. Валисонго, 3-5

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9800-0584>

e-mail: yusufutama1@gmail.com

Information about the author

Muhammad Yusuf Pratama

Researcher, Postgraduate Student

Universitas Islam Negeri Walisongo

3-5, Jalan Walisongo, Tambakaji, Semarang, 50185, Indonesia

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9800-0584>

e-mail: yusufutama1@gmail.com

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no conflict of interests.

Материал поступил в редакцию / Received 29.10.2025

Принят к публикации / Accepted 07.04.2026

ЭССЕ / ESSAYS

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-147-163>**Искусство и священное. Часть 2****С. С. Ванеян** 

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
 Москва, Россия
 vaneyans@gmail.com

Для цитирования:

Ванеян С. С. Искусство и священное. Часть 2 // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 147–163.
<https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-147-163>

Аннотация. Предлагаемый читателю текст послужил исходным материалом для последней (XXVI) главы подготовленной к печати книги «Теория искусства. Введение». Это текст лекций, прочитанных автором примерно 15 лет назад на историческом факультете Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова для студентов-искусствоведов. Круг обсуждаемых здесь тем воспроизводит концептуальную ситуацию и положение дел в границах такого контекста функционирования искусства, который следует именовать «Художественное и Сакральное». Этот контекст отражает сугубо искусствоведческий (не религиозный, не эстетический, не антропологический и не исторический) взгляд, в свете которого искусство всегда остаётся творческой практикой, то есть формообразующей и смыслопорождающей активностью человека. Стилистика и риторика предлагаемого текста отличаются сочетанием научной дискурсивности и облегчённой концептуальной эссеистичности. Признак полу-популярного, полу-дидактического нарратива – отсутствие научного аппарата (при наличии достаточно подробной библиографии). Автор очень надеется, что данный – отчасти сыроватый, отчасти замысловатый – поток мыслей и чувств придётся кстати как для задач науки, так и для обстоятельств жизни. Публикуется вторая, завершающая часть работы (первую часть см.: Визуальная теология. 2025. Т. 7. № 1. С. 151–172).

Ключевые слова: сакральное искусство, художественный канон, иконография, визуальная теология, аксиология творчества.

Финансирование: исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

Art and the sacred. Part 2

Stepan S. Vaneian 

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
vaneyans@gmail.com

For citation:

Vaneian S. S. Art and the sacred. Part 2. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 147–163. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-147-163>

Abstract. The text offered to the reader served as the source material for the last (XXVI) chapter of the forthcoming book “Theory of Art. Introduction”. This is the text of lectures given by the author about 15 years ago at the History Department of the Lomonosov Moscow State University for art students. The range of topics discussed in the text reproduces the conceptual situation within the context of art functioning, which should be called ‘Artistic and Sacred’. This field reflects exactly art historical (not religious, aesthetic, anthropological or historical) view, which always sees art as a creative practice, i.e. shaping and meaning-generating human activity. The stylistics and rhetoric of the proposed text are characterised by a combination of scholarly discursiveness and lightened conceptual essayism. A sign of a semi-popular, semi-didactic narrative is the absence of a scientific apparatus (with a sufficiently detailed bibliography). The author very much hopes that this – partly incomplete, partly intricate – flow of thoughts and feelings will be suitable for both scientific tasks and circumstances of life. The second, final part of the work is published here (for the first part, see: *Journal of Visual Theology*. 2025. Vol. 7. 1. Pp. 151–172).

Keywords: sacred art, artistic canon, iconography, visual theology, axiology of creation.

Funding: the research had no sponsorship (own resources).

Плоть и предметность: реликварное, меморативное – сосуды и завесы

Пластика, она же скульптура, обладает двумя аспектами сакрального – это сакральность реликварная и сакральность меморативная, потому что пластика может сохранять и поддерживать телесные свидетельства священного. И Западная Церковь особое внимание уделяла и уделяет культу священных останков праведников – святым мощам, которые – реальность, оболочка, свидетельство, знак сохранности. Особенно нетленные мощи. И любая пластика в этом смысле – подобие мощей. Реликварный характер пластики, скульптуры очевиден. Но изображать можно не только святых – можно изображать просто людей умерших, но тоже не без реликварного привкуса. И совсем необязательно изображать умерших: портретирование живого человека – это тоже приобщение его к вечности. Его тленная оболочка обретает некое подобие святости с её качествами непреложности и нетленности. Во всяком случае, любой портрет есть создание дублирующего, удваивающего эквивалента живого тела. Поэтому сохранение в другом материале телесности – это главная реликварно-сакральная функция любой

пластики. Но за этим стоит не только функция сохранения, но и функция напоминания: память тоже удерживается в этой материальной оболочке. Всякая пластика – погребальна.

Так что вслед за архитектурой и скульптура освящена по всё той же сугубо христианской причине: не просто уважительное отношение к плоти, а вера в освящённую, в очищенную и принесённую в пасхальную жертву Плоть Христа. И поэтому сакральная пластика не может быть порицаема, отрицаема, отвергаема, а западно-христианская традиция богослужения и благочестия это демонстрирует со всей определённой и наглядностью. Пластика в христианском литургическом контексте – это осязательная визуализация и телесная реализация святости как таковой и почитание её как реликвии. Поэтому отсутствие пластики в восточно-христианском художественном благочестивом литургическом опыте заставляет сами иконы восприниматься предметно, вещественно, к ним относятся как к артефактам, хотя в западно-христианской традиции эту функцию исполняют трёхмерные статуарные сакральные изображения.

И, наконец, декоративно-прикладное искусство, которое именно как прикладное, утилитарное искусство в контексте литургическом, богослужебном обретает весьма глубокое и глубинное содержание как форма удержания этого священного литургического богослужебного пространства, которое в конце концов концентрируется в том, что называется богослужебными сосудами, в той же евхаристической Чаше. И здесь иконологические и теологические уста могут уже замкнуться, потому что это тайна всех тайн – Чаша, и образ Чаши, и её функция. Неслучайно вокруг Чаши складывается совершенно безграничное мифологическое пространство, связанное с преданиями и легендами о святом Граале. И стоит обратить внимание, что всякого рода концептуальная богословская альтернатива всему официальному литургическо-церковному опыту всегда воплощается в этом отдельно взятом сосуде. Можно вольно или невольно утратить, избавиться или лишиться всякого рода священных мест, но всегда останется последний этот сосуд, который в себе содержит буквально и символически всё самое существенное, таинственное, подлинное и истинное в христианстве, то есть саму Христову Жертву, Кровь Нового Завета. И от этого эпицентра развивается, распространяется, расширяется литургическое Присутствие и в пространстве, и во времени, потому что исторические образы такого пространства – разнообразны и многообразны, начиная от пространств катакомб, хотя вопрос открытый, насколько богослужебными были эти пространства.

