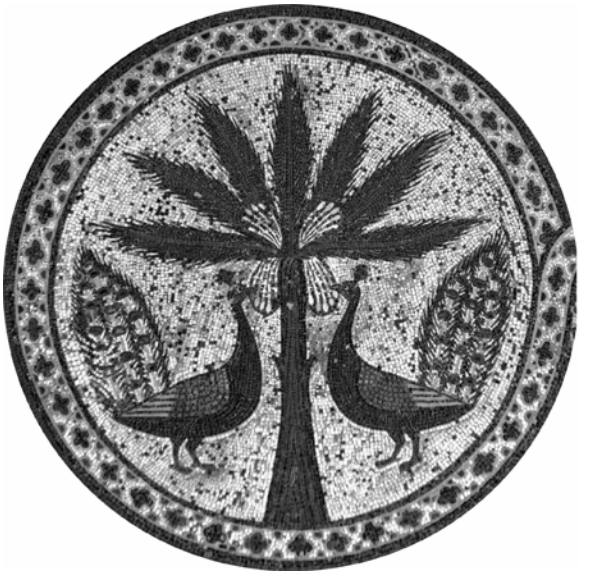
НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал | 2019 | № 1



ISSN 2713-1610 (Print)

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ. 2019. № 1

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

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

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

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

Учредитель: ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»
Адрес учредителя: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41. Телефон: 8 (8162) 627244
Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216. Телефон: 8 (8162) 338830
E-mail: **vistheo@yandex.ru**
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-75774 от 23.05.2019
Электронная версия журнала: **www.visualtheology.ru**

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2019. Все права защищены

YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE UNIVERSITY

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2019 | № 1



ISSN 2713-1610 (Print)

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY. 2019. 1

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

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

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

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

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

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2019. All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора..... 7

СТАТЬИ

С. С. Аванесов
О визуальной теологии..... 13

Р. В. Светлов
Криптоэпифания у Платона..... 44

Н. И. Сазонова
Христианский храм в городском пространстве
и коллизия двух концепций города..... 55

K. S. Sharov
L'université hiérotopique comme une part de l'architecture sacrée
dans l'historiographie d'Isaac Newton..... 70

R. Schmitt, A. A. Petrova
Implikationen der kirchenräumlichen Interaktionsarchitektur:
Das Beispiel Alpha-Gottesdienst..... 89

***Л.* В. Никифорова**
Голландская жанровая живопись XVII века
как визуальная проповедь..... 115

АРХИВ

А. И. Комеч
Взгляды христианства II–IV столетий на эстетическую
выразительность архитектурной формы.
Символика архитектурных форм в раннем христианстве
Подг. к печати: С. С. Аванесов, Е. И. Спешилова..... 130

Авторы..... 145

CONTENTS

Editorial..... 7

ARTICLES

S. S. Avanesov
On Visual Theology..... 13

R. V. Svetlov
Cryptoepiphany in Plato Texts..... 44

N. I. Sazonova
Christian Church in Urban Space: The Two Concepts of the City..... 55

K. S. Sharov
L'université hiérotopique comme une part de l'architecture sacrée
dans l'historiographie d'Isaac Newton..... 70

R. Schmitt, A. A. Petrova
Implikationen der kirchenräumlichen Interaktionsarchitektur:
Das Beispiel Alpha-Gottesdienst..... 89

L. V. Nikiforova
Dutch 17th Century Painting as a Visual Sermon..... 115

ARCHIVE

A. I. Komech
Views of Christianity of the 2nd – 4th Centuries
on Aesthetic Expression of Architectural Form.
Symbolism of Architectural Forms in Early Christianity
Prep. for publication: S. S. Avanesov, E. I. Speshilova..... 130

Authors..... 145

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

К читателям и будущим авторам журнала

Уважаемые коллеги!

Журнал «Визуальная теология» основан как научное периодическое издание, предназначенное для обсуждения теоретических проблем, связанных с визуальными аспектами репрезентации и трансляции теологического знания и с визуально-семиотическими параметрами религиозных практик – как в прошлом, так и в настоящем.

Визуальная фиксация и трансляция теологических утверждений и норм входит в число неотъемлемых признаков религиозной культуры. Физически явленные или подразумеваемые визуальные формы выражения богословского знания или морально-теологического предписания составляют огромную и разнообразную область религиозной теории и практики. Визуальное, наряду с вербальным, несёт значительную смысловую нагрузку как в области систематизации доктрины, так и в сферах богослужебных действий, организации сакрального топоса и повседневного обитаемого пространства, демонстрации иерархического статуса и конфессиональной идентичности. Указанное тематическое поле имеет особую значимость для исследования христианства: различные формы визуализации веры неотделимы от сложного комплекса христианской сакральной практики, а история христианского богословия содержит богатый опыт теоретического осмысления этих форм. В эпоху «визуального поворота» христианские практики закрепления и передачи религиозного опыта привлекают особое внимание и требуют специального изучения. Наконец, полнота теологического знания недостижима без научного осмысления его «зрительных» предпосылок и его «оптической» презентации.

Исследования в области визуальной теологии будут способствовать более глубокому пониманию таких гуманитарных феноменов, как связь образа и смысла в семиотических практиках, культурная память нации (а также регионального сообщества), визуальный код современного обитаемого пространства, презентация социокультурной и гражданской идентичности.

В журнале предполагается публиковать научные материалы по следующим темам:

— визуальные аспекты религиозной веры и теологической доктрины;
— христианская теология и религиозная философия визуального образа;
— теория знака и знаковой коммуникации в религии;
— семиотика сакрального пространства (семантика, синтаксис, прагматика), создание сакральных пространств (иеротопия);
— символика, семиотика и герменевтика визуальных аспектов религиозных практик: литургика, аскетика, мистика, сакраментология;
— визуальные языки религиозного опыта;

— визуальные аспекты религиозного сознания;
— визуальная аксиология христианства: аналитика опыта визуального выражения норм и ценностей, визуальная среда как сфера нормативной теологической дидактики, визуальная область религиозной практики как коммуникативная аксиология;
— визуальная антропология христианства: конфессиональные, культурные и философские аспекты презентации религиозной идентичности;
— визуальная теология и гуманитарное знание: эстетика, история, археология, культурология, филология, география, этнология, социология, этика, искусствознание;
— семиотика и эстетика иконы;
— семиотика и эстетика храмовой архитектуры;
— сакральная топография;
— формы визуализации религиозной морали;
— способы и принципы иллюстрации теологического текста;
— визуальная метафора и экфрасис в религиозном тексте (Св. Писание, теология, история, агиография);
— сценические и экранные формы презентации христианства;
— визуальная семиотика религиозного праздника;
— визуальная теология повседневности;
— теологическая герменевтика жизненной среды;
— сакральная урбанистика;
— способы теологической интерпретации мира как произведения искусства и визуального текста;
— образные приёмы в вербальном теологическом дискурсе;
— богословие словесного образа;
— семиотический анализ религиозных изображений на гербах, печатях, эмблемах, боевых знамёнах и денежных знаках;
— визуальные аспекты религиозной педагогики.

Данный список не является закрытым и может быть расширен за счёт внимания к дополнительным предметным ареалам визуально-теологических исследований.

Языки журнала – русский, английский, немецкий и французский.

Периодичность издания – 2 выпуска в год.

Для публикации в журнале принимаются материалы, написанные в следующих жанрах:

— научная статья;
— перевод научной статьи;
— эссе;
— интервью;
— научный доклад;
— рецензия;
— библиографический обзор;
— отчёт о научном событии.

Все присланные материалы проходят процедуру двойного слепого рецензирования. Максимальный срок рецензирования составляет не более одного месяца.

Первый выпуск нашего журнала открывает научную дискуссию в сфере визуальной теологии, предлагая вашему вниманию несколько материалов по различным темам, связанным с формами зрительной фиксации и оптической передачи содержания религиозного опыта. В статье *Сергея Аванесова* (Великий Новгород) представлено общее понятие о предмете и дисциплинарной специфике визуальной теологии; автор демонстрирует библейские принципы и примеры «легализации» зрительных образов, транслирующих фундаментальные религиозно-богословские установки. Статья *Романа Светлова* (Санкт-Петербург) посвящена теме скрытого явления бога в античной мифологической традиции; автор также рассматривает переосмысление темы «божественной внешности» в древнегреческой философии на примере текстов Платона. *Наталия Сазонова* (Томск) анализирует особенности визуального влияния христианского храма на формирование городского пространства Средневековья; автор демонстрирует радикальное различие между положением храма в традиционном городе и его местом в «регулярном» городском пространстве. В статье *Константина Шарова* (Москва) идёт речь об исследовании Исааком Ньютоном истории, архитектуры и культовой традиции Иерусалимского Храма; автор показывает, что для Ньютона храм – это «иеротопический университет», который должен передавать потомкам знания о структуре мира и основные религиозные идеи. В статье *Райнхольда Шмитта* (Мангейм) и *Анны Петровой* (Казань) анализируются структура и функции сакрального пространства в контексте богослужебного взаимодействия на примере протестантской церкви в Южном Гессене; авторы рассматривают динамику и модификацию пространства в процессе службы, фиксируют ключевые визуальные маркеры различия функциональных зон сакральной коммуникации. Статья *Ларисы Никифоровой* (Санкт-Петербург) посвящена исследованию темы отражения кальвинистской идеологии в голландской живописи «золотого века»; автор проводит ряд параллелей между живописными и литературными образами, проясняя неявные религиозные значения популярных визуальных мотивов. В рубрике «Архив» опубликованы два текста, принадлежащих выдающемуся отечественному исследователю архитектурного наследия *Алексею Комечу*, в которых автор выявляет и обосновывает способы выражения религиозно-богословского и мировоззренческого опыта через архитектурные формы сакральных сооружений в раннем христианстве.

Сергей Аванесов
главный редактор

EDITORIAL

To readers and authors of the *Journal of Visual Theology*

Dear colleagues!

Journal of Visual Theology provides a forum for the expression of independent and critical reflection on matters of current academic interest in iconology, hierotopy, ars sacra and religious imagery, as well as on visual aspects of the beliefs, practices and theological discourse of past and present.

Visual articulation and communication of theological statements and norms is one of the essential features of religious cultures. Visual forms, expressing theological knowledge or moral-theological precepts, constitute a vast and diverse field of religious theory and practice. The visual, along with the verbal, carries significant content both with regards to the systematization of doctrine and in the realm of liturgical actions, in the organization of the sacred τόπος as well of the everyday inhabited space and also as the display of hierarchical status and confessional identity. This thematic field is of particular importance for the study of Christianity. Various forms of the visualization of faith are inseparable from the entirety of Christian sacred practices, and the history of Christian theology contains a rich experience of theoretical interpretation of visible forms. In the era of the 'visual turn', Christian practices that consolidate and preserve religious experience attract particular attention and require careful research. Finally, theological knowledge is not complete without a detailed scientific analysis of its 'visual' premises and their 'optical' representation.

Scholarly research in the field of visual theology will contribute to a deeper understanding of such humanitarian phenomena as the connection of image and meaning in semiotic practices, the cultural heritage of the nation and of regional communities, the visual code of modern inhabited space as well as the manifestation of cultural and civic identity.

Materials on the following topics are accepted for publication in the journal:

— visual aspects of religious faith and theological doctrine
— Christian theology and religious philosophy of image
— theory of sign and sign communication in religion
— semiotics of sacred space (semantics, syntax, pragmatics), construction of sacred spaces (hierotopy)
— symbolism, semiotics and hermeneutics of religious practices: liturgy, ascetics, mysticism, sacramentology
— visual language of religious experience
— visual aspects of religious consciousness
— visual axiology of Christianity: analysis of the experience of the visual expression of norms and values in religious culture, of visual environment as a sphere of normative theological didactics, of the visual field of religious practice as a communicative axiology

— visual anthropology of Christianity, including the confessional, cultural and philosophical aspects of the presentation of religious identity
— visual theology and the humanities (aesthetics, history, archaeology, cultural studies, philology, geography, ethnology, sociology, ethics, art studies)
— semiotics and aesthetics of the icon
— semiotics and aesthetics of sacred architecture
— sacred topography
— forms of visualization of religious morality
— methods and principles of the illustration of theological text
— visual metaphor and ekphrasis in religious text
— theatrical and cinematic forms of presentation of Christianity
— visual semiotics of religious holidays
— visual theology of everyday life
— theological hermeneutics of lived environment
— sacred urban studies
— methods of theological interpretation of the world as a work of art and visual text
— figurative techniques in verbal theological discourse
— theology of the verbal image
— semiotic analysis of religious imagery on coats of arms, seals, emblems, military banners and banknotes
— visual aspects of religious pedagogy.

This list is not exhaustive and may be extended to cover other areas of visual and theological studies.

The contributions are published in Russian, English, German and French. The journal is published twice per year.

Materials written in the following formats are accepted for publication in the journal:

— research article;
— article translation;
— essay;
— interview;
— research report;
— review;
— bibliographic review;
— report of an academic event.

All submitted materials undergo a double-blind peer review process. The peer review process takes not more than one month.

The first issue of our journal opens a scholarly discussion in the field of visual theology, offering you several materials on various topics related to the forms of visual assertion and communication of religious experience. An article by *Sergey Avanesov* (Veliky Novgorod) presents a general concept of the subject and scope of visual theology; the author demonstrates biblical principles and examples of doctrinal justification of visual images that communicate fundamental religious and theological attitudes. The article by *Roman Svetlov* (St. Petersburg) is dedi-

cated to the hidden manifestations of gods in the Antique mythological tradition; the author also revisits the theme of divine apparitions in ancient Greek philosophy on the example of Plato's texts. *Natalia Sazonova* (Tomsk) analyzes the impact of Christian churches on the formation of the Medieval urban space; the author demonstrates a radical difference between the situation of the church in traditional cities and its place in a secular structured urban space. The article by *Konstantin Sharov* (Moscow) deals with Isaac Newton's study of history, architecture and cult tradition of the Jerusalem Temple; the author shows that for Newton the temple was a 'hierotopic university', which transmits to posterity the knowledge about the layout of the world and other fundamental religious ideas. The article by *Reinhold Schmitt* (Mannheim) and *Anna Petrova* (Kazan) analyzes the structure and functions of the sacred space in the context of liturgical interaction using the example of the Protestant church in South Hesse; authors consider the dynamics and modification of space in the process of service, identify important visual markers in key areas of sacred communication. The article by *Larisa Nikiforova* (St. Petersburg) explores the theme of Calvinist influence in Dutch painting of the Golden Age; the author draws a number of parallels between imagery in fine arts and in literature, clarifying religious connotations of popular visual motifs. In Archive section two texts of *Alexei Komech*, an outstanding Russian scholar of architectural heritage, discover and substantiate the ways of expressing theological worldview and religious experience through the architectural forms of early Christian sacred buildings.

Sergey Avanesov
Editor-in-Chief

СТАТЬИ / ARTICLES

DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-13-43

О ВИЗУАЛЬНОЙ ТЕОЛОГИИ

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

В статье исследованы фундаментальные предпосылки и границы визуальной теологии как специфической познавательной программы. Уточняется понятие теологии как рациональной рефлексии над содержанием религиозного опыта. Определяется значение зрения и визуализации в поле теологического знания, а также предметная сфера визуальной теологии: (1) визуально тематизированные сегменты доктрины (суждения *о* видимом / невидимом и суждения *в* лингвистических формах зрения); (2) визуальные формы презентации и организации религиозного опыта; (3) визуальные формы и приёмы выражения теологического знания. Поскольку Священное Писание является фундаментом богословия в целом, постольку главные основания визуальной теологии мы должны искать именно в нём. В статье показано, как Писание ставит и решает ключевые вопросы соотношения бытия и зрения, зрения и знания, зрения и религиозной коммуникации, а также проблемы священного изображения, видимого образа невидимого мира и явления Самого Бога в Новом Завете. Доказано, что все фундаментальные предпосылки визуальной теологии обнаруживаются в Священном Писании; принципиальные начала сакральной архитектуры, организации священного пространства, литургической и сакраментальной символики содержатся там же. В контексте Боговоплощения зримая сторона религиозной культуры получает дополнительное оправдание и приобретает высочайший смысловой статус.

Ключевые слова: визуальная теология, визуальная семиотика, религиозная коммуникация, сакральное изображение, оптика веры.

ON VISUAL THEOLOGY

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

The paper explores fundamental premises and boundaries of visual theology as a specific cognitive program and an academic field. The concept of ‘theology’ is explained as rational reflection on the content of religious experience. The values of vision and visualization in the context of the theological discourse are spelled out. I argue that the subject area of visual theology encompasses: (1) visual segments of the doctrine, such as

assertions about things being visible or invisible as well as 'optical' statements of faith; (2) visual forms of presentation and organization of religious experience; (3) visual forms and practices that help to articulate theological knowledge. Since the Holy Scripture is the foundation of theology in general, the fundamentals of visual theology are found in the Bible. I show how the Scripture poses and resolves cardinal questions appertaining to the interrelation of vision with being, with knowledge and with religious communication as well as with sacred imagery manifesting the invisible world and God Himself via the New Testament. I argue that the foundations of visual theology as well as the principles of sacred architecture, of the organization of sacred spaces and of the liturgical and sacramental symbolism are found in the Scripture. In the context of the Incarnation, visual aspects of religious culture receive additional justification and assume an elevated semantic status.

Keywords: visual theology, visual semiotics, religious communication, sacred image, 'optics of faith'.

Иди и смотри
Откр 6:1

И сойдёшь с ума от того,
что будут видеть глаза твои
Втор 28:34

Религиозное знание и религиозный опыт выражают себя двумя способами – вербальным и невербальным; к ним можно свести всё многообразие религиозных высказываний. Богословская «словесность» реализуется в многочисленных жанрах и речевых дискурсах: исповеди, трактате, апологии, диатрибе, проповеди, письме, диалоге, житии, поэме, гимне. То же самое богословское содержание облекается в «бессловесные», но оттого не менее выразительные, формы: икону, архитектуру, иеротопическую композицию, колорит, жест, литургическое действие. В основании этих двух способов выражения лежат две фундаментальные предпосылки – авторитет Священной Книги (Слова) как вербального текста, восходящего к Божественной инспирации, и восприятие Вселенной как невербального текста – «Книги природы», написанной Творцом и адресованной человеку. На сочетании двух названных «языков» – вербального и невербального[1] – строится религиозная практика – как коллективная, так и индивидуальная. И в повседневности религиозного человека реализуется та же семиотическая интенция: любое слово и всякое действие (включая телесное движение и внешний вид) представляет собой вербальное или невербальное *сообщение*, предназначенное Богу и воспринимаемое Им. Следовательно, наряду

[1] Безусловно, к невербальным способам религиозно-семиотической коммуникации мы должны отнести, кроме визуальных, и иные формы выражения смысла – с помощью звука, запаха, тактильного ощущения; в пространстве храмового богослужения все эти формы дают интегральный эффект предельно высокого уровня.

с вербальной теологией, опирающейся на речь и мысль (внутреннюю речь), должна существовать и действительно существует невербальная теология, использующая в качестве средства выражения различные оптические средства, – *визуальная теология*. Краткое введение в названную «отрасль» теологии представлено ниже.

Теология

Теология в самом общем смысле есть *систематическая рефлексия над содержанием религиозной веры.* В религиозной традиции это содержание веры характеризуется как знание, имеющее трансцендентный источник и, соответственно, экстремальную экзистенциальную ценность, что, однако, не отменяет способности рефлексивного отношения к этому знанию. Поскольку такая рефлексия осуществляется с позиции той же самой веры и в горизонте традиции, которая фундирована этой верой, постольку она сама (то есть теологическая рефлексия) также оказывается предметом теологии; иначе говоря, теология оказывается рефлексией, обращённой и на саму себя – настолько, насколько теология входит в содержание религиозного опыта. Наконец, поскольку религиозная вера не ограничивается сферами *знания* и *знания о знании*, но реализуется в различных практиках, постольку и эти практики репрезентации веры также оказываются предметом теологической рефлексии. Итак, теология есть системно организованная разумная деятельность, *предметом* которой является (α) содержание религиозной веры, (β) формы репрезентации этого содержания в религиозных практиках, а также (γ) сама теология как рациональный «сегмент» религиозного опыта, как «учение о Боге, построенное в логических формах идеалистической спекуляции» [Аверинцев 2006, 434] (от латинского слова speculatio, имеющего подчёркнутый визуально-теоретический смысл – «умозрение», «созерцание», «обзор»).

Рациональная рефлексия над содержанием религиозного опыта имеет смысл и ценность лишь при том условии, что Источник религиозного знания, являясь трансцендентным, в то же время полагается и постигается как *разумное* начало бытия. Только в таком случае рациональное усилие теолога имеет рациональное же оправдание, а значит, и теология в указанном выше смысле возможна как таковая. В противном случае разумная деятельность, направленная на содержание веры, с необходимостью должна восприниматься как бесплодная попытка применить рациональную способность к принципиально иррациональному предмету, как бесполезная «игра ума», как заблуждение и помеха на пути приближения к вне-разумному Абсолюту. Иначе говоря, теология как *рациональная* рефлексия оправдана лишь в горизонте веры, полагающей в начале бытия мира бытие личного *разумного* Бога, то есть в горизонте, условно говоря, «теистических» религий. К последним мы можем отнести христианство (собственно теистическую религию в точном смысле этого термина), а также иудаизм и ислам (монотеистические религии) [см.: Аванесов 2012, 180–184].

Подлинная, *разумно оправданная* теология базируется на представлении о трансцендентном личном Боге, который свободно и целенаправленно сообщает человечеству некоторое знание о Себе посредством собственного Слова

[Шаймухамбетова 1985, 32–33], то есть посредством *логически* организованного сообщения (Откровения) [Аверинцев 2006, 434]. Только в горизонте религии Откровения возможна «теоретическая рефлексия» в отношении разумного Слова; в религиозных традициях, основанных на иных представлениях об Абсолюте и его отношении к человеку, теология невозможна и даже (как *чисто человеческое* предприятие) опасна [Торчинов 2005, 97–98]. Лишь в контексте признания реальности Откровения как осмысленного Логоса теология возможна как «религия, обладающая мыслящим, оперирующим понятиями сознанием» [Гегель 1976, 220]. В наиболее «сильном» смысле теология развивается в поле *христианского* опыта, в котором переживание логосной коммуникации Бога и человека достигает предельного экзистенциального значения. Именно здесь теология складывается и развивается как специфическая «форма рационального дискурса», как «рациональное осмысление Откровения и Предания Церкви» [Шмалий 2003, 158]. Христианская теология есть рационально организованная и текстуально зафиксированная динамическая (становящаяся) когнитивная деятельность, в которой главным предметом интерпретации выступает Откровение Бога. При этом Откровение понимается (а) текстуально – как Священное Писание, (б) гипертекстуально – как мир, раскрывающийся в сознании верующего как многослойный визуально-символический нарратив, (в) контекстуально – как содержание совокупного религиозного опыта Церкви, поскольку в нём постепенно раскрывается и закрепляется бесконечное содержание Откровения.

Всё содержание христианской доктрины уходит своими корнями в Откровение Бога, а христианская религиозная практика является совокупностью форм деятельного «освоения» этого содержания. Теология в христианстве является одной из таких форм. Заниматься теологическим исследованием означает «практиковать веру», содержать себя в религиозно-коммуникативном поле, в котором всякое рациональное суждение одновременно и восходит к Богу, и нисходит к самому автору суждения. С одной стороны, говоря о частном сущем, теолог видит это частное сущее в контексте универсального целого, происходящего из воли и замысла Бога; поэтому *идея Бога* присутствует в речи теолога о любом частном сущем. С другой стороны, даже говоря о Боге, теолог говорит о Нём в силу своих индивидуальных способностей говорить о Нём, то есть, в конечном итоге, говорит о себе самом, говорящем о Боге; в этом отношении теология всегда есть антропология [см.: Аванесов 2014 а], а процесс познания Бога есть способ постижения собственных когнитивных возможностей и реализации собственных бытийных перспектив. Теологическое высказывание о Боге строится как *синергийный акт*, поскольку это высказывание формируется в экзистенциальной коммуникации с Ним и в духовно-интеллектуальной коммуникации с Церковью. Приращение теологического знания означает позитивную бытийную трансформацию самого теолога, его движение по пути к совершенству. Следовательно, христианская теология в целом есть сотериологически ориентированный *перформативный праксис*.

Различные формы такого праксиса в большей или меньшей степени связаны с визуальным опытом, апеллируют к зрению и выражаются посредством оптически воспринимаемых образов и композиций.

Теология и визуальное

Для христианской теологии несомненной является значительная роль *визуальных аспектов* религиозного опыта. Различные формы визуализации веры неотделимы от сложного комплекса христианской сакральной практики, а история христианского богословия содержит богатый опыт теоретического осмысления этих форм. В христианстве особым образом акцентируется проблема чувственного, телесного, оптически выраженного; христианское решение этой проблемы ведёт к тому, что можно назвать одухотворением материального, *освящением чувственного* [см.: Аванесов 2011, 61–68], и, соответственно, к радикальной «опсодицее» [ср.: Маяцкий 2007], к *религиозному* оправданию видимого. Ввиду такого положения дел визуальное оказывается включённым в сферу интереса теологического познания и тем самым определяет само это познание в его дисциплинарной специфике.

Действительно, с одной стороны, теология с необходимостью обращает внимание на то, что можно назвать *концептуальной оптикой* веры – то есть на терминальные и лингвистические приёмы религиозного высказывания, в которых фиксируется статус и роль видимого, оптически явленного, подлежащего усмотрению, а также значимость самой зрительной способности. В этой тематической области возможен огромный разброс мнений – от признания фундаментальной ценности мистических явлений и пророческих видений до позиции предельной контр-визуальности, полагающей истинное бытие и подлинный смысл за пределами всего чувственно данного и оформленного (то есть конечного), в «мире *невидимом*». Задача теологии заключается в том, чтобы найти и формализовать подлинное соотношение видимого и невидимого в горизонте христианского опыта, иначе говоря, в горизонте динамично постигаемого Откровения.

С другой стороны, *визуальная фиксация и трансляция религиозных утверждений и норм* входит в число неотъемлемых и бесспорных признаков религиозной культуры. Эти аспекты религиозного опыта нуждаются в тщательном истолковании, прежде всего – как «легальные» способы выражения невыразимого содержания. Физически явленные или подразумеваемые («воображаемые») визуальные формы манифестации религиозного знания или морально-теологического предписания составляют огромную и разнообразную область конфессиональной теории и практики. Визуальное, наряду с вербальным, несёт значительную смысловую нагрузку как в области систематизации доктрины, так и в сферах богослужебных действий, организации сакрального топоса и повседневного обитаемого пространства, является средством фиксации и демонстрации конфессиональной идентичности. Казалось бы, речь идёт об очевидных и давно известных вещах. Однако до сих пор анализ визуальной составляющей религиозного опыта далеко отстаёт – и по объёму, и по глубине – от анализа вербальных выражений веры. В эпоху же «визуального поворота» христианские практики «оптического» закрепления и передачи религиозного опыта привлекают особое внимание и нуждаются в специальном изучении.

При всём том требует особой акцентуации тот факт, что в христианской традиции и теология, и визуальная семиотика религиозного опыта

были освоены далеко не сразу [ср.: Шмеман 1993, 4–5; Комеч 1975, 21–23], но постепенно (и в некотором роде даже синхронно) принимались в результате, во-первых, адаптации мышления и искусства к новому смыслу жизни, а во-вторых, – всё более глубокого освоения логического и образного содержания самого Откровения. С течением времени закреплялись и входили в традицию конкретные способы визуальной презентации содержания веры – как в составе собственно религиозных практик, так и в повседневной жизни. Поскольку же теология – это часть религиозного опыта, постольку развитие визуальных форм презентации и трансляции теологического знания мы можем рассматривать как один из аспектов процесса визуализации этого опыта в целом. В конечном итоге мы должны признать, что полнота *теологического* знания недостижима без научного осмысления его «зрительных» предпосылок и его «оптической» презентации.