Представим себе самые первые литургические пространства самых первых христиан: это просто жилое здание, жилище того же христианина. И разница между ранним иудаизмом и христианством в том, что для христианина любое место, любая горизонтальная плоскость может быть престолом Божества, в то время как храмовый, не синагогальный иудаизм знает только одно уникальное место – Иерусалимский Храм с его Святой Святынь. И от этой почти легендарной и мифической простоты через всю историю церковного зодчества можно добраться к совершенно потрясающим формам, и вариациям, и вариантам литургического пространства современной церковной архитектуры.

Но не только предметы и сосуды, а и покровы и ткани – крайне важный аспект предметного наполнения литургической среды, ибо евхаристическое простран-

ство содержит в себе символику в том числе и погребения, а любое погребение – это покровение, сокровение плоти и тела в гробе, то есть во вместилище, в сосуде. Тело непременно оборачивалось и оборачивается в одежды и облачения. Это могут быть особые одежды для мёртвых, в которые оборачивается покойник. Или просто новый костюм, когда какая-нибудь старушка себе платьице покупает заранее на свой вкус, чтобы можно было её в нём похоронить, а может даже в шляпке. С этим связаны довольно странные и причудливые обычаи, когда, например, покойников-мужчин нельзя хоронить в галстук, потому что иначе он будет висеть, как Иуда, на том свете. Это, конечно, красиво, чтобы в галстук человек лежал в гробу, но нужно взять ножницы и перерезать ему торжественно этот самый галстук. Это дикость и язычество, обрядово оформленный бред, вырождение благочестия.

Любая предметность напоминает об инструментальной функции вещи, если же к пользованию добавляется момент владения – в аспекте ещё и ритуально-сакральном, – то вырисовывается и такая опасность, как всякого рода фетишизм, вера в обереги и т. п.

Итак, покровы существуют горизонтальные, связанные с телом и с его символами, гробницей и саркофагом: жертвенник, на престольные покровы и сам престол, алтарь, на котором совершается Евхаристия, сам Гроб Господень – образ самой плоти Христовой, которая есть образ истинного храма. Но есть и вертикальные покровы, обязательные завесы со своим особым символизмом. Конечно, это образ завесы Иерусалимского Храма, с которой произошло нечто принципиальное и роковое: она была разодрана надвое. Голгофская Жертва предполагает и обеспечивает уже прямое общение с Богом во Иисусе Христе, Который преодолевает вот это средостение Иерусалимского Храма, реально упраздненного до того, как он был разрушен язычниками, о чём уже предрекали пророки Первого Завета, и не раз, и не два. Но, увы, остаются пути вертикальной завесы, которая может трансформироваться в нечто совершенно странное и, мягко говоря, диковинное, что у нас и произошло в виде высокого иконостаса. Он вовсе не есть алтарная преграда, не византийский антепендиум; это нечто совершенно иное, а именно восстановление этого самого средостения, что будет опять разобрано, деконструировано, преодолено и сметено, быть может, уже Вторым Пришествием. Высокий иконостас тоже будет расколот напополам (а может быть, в 1917-м году это уже произошло, только мы, как всегда, не заметили).

Ладно, я не буду из себя изображать пророка, у нас всё-таки курс теории искусства, а не теории литургического пространства и тем более – не эсхатологии, но имейте в виду, что все эти вопросы актуальны, они обсуждаются, и это обширнейшая область, отрасль – или богословия, или антропологии образа. И если вы ответственно и по-современному, по-научному занимаетесь теми же самыми византийскими проблемами, а уж тем более, если вы архитектор и посвятили себя современной христианской архитектуре, вы во все эти проблемы должны погружаться со всей ответственностью и со всей компетентностью. В любом случае, именно архитектура, именно сакральное, литургическое, храмовое пространство в широчайшем смысле слова – источник и условие, и легитимизация, то есть оправдание, всякой сакральной визуальности, но одновременно и её ограничение, потому что любое место довлеет любым потребностям христианского быта. И про-

сто пень, на котором, например, узники Соловков совершали Литургию, – уже престол Божества. Он истинно и действительно довлеет Тайной Вечери, Пасхальной трапезе и истинному Первосвященнику, восшедшему к Небесной Скинии.

И эти ткани как раз и превращаются потом в гобелены, шпалеры и ковры. По большому счету, монументальная живопись, покрывающая стены храмов, византийских в особенности, это тоже те же покровы, это нематериальная форма завесы, наделяющей материальные носители чем-то нематериальным. Всё это – покровы, пологи и пороги, отделяющие, обрамляющие, открывающие, прикрывающие, погребаяющие, скрывающие, сокрывающие, хранящие, хоронящие.

Сами стены храма и даже витражи – тоже некоторые завесы, которые и преграждают доступ, и обеспечивают его. Эти вещи – наполнение и заполнение литургического пространства, которое превращается в сакрально-вещественную, материально-предметную среду, состоящую, фактически, из пологов-экранов, из порогов-преград. И через эту богослужебную дву- и трёхмерную предметность к этому сакральному миру приобщается и человек. А он тоже является телом, объектом и одновременно личностью, субъектом, имеющим поверхность-кожу собственной телесности и носящим образ своей сокровенности – покровы своих одежд и одеяний, иконически реализованных в той же литургической параментике. Человек пользуется этой предметностью, хранит и символизирует свою пригодность, приспособленность к деятельному приложению творческого усилия, в том числе и священнодействия.