Теология в её «оптическом» аспекте – это не столько искусствознание или история христианского искусства, сколько *визуальная семиотика религиозного опыта*, то есть такая дисциплина, которая позволяет взглянуть на изображения и их композиции как на формы невербального сообщения, как на специфические знаки или системы знаков (тексты), выражающие и передающие богословское содержание. В когнитивном поле этой дисциплины визуальные акты и конструкты интерпретируются с точки зрения выявления закреплённого в них религиозного опыта, иначе говоря, как *теологические акты и конструкты, реализуемые с помощью невербальных средств* – через форму, цвет, объём, композицию, образ, пространственное расположение, движение, жест и тому подобное. При таком подходе религиозные изображения, фигуративные объекты, пространственные композиции, презентации и перформансы рассматриваются не сами по себе (с точки зрения их структуры, эволюции, материальной прочности или эстетического влияния), а как *способы означения и выражения*, то есть в *семиотическом* аспекте. Визуальная теология есть прежде всего и по преимуществу *визуальная семиотика* [ср.: Аванесов 2014 б, 11–12], опирающаяся на библейскую «опсодицею» и привлекающая материалы многих смежных дисциплин: эстетики, искусствознания, теории архитектуры, литургического богословия, экзегетики, аскетики, риторики, сакраментологии.

Понятно, что визуально-семиотические практики формируются в поле такого религиозного опыта, мировоззренческие и доктринальные основания которого и допускают, и предполагают само наличие таких практик, их «легитимность». Для христианской теологии это означает, что такие практики сформированы прежде всего Откровением, задающим базовое отношение к визуальному как таковому. Именно из «оптической» установки Откровения вырастает теологический дискурс образа – и в виде теории, и в виде различных жанров изобразительного нарратива. Последние напрямую организуют коммуникативную сферу Церкви и тем самым формируют христианскую культуру. И сама теология зачастую выражает себя на языке видимых образов или использует «зрительную» риторику для передачи парадоксальных религиозных идей.

Таким образом, в предметную сферу визуальной теологии как *теории* мы должны включить:

(1) визуально тематизированные сегменты доктрины: а) суждения о видимом / невидимом, б) любые суждения *в* лингвистических формах, апеллирующих к зрению («и увидел Бог», «посмотрите на лилии полевые», «итак, смотрите» и т. п.);

(2) визуальные формы презентации и организации религиозного опыта в аспекте их коммуникативных функций, так сказать, «визуальное богословствование» в обширном поле религиозных практик;

(3) визуальные формы и приёмы выражения теологического знания.

Поскольку фундаментальной предпосылкой и ключевым источником для теологии является Священное Писание, постольку первые основания визуальной теологии следует искать именно в нём.

Видеть и быть

В Ветхом Завете бытие сущего принципиально связано с его оформленностью, обнаруживаемой *в поле зрения*. Быть – значит наличествовать в опыте, а последнее означает *быть видимым*, оптически выраженным и визуально данным. Внешняя оформленность и соответственно, доступность зрительному восприятию уже в Шестодневе[2] понимается как ключевое отличие существующего от несуществующего. Перевод хаоса в состояние порядка – при отсутствии каких-либо внутренних предпосылок для такого перевода в природе самого хаоса – описано здесь как такое инициирующее воздействие персонального Логоса, благодаря которому бесформенный μή ὄν становится оформленным и явленным космосом. «Верою познаём, – уточняет эту идею апостол Павел, – что веки [αἰῶνας] устроены Словом Божиим, так что из невидимого (буквально – *неявленного*) произошло видимое [εἰς τὸ μὴ ἐκ φαινομένων τὸ βλεπόμενον γεγονέναι]» (Евр 11:3). Материальный хаос – как «недо-бытие», «пред-бытие» мира – не оформлен, не упорядочен и потому «невидим»; таков мир в своём *начале* (ἀρχή): «В начале сотворил Бог небо и землю [Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν]; земля же была безвидна [ἀόρατος] и пуста, и тьма [σκότος] над бездною» (Быт 1:1–2). Бесформенность меона, как видим, акцентирована сугубо – через указание на его невидимость и через понятие тьмы (непроглядности, непроницаемости для взгляда). Здесь невидимость хаотической «бездны» есть признак отсутствия актуального бытия сущего, которое ещё только *может быть*.

Мир же сотворённый и упорядоченный описан, в отличие от хаоса, как *видимое* (оформленное): «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет [καὶ ἐγένετο φῶς]. И увидел Бог свет [καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὸ φῶς], что он хорош [καλόν], и отделил Бог свет от тьмы» (Быт 1:3–4). Каждый этап творения в Шестодневе завершается подтверждением ценности сотворённого на основе *рассмотрения* его с абсолютной точки зрения: «И увидел Бог, что

[2] Далее везде я цитирую Ветхий Завет по Септуагинте, принимая во внимание и её преимущественную древность в сравнении с Масоретской редакцией, и её язык – тот же язык, на котором затем преемственно формулировалась «оптическая» терминология *новозаветной* теологической традиции.

это хорошо [καὶ εἶδεν ὁ θεὸς ὅτι καλόν]» (Быт 1:10, 12, 18, 21, 25). Высшая степень совершенства принадлежит миру в целом, *видимому* космосу: «И увидел Бог всё, что Он создал, и вот, хорошо весьма [καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὰ πάντα, ὅσα ἐποίησεν, ἰδοὺ καλὰ λίαν]» (Быт 1:31). Из неупорядоченного, хаотического как *невидимого* происходит упорядоченное, космическое как *видимое*, «небеса и земля и всё устройство их [ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ καὶ πᾶς ὁ κόσμος αὐτῶν]» (Быт 2:1). Онтологическое «и бысть тако» в этом генезисе неотделимо от аксиологического «добра зѣло»; и если космическая реальность начинает быть *по слову*, то своё ценностное завершение она приобретает *под взглядом*. Сама видимость сущего, его доступность зрению утверждается здесь как очевидный знак креативного действия Бога, Его разумного творческого «вмешательства» в бесформенную, до-космическую стихийность.

Видеть и знать

Явленность, наглядность сущего утверждается Ветхим Заветом не только в качестве решающего признака действительного бытия, но и как ключевой источник знания, как его определяющее начало[3]. Более того, «видеть» в языке Писания зачастую прямо означает «знать». В начале книги Бытия читаем: «И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид [буквально – *прекрасное для зрения*: ὡραῖον εἰς ὅρασιν] и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла [буквально – *чтобы видеть <то, что> познаваемо <как> хорошее и плохое*: τοῦ εἰδέναι γνωστὸν καλοῦ καὶ πονηροῦ]» (Быт 2:9). Познание здесь характеризуется как *способность рассмотреть*. Так и в античной Греции – от Парменида до Платона и Аристотеля – «знающий человек» понимался и буквально обозначался в языке как «видящий муж» – εἰδώς φῶς, а подлинное знание характеризовалось как способность «видеть», «усматривать» – εἰδέναι [см.: Аванесов 2015, 297–298][4]. Знание в такой когнитивной парадигме прямо увязано с *точкой зрения*: чтобы точно знать, надо правильно смотреть[5].

Тема прямой связи зрения и знания акцентирована в сюжете грехопадения. Змей обещает людям высшее ведение как приобретение особого *взгляда*

[3] Ср. у Аристотеля: Met. 980 a 21–27; см.: Аванесов 2016, 385–386. Вполне в том же духе высказывается в IX веке патриарх Фотий в своей 17-ой гомилии, произнесённой в Великую Субботу 29 марта 867 г. по случаю освящения образа Богоматери в Константинопольской Софии; обличая иконоборцев и приводя в целом вполне традиционные для своего времени доводы в защиту почитания икон, Фотий заключает свою речь весьма нетривиальным сравнением зрения со слухом: «Не меньшей, если не большей силой обладает зрение, ибо именно оно, посредством излияния и истечения оптических лучей [τῶν ὀπτικῶν ἀκτίνων] как бы ощупывая и охватывая видимый предмет, образ [εἶδος] увиденного посылает разуму, позволяя перенести его оттуда в память для неуклонного накопления знания» [Василик 1995, 252].

[4] Ср. с замечанием А. Ф. Лосева о том, что в античной духовно-интеллектуальной традиции выработалась «локализация мистического экстаза в голове и, главным образом, в глазах (ср. бесконечные в платонизме символы и метафоры о зрении и свете), куда сублимируются ощущения со всего тела» [Лосев 1993, 892–893].

[5] Эту мысль встречаем и у Гераклита: воспринятое глазами как таковое не сообщает подлинного знания, не будучи воспринято *правильно* настроенной душой (см. B 17–18 DK).

на реальность; женщина *видит*, что плод хорош; в результате нарушения запрета у людей *открываются глаза*. «И сказал змей жене: нет, не умрёте, но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши [διανοιχθήσονται ὑμῶν οἱ ὀφθαλμοί], и вы будете, как боги, знающие добро и зло [γινώσκοντες καλὸν καὶ πονηρόν]. И увидела [εἶδεν] жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз [буквально – *приятное глазам видеть*: ἀρεστὸν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν] и вожделенно, потому что даёт знание [καὶ ὡραῖόν ἐστιν τοῦ κατανοῆσαι]; и взяла плодов его и ела; и дала также мужу своему, и он ел. И открылись глаза у них обоих [καὶ διηνοίχθεσαν οἱ ὀφθαλμοὶ τῶν δύο], и узнали они [ἔγνωσαν], что наги» (Быт 3:4–7). Приобретение знания здесь описано как *прозрение*[6]. Экзистенциальные последствия такой «перенастройки оптики» оказываются катастрофическими для космоса: в Божественное «хорошо весьма» вторгается актуальное зло.

Специфика библейской позиции в отношении связи зрения и знания состоит в том, что эта связь имеет прямое отношение к образу бытия человека и мира, то есть является *жизненно важной*. Зрение является источником знания, а знание полагается необходимым основанием прагматики: упорядоченная знанием реальность позволяет человеку ориентироваться и целесообразно действовать. Более того, точка зрения на мир оказывается решающей предпосылкой для реализации той или иной «программы действий» в этом мире и, следовательно, для сообщения этому миру того или иного «качества». Такая прагматика в её крайнем, метафизическом значении есть *нормативная онтология* [см.: Аванесов 2013, 11–25]. Взгляд на мир *формирует* этот мир, задаёт ему правило бытия, заставляет его не просто *быть как есть*, но *быть так или иначе*, совершенствоваться или деградировать.

Связь между смещением точки зрения и нарушением нормы бытия, зафиксированная в форме предания о грехопадении, неоднократно воспроизводится в последующих сюжетах и суждениях Писания. Так, жена Лота «обратила взгляд [ἐπέβλεψεν]» на Содом (Быт 19:26) вопреки запрету (Быт 19:17) и стала соляным столпом (ил. 1). Грех жены Лота (своеобразная «похоть очей») состоял в проявлении неуместного любопытства, отвлекающего от сосредоточенности на критически важной цели. В таких случаях, по словам Бернарда из Клерво, «любопытство взглядом и другими чувствами [cum oculus ceterisque sensibus] блуждает среди того, что его не касается» [цит. по: Воскобойников 2014, 184]. В момент радикальной теофании женщина проявляет своеобразное «распутство», отвлекаясь на то, что уже не имеет отношения к её спасению. Сотериологический смысл рассказа о Лотовой жене акцентирован в эпизоде Евангелия от Луки, где речь идёт о финальном *посещении* Божием – пришествии Сына Человеческого. «Так будет и в тот день, когда Сын Человеческий явится [буквально – *будет*

[6] Ср. с эпизодом, в котором физическое прозрение свидетельствует о *позитивном* духовном перерождении: «Когда же Он пришёл в дом, слепые [οἱ τυφλοί] приступили к Нему. И говорит им Иисус: веруете ли, что Я могу это сделать? Они говорят ему: да, Господи! Тогда Он коснулся глаз их и сказал: по вере вашей да будет вам. И открылись глаза их [αὐτῶν οἱ ὀφθαλμοί]» (Мф 9:28–30).

открыт: ἀποκαλύπτεται]. В тот день, если кто будет на кровле, а вещи его в доме, тот не сходи взять их; и кто будет на поле, также не обращайся назад [μὴ ἐπιστρεψάτω εἰς τὰ ὀπίσω]. Вспоминайте жену Лотову» (Лк 17:30–32). Рекомендация «не обращаться» означает призыв немедленно отойти от неугодного Богу, то есть от всего ведущего к окончательной деградации, разорвав с ним всякую – даже *зрительную* – связь, возвращающую смотрящего к прежним его обстоятельствам и отвлекающую его внимание от спасительного ориентира. Праведник всегда готов сказать: пусть Бог накажет меня, «если стопы мои уклонялись от пути и сердце моё следовало за глазами [ὀφθαλμῷ] моими» (Иов 31:7).



Ил. 1. Гибель Содома. Мозаика. Монреале, собор Рождества Богородицы. XII в.
Источник: https://www.christianiconography.info/sicily/destructionSodomMonreale.html

Зрение квалифицируется Писанием как источник возможного соблазна и греха, требующий внимания и контроля: «И если глаз твой [ὁ ὀφθαλμός σου] соблазняет тебя, вырви его и брось от себя; лучше тебе с одним глазом войти в жизнь, нежели с двумя глазами быть ввергнутым в геенну огненную» (Мф 18:9). Зрение как человеческая способность и видимое как предмет усмотрения, таким образом, сами по себе не суть зло, но *могут быть использованы* во зло. Поэтому требование «вырвать око» изложено как условная (кондиционная) прескрипция: «*если* соблазняет, *то* вырви и брось». Таким же образом в 1 Ин 2:15–16 порицаются «похоть плоти, похоть очей [ἡ ἐπιθυμία τῶν ὀφθαλμῶν] и гордость житейская», следовательно, не глаза как таковые и вообще не человеческая «плоть», но их «похоть» (ἐπιθυμία, libido). По словам св. Григория Нисского, «некий обман зримых и вечно текущих <тленных вещей>, через неразумную страсть и горькое наслаждение ввергая в заблуждение и очаровывая душу, использует её легкомыслие и влечёт её к опасному пороку, рождаемому из наслаждений <преходящей> жизни и рождающего смерть в возлюбивших этот порок» (*О цели жизни* I 1) [Сидоров 1997, 143]. Потребен целый ряд негативных условий (неразумная страсть, горькое наслаждение, заблуждение, очарование души, легкомыслие),

чтобы созерцание вещей влекло за собой «опасный порок» и смерть[7]. При отсутствии точной «настройки» души зрение оказывается тем каналом, через который зримые вещи овладевают самим смотрящим на них.