Жизнь, мир и профанизация

Но и жизненное пространство повседневности тоже строится вокруг некоторой святыни, и святая святых такого пространства – это моё Эго. Действительно, человек так устроен, что он реально находится в центре того мира, который он создаёт своим присутствием, и когда мы говорим именно об опыте Богообщения, то мы как раз говорим о таком смещении себя с этого эпицентра мироздания, которая позволяет именно Богу во Иисусе находиться в этом самом центре. «Дом ваш остаётся пуст», – обращается Иисус к фарисеям, и очень скоро пророчество сбывается: пустой дом и опустошённый храм, осквернённая святыня – уже реальность. Но это не значит, что исчезает возможность общения с Богом, упраздняется присутствие Яхве в Своём народе, внутри народа Израиля. Нет, наоборот, опустошение израильского Храма – начало возведения и устройства истинного святилища, ведь царствие Божие располагается внутри каждой души, если там располагается Христос. Истинный храм – это душа, это сознание, но как бы реконфигурированное, реструктурированное, где моё Эго – моя слабость и моё «сокровище» – уступает место, сходит с престола, и тот остаётся пустующим. Является этимасия, потому что Сам Владыка не спешит занять то место, которое Ему предназначено.

Иначе говоря, жизненное пространство тоже имеет эпицентр, и в нём тоже есть возможность совершать свои, уже мирские культы, и даже то, что называется секуляризацией, обмирщением человеческой жизни, не означает изгнания всего священного, сакрального из этой жизни; просто происходит подмена и замена одних культов другими культурами, и на ту же самую историю искусства не вредно иногда смотреть с такой позиции.

Ходовая книжка, чудом переведённая на русский язык, а главное, изданная, «Утрата середины» является популяризацией того круга идей, которые в Германии и в немецком католичестве как раз после войны представляли собой нечто предельно злободневное и очень актуальное. Представим себе, как выглядел Дрезден в 1945-м году, даже в 1948-м, когда была издана «Утрата середины», как выглядел Магдебург и что значит «80-процентные потери», что значит по-настоящему ковровое бомбометание; и почему немецкая послевоенная литература называется *Trümmerliteratur*.

И на этом пустующем месте, в этом полном опустошении, когда не города, а страны были превращены в пустыню, и возникает та идея, что подлинное Богообщение приемлет всякие места, и пустыня тоже вполне подходит, и она не обязательно должна быть египетской или сирийской. Посередине Европы можно, увы, устроить себе пустыню (хотя тот же самый Зедльмайр вспоминал, как выглядел Киев, в котором он был в 1942-м).

Эта книга с её идеей истории искусства как истории мирских культов – подведение итогов не только феномена истории искусства, но и дисциплины с тем же названием. «История искусства как история духа» – замечательнейшая формулировка одного из почитателей Макса Дворжака, художника-экспрессиониста Феликса Хорба – стала заглавием посмертного сборника Дворжака (1924). А в 1944-м году Зедльмайр пишет эссе о Дворжаке, где уточняет: речь должна идти об истории искусства как истории разрывов человеческого духа. Получается, дух человеческий может рваться на кусочки, могут зиять его бездны и провалы бездуховности. И такую историю искусства тоже надо писать, и эти разрывы совершаются всякий раз, когда происходит опустошение мира его ложными владыками. Уже пророк Даниил знал 4 царства, которые сменяют друг с другом в неуклонном и последовательном опустошении святынь: история бесчестия, безбожия, отвержения и отторжения. Но эта пустота и этот вакуум бездуховности могут оформляться, эстетизироваться и наделяться художественным обликом. Но такая очень горькая история искусства имеет в виду не только историю, не только теорию, а ещё и методологию, потому что за этим стоят определённые критическо-разоблачительные методы искусствознания, которые можно применять, выявляя признаки мирских культов.

Но дело в том, что совсем не обязательно так уж негативно смотреть на историю того факта, что человек может по-настоящему и вполне благоговейно относиться к повседневности и что обыденность – тоже прибежище Божества. Та же самая Голландия знает опыт совершенно аиконического благочестия. Протестантизм в крайних формах анабаптизма нашёл себе прибежище в этой стране, где в XVII веке расцветает то самое искусство, которое мы знаем, почитаем и кульминация которого – бессмертный Рембрандт. Это искусство остаётся святым в святости человеческой жизни как таковой, в её самых простых, обыденных, незамысловатых, бытовых подробностях, в событийных последовательностях и предметных структурах. Бесконечно важно, что повседневность вполне урегулирована, организована, упорядочена и вполне наглядно визуализирована, так что совсем не обязательно искать святыню в каких-то особых святых вещах или освящённых местах. И в картине Вермера Дельфтского святость и реальность Богоприсутствия не просто можно видеть, а именно чувствовать и переживать почти на пределе возможного.

Итак, священное может являть себя и в мире, казалось бы, секулярном, то есть обмирщённом. И профанное – совсем не обязательно синоним нечистого. Но, с другой стороны, эти самые пустые, опустелые, пустующие места, которые когда-то были вмещалищем богов, могут заполняться всевозможными псевдобожествами, и ими может быть всё, что требует поклонения себе.

И на самую традиционную историю искусства можно посмотреть как на череду особых псевдокультов, с точки зрения псевдомирской, псевдорелигиозной, псевдосакральной, но вполне культовой практики, когда тот же пейзажный парк – форма поклонения природе, а, например, выставочные, музейные пространства – культовые места религии прекрасного, где само искусство и есть святыня. Фабрики, заводы даже типологически строятся как сакральные места, в которых справляется культ техники. В конце концов, сам человек может превратиться в предмет культа.

Но любой идол, псевдобожество не только воздвигается на подиум-пьедестал, оно не только воцаряется и даже порой воцерковляется, но и в какой-то момент низвергается, потому что происходит обратный процесс разочарования в нём, и последнее, в чём человек способен реально разочароваться, – это он сам. И хотя этого идола выдают слабости нашего собственного Эго, отворачиваться от него весьма опасно, и потому-то эго-культ – самый устойчивый. Человек всяческим образом подтверждает, визуализирует, эстетизирует почитание себя, в том числе в виде, например, моральной проповеди о том, какие все вокруг эгоцентрики, предающиеся псевдокультам, вокруг такого чудесного и настоящего центра в виде моего «Я».

На самом деле из всего можно сотворить предмет поклонения, и критическая философия XX века много положила сил, и нервов, и энергии на разоблачение такого идола, как псевдонаука – соперница мифологии и религии. Но какая «критическая теория» разоблачит саму эту философию как уже ложную премудрость? Задача теории искусства заключается в том, чтобы видеть и каждый раз отслеживать, как эти культы обслуживаются эстетически, как они облекаются в покровы художественные и визуальные. При том что есть вещи, которые на самом деле требуют своего сокрытия, и можно эстетизировать нечто не просто ради демонстрации чего-то священного или псевдо-священного, но ради того, что нуждается в визуализации в качестве притворного камуфляжа.

Тот же самый Зедльмайр вполне имел право рассуждать вслед за Шпенглером о том, что орнамент умирает в узоре, и самый страшный способ умерщвления искусства и всего эстетического – Зедльмайр в данном случае достоин доверия, он через всё это прошёл, – это уже не узор, а военный камуфляж. Миметическая идея камуфляжа заключается в срастворении со средой, в мимикрии, но не ради поддержания жизни, как животные притворяются невидимыми, чтобы их не съели, а ради противоположного – чтобы сохранить возможность кого-то умертвить. Такой извращённый, последний вид и функция орнамента знаменуют и символизируют смерть всякой визуальности.

Эстетический камуфляж соблазна

Но камуфляжем может быть любое эстетическое обрамление, всё, что имеет внешний и привлекательный вид; в этом природа китча, о котором мы говорим вслед за Германом Брохом. Про это говорил и Вальтер Беньямин, назы-

вая эстетизм фашистской идеологией и задаваясь вопросом, что можно этому эстетическому фашизму противопоставить с точки зрения пролетариата. Ответ – коммунистическую революцию. Китч эстетизирует банальное, представляя его привлекательным, а тотальное разрушение политического строя, общественных устоев, картинных галерей и храмов, что и есть настоящая, именно коммунистическая, а не какая-нибудь буржуазная революция. Тем более обязательно утверждать на месте образовавшейся пустоты новую эстетику – новый виток эстетизации и новую революционную волну, что не мог не осознавать псевдоатеист Беньямин, разыгрывая из себя революционера.

Но эстетическое и художественное может прикрывать и нечто непристойное, недостойное созерцания, всякого рода аморализм. Романо Гвардини интереснейшим образом разоблачает одного из поклонников Александра Кожева, неогегельянца-экзистенциалиста Жоржа Батая – провокатора всего этического и эстетического, непристойного разрушителя всех устоев. Нечистое, антиэстетическое – мощнейшее средство разоблачение аморализма. То есть искусство может быть соблазном, может быть искушением не только с точки зрения религиозного фанатика-иконоборца, но и с точки зрения просто философствующего теолога или эстетствующего идеолога.

И уже св. Бонавентура в XIII веке задавался вопросом, который восходит ещё к платоновскому Сократу: нужно ли беса изображать хорошо или плохо, то есть показывать со всей искусностью, какой омерзительный этот бес, или, наоборот, стараться изображать небрежно. Та же тема присутствует и в известном письме Бернарда Клервоского аббату Вильгельму. Это один из самых знаменитых текстов-источников средневековой эстетики. Бернард – главный деятель цистерцианской реформы, и связанная с ней храмовая архитектура – отчасти источник и сугубо готической эстетики. У цистерцианцев, этих предтеч протестантизма, ревнителей пуризма, в том числе эстетического, всё декоративное сведено к минимуму: чистые белёные стены и четкие крестоворёберные своды. И аббату-бенедиктинцу, который только что оформил храм (вероятно, это Ключни) ещё в романском стиле со всеми монстрами на фигурных капителях и с соответствующими порталами, Бернард так и говорит, что, мол, если тебе не жалко средств, пощади свою бессмертную душу, такое изображая. Так вот, нечистого духа можно изобразить очень мастерски и стараясь, чтобы нам омерзительно было смотреть. Так Босх изображает всю свою нечисть. Но мы-то, это созерцая, ко всему этому и приобщаемся. Наше зрение, взирая на искусно изображённую нечисть, прилепляется к этой самой нечистоте.

А с другой стороны, если я изображу беса кое-как, то зритель может посмотреть и решить, что это всё не только некрасиво и непривлекательно, но и не страшно и не серьезно. Врубелевский Демон – такой интересный юноша, да ещё и страждущий, одинокий и обиженный. А может, это и не демон, а даймон! Границы и пороги между пороком и благочестием проходят совсем не в тех местах, где мы привыкли их полагать и где они легче всего проводятся. Эстетическое – не синоним этического, и в этом есть своя не просто теоретическая, но и практическая правда, потому что эстетическое имеет характер чего-то самодостаточного, это отдельный и автономный опыт. И при всей необходимости и неизбежности наших оценочных суждений и всякого рода критических практик, от кото-

рых никуда не деться, мы всегда должны иметь эстетическое в качестве повода и инструмента для наших уже этических упражнений и усилий. Эстетическое – это то, от чего мы можем оттолкнуться, как от земли, как от стены, чтобы вернуться уже внутрь себя, и, отразившись, наш критический пафос должен быть перенаправлен на наши собственные интенции.

Об этом знал тот же самый Зедльмайр, который вслед за Гёте с его «Поэзией и правдой» назвал свой теоретический сборник «Искусство и правда»: не столько истина, сколько правда, то есть то, что возможно для усвоения, потому что по-немецки *Wahrnehmung* и *Wahrheit*, «восприятие» и «правда» – однокоренные слова. И в этой игре слов заключены вещи совсем не игривые, а очень серьёзные, и из этого мы с вами извлекаем очень важный не то что урок, а именно методологический вывод: вопрос о всякой критике – это вопрос самокритики, это вопрос рефлексии и, значит, это вопрос методологии, потому что критика критики – это и есть методология как внутренняя полиция, полиция полиции.

Вспомните великий фильм Мельвиля «Красный круг» с главным персонажем Алена Делона – несчастный, страждущий, хотя очень опасный преступник; а другой – Ива Монтана – такой же неприкаянный бывший полицейский. И вот они сходятся друг с другом в роковом кругу одного общего преступления, которое планировали. А посередине – такой паучище-чиновник, жуткий тип, начальник внутренней полиции, он всех подозревает, будучи уверен, что любой человек рождается уже преступником. Но если критику обратить к самокритике, к саморазоблачению, обратить в научный дискурс, то мы получим методологию и свободу. Поэтому критика и методология – вещи связанные: критика науки, самоочищение, саморазоблачение научного дискурса – это вещь обязательная, равно как и демифологизация науки и искусства, которые творят мифы. Хотя критика способна эти мифы снова и снова создавать ради того, чтобы обслужить эту псевдо-религию и псевдоэстетику.