Причина первого грехопадения как раз и должна быть объясняема через «похоть очей», которая оказывается главным залогом успеха искусителя: если сбивающий с толку вопрос лишь инициировал отход от соблюдения заповеди, то вид плода является решающим аргументом в пользу дальнейшего действия. Поэтому именно зрение, вышедшее из-под контроля, оказывается началом деградации бытия. На этом основании человеческое зрение понимается как амбивалентная способность, требующая сосредоточенного самонаблюдения и строгой регуляции. Бернард Клервоский правомерно утверждает, что глаза следует подвергнуть посту: «Если иные члены согрешили, почему же не поститься и этим? Пусть постится глаз, ограбивший душу <…>. Глаз да воздержится от любопытного зрелища и всякой безделицы, дабы ради блага смирил себя покаянием прежде праздно ходивший во зле» [цит. по: Воскобойников 2014, 188]. Человек должен понимать, что «дар зрения», как и дар речи, «чреват, двусмыслен, опасен – и неизбежен» [Маяцкий 2007, 130–131]. Этот дар требует аскетической *заботы*, известной уже ветхозаветным праведникам: «Завет положил я с глазами моими [τοῖς ὀφθαλμοῖς μου], – говорит Иов, – чтобы не помышлять мне о девице» (Иов 31:1).

Зрение, оставленное без попечения, может привести к деградации души; но и обратно – духовная несобранность души влечёт, условно говоря, зрительные аберрации: «дары слепыми делают зрячих [ἐκτυφλοῖ ὀφθαλμοὺς βλεπόντων]», – говорит Бог Моисею (Исх 23:8), имея в виду подкуп судьи, в результате чего тот перестаёт замечать очевидное. Однако правильно настроенный взгляд выступает предпосылкой подлинного знания о сущем и непременным условием ортодоксии. Тогда космос предстаёт перед человеком во всей своей осмысленной красоте, и «тайна» Божественного замысла о нём становится ясной, явленной взору. Такую-то «неведомую и скрытую мудрость [τὰ ἄδηλα καὶ τὰ κρύφια τῆς σοφίας]» Бог «явил [ἐδήλωσάς]» Псалмопевцу (Пс 50:8), то есть перевёл неведомое как невидимое в ведомое как видимое, сделал его очевидным. Апостол Павел уточняет эту мысль: «Ибо невидимое [τὰ ἀόρατα] Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы [буквально – *в творениях понимаемые видятся*: τοῖς ποιήμασιν νοούμενα καθορᾶται]» (Рим 1:20). И хотя никогда «не насытится око зрением [οὐκ ἐμπλησθήσεται ὀφθαλμὸς τοῦ ὁρᾶν]» (Еккл 1:8), но именно зрение является началом познания, а познание – основанием практики, формирующей *человеческую* реальность.

Понятно, однако, что осмысленность мира открывается человеческим глазам лишь в координации с неким *внутренним взглядом*, обусловленным общим настроем души. Апостол Павел в Послании к Ефесянам пишет, что он просит Бога, чтобы Он «дал вам Духа премудрости и откровения к познанию Его и просветил очи сердца вашего [πεφωτισμένους τοὺς ὀφθαλμοὺς

[7] Ср. с эпизодом в Содоме, когда ангелы «поразили слепотою [ἐπάταξαν ἀορασίᾳ]» развратных горожан ещё до того, как город был уничтожен за грехи его жителей (Быт 19:11).

τῆς καρδίας], дабы вы познали, в чём состоит надежда призвания Его» (Еф 1:18), то есть, как поясняет автор «Послания к чадам своим», чтобы прозревший человек «познал, что Бог есть <именно> Тот, кто укрепляет его» [Сидоров 1997, 174]. В грехопадении, по словам преп. Иоанна Дамаскина (2 Усп. 3), помрачается «око сердца» и отягощаются «похмельем греха глаза разума» [Иоанн Дамаскин 1997, 278]. Духовная взаимосвязь с Богом помогает преодолеть такое помрачение. Евагрий Понтийский в схолии на книгу Екклесиаста пишет, что «Христос есть наша Премудрость, ибо Он "сделался для нас премудростью от Бога" (1 Кор 1:30), а поэтому главой мудрого <человека> является Премудрость; устремляя к ней мысленные очи свои, мудрый созерцает в Ней логосы тварных вещей» [цит. по: Сидоров 1997, 413]. У Богоматери, пишет преп. Иоанн Дамаскин (Рожд. 9), – «зрящее» сердце (καρδία ὁρῶσα), поскольку оно «чистое и непорочное, <…> жаждущее Невидимого Бога» [Иоанн Дамаскин 1997, 258]; чистота, непорочность и жажда видеть Невидимого сообщают сердцу Богородицы особую зрительную силу.

Тезис о сердечной чистоте как условии высшего зрения восходит к Нагорной проповеди: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят [μακάριοι οἱ καθαροὶ τῇ καρδίᾳ ὅτι αὐτοὶ τὸν θεὸν ὄψονται]» (Мф 5:8). Итак, «очи сердца», «глаза разума», «мысленные очи»[8] являются теми визуальными метафорами, которые выражают идею усмотрения высшей истины с позиции внутренней сосредоточенности, формируют программу настройки физической оптики как продолжения и выражения общей духовной ориентации личности. К примеру, преп. Иоанн Дамаскин (Рожд. 9) так говорит о Богородице: «Очи Твои всегда ко Господу, созерцая свет вечный и неприступный [οφθαλμοὶ διὰ παντὸς πρὸς κύριον, φῶς ὁρῶντες ἀέννααν καὶ ἀπρόσιτον]» [Иоанн Дамаскин 1997, 257]. Здесь прочитывается прямая аллюзия на Пс 24:15: «Очи мои всегда к Господу [οἱ οφθαλμοὶ μου διὰ παντὸς πρὸς τὸν κύριον], ибо Он извлекает из сети ноги мои». Преподобный Анастасий Синаит в сочинении «Об определениях» связывает само название человека (ἄνθροπος) с его способностью смотреть вверх и наблюдать высшее:

> Говорят также, что полное имя человека – «прямоходящий» [ἀνορθοπεριπατητικός]. Давшие такое имя избежали многословия и назвали его *человеком* из краткости. Человек называется прямоходящим потому, что неразумные животные, когда ходят, наклоняют голову и смотрят вниз, на землю; человек же, передвигаясь [περιπατῶν], видит и созерцает горнее [θεωρεῖ τὰ ἄνω]. Сокращённо же именуется «человек». <…> Также он называется человеком, потому что поднимает лицо вверх [ἄνω ἀθρεῖν τὸν ὦπα], то есть потому, что у наших глаз есть деятельность – созерцать то, что наверху [τὸ ἄνω θεωρεῖν], потому что глаз и ум всегда видят горнее. <Человек называется человеком> для того, чтобы ограничить и сократить многословие и сделать кратким обширное изречение [Анастасий 2003, 65].

[8] У Платона и Аристотеля встречаются похожие мысли об «оке души» (ὄμμα τῆς ψυχῆς) как органе подлинного знания; см.: Аванесов 2016, 391–393.

Понятно, что такое словопроизводство не является этимологией в строгом лингвистическом смысле, но представляет собой попытку прояснить значение слова ἄνθροπος путём фонетических аналогий. Однако знаменательно, что такая «метафорическая этимология» апеллирует именно к *зрительной* способности человека в обоих её «сегментах» – физическом и метафизическом.

Оба эти измерения зрительной способности возводят человека ко всё более точному постижению реальности (ср. Ин 1:50), вершина которого может представляться достижимой только в контексте будущего осуществления полной Богочеловеческой синергии, и потому данная способность обнаруживает своё истинное значение лишь в эсхатологической перспективе. «Возлюбленные! – пишет апостол Иоанн Богослов, – мы теперь дети Божии; но ещё не открылось [οὔπω ἐφανερώθη], что́ будем. Знаем только, что, когда откроется, будем подобны Ему [ὅμοιοι αὐτῷ], потому что увидим Его, как Он есть [ὅτι ὀψόμεθα αὐτὸν καθώς ἐστιν]» (1 Ин 3:2). Ветхий Завет («закон») содержал в себе лишь «тень будущих благ, а не самый образ [εἰκόνα] вещей» (Евр 10:1); Новый Завет открывает перспективу восхождения к усмотрению сути всего. «Теперь мы видим [βλέπομεν] как бы сквозь <тусклое> стекло [буквально – *в зеркале, в отражении*: δι᾽ ἐσόπτρου], гадательно, – пишет Апостол Павел, – тогда же лицом к лицу [πρόσωπον πρὸς πρόσωπον]; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор 13:12). Климент Александрийский поясняет: лицом к лицу значит – «через одно только чистое и ни с чем не смешанное приложение рассудка [τῆς διανοίας ἐπιβολάς]» (Strom. V 74 1) [Афонасин 2003 2, 188]. Чистый рассудок – это ум, очищенный от страсти и просвещённый верой. «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом [πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων]»[9] (Евр 11:1). Видеть невидимое посредством веры – высший уровень реализации общей зрительной способности в обстоятельствах «века сего».

Вера парадоксальным образом открывает внутреннему зрению то, что оказывается неуловимым или отсутствующим для физического зрения, что не усматривается ни глазами, ни автономным разумом. В Евангелии от Иоанна описывается один значимый эпизод с учеником, «которого любил Иисус» (Ин 20:2), то есть рассказывается о самом Иоанне: сначала он заглянул в опустевшую гробницу Христа, «увидел [βλέπει] лежащие пелены, но не вошёл» (Ин 20:5), а потом, войдя вслед за Петром, «и увидел, и уверовал [καὶ εἶδεν, καὶ ἐπίστευσεν]» (Ин 20:8). Жорж Диди-Юберман акцентирует внимание на этом соотношении веры, зрения и пустоты: «"И увидел, и уверовал" (et vidit, et credidit) – лапидарно свидетельствует св. Иоанн: он уверовал *потому, что увидел*, как другие позднее уверуют, коснувшись, а третьи – не видев и не касавшись. Но этот – что́ он увидел? Ничего, если быть точным. <…> Явление ничего, минимальное явление: несколько признаков исчезновения. Не увидеть ничего, чтобы поверить во всё» [Диди-Юберман 2001, 22–23]. Воскресший Христос говорит Фоме: «Подай перст твой сюда и посмотри [ἴδε] на руки Мои; подай руку твою и вложи в рёбра Мои; и не

[9] По другой версии перевода: «подтверждение того, чего мы не видим» [Алексеев 2002, 683].

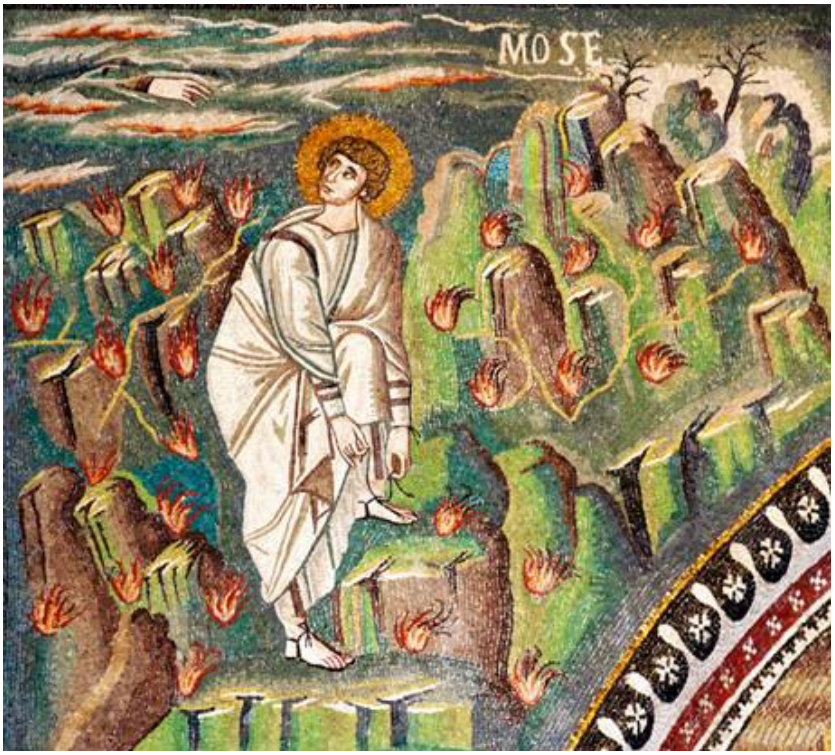
будь неверующим, но верующим. Фома сказал Ему в ответ: Господь мой и Бог мой! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня [ἑώρακας με]; блаженны не видевшие и уверовавшие [μὴ ἰδόντες καὶ πιστεύσαντες]» (Ин 20:27–29). Вера делает человека зрячим в отношении физически незримого, но экзистенциально важного: «Истинно, истинно говорю вам: отныне будете видеть [ὄψεσθε] небо отверстым и ангелов Божиих, восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому» (Ин 1:51). Такое прозрение является одним из оснований «вертикальной» религиозной коммуникации.

Зрение и религиозная коммуникация

Для верующего человека «быть» означает находиться в экзистенциальной коммуникации с Богом. Это взаимодействие достигает предельной концентрации в событиях прямого вмешательства Бога в ход человеческой истории; такое вмешательство имеет характер либо помощи в критической ситуации, либо возмездия за преступление. Экстремальный контакт Творца и творения, как правило, сопровождается определёнными *визуальными* эффектами. Так, важнейший в Ветхом Завете религиозно-коммуникативный акт инициируется посредством оптического сигнала и описывается в терминах зрения. Моисею, пасущему овец на горе Хорив (ил. 2), «явился [буквально – *стал видим ему*: ὤφθη] ангел Господень в пламени огня из среды тернового куста. И увидел он [ὁρᾷ], что терновый куст горит огнём, но не сгорает куст» (Исх 3:2). «Моисей сказал: пойду и посмотрю [буквально – *подойдя, посмотрю*: παρελθὼν ὄψομαι] на сие великое явление [ὅραμα], отчего куст не сгорает» (Исх 3:3). Бог *видит*, что Моисей *видит* Его сигнал и готов вступить в общение: «Господь увидел [εἶδεν], что он идёт смотреть [ἰδεῖν], и воззвал к нему Бог из среды куста» (Исх 3:4). Объясняя причину Своей коммуникативной инициативы, Бог опять-таки использует «оптические» термины (наряду с «акустическими»): «И сказал Господь <Моисею>: Я увидел [буквально – *посмотрев, увидел*: ἰδὼν εἶδον] страдание народа Моего в Египте и услышал вопль его от надсмотрщиков его» (Исх 3:7); «вопль сынов Израилевых дошёл до Меня, и Я вижу [ἑώρακα] угнетение, каким угнетают их Египтяне» (Исх 3:9). Весь описанный сюжет, таким образом, разворачивается в категориях визуального опыта.

Коммуникативная оптика сопровождает и те события, в которых Бог осуществляет карательные действия. Накануне уничтожения Содома и Гоморры Бог *посмотрел им в лицо* – κατέβλεψαν ἐπὶ πρόσωπον (Быт 18:16); дабы убедиться в подлинности греховного «крика», восходящего от преступных городов, Господь решает «сойдя, увидеть [καταβὰς … ὄψομαι]» их дела (Быт 18:20–21). Точно так же «сошёл Господь увидеть город и башню [καὶ κατέβη κύριος ἰδεῖν τὴν πόλιν καὶ τὸν πύργον]» (Быт 11:5), прежде чем рассеять людей из Вавилона «по лицу всей земли» в наказание за их дерзость. «Я вижу народ сей, и вот, народ он жестоковыйный», – говорит Бог Моисею (Исх 32:9), обещая расправу за идолопоклонство. Бог, который всегда *видит* [βλέπων] тайное, воздаёт человеку явно (Мф 6:6). Поэтому Бог и призывает: «Омойтесь, очиститесь; удалите злые деяния ваши от очей Моих [τῶν ὀφθαλμῶν μου]; перестаньте делать зло» (Ис 1:16). Защита от внешней

угрозы также имеет визуальные основания: «И в утреннюю стражу воззрел [ἐπέβλεψεν] Господь на стан Египтян из столпа огненного и облачного и привёл в замешательство стан Египтян» (Исх 14:24).



Ил. 2. Моисей на горе Хорив. Мозаика. Равенна, Сан Витале. 546–547 гг.
Источник: https://www.flickr.com/photos/33563858@N00/5222667610

Скрыться от взгляда Божия невозможно (Быт 3:8–10); присутствие же человека в поле зрения Бога равносильно его существованию. Божественное высказывание «Я видел тебя [εἰδόν σε]» (Ин 1:48) означает: «Я тебя избрал». Именно поэтому Давид так взывает к Богу: «Призри на меня [буквально – *взгляни на меня*: ἐπίβλεψον ἐπ᾽ ἐμὲ] и помилуй меня, ибо я одинок и угнетён. Скорби сердца моего умножились; выведи меня из бед моих, призри [ἰδὲ] на страдание моё и на изнеможение моё и прости все грехи мои. Посмотри [ἰδὲ] на врагов моих, как много их, и <какою> лютою ненавистью ненавидят меня. Сохрани душу мою и избавь меня, да не постыжусь, что я на Тебя уповаю» (Пс 24:16–20). Однако общение с Богом прерывается, если оно сводится к исполнению формальных обрядов (Ис 1:11–14), что не является достаточным основанием для религиозной коммуникации: «И когда вы простираете руки ваши, Я закрываю от вас очи Мои [ὀφθαλμούς μου]» (Ис 1:15). Как видим, лишь искреннее личное желание жизнеутверждающего и спасительного общения ставит человека в поле зрения Бога.

Визуальные знаки и священные изображения

В религиозно-коммуникативном поле общение между человеком и Всевышним поддерживается и на семиотическом уровне – посредством визуальных знаков и их систем. Сакральная семиотика космоса обозначена уже в самом начале библейского повествования: «И сказал Бог: да будут светила [φωστῆρες] на тверди небесной <…> для знамений [σημεῖα] и времён, и дней, и годов» (Быт 1:14). Таким образом, астрономические тела постигаются и как знаки времени, и как явное свидетельство заботы Творца о мерности и структурности человеческого существования. Само творение в его космической совокупности выступает как система визуальных знаков, подлежащих прочтению: «Ибо, что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил им. Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы» (Рим 1:19–20). В библейской парадигме «видимое осмысляется невидимым, невидимое – видимым. Мир видимый и мир невидимый объединены символическими отношениями, раскрываемыми через Писание» [Лихачёв 1956, 166]. Космос выступает как визуальный текст, повествующий о его Творце и об истории творения.

Кроме, так сказать, «стационарных» знаков, выражающих метафизическое через физическое, Бог вступает в общение с людьми и посредством специальных знамений, часто имеющих именно визуальную природу. Так, радуга – знак «завета» Бога с людьми, σημεῖον τῆς διαθήκης (Быт 9:12). Демонстрация визуальных знамений играет роль «голоса» Божия, поскольку с их помощью Бог как бы «говорит» с людьми: «Если они не поверят тебе и не послушают голоса первого знамения [τῆς φωνῆς τοῦ σημείου τοῦ πρώτου], то поверят голосу знамения другого» (Исх 4:8). В этом же семиотическом ряду расположена вся библейская символика света и огня.

В ветхозаветной традиции (а также в иудаизме и исламе, находящихся в её русле) Бога нельзя изображать, потому что это невозможно: Беспредельный не может быть вмещён ни в какую форму. То, что может быть изображено, не может почитаться в качестве Бога, поскольку всё изобразимое есть тварь, а не Творец. Известная заповедь о запрете священных изображений входит в состав Декалога: «Не делай себе кумира [εἴδωλον] и никакого изображения [буквально – *подобия*: ὁμοίωμα] того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им» (Исх 20:4–5). Изображение, становящееся объектом сакрального почитания, может быть лишь идолом, но не Богом. «Не делай себе богов литых», – говорит Бог Моисею (Исх 34:17), уточняя Свой запрет; именно «литого тельца» (Исх 32:4,8) изготавливают для себя евреи, не дождавшись возвращения Моисея с Синая, за что и претерпевают жестокое возмездие. Через пророка Исаию Бог осуждает еврейский народ за идолопоклонство: «И наполнилась земля его идолами: они поклоняются делу рук своих, тому, что сделали персты их» (Ис 2:8). За эти преступления Бог обещает посетить Свой народ для наказания: «В тот день человек бросит кротам и летучим мышам серебряных своих идолов и золотых своих идолов, которых сделал себе для поклонения им» (Ис 2:20). Таким образом, заповедь запрещает изготовление изображений *природных* существ, если

эти изображения предназначаются для поклонения и служения им вместо поклонения и служения Богу: художественные изображения «не могут претендовать на почести, которых достоин только Бог» [Бачинин 2005, 156]. При этом формального запрета на изображение Самого Бога Декалог не содержит.

> В заповеди содержатся фактически два запрета, а не один. Первое предложение формулирует запрет на создание изображений. Второе предложение – это уже другой запрет. В нём возбраняется поклоняться и служить изображениям. Между ними существует прямая и однозначная связь, превращающая два предложения в единое суждение с посылкой и следствием: *не делай никаких изображений, чтобы поклоняться и служить им*. <…> В книге Левит мы встречаем именно такое, логически неразрывное суждение: «Не делайте себе кумиров и изваяний, и столбов не ставьте у себя, и камней с изображениями не кладите в земле вашей, чтобы кланяться пред ними; ибо Я Господь, Бог ваш» (Лев 26:1). То есть Бог запрещает не художественное творчество как таковое, а лишь создание идолов и кумиров. Он налагает запрет на преклонение перед творениями рук человеческих. Люди не должны их боготворить [Бачинин 2005, 155–156].

Запрещая Моисею священные изваяния в виде земных существ, Бог в то же самое время повелевает изготовить изображения *небесных сил*, предназначенные как раз для сакральных целей: они должны украшать крышку ковчега Завета (ил. 3). Эти изображения описаны с большой подробностью: «И сделай из золота двух херувимов; чеканной работы сделай их на обоих концах крышки; сделай одного херувима с одного края, а другого херувима с другого края; <выступающими> из крышки сделайте херувимов на обоих краях её; и будут херувимы с распростёртыми вверх крыльями, покрывая крыльями своими крышку, а лицами своими <будут> друг к другу: к крышке будут лица [πρόσωπα] херувимов» (Исх 25:18–20). Именно эти золотые «херувимы славы [χερουβὶν δόξης], осеняющие очистилище» (Евр 9:5), означают собой *место* общения Бога с человеком: «Там Я буду открываться [γνωσθήσομαί] тебе и говорить с тобою над крышкою, посреди двух херувимов, которые над ковчегом Откровения» (Исх 25:22). Херувимы также должны быть изображены на завесе, отделяющей Святилище от Святого Святых: «И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червлёной шерсти и кручёного виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы» (Исх 26:31). Предписанная свыше иконография херувимов была в точности исполнена при строительстве скинии (Исх 36:35, 37:6–9), а затем воспроизведена Соломоном в устройстве сакрального пространства иерусалимского храма (3 Цар 6:23–29; 8:6–7) с использованием для этого самых разных материалов.

Возводя храм в Иерусалиме, Соломон «вырезал на стенах херувимов» (2 Пар 3:7), а также изготовил завесу «и изобразил на ней херувимов» (2 Пар 3:14). «И сделал он во Святом Святых двух херувимов резной работы и покрыл их золотом. Крылья херувимов длиною <были> в двадцать локтей[10]. Одно крыло в пять локтей касалось стены дома, а другое крыло в пять же локтей сходилось с крылом другого херувима; <равно> и крыло другого

[10] При том, что размер самого Святого Святых – 20 на 20 локтей; см. 3 Цар 6:20, 2 Пар 3:8.

херувима в пять локтей касалось стены дома, а другое крыло в пять локтей сходилось с крылом другого херувима. Крылья сих херувимов <были> распростёрты на двадцать локтей; и они стояли на ногах своих, лицами своими к храму» (2 Пар 3:10–13). Кроме того, были отлиты медное «море» для омовения священников и «двенадцать волов под ним» (2 Пар 4:15); эти волы «стояли под ним кругом со всех сторон; на десять локтей окружали море кругом два ряда волов, вылитых одним литьём с ним» (2 Пар 4:3). Как видим, сакральное пространство Храма было украшено *литыми изваяниями*, однако «медные волы и золотой телец, отлитые руками одного и того же народа, отстоят друг от друга бесконечно далеко»: телец был сделан *вместо* Бога, и это была «измена Богу, за которую изменники расплатились жизнью»; медные же волы были «орудиями прославления Бога» [Бачинин 2005, 157], и потому были одной из *видимых* форм служения Ему.



Ил. 3. Ковчег Завета. Мозаика. Франция, Жерминьи-де-Пре. 806 г.
Источник: http://www.ruicon.ru/arts-new/mosaics/1x1-dtl/epoha_karolingov/kovcheg_zaveta

Изображения духовных существ призваны были запечатлеть образ мира невидимого, с которым человек намеревался вступить в коммуникацию в процессе богослужения и который мыслился также участвующим в этом процессе. Таким образом, «повеление делать херувимов» не только указывает на «возможность изображать духовный тварный мир средствами искусства»[11]; херувимов «можно и до́лжно было изображать лишь в указанном количестве и только в скинии, как служителей истинного Бога, то есть

[11] В. А. Бачинин справедливо замечает: «Если бы Бог наложил категорический запрет на художественное творчество, то для людей стало бы невозможным построение ни скинии, ни Храма, о чём рассказывает Священное Писание» [Бачинин 2005, 156].

в месте и положении, подчёркивающих их служение» [Успенский 1997, 24], их участие в акте поклонения Творцу. Этот общий литургический контекст функционирования священных изображений определял их исключительно *служебный* статус, что «исключало всякую возможность их обоготворения» [Успенский 1997, 27]. Такие изображения и означают, и символически являют собой тот мир, с которым человек встречается и взаимодействует в своей культовой практике.

Сам *вид* изображаемых существ несёт в себе конкретные религиозные идеи и потому не является случайным. В данном случае сделан акцент на крылья и глаза. Крылья херувимов, символизирующие скорость движения мысли и духовную высоту, многократно описаны в видении пророка Иезекииля (Иез 1), а крылья серафимов – у пророка Исайи: «Вокруг Него стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лицо своё, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал. И взывали они друг ко другу и говорили: Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его! И поколебались верхи врат от гласа восклицающих, и дом наполнился куреniями» (Ис 6:2–4). Глаза также имеют важнейшее символическое значение. «Херувим означает не что иное, как полную мудрость, – утверждает св. Иоанн Златоуст. – Вот почему херувимы полны глаз: спина, голова, крылья, ноги, грудь – всё наполнено глаз, потому что премудрость смотрит всюду, имеет повсюду отверстое око» [Иоанн Златоуст 1999, 751]. Тем самым в образе херувима *визуально* закрепляется заявленный выше богословский тезис о зрении как знании.

Итак, во второй заповеди Декалога отсутствует «категоричный запрет на изобразительную деятельность» [Бачинин 2005, 155], поскольку, «запрещая образ прямой и конкретный, Писание в то же время передаёт повеление Божие делать образы символические, какими являлись скиния и предметы, в ней находящиеся. Они имели прообразовательное, символическое значение, и устройство их было указано Самим Богом до мельчайших подробностей» [Успенский 1997, 21]. Да и сама скиния предстаёт своеобразным визуальным выражением ветхозаветного типа религиозной коммуникации: она «есть образ [буквально – *иносказание*: παραβολὴ] настоящего времени, в которое приносятся дары и жертвы, не могущие сделать в совести совершенным приносящего» (Евр 9:9), то есть только *прототип* вселенской скинии – Церкви, в которой священником является Сам Христос.