Во всяком случае, нужно добираться до того эпицентра этой подлинной и ложной религиозности, которым оказывается само творчество, точнее говоря, совокупность тех действий, усилий, переживаний художника, который способен творить из самого творческого акта новое и потому священное творение, выступая, фактически, в роли демиурга, созидающего этот материальный мир божества, хотя с точки зрения, опять же, ещё античной и философской, а также и религиозной практики, демиург – это совсем не обязательно благой Бог, это может быть и псевдо-бог.

Уже христианский гнозис может различать эти божества: Единого Бога и бога-демиурга, а в XX веке художник сам превращается в эквивалент Бога-Творца. Хотя он может быть и просто богом, который оступился и превратился опять в человека, но в жреца и проповедника, носителя идей. Творчество по-разному может быть богоподобным, в том числе и в богочеловеческом исполнении. И тот же Фома Аквинский вкуче со всей эстетикой томизма и неотомизма, если брать конкретную христианскую традицию, описывает формы творчества в терминах богоподобия, сотворчества, которое доступно всякому интерпретанту, ведь любое истолкование – это продолжение творческой активности, и, в общем-то, любой искусствовед тоже может себя реализовать демиургом неких дискурсов.

Итак, профанизация – обратная и теневая сторона всякого Богообщения. Если есть такие сакральные метафоры, как небо и земля, то должно быть и нечто ниже этой земли расположенное, и обмирщение является не только этической, но и эстетической проблемой. Отторжение, отвержение священного и подлинного тоже может быть художественно оформлено. Другое дело, как всё это делается, – потому что не всё профанное разрушительно и деструктивно. И единственная форма художественного демонизма – это, вероятно, искусственная руина, создание, имитация, воспроизведение разрухи, как думал автор «Утраты середины». Те же адские ландшафты Босха – руины, виселицы, колёса и костры – это отдельная тема, которая имеет аспект и формальный, и семантический. Потому что можно изобразить нечто нехорошее, дурное как тему: всевозможные случаи соблазна, искушения, злобы, жестокости – это всё антисакрально и разрушительно по смыслу. А можно ли этому придать разрушительную форму? Это будет уже отказ от формы как таковой. Потому что форма – это по определению что-то созидающее. Наделение формой – это уже акт творчества, а творчество – это дар Бога, и оно никак не может быть демоническим. Поэтому здесь заложено некое противоречие, которое можно решить переходом от эстетики в этику. Несомненно, можно представить себе искусство, где всё гадкое, мерзкое, развратное изображается в формах привлекательных. Это будет искусство, искажающее и растлевающее.

Скрытая сакральность и секреты творчества

Но это будет растение лишь по теме, а не по форме. Форма в чистом виде окажется вполне себе чистой. Облегчённые, не абсолютные формы обмирщения – это упоминавшиеся ложные мирские культы, фальшивые божества цивилизации и культуры. Из всего можно создать идола – из любого аспекта частной, социальной, политической, идеологической жизни – и создавать, и эстетически художественно обслуживать.

Но латентная сакральность присутствует везде, где присутствует подлинность, искренность, самоотдача и где художник, который самозабвенно отдаётся своему творчеству, фактически священнодействует. Он выступает в качестве если не демиурга, то теурга, служителя Бога – если не в роли священника, то в образе жреца. Но если Кандинский – первосвященник нового эстетического культа, то Пикассо – добровольная жертва собственного демиургизма. Потому что художник призван к жертве. В этом заключается самая христианская форма служения художника и всякого христианина – в подражание Христу, Который Сам – и Жертва, и Первосвященник, и Царь. В Нём всё собирается воедино. И в творческом единстве со Христом может происходить восстановление первоначального единства мира и Бога. А затем можно уже приступить к совместному творению совсем нового!

В итоге, творчество – это сотворчество и богоподражание, когда Божественный Творец не чувствует себя униженным и обиженным, если рядом с Ним – Его верные подобия. Он им не завидует, они Ему не соперники, а соратники, способные создавать нечто почти совершенное вслед за Ним, подлинным Мастером, возглавляющим Свою Мастерскую, которая – мир. Если в нём есть ученики и Учитель, то и у апостольства есть эстетический и художественный аспект. Ведь ученики

отчасти коллеги: если Христос – Слово, то Его почитатели – непременно и читатели и сочетатели. А Слово в Писании – это Глагол жизни вечной, и потому вполне живым может и должно быть то письмо, что находит себя в живописании.

Библиография

Религиоведение, теология и религиозное искусство

- Бергер П. Священная завеса. Элементы социологической теории религии / Пер. с англ. Р. Сафронова. Москва, 2019.
- Блок М. Короли-чудотворцы: Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространённых преимущественно во Франции и Англии / Пер. с фр. В. А. Мильчиной. Предисл. Ж. Ле Гоффа. Ред., послесл. А. Я. Гуревича. Москва, 1998.
- Бульман Р. Избранное: Вера и понимание. Москва, 2004.
- Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. Москва, 1998.
- Вайль С. Тяжесть и Благодать. Пер. В. Линквинцевой. Москва, 2008.
- Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / Сост., послесл. И. А. Доронченкова. Комм. И. А. Доронченкова, В. М. Лурье. Санкт-Петербург, 1996.
- Гильдебрандт Д. фон. Новая Вавилонская башня. Избранные философские работы. Санкт-Петербург, 1998.
- Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен. Санкт-Петербург, 2002.
- Джеймс У. Многообразие религиозного опыта / Пер. с англ. Москва, 1993.
- Дюпюи Ж.-П. Знак священного / Пер. с фр. А. Захаревич под ред. А. Гринбаума. Москва, 2021.
- Зедльмайр Х. Утрата середины. Москва, 2009.
- Иванов Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. Москва, 1995.
- Жирар Р. Насилие и священное. Москва, 2000.
- Кьеркегор С. Страх и трепет. Москва, 1993.
- Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Пер. с фр. Б. И. Шаревской. Москва, 2020.
- Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Пер. с фр. Б. И. Шаревской. Москва, 2021.
- Любак А. де. Драма атеистического гуманизма. Москва, 1997.
- Марсель Г. Быть и иметь. Новочеркасск, 1994.
- Мольтман Ю. Наука и мудрость: к диалогу естественных наук и богословия / Пер. с нем. Москва, 2005.
- Мольтман Ю. Пришествие Бога. Христианская эсхатология / Пер. А. Тихомирова. Москва, 2017.
- Нибур Ричард, Нибур Райнхольд. Христос и культура. Избранные труды. Москва, 1996.
- Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Пер. А. М. Руткевича. Санкт-Петербург, 2008.
- Пруст М. Памяти убитых церквей. Москва, 1999.
- Розанов В. В. В тёмных религиозных лучах. Москва, 1994.
- Розанов В. В. Около церковных стен. Москва, 1995.
- Степун Ф. А. Искусство и современность // Сочинения. Москва, 2000. С. 920–925.
- Элиаде М. История веры и религиозных идей. От каменного века до элевсинских мистерий / Пер. с фр. Н. Н. Кулаковой, В. Р. Рокитянского, Ю. Н. Стефанова. Москва, 2021.

- Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература. Т. 1–2 / Пер. с англ. А. Н. Дорошевича. Сост., послесл., комм. Т. Н. Красавченко. Москва, 2004.
- Altheim F. Der unbesiegte Gott. Heidentum und Christentum. Rowohlt, Hamburg, 1957.
- Broch H. Die Idee ist ewig. Hamburg, 1938.
- Földényi László F. Starke Augenblicke. Eine Physiognomie der Mystik. Berlin, 2013.
- Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie. Arens Edmund (Hg.). Herder, Freiburg in Br. u. a. O., 2012.
- Goergen A. Glaubensästhetik. Aufsätze zu Glaube, Liturgie und Kunst. Gerhards Albert, Schlette Heinz-Robert (Hg.). Münster, 2005.
- Hameline J.-I. Petite poétique des arts sacrés. Paris, 2014.
- Kemp W. Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen. München u. a. O., 1994.
- Kirchliche Kunst der Gegenwart. Henze Anton, Filthaut Theodor (Hg.). Recklinghausen, 1954.
- Lang B., McDannell C. Heaven: A History. London, New York, 1988.
- Lederberger K. Kunst und Religion in der Verwandlung. DuMont, Kol, 1961.
- Lützeller H. Die Christliche Kunst des Abendlandes. Bonn, 1935.
- Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Breslau, 1917.
- Preziosi D. Art. Religion. Amnesia. The Enchantments of Credulity. London and New York: Routledge, 2014
- Raphael Max. Das göttliche Auge im Menschen. Zur Ästhetik der romanischen Kirchen in Frankreich. Heinrichs Hans-Jürgen (Hg.). Suhrkamp, 1989.
- Régamey Pie R. O. P. Art sacré du xxe siècle. Paris, 1952.
- Schefold K. Römische Kunst als religiöse Phänomen. Hamburg, 1964.
- Stock A. Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie. Paderborn u. a. O., 1996.
- Stock A. Poetische Dogmatik. 4 Bde. (11 Teile). Paderborn u. a. 1995–2016.

Археология искусства (преимущественно христианского)

- Беляев Л. А. Христианские древности. Введение в сравнительное изучение. Москва, 1998.
- Уваров А. С. Христианская символика. Санкт-Петербург, 2001.
- Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. Москва, 2000.
- Покровский Н. В. Евангелие в памятниках архитектуры. Москва, 2001.
- Флоренский П. А., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии // Собрание сочинений. Москва, 2000.
- Andresen C. Einführung in die Christliche Archäologie. Göttingen, 1971.
- Armellini M. Lezioni di Archeologia Cristiana. Roma, 1898.
- Arnau A. C. Archeologia delle chiese. Dalle origini all'anno Mille. Roma, 2013.
- Bienert W. A., Koch G. Grundkurs Theologie III. Kirchengeschichte I. Christliche Archäologie. Marburg, 1977.
- Deichmann F. W. Einführung in die christliche Archäologie. Darmstadt, 1987.
- Engemann J. Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke. Darmstadt, 1997.
- Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Kerscher Gottfried (Hg.). Berlin, 1993.
- Ladner G. B. Handbuch der frühchristlichen Symbolik: Gott, Kosmos, Mensch. Wiesbaden, 1996.
- Liccardo G. Introduzione allo Studio dell' archeologia Cristiana. Storia, metodo, tecnica. Milano, 2004.
- Piper F. Einleitung in die Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und die Epigraphik. 2. Auf. Mittenwald, 1978.

- Sauer J. Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg in Br., 1924.
- Sörriß R. Spätantike und frühchristliche Kunst. Eine Einführung ins Studium der christlichen Archäologie. Köln u. a. O., 2013.
- Worte und Bilder. Beiträge zur Theologie, christliche Archäologie und kirchliche Kunst. Zum Gedenken an Andrea Zimmermann. Lang Manfred (Hg.). Leipzig, 2011.

Теология образности, искусства и творчества

- Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь / Пер. с итал. Москва, 2011.
- Бальтазар Г. У. фон. Слава Господа. Богословская эстетика. Т. II.: Сферы стилей. Часть I: Клерикальные стили / Пер. с нем. О. Хмелевской. Москва, 2020.
- Жильсон Э. Живопись и реальность. Москва, 2004.
- Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. Москва, 1991. С. 171–207.
- Ранер Х. Играющий человек / Пер. Ф. Лукьянова. Москва, 2010.
- Christusbild. Icon + Ikone. Wege zu Theorie und Theologie des Bildes. Hofmann Peter, Matena Andreas (Hg.). Paderborn u. a. O., 2010.
- Dempf A. Christliche Philosophie. Der Mensch zwischen Gott und der Welt. Bonn, 1938.
- Ferri M. B. Sacro Contemporaneo. Dialoghi sull'arte. Milano, 2016.
- Fischer F. X. Ikonik. Regensburg, 1931.
- Gott-Bild. Gebrochen durch die Moderne? Larcher G. (Hrsg.). Graz, 1997.
- Mobley J. A Brief Systematically Theology of the Symbol. New York, London, 2022.
- Quash B. Found Theology. History, Imagination and the Holy Spirit. London, New York, 2013.