Образ Невидимого

В традиции Ветхого Завета Бога никоим образом нельзя изобразить, но – в экстраординарных ситуациях – Его можно видеть и слышать. Иов говорит Богу: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя [ὁ ὀφθαλμός μου ἑόρακέν σε]» (Иов 42:5). При этом мы читаем, что Господь говорил с Иовом «из бури» (Иов 38:1) и, следовательно, Иов видел именно эту бурю. Но *в ней* он прозревал Бога. Таким же образом Авраам видит трёх ангелов, воспринимая *их* как единого Бога, явленного ему таким парадоксальным способом. «И явился ему Господь [буквально – *был же явлен ему Бог*: ὤφθη δὲ αὐτῷ ὁ θεὸς] у дубравы Мамре <…>. Он возвёл очи свои и взглянул

[буквально – *взглянув же глазами своими, увидел*: ἀναβλέψας δὲ τοῖς οφθαλμοῖς αὐτῦ εἶδεν], и вот, три мужа стоят против него. И увидев [καὶ ἰδὼν], он побежал навстречу им» (Быт 18:1–2). Видя трёх «мужей», Авраам ощущает себя стоящим «пред *л*ицом Господа» (Быт 18:22) и говорит с ними как с единым Богом (Быт 18:23–33). Так же и *Л*от обращается к двум ангелам, выведшим его из Содома, – как к Самому Богу, видя *в них* теофанию: «Сказал же *Л*от к ним: “Прошу, Господи [Δέομαι κύριε]”» (Быт 19:18).



Ил. 4. Гостеприимство Авраама. Мозаика. Равенна, Сан Витале. 546–547 гг.
Источник: https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Abraham.htm

В новозаветной перспективе «гостеприимство Авраамово» (ил. 4) видится как *наглядное выражение* истины триединства Бога, как «фигуративное отображение принципиально неописуемой Троицы» [Озолин 2007 а, 17], наконец, как τύπος (прообраз) новозаветного Богоявления. Преп. Иосиф Волоцкий пишет: «Авраам виде Бога в триех *л*ицех, сиречь Отца и Сына и Святаго *Д*уха»; иначе говоря, содержание сюжета встречи состоит в том, что «благоволи Святаа и Единосущнаа Троица в образе человечи явитися Аврааму»

[Иосиф 1993, 41–42]. «Ты древле яве Аврааму яко явился еси триипостасный, единствен же естеством Божества – богословие истиннейшее образно явил еси», – восклицает Митрофан Смирнский [см.: Озолин 2007 а, 9], прямо называя само это явление *теологией*. Эта явленная теология, будучи зафиксированной в иконе, навсегда становится визуальным выражением веры в триединого Бога, своеобразным богословским высказыванием, достигающим своей эталонной ясности в «Троице» преподобного Андрея Рублёва: «Повествовательный эпизод далёкого прошлого о явлении Аврааму трёх ангелов понят и выражен здесь как нечто несравнимо более значительное» – как образ, интегрирующий в себе и «сюжетно-исторический», и «догматический», и эстетический смысловые пласты [Вздорнов 1981, 16] единичного, но экстраординарного события. Поэтому в богословии иконы «христологическая типология Мамврийского явления не вызывает никаких недоумений» и традиционно воспринимается как «непременная константа» [Озолин 2007 а, 13].

> Икона гостеприимства Авраама, по словам преп. Иосифа Волоцкого, отображает «сказание от божественных писаний, яко Авраам виде Святую Троицу», а потому «подобаеть християном писати на всечестных иконах Святую и Животворящую Троицу» [Иосиф 1993, 35]. «Они же седяще вси три в единем месте, равни славою, равни честию, и ни един вящши, ниже менши, равно и послужение, равно и поклонение от Авраама прияша. <…> Яко же убо неизреченна и непостижима Святаа Троица, тако и Аврааму явися неизреченно и непостижимо и несказанно. И како убо Авраам, яко к единем и к тем же, овогда яко к трема, овогда же яко к единому глаголеть, еже бо рещи: “Господи, аще обрел есмь благодать пред Тобою”, к единому глаголеть, а еже: “Да омыются нози ваши” к трема глаголеть. И се убо речеся не просто от Авраама, но еже убо триех видети, а единем Господем нарицати, се единъство Божества являеть, а еже к трем глаголеть, се являет, яко трисъставно и трилично есть Божество» [Иосиф 1993, 42]. «Како убо Авраам уже известно уведе, яко се не человеци, но Бог есть явлейся, и равно трем послужи, и равно трех почте, и равно трем нозе омы. Не известно ли се есть и истинно, яко Святаа и Единосущнаа и Животворящаа Троица яви свое таиньство своему угоднику Аврааму, яко едина та есть и три, едина убо божеством и едина существом, три ж имать лица и три съставы» [Иосиф 1993, 43].

В Ветхом Завете Бог является пророкам в сонных видениях, представая в определённом *облике*. Так, Иаков на пути в Харран видит сон: лестница с земли до неба, по которой поднимаются и спускаются ангелы, а на самом верху лестницы «стоит Господь [κύριος ἐπεστήρικτο ἐπ᾽ αὐτῆς]» и говорит с ним, обещая ему Свою помощь (Быт 28:12–15). Если Иаков *видит* Бога, значит Он предстаёт перед ним в том или ином *видимом* теле.

Видит Бога и пророк Исаия: «В год смерти царя Озии видел я Господа [εἶδον τὸν κύριον], сидящего на престоле высоком и превознесённом, и края риз Его наполняли весь храм. <…> И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, – и глаза мои видели Царя [τὸν βασιλέα … εἶδον τοῖς ὀφθαλμοῖς μου], Господа Саваофа» (Ис 6:1, 5). Здесь Бог являет Себя пророку в облике Царя вселенной.



Ил. 5. Ветхий Денми. Фреска. Новгород, храм Спаса Преображения на Нередице. 1199 г. Не сохранилась
Источник: *Лазарев В. Н.* Искусство древней Руси. Мозаики и фрески. Москва, 2000
https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4570

В одном из своих видений пророк Даниил видит Старца («Ветхого Днями»), восседающего на троне и совершающего суд над миром: «Видел я [ἐθεώρουν], наконец, что поставлены были престолы, и воссел Ветхий Днями [παλαιὸς ἡμερῶν]; одеяние на Нём было бело, как снег, и волосы главы Его – как чистая белая шерсть» (Дан 7:9). Христианские богословы, как правило, связывали этот образ с темой Воплощения Предвечного Сына Божия и Его искупительной жертвы, а также с образом грядущего Судии Второго пришествия [Квливидзе 2010]. Иначе говоря, образ «Ветхого Денми» (ил. 5) визуально выражает мысль о том, что родившийся от Девы Христос есть в то же время вечный, нерождённый Бог и Судия мира. Такое толкование видения Даниила опирается на первую главу Апокалипсиса (Откр 1:10–17):

> Я был в духе в день воскресный, и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний <…>. Я обратился, чтобы увидеть [ἐπέστρεψα βλέπειν], чей голос, говоривший со мною; и, обратившись, увидел [εἶδον] семь золотых светильников и, посреди светильников, подобного Сыну Человеческому, облечённому в подир и по персям опоясанного золотым поясом; глава Его и волосы белы, как белая во́лна, как снег; и очи [οἱ ὀφθαλμοὶ] Его, как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану, как раскалённые в печи, и голос Его, как шум вод многих. Он держал в деснице Своей семь звёзд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч; и лицо Его, как солнце, сияющее в силе своей. И когда я увидел [εἶδον] Его, то пал к ногам Его, как мёртвый.

О зрительном явлении Бога читаем и в книге пророка Иеремии: «Издали явился мне Господь [буквально – *Господь издалека был явлен ему*: κύριος

πόρρωθεν ὤφθη αὐτῷ] и сказал: любовью вечною Я возлюбил тебя и потому простёр к тебе благоволение» (Иер 31:3). Как понимать фразу «явился Господь», если Бог невидим? В какой форме является Превосходящий всякую форму? Как может показать Себя (народу или пророку – в данном случае не принципиально) Тот, Кто бесконечно превосходит всё видимое? Ответ может быть таков: Бог *является* в несвойственной Ему форме (ибо «формы», пространственно ограничивающей Бога, у Него по определению нет) только тем, кто сам совершает духовное *усилие*, чтобы увидеть Его в *этой* форме. Именно так Авраам *увидел* Бога в трёх «мужах» (Быт 18:2). Следовательно, в Иер 31:3 говорится о внутренней рецептивной активности всех, воспринимающих Бога «глазами», поскольку пассивная «оптическая» позиция не позволяет увидеть невидимого Бога в какой-*либо* доступной зрению форме.

Тема духовной «настройки оптики» как условия зрительной религиозной коммуникации отчётливо звучит в словах Бога к пророку Исайе: «И сказал Он: пойди и скажи этому народу: слухом услышите – и не уразумеете, и очами смотреть будете – и не увидите [καὶ βλέποντες βλέψετε καὶ οὐ μὴ ἴδητε]. Ибо огрубело сердце народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули [καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς αὐτῶν ἐκάμμυσαν], да не узрят очами [μήποτε ἴδωσιν τοῖς ὀφθαλμοῖς], и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтобы Я исцелил их» (Ис 6:9–10). О том же говорит и сам пророк: «Беззакония ваши произвели разделение между вами и Богом вашим <…> Пути мира они не знают, и нет суда на стезях их; пути их искривлены, и никто идущий по ним не знает мира. Потому-то и далёк от нас суд, и правосудие не достигает до нас; ждём света, и вот тьма [σκότος], – <ждём> озарения, и ходим во мраке. Осязаем, как слепые [τυφλοὶ] стену, и, как без глаз [ὡς οὐχ ὑπαρχόντων ὀφθαλμῶν], ходим ощупью; спотыкаемся в полдень, как в сумерки, между живыми – как мёртвые» (Ис 59:2, 8–10). Потеря духовного контакта с Богом влечёт разрушительные последствия, в том числе и *оптический сбой*: «поразит тебя Господь неистовством, слепотою [ἀορασίᾳ] и исступлением разума» (Втор 28:28); «и сойдешь с ума от того, что будут видеть глаза твои [буквально – *и будешь поражён безумием через видения глаз твоих, которые увидишь*: καὶ ἔσῃ παράπληκτος διὰ τὰ ὁράματα τῶν ὀφθαλμῶν σου ἃ βλέψῃ]» (Втор 28:34). Слепота здесь тождественна безумию.

Когда Моисей просит Бога: «Покажи мне Тебя Самого [ἐμφάνισόν μοι σεαυτὸν]; <пусть> явно увижу Тебя [γνωστῶς ἴδω σε]»[12] (Исх 33:13), он получает ответ, из которого следует, по словам Климента Александрийского, «что Бог непостижим и невыразим словами, но познаваем только через <явления> Его силы» (Strom. V 71, 5) [Афонасин 2003 2, 187]: «И увидит весь народ <…> дело Господа» (Исх 34:10), то есть знамения Его *присутствия*, но не Его Самого. «Я пойду перед тобой всей славой Моей [τῇ δόξῃ μου]», – обещает Бог Моисею в ответ на его просьбу «показать славу» Божию (Исх 33:18–19). Большего человек выдержать не может: «Лица Моего не можно тебе увидеть, потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх 33:20). Поэтому на горе Моисей видит лишь «место» (τόπος),

[12] В синодальном переводе: «Открой мне путь Твой, дабы я познал Тебя».

по которому прошёл Господь, а не Его «лицо» (πρόσωπον) (Исх 33:21–23; ср. Исх 24:10– 1). Явным свидетельством присутствия Бога выступает Его видимая «слава» (ἡ δόξα τοῦ θεοῦ), сошедшая на Синай *в виде* облака, огня и дыма (Исх 19:9, 19:16–20, 20:18, 24:16–17), но не Сам Бог как таковой, остающийся всегда невидимым, трансцендентным[13]. Явление славы Божией оказывается объектом зрительного восприятия: «Господь же шёл пред ними днём в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им» (Исх 13:21); «когда же Моисей входил в скинию, тогда спускался столп облачный и становился у входа в скинию, и <Господь> говорил с Моисеем. И видел [ἑώρα] весь народ столп облачный, стоявший у входа в скинию; и вставал весь народ, и поклонялся каждый у входа в шатёр свой. И говорил Господь с Моисеем лицом к лицу [ἐνώπιος ἐνωπίῳ]» (Исх 33:9–10). Такой визуальный контакт между Богом и человеком, остающийся в Ветхом Завете и исключительным, и «экранированным» видениями-заместителями, в Новом Завете становится фундаментом веры.

Зримость Бога как основа новозаветной веры

В Ветхом Завете Бог говорит с человеком (в том числе и посредством «говорящих» визуальных образов) от Себя и о Себе. Можно сказать, что пророческий и визионерский способы коммуникации лежат в основе монотеистической религиозности, основанной на представлении о трансцендентности Бога. В Новом же Завете Бог *являет Себя* в Иисусе Христе, поэтому пророчески-посредническая парадигма коммуникации сменяется здесь парадигмой прямого – в том числе и *визуального* – общения. «Уместно напомнить, – пишет Б. А. Успенский, – что если в Ветхом Завете человек может лишь *услышать* Бога, то в Новом Завете он может *узреть* Его. Уже одно это обстоятельство в принципе оправдывает как появление икон в христианском искусстве, так и аналогию Священного Писания и священного изображения» [Успенский 1995, 225]. По словам св. Иринея Лионского, «Сын Своим явлением открывает Отца. Ибо познание Отца подаётся явлением Сына. <…> Отец есть “невидимое” Сына, а Сын – “видимое” Отца» (Adv. haer. IV 6, 3–6) [цит. по: Озолин 2007 б, 13]. До и вне Своего вочеловечения Бог говорит с людьми посредством пророков или духов, называет Себя и демонстрирует знамения *своего бытия*, но не являет Себя Самого; в вочеловечении Бог показывает Себя. Бог отсутствующий и извне говорящий становится «нашего ради спасения» Богом присутствующим и видимым: «Видевший Меня видел Отца [ὁ ἑωρακὼς ἐμὲ ἑώρακεν τὸν πατέρα]», – говорит Иисус (Ин 14:9), устанавливая совершенно новое отношение между видимым и Невидимым.

Разумеется, «Бога никто никогда не видел [θεὸν οὐδεὶς πώποτε τεθέαται]» (1 Ин 4:12): поскольку Он «обитает в неприступном свете [φῶς οἰκῶν

[13] Ср. у Климента Александрийского: «И силился он проникнуть во мрак, где гремел глас Божий, то есть туда, где пребывает неприступная и невидимая [ἀειδεῖς] мысль всего сущего. Но Бога нет ни в облаке, ни в другом месте. Он за пределами пространства и времени и не объемлется свойствами тварных вещей» (Strom. II 6, 1) [Афонасин 2003 1, 264]. Невидимость Самого Бога передаётся через метафору тьмы: «Моисей вступил во мрак [εἰς τὸν γνόφον], где Бог» (Исх 20:21).

ἀπρόσιτον]», постольку Его «никто из человеков не видел и видеть не может [ὃν εἶδεν οὐδεὶς ἀνθρώπων οὐδὲ ἰδεῖν δύναται]» (1 Тим 6:16). Христос говорит иудеям: «Вы и голоса Его никогда не слышали, и вида Его не видели [οὔτε εἶδος αὐτοῦ ἑωράκατε]» (Ин 5:37). Однако всё это говорится о Ветхом Завете, то есть о том, что было *раньше*. Но теперь иначе: «Бога не видел никто никогда [θεὸν οὐδεὶς ἑώρακεν πώποτε]; единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил [ἐξηγήσατο]» (Ин 1:18). Это уже новозаветная позиция. «И мы видели [τεθεάμεθα] и свидетельствуем, что Отец послал Сына Спасителем миру» (1 Ин 4:14). Формула «видели и свидетельствуем» (τεθεάμεθα καὶ μαρτυροῦμεν) подчёркивает решающий характер визуальности для распространения веры в подлинность теофании (в отличие от иллюзионистской установки докетизма) и надежды на спасение мира:

> О том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими очами [ὃ ἑωράκαμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡμῶν], что рассматривали [ὃ ἐθεασάμεθα] и что осязали руки наши, о Слове жизни, – ибо жизнь явилась [ἐφανερώθη], и мы видели [ἑωράκαμεν] и свидетельствуем, и возвещаем вам сию вечную жизнь, которая была у Отца и явилась нам [ἐφανερώθη ἡμῖν], – о том, что мы видели [ἑωράκαμεν] и слышали, возвещаем вам, чтобы и вы имели общение с нами: а наше общение – с Отцом и Сыном Его, Иисусом Христом (1 Ин 1:1–3).

Парадоксальная способность видеть невидимого Бога имеет своим основанием радикальное чудо: «Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели [ἐθεασάμεθα] славу Его, славу, как единородного от Отца» (Ин 1:14). Сам Христос как Богочеловек, данный в ощущениях, есть «образ Бога невидимого [εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου]» (Кол 1:15), то есть Бога, остающегося невидимым в самой Своей явленности. Так Он воспринимается в оптике новозаветной веры. «Если же и закрыто благовествование наше, то закрыто для погибающих, для неверующих, у которых бог века сего ослепил умы [ἐτύφλωσεν τὰ νοήματα], чтобы для них не воссиял свет [τὸν φωτισμὸν] благовествования о славе Христа, Который есть образ Бога <невидимого> [ὅς ἐστιν εἰκὼν τοῦ θεοῦ <τοῦ ἀοράτου>]» (2 Кор 4:3–4). Парадоксальность видимости Невидимого усилена ещё и самой формой Его явленности – в «образе» человека: «Он, будучи образом Божиим [буквально – *в образе Божием*: ἐν μορφῇ θεοῦ ὑπάρχων], не почитал хищением быть равным Богу; но уничижил Себя Самого, приняв образ [μορφὴν] раба, сделавшись подобным человекам [буквально – *в подобии человеческом*: ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος] и по виду став как человек [καὶ σχήματι εὑρεθὶς ὡς ἄνθρωπος]» (Флп 2:6–7). Образ «раба» выступает как визуально-теологический знак, с одной стороны, милосердия и снисхождения Бога к человеку из любви к нему; с другой стороны, – всемогущества Творца, способного в Своём кенозисе смириться до служения твари. Наконец, «приняв человеческое тело, Бог как бы благословил зрение, дал видеть Себя человеку» [Воскобойников 2014, 482], позволив тем самым включить *физическое* чувство в процесс прямого богопознания.

В такой визуальной «экзегезе» (ср. Ин 1:18) Христос в отношении к Богу выступает как «сияние славы [ἀπαύγασμα τῆς δόξης] и образ ипостаси Его [χαρακτὴρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ]» (Евр 1:3). Богочеловек, таким образом,

является видимым, данным в чувстве фундаментальным *основанием теологии*. Преп. Максим Исповедник в «Толковании на молитву Господню» по этому поводу заявляет: «Богословию учит воплотившееся Слово Божие, показывая в Себе Отца и Святого Духа, потому что весь Отец и весь Святой Дух существенно и совершенным образом пребывали во всецелом воплощаемом Сыне, не воплощаясь Сами, но Один благоволя, а другой содействуя в Воплощении самодействующему Сыну» [Максим Исповедник 1993, 186]. При этом важно, что единство сущности Божией описано в терминах личностной (меж-ипостасной) коммуникации, в том числе и зрительной: «На это Иисус сказал: истинно, истинно говорю вам: Сын ничего не может творить Сам от Себя, если не увидит Отца творящего [μή τι βλέπῃ τὸν πατέρα ποιοῦντα]: ибо, что творит Он, то и Сын творит также. Ибо Отец любит Сына и показывает [δείκνυσιν] Ему всё, что творит Сам» (Ин 5:19–20). Только Сын Божий способен *напрямую*, без всякого посредничества формы видеть Отца: никто не видит Его, «кроме Того, кто есть от Бога; Он видел Отца [ἑώρακεν τὸν πατέρα]» (Ин 6:46). По этому поводу св. Иоанн Златоуст говорит:

> Эти самые слова, сказанные таким образом, выражают великую близость Его к Отцу. Если Сын может видеть Отца творящим и знает, как Отец творит, то Он одного и того же существа с Ним. И прежде мы часто доказывали, что существа Божия никто не может видеть ясно и знать точно, кто не одного естества с Богом. Даже ангела в чистом его существе человек видеть не может, хотя бы то был украшенный высокою добродетелью Даниил. Поэтому Христос считал это исключительною принадлежностию Своего естества, когда говорил: *Бога никтоже виде нигдеже: единородный Сын, сый в лоне Отчи, той исповеда*. И ещё: *не яко Отца виделъ есть кто, токмо сый отъ Бога: сей виде Отца*. Видели Его, конечно, и многие другие, пророки, праотцы, праведники, ангелы; но Он говорит о точном познании. <…> Он не ожидает, пока увидит Отца делающим, чтобы потом Самому делать, и не нуждается в научении; но видит существо Его и знает это существо ясно. *Якоже (бо) знаетъ Мя Отецъ*, говорит Он, *и Азъ знаю Отца* (Иоанн 10:15). Он делает всё и творит со свойственною Ему властию, с ведением и премудростию, наследованною Им, не имея нужды ни учиться, ни усматривать [Иоанн Златоуст 1999, 555].

Метафора смотрения на дела Отца не означает здесь ни вторичности (следования дел Сына *за* делами Отца), ни зависимости (производности дел Сына *от* воли Отца). Она лишь подчёркивает *коммуникативный характер* единства ипостасей, задавая персоналистический ракурс и теологического, и антропологического знания.

Зрительная связь как метафора внутрибожественной коммуникативности и явленность Бога во Христе как свидетельство Его сообщимости человеку дополнены метафорой света, просвещающего тьму неведения и смерти. Жизнь человека – в Боге, и она есть «свет человеков [τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων]» (Ин 1:4). Сам Бог есть «Свет истинный [τὸ φῶς ἀληθινόν]»; этот Свет «просвещает [φωτίζει] всякого человека, приходящего в мир» (Ин 1:9). В многозначной метафоре света соединились идеи творения мира из ничего, высшего начала индивидуальной жизненности и подлинного знания: «Бог, повелевший из тьмы [ἐκ σκότους] воссиять свету [φῶς λάμψει], озарил наши сердца, дабы просветить <нас> познанием славы Божией [πρὸς φωτισμὸν

τῆς γνώσεως τῆς δόξης τοῦ θεοῦ] в лице <Иисуса> Христа [ἐν προσώπῳ Χριστοῦ]» (2 Кор 4:6). Свет как условие зрения есть одновременно предпосылка существования мира и человека, а также необходимое условие личного спасения. При этом торжество Света в личной жизни человека предполагает его публичную открытость, обозримость; зло прячется, а добро вступает в поле зрения: «Всякий делающий злое ненавидит свет [τὸ φῶς] и не идёт к свету, чтобы не обличились [μὴ ἐλεγχθῇ] дела его, потому что они злы, а поступающий по правде идёт к свету, дабы явны были [φανερωθῇ] дела его, потому что они в Боге соделаны» (Ин 3:20–21). Зло прячется во тьме; «всё же обнаруживаемое делается явным от света [πάντα ἐλεγχόμενα ὑπὸ τοῦ φωτὸς φανεροῦται], ибо всё, делающееся явным, свет [φῶς] есть» (Еф 5:13). Человек, принявший в себя свет свыше, призван являть этот свет вовне: «Вы – свет мира [τὸ φῶς τοῦ κόσμου]. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И зажегши свечу, не ставят её под сосудом, но на подсвечнике, и светит [λάμπει] всем в доме. Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели [ἴδωσιν] ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного» (Мф 5:14–16). Явленность Бога – *начало* и свидетельства, и дела на основании этого свидетельства. Но само созерцание Бога – ещё не спасение[14]: человек и сам призван быть-на-виду. «Свет пришёл в мир, но люди более возлюбили тьму [τὸ σκότος], нежели свет, потому что дела их были злы» (Ин 3:19). Богоявление, таким образом, есть не *предмет пассивного созерцания*, а источник и мотив герменевтической и экзистенциальной активности.

Бог в своём воплощении даёт человеку видимое основание его сотериологической активности. С одной стороны, рассуждает Климент Александрийский, «Логос Божий говорит: “Я есмь Истина”, поскольку постижим [буквально – *созерцаем*: θεωρητὸς] Он только разумом». Истина же постигается не глазами: «Верующий, как и надеющийся, постигает предметы своей веры или надежды, так же как и будущее, только разумом. И если мы считаем справедливость чем-то сущим, то мы говорим как о сущем и о прекрасном, и об истинном, хотя никогда не видели их глазами [буквально – *никогда ничего такого не видели глазами*: οὐδὲν δὲ πώποτε τῶν τοιούτων τοῖς ὀφθαλμοῖς εἴδομεν], но только лишь разумом». Однако, с другой стороны, «Логос, творческая причина, произошёл и произвёл Себя, приняв на Себя плоть, для того чтобы стать видимым [ὁ λόγος σὰρξ γένηται ἵνα καὶ θεαθῇ]» (Strom. V 16, 1–5) [Афонасин 2003, 2, 154–155]. И это уже не философский мировой ум, требующий личностного развоплощения, и не монотеистический трансцендентный Бог, бесконечно удалённый от конкретного человека, но Бог, ставший человеком и явивший эту Свою человечность самым наглядным образом.

Заключение

Итак, *все* фундаментальные предпосылки визуальной теологии обнаруживаются в Священном Писании. Более того, и принципиальные начала

[14] Вот показательное высказывание кардинала Ньюмена, обнаруженное мною у Дитриха фон Гильдебранда: «Целью Церкви является не зрелище, а дело» [Гильдебранд 1998, 135].

сакральной архитектуры, организации священного пространства, литургической и сакраментальной символики, примеры и образы гомилетики, визуальные маркеры святости содержатся там же (об этом, конечно, надо вести речь отдельно). В контексте Боговоплощения зримая сторона религиозной культуры получает дополнительное оправдание и приобретает высочайший смысловой статус.

Идея визуальной теологии, понимание её предметной сферы и даже сам термин для обозначения этой сферы уже присутствуют в современном теологическом дискурсе[15]. Конечно, в каждом отдельном случае применение термина «визуальная теология» весьма своеобразно и отличается очевидной узостью (от частных способов выражения религиозной веры в искусстве до иллюстрации содержания Библии и даже демонологии[16]); однако в своей совокупности такие исследования должны рассматриваться как различные подходы к *одной* проблеме, а именно – к проблеме оптической выразимости содержания религиозного опыта в его широчайшем диапазоне – от истин Откровения до эстетики повседневных вещей, от догматики до бытовой коммуникации, от иеротопического творчества до простейшего жеста. Будучи ясно артикулированным и в достаточной степени обоснованным, указанное исследовательское направление должно занять важное место в системе богословского знания.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аванесов 2011 – *Аванесов С. С.* Забота о внешнем // Человек.RU. 2011. № 7. С. 54–69.

Аванесов 2012 – *Аванесов С. С.* Введение в философию религии: Опыт систематизации философских концепций религии. Saarbrücken, 2012.

Аванесов 2013 – *Аванесов С. С.* Нормативная онтология: Петербургские доклады. Томск, 2013

Аванесов 2014 а – *Аванесов С. С.* Теология как антропология // Метапарадигма. 2014. Вып. 2/3. С. 120–124.

Аванесов 2014 б – *Аванесов С. С.* Что можно называть визуальной семиотикой? // ΠΡΑΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 1. С. 10–22.

Аванесов 2015 – *Аванесов С. С.* Визуально-антропологические коннотации в онтологии

[15] См., например: Dyrness W. A. Visual Faith. Art, Theology, and Worship in Dialogue. Baker Academic, 2001; Dyrness A. Reformed Theology and Visual Culture. The Protestant Imagination from Calvin to Edwards. Cambridge University Press, 2004; Visual Theology. Forming and Transforming the Community through the Arts. Ed. by R. M. Jensen and K. J. Vrudny. Liturgical Press, 2009; Nkansah-Obrempong J. Visual Theology. Some Akan Cultural Symbols, Metaphors, Proverbs, Myths, and Symbols and their Implications for Doing Christian Theology. VDM Verlag 2010; Power E. What no eye has seen… Visual Theology of the Basilica of St Paul's outside the Walls. Lateran University Press, 2015; Greenstein J. M. The Creation of Eve and Renaissance Naturalism. Visual Theology and Artistic Invention. Cambridge University Press, 2016; Challies T., Byers J. Visual Theology. Seeing and Understanding the Truth About God. Foreword by W. Grudem. Zondervan, 2016; Working R. C. The Visual Theology of the Huguenots. Towards an Architectural Iconology of Early Modern French Protestantism, 1535 to 1623. Lutterworth Press, 2017.