Священные образы

- Гращенко В. Н. «Свод небесный». О сакральном символизме ренессансного храма и его монументальной декорации // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 231–267.
- Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие красоты. Клин, 2005.
- Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 1–2. Санкт-Петербург, 1914–1915.
- Лепяхин В. Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. Москва, 2005.
- Петренко В. И. Богословие иконы. Протестантский взгляд. Москва, 2000.
- Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.
- Успенский Л. А. Богословие иконы православной Церкви. Москва, Переславль, 1997.
- Шёнборн К., кард. Икона Христа. Богословские основы. Москва, 1999.
- Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. Москва, 2000.
- Fischer H. Die Ikone. Ursprung, Sinn, Gestalt. Freiburg in Br. U. a. O., 1989.
- Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, London, 1989.
- Lane B. The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting. New York, 1984.
- Laube S. Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum. Berlin, 2011.
- The Sacred Image East and West. Ousterhout Robert, Brubaker Leslie (eds.). Urbana, Chicago, 1995.
- Simson O. von. Von der Macht der Bilder im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters. 2. Aufl. Berlin, 1995.

- Stock A. Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte. Paderborn u. a. 2004.
 Velmans T. L'Image Byzantine ou la transfiguration du reel. Hazan, 2009.
 Zibawi M. Icone. Senso e storia. Jaca Book, 1993.

Иконопочитание, иконоластрия и иконоклазм

- Безансон А. Запретный образ. Москва, 1999.
 Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание. Москва, 1996.
 Гольдман Л. Сокровенный Бог / Пер. с фр. В. Г. Большакова. Москва, 2001.
 Грабар А. Император в Византийском искусстве / Пер. с фр. Ю. Л. Грейдинга. Вступ. ст. Э. С. Смирновой. Москва, 2000.
 Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Warnke Martin (Hrsg.). München, 1973.
 Freedberg D. Iconoclasm. Wiley, 2021.
 Halawa M. A. Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes. Berlin, 2012.
 Hammermeister K. Kleine Systematik der Kunstfeindschaft. Zur Geschichte und Theorie der Ästhetik. Darmstadt, 2007.
 Image and Belief: Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art. Ed. by Colum Hourihane. New Jersey, 1999.
 Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute. Reiner Beck u. a. (Hrsg.). München, 1984.
 Prange R. Das Ikonoklastische Bild. München, 2006.
 Schwebel H. Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts. München, 2002.

Священное и пространство

- Ванеян С. С. Камень и Преткновение-1. Священное, возведённое, разрушенное – между Заветами // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2019. Т. 12. № 2. С. 3–45.
 Ванеян С. С. Отто фон Симсон: архитектурное, литургическое и историческое пограничье – проблемы понимания // Границы нормы. Москва, 2020. С. 199–276.
 Ванеян С. С. Священные места и святые истины // Искусствознание. 2021. № 2. С. 10–61.
 Ванеян С. С. Сакральное: что оно и где? К вопросу о топике Священного. Некоторые наблюдения // Лазаревские чтения. 2010–2016. Москва, 2022. С. 347–398.
 Ванеян С. С. Тело символа. Москва, 2010.
 Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Под ред. А. М. Лидова. Москва, 2006.
 Карпушин И. И. Философия христианского зодчества. Москва, 2005.
 Краутхаймер Р. Три христианские столицы. Топография и политика. Санкт-Петербург, 2000.
 Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве / Пер. с англ. И. Д. Колбутовой, А. В. Маркова. Москва, 2018.
 Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре средневековья. Киев, 1992. С. 49–78.
 Торранс Т. Пространство, время и воплощение / Пер. А. Нестерук. Москва, 2010.
 Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. Москва, 1993.
 Шарден П. Т. де. Божественная среда / Пер. О. С. Вайнер. Москва, 2003.
 Шукуров Ш. М. Искусство и тайна. Москва, 2000.

- Шукуров Ш. М. Образ храма. Москва, 2002.
- Янтцен Х. О церковном пространстве в готике // *Архитектура – язык, история, теория. Сборник переводов. Ч. 2, Москва, 2011. С. 376–392.*
- Aural Architecture in Byzantium: Music, Acoustics, and Ritual. Ed. by B. Pentcheva. London, 2016.
- Barker M. Temple Themes in Christian Worship. New York, London, 2007.
- Beyer F. H. Geheiligte Räume. Theologie, Geschichte und Symbolik des Kirchengebäudes. 2. Aufl. Darmstadt, 2009.
- Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter. R. Warland (Hg.). Wiesbaden, 2002.
- Bonta M., Spazio Sacro. Architetture 1968–2010. Locarno, 2018.
- Bouyer L. Liturgy and Architecture. New York, 1967.
- Congar M.-J. Ives O. P. Le Mystère du temple, ou L'Économie de la Présence de Dieu à sa créature de la Genèse à l'Apocalypse, Paris, 1958.
- Ćurčić S., Hadjityrphonos E. Architecture as Icon: Presentation and Representation of Architecture in Byzantine Art. New Haven, London, 2010.
- Geis L. Miriam Czock, Gottes Haus. Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins Frühmittelalter. Berlin, Boston, 2009.
- Dianich S. La Chiesa e le sue chiese. Teologia e architettura. Milano, 2008.
- Doig A. Liturgy and Architecture. From the Early Church to the Middle Ages. London, New York, 2016.
- Erne T. Hybride Räume der Transzendenz. Wozu wir heute noch Kirchen brauchen? Studien zu einer postsäkularen Theorie des Kirchenbaus. Leipzig, 2017.
- Gott begegnen an heiligen Orten. Stefan Kopp (Hg.). Freiburg, Basel, Wien, 2018.
- Jones L. The Hermeneutics of Sacred Architecture: Experience, Interpretation, Comparison. Vol. 1–2. Cambridge, 2000.
- Kieckhefer R. Theology in Stone. Church Architecture from Byzantium to Berkeley. Oxford University Press, 2004.
- Kopp S. Der Liturgische Raum in der westlichen Tradition. Fragen und Standpunkte am Beginn des 21. Jahrhunderts. Graz, 2009.
- „Liturgie als Bauherr?“ Moderne Sakralarchitektur und ihre Ausstattung zwischen Funktion und Form. Körner Hans. Wiener Jürgen (Hg.). Essen, 2010.
- Messerer W. Sakralbauten. Messerer W. Von Anschaulichen Ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte. Stefan Kojka. (Hg.). Wien, 1992. Pp. 253–289.
- Naredy-Rainer P. von. Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Köln, 1994.
- Nille C. Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen. Frankfurt a. M., 2016.
- Orte und Räume des Religiösen im XIX–XXI-Jahrhundert. Metzger F., Pahud de Mortanges E. (Hg.). Tübingen, 2016.
- Raphael M. Tempel, Kirchen und Figuren. Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie. Frankfurt a. M., 1988.
- Rauh H. D. Epiphanien. Das Heilige und die Kunst. Berlin, 2004.
- Raum und Ritual. Kirchenbau und Gottesdienst in theologischer und ästhetischer Sicht. Bürgel R. (Hg.). Göttingen, 1995.
- Raumerfahrungen. Raum und Transzendenz. Beiträge zum Gespräch zwischen Theologie, Philosophie und Architektur. Dirk Ansorge u. a. (Hrsg.). Münster, 1999.

- Simson O. von. *The Sacred Fortress: Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*. Chicago, 1948.
- Summerson J. *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*. New York, 1963 [Русск. пер.: Ванеян Е. А., Ванеян С. С., Тучков И. И. *Архитектура – язык, история, теория*. Сборник переводов. Учебное пособие. Ч. 2. С. 98–112].
- Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*. Ed. by Sharon E. J. Gerstel. *Dumbarton Oaks*, 2007.
- Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Vavra Elisabeth (Hg.). Berlin, 2005.
- Wang D. *Architecture and Sacrament. A Critical Theory*. New York, 2020.
- Winter S. *Liturgie – Gottes Raum. Studien zu einer Theologie aus der Lex Orandi*. Regensburg, 2013.

Мистерия и культ

- Андерхилл Э. *Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека* / Пер. под ред. В. Г. Трилиса, М. Неволлина. Киев, 2000.
- Балл Х. *Византийское христианство* / Пер. с нем. А. П. Шурбелева. Санкт-Петербург, 2008.
- Бальтазар Г. У. фон. *Космическая литургия. Мирозерцание Максима Исповедника* / Пер. с нем. Г. В. Вдовиной. Москва, 2021.
- Дагрон Ж. *Император и священник. Этюд о византийском «цезаропапизме»* / Пер. А. Е. Мусина. Санкт-Петербург, 2010.
- Мертон Т. *Христианская мистика. Тринадцать лекций монаха-трапписта* / Пер. с англ. Москва, 2020.
- Шмеман А., прот. *Богословие и богослужение* / Сост., ред. Е. Ю. Дорман. Москва, 2017.
- Anthropological, Theological and Semiotic Studies on the Liturgy and Sacraments*. Lois van Torgeren, Charles Caspers (Eds.). Kampen, 1994.
- Architettura, liturgia e cosmo*. Boselli Goffredo (cura). Magnano, 2005.
- Ars Liturgica. L'arte a servizio della liturgia*. Magnano, 2012.
- Astell A. W. *Eating Beauty. The eucharist and the Spiritual Arts of the Middle Ages*. Ithaca, London, 2006.
- Belting H. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990.
- Bonnacorso G. *L'estetica del rito. Sentire Dio nell'arte*. Milano, 2013.
- Casel O. *Mysterium der Ekklesia. Von der Gemeinschaft aller Erlösten in Christus Jesus*. Mainz, 1961.
- Danneels G., Bradshaw P. F., Prétot P. *Nobile simplicità. Liturgia arte e architettura del Vaticano II*. Qiqajon, Bose, 2014.
- Heilige Messe. *Kultisch, Szenisch, Sinnlich, Mystisch*. Marthé Peter Jean (Hg.). Würzburg, 2011.
- Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst*. M. Büchsel, R. Müller (Hrsg.). Berlin, 2010.
- Joas H. *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung*. Berlin, 2017.
- Kult und Bild. Die bildliche Dimension des Kultes in Altem Orient, in der Antike und in der Neuzeit*. Maria Michela Luiselli u. a. (Hrsg.). Ergon, 2013.
- Markiewicz Ph., Ferranti F. *Pietre vive. L'arte nella vita spirituale*. Qiqajon, Bose, 2016.
- Mitchell N. D. *Meeting Mystery. Liturgy, Worship, Sacraments*. New York, 2006.
- Nevill R. C. *Symbols of Jesus. A Christology of Symbolic Engagement*. Cambridge University Press, 2001.

- Platt V. Facing the Gods. Epiphany and Representation in Greco-Roman Art, Literature and Religion. Cambridge University Press, New York, London, 2016.
- Rosenberg A. Christliche Bildmeditation. München, 1975.
- Schulz H.-J. Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgestalt. 3. Aufl. Trier, 2000.
- Schwarz R. Kirchenbau. Welt vor der Schwelle. Regensburg, 2007.
- Spazio liturgico e orientamento. Goffredo Boselli (cura). Qiqiaon, Bose, 2007.
- Sturm H. Alltag und Kult. Basel, Boston, Berlin, 2003.
- Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
- White A. W. Performing Orthodox Ritual in Byzantium. Cambridge University Press. 2015.

Информация об авторе

Степан Сергеевич Ванеян
 доктор искусствоведения,
 профессор кафедры всеобщей истории искусства
 Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
 Российская Федерация, 119992, Москва, пр-т Ломоносовский, 27, корп. 4
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5890-1360>
 e-mail: vaneyans@gmail.com

Information about the author

Stepan S. Vaneian
 Dr. Sci. (Art History),
 Professor of Art History and Theory Department
 Lomonosov Moscow State University
 4 Bldg., 27, Lomonosovsky Ave., Moscow, 119992, Russian Federation
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5890-1360>
 e-mail: vaneyans@gmail.com

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no conflict of interests.

Материал поступил в редакцию / Received 28.04.2025

Принят к публикации / Accepted 04.06.2025

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

Журнал учреждён 23 мая 2019 года

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2026 | Том 8 | № 1

научное периодическое сетевое издание

ISSN 2713-1610 (Print)

ISSN 2713-1955 (Online)

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

Дата выхода в свет: 22.06.2026
Распространяется бесплатно