[16] Ср.: *Махов А. Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. Москва, 2011; *Бачинин В. А.* Увертюра Босха, или Зачем нужна Реформация? 2. Визуальная теология зла // ΕΣΧΑΤΟΣ. 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://esxatos.com/bachinin-uvertyura-bosha-zachem-nuzhna-reformaciya-2.

Парменида // ΣΧΟΛΗ: Философское антиковедение и классическая традиция. 2015. Том 9. Вып. 2. С. 292–305.

Аванесов 2016 – *Аванесов С. С.* Зрение и знание в философии Аристотеля // ΣΧΟΛΗ: Философское антиковедение и классическая традиция. 2016. Том 10. Вып. 2. С. 382–394.

Аверинцев 2006 – *Аверинцев С. С.* София–Логос. Киев, 2006.

Алексеев 2002 – Новый Завет на греческом и русском языках / Ред. А. А. Алексеев. Москва, 2002.

Анастасий 2003 – *Анастасий Синаит.* Об определениях / Пер., предисл. В. В. Баскаковой // Альфа и Омега. 2003. № 4 (38). С. 63–77.

Афонасин 2003 – *Климент Александрийский.* Строматы / Пер., комм. Е. В. Афонасина. В 3-х томах. Санкт-Петербург, 2003.

Бачинин 2005 – *Бачинин В. А.* Введение в христианскую эстетику. Санкт-Петербург, 2005.

Василик 1995 – *Василик В. В.* ΟΠΤΙΚΟΙ ΑΚΤΙΝΕΣ в контексте антииконоборческой полемики (Об одной античной реминисценции в XVII гомилии патриарха Фотия) // Византинороссика. Вып. 1. Санкт-Петербург, 1995. С. 252–258.

Вздорнов 1981 – *Вздорнов Г. И.* От составителя // Троица Андрея Рублёва: Антология. Москва, 1981. С. 7–18.

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

Гегель 1976 – *Гегель Г. В. Ф.* Философия религии. В 2-х томах. Том 1 / Пер. с нем. М. И. Левиной. Москва, 1976.

Гильдебранд 1998 – *Гильдебранд Д. фон.* Новая Вавилонская башня. Избранные философские работы / Пер. с англ., нем. А. И. Смирнова. Санкт-Петербург, 1998.

Диди-Юберман 2001 – *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А. Шестакова. Санкт-Петербург, 2001.

Иоанн Дамаскин 1997 – Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Христологические и полемические трактаты. Слова на Богородичные праздники / Пер., комм. свящ. М. Козлова, Д. Е. Афиногенова. Москва, 1997.

Иоанн Златоуст 1999 – Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Том 6. Кн. 2. Москва, 1999.

Иосиф 1993 – *Иосиф Волоцкий*. Послание иконописцу // Философия русского религиозного искусства. Москва, 1993. С. 34–44.

Квливидзе 2010 – *Квливидзе Н. В.* Ветхий Денми // Православная энциклопедия. Том 8. Москва, 2010. С. 54–55. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/158288.html (дата обращения: 30.03.2019).

Комеч 1975 – *Комеч А. И.* Взгляды христианства II–IV столетий на эстетическую выразительность архитектурной формы // Культура и искусство Византии. Ленинград, 1975. С. 21–23.

Лихачёв 1956 – *Лихачёв Д. С.* Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса) // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию. Москва, 1956. С. 165–171.

Лосев 1993 – *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. Москва, 1993.

Максим Исповедник 1993 – Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты / Пер., комм. А. И. Сидорова. Москва, 1993.

Маяцкий 2007 – *Маяцкий М. А.* Опсодицея // Эпистемы. Вып. 5. Екатеринбург, 2007. С. 127–131.

Озолин 2007 а – *Озолин Н., прот.* Герменевтическая проблема «Ветхозаветной Троицы» // «Св. Троица» преп. Андрея Рублёва в свете православного апофатизма. Иконоборчество: вчера и сегодня. Санкт-Петербург, 2007. С. 9–17.

Озолин 2007 б – *Озолин Н., прот.* Об описуемости Божественной ипостаси Спасителя // Икона и образ, иконичность и словесность. Москва, 2007. С. 8–25.

Сидоров 1997 – Творения древних отцов-подвижников / Пер., комм. А. И. Сидорова. Москва, 1997.

Торчинов 2005 – *Торчинов Е. А.* Религии мира: опыт запредельного. Москва, 2005.

Успенский 1997 – *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Москва, 1997.

Шаймухамбетова 1985 – *Шаймухамбетова Г. Б.* Философия и религия в историко-культурном развитии Востока (к постановке вопроса) // Философия и религия на зарубежном Востоке. XX век. Москва, 1985. С. 5–42.

Шмалий 2003 – *Шмалий В.,* свящ. Космология святых отцов каппадокийцев: вклад в современный диалог науки и богословия // Альфа и Омега. 2003. № 2 (36). С. 152–170.

Шмеман 1993 – *Шмеман А., протопресвитер.* Введение в богословие. Москва, 1993.

REFERENCES

Afonasin 2003 – Clement of Alexandria. Stromata. Vol. 2. Transl. into Russian, comm. by E. Afonasin. St. Petersburg, 2003.

Alekseyev 2002 – New Testament in Greek and Russian. Ed. by A. A. Alekseyev. Moscow, 2002.

Anastasius 2003 – Anastasius of Sinai. About definitions. Transl. into Russian, foreword by V. V. Baskakova. *Alpha and Omega*. 2003. 4 (38). P. 63–77.

Avanesov 2011 – Avanesov S. S. Caring for the External. *Chelovek.RU. Almanac of the Humanities.* 2011. 7. P. 54–69. In Russian.

Avanesov 2012 – Avanesov S. S. Introduction to the Philosophy of Religion: An Experience of Systematization of Philosophical Concepts of Religion. Saarbrücken, 2012. In Russian.

Avanesov 2013 – Avanesov S. S. Normative ontology: St. Petersburg reports. Tomsk, 2013. In Russian.

Avanesov 2014 a – Avanesov S. S. Theology as Anthropology. *Metaparadigma*. 2014. 2/3. P. 120–124. In Russian.

Avanesov 2014 b – Avanesov S. S. What can be called visual semiotics? *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of visual semiotics*. 2014. 1. P. 10–22. In Russian.

Avanesov 2015 – Avanesov S. S. Visual anthropological connotations in Parmenides' ontology. *ΣΧΟΛΗ (Schole): Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2015. 9. 2. P. 292–305. In Russian.

Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Vision and Knowledge in Aristotle's Philosophy. *ΣΧΟΛΗ (Schole): Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2016. 10. 2. P. 382–394. In Russian.

Averintsev 2006 – Averintsev S. S. Sophia–Logos. Kiev, 2006. In Russian.

Bachinin 2005 – Bachinin V. A. Introduction to Christian Aesthetics. St. Petersburg, 2005. In Russian.

Didi-Huberman 2001 – Didi-Huberman G. Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2001.

Hegel 1976 – Hegel G. W. F. Philosophy of Religion. Vol. 1. Transl. into Russian by M. I. Levina. Moscow, 1976.

Hildebrand 1998 – Hildebrand D. von. New Tower of Babel. Selected Philosophical Works. Transl. into Russian by A. I. Smirnov. St. Petersburg, 1998.

John of Damascus 1997 – Saint John of Damascus. Works. Christological and polemical treatises. Words on Marian feast days. Transl. into Russian, comm. by priest M. Kozlov and D. E. Afinogenov. Moscow, 1997.

John Chrysostom 1999 – Works of the holy father of our John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. Transl. into Russian. Vol. 6. 2. Moscow, 1999.

Joseph 1993 – Joseph of Volokolamsk. Message to the icon painter. *Philosophy of Russian religious art*. Moscow, 1993. P. 34–44. In Russian.

Komech 1975 – Komech A. I. Views of Christianity of the II–IV centuries on the aesthetic expressiveness of an architectural form. *Culture and Art of Byzantium*. Leningrad, 1975. P. 21–23. In Russian.

Kvlividze 2010 – Kvlividze N. V. Ancient of Days. *Orthodox Encyclopedia*. Vol. 8. Moscow, 2010. P. 54–55. In Russian.

Likhachov 1965 – Likhachov D. S. Medieval symbolism in the stylistic systems of Old Russia and ways to overcome it. *Dedication to Academician Viktor Vladimirovich Vinogradov on his sixtieth birthday*. Moscow, 1956. P. 165–171. In Russian.

Losev 1993 – Losev A. F. Essays on Ancient Symbolism and Mythology. Moscow, 1993. In Russian. Maximus the Confessor 1993 – Works of the Monk Maximus the Confessor. Vol. 1: Theological and ascetic treatises. Transl. into Russian, comm. by A. I. Sidorov. Moscow, 1993.

Mayatsky 2007 – Mayatsky M. A. Opsodicy. *Epistems*. Is. 5. Ekaterinburg, 2007. P. 127–131. In Russian.

Ozolin 2007 a – Ozolin N., archpriest. The hermeneutic problem of the "Old Testament Trinity". *"The Trinity" of St. Andrei Rublev in the light of Orthodox apophaticism. Iconoclasm: yesterday and today*. St. Petersburg, 2007. P. 9–17. In Russian.

Ozolin 2007 b – Ozolin N., archpriest. About the description of the Divine hypostasis of the Savior. *Icon and Image, Iconicity and Literature*. Moscow, 2007. P. 8–25. In Russian.

Schmemann 1993 – Schmemann A., protopresbyter. Introduction to theology. Moscow, 1993. In Russian.

Shaimukhambetova 1985 – Shaimukhambetova G. B. Philosophy and religion in the historical and cultural development of the East. *Philosophy and religion in a foreign East. Twentieth century*. Moscow, 1985. P. 5–42. In Russian.

Shmaliy 2003 – Shmaliy V., priest. Cosmology of the Holy Fathers Cappadocians: a contribution to the modern dialogue of science and theology. *Alpha and Omega*. 2003. 2 (36). P. 152–170. In Russian.

Sidorov 1997 – Works of the Ancient Ascetic Fathers. Transl. into Russian, comm. by A. I. Sidorov. Moscow, 1997.

Torchinov 2005 – Torchinov E. A. Religions of the World. Moscow, 2005. In Russian.

Uspensky 1997 – Uspensky L. A. The Theology of Icon of the Orthodox Church. Moscow, 1997. In Russian.

Vasilik 1995 – Vasilik V. V. *ΟΠΤΙΚΟΙ ΑΚΤΙΝΕΣ* in the context of the polemic against the iconoclasts (On an Ancient Reminiscence in the XVII Homily of Patriarch Photius). *Byzantinorossica*. Vol. 1. St. Petersburg, 1995. P. 252–258. In Russian.

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

Vzdornov 1981 – Vzdornov G. I. Preface. *The Trinity of Andrei Rublev: An Anthology*. Moscow, 1981. P. 7–18. In Russian.

Материал поступил в редакцию 02.04.2019,
принят к публикации 11.06.2019

Для цитирования:
Аванесов С. С. О визуальной теологии // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 13–43.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-13-43

For citation:
Avanesov S. S. On Visual Theology. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 13–43.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-13-43

DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-44-54

КРИПТОЭПИФАНИЯ У ПЛАТОНА

Р. В. Светлов
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
spatha@mail.ru

Тема античной эпифании достаточно хорошо изучена в современной зарубежной культурной и социальной антропологии. Но это не означает, что все её стороны в равной мере освещены исследователями. Настоящая статья рассматривает использование Платоном приёмов описания криптоэпифании в классическом античном нарративе. Классические примеры скрытого пребывания богов среди людей, их невидимости, угрозы встречи с божеством в его подлинном облике широко встречаются в античном нарративе – от гомеровского эпоса и гомеровских гимнов до «Метаморфоз» Апулея. Такого рода рассказы нарушают привычную для античного текста «схему» акта эпифании. Явление богов, даже вполне очевидное с точки зрения рассказчика, не сопровождается его узнаванием со стороны персонажей (или большинства персонажей), задействованнных в сюжете. Невидимость божества (либо же его скрытость под чужим обликом) фиксирует не только превосходство бога (богов) над человеком со всеми вытекающими отсюда последствиями. Она связана с объективной сложностью трансценденции между бессмертными и смертными. Здесь человеческое восприятие не может стать критерием истины, поэтому сомнение или признание в неспособности понять происходящее становятся наиболее правильной «стратегией». По-другому её можно описать как стратегию настороженности перед необычным и непривычным. Данную стратегию Платон использует в ироническом контексте в диалогах «Софист», «Протагор», «Евтидем». Обращение Сократа к Чужеземцу из Элеи в первом диалоге является указанием на архетипический топос опасения перед божественным «присмотром» за людьми. Особенно остра ирония в отношении софистов: раскрывая свою мудрость, претендующую на всеобщий, то есть божественный, характер, они как бы являют собой богов – да только не настоящих, а подложных. В космологии софистов боги, как мы помним, теряют свой привилегированный статус, превращаясь в человеческую выдумку. Следовательно, заменившие их «мудрецы» никак не могу обладать божественным знанием, отсутствующим в софистическом мире – там нет подлинных его носителей. Они (лжемудрецы) могут быть лишь ложными богами, разоблачаемыми Сократом. В том же смысле Платон использует и мотив криптоэпифанической невидимости божества. Во Второй книге «Государства» Главкон рассказывает о лидийце Гиге, который чудесным образом получил дар невидимости и сполна использовал его, соблазнив царицу и овладев престолом. Платон указывает, что Гиг действовал подобно тому, как боги действуют в отношении людей, – подразумевая именно эпическое описание криптотеофании. Перстень Гига – это некий мыслительный эксперимент, позволяющий вскрыть слабость человеческой натуры. Теология Платона, как известно, строится на ином представлении о богах – их неизменности, благости и отсутствии обмана в коммуникации с людьми. Поэтому ироническая интонация, выбранная Платоном, преобразует традиционный мифологический нарратив, оказавшийся в критическом контексте античной философской мысли, делая его либо орудием мыслительного эксперимента, либо средством разоблачения ложной мудрости.

Ключевые слова: эпифания, Античность, Платон, мифологический нарратив, Гомеровские гимны.

CRYPTOEPIPHANY IN PLATO TEXTS

Roman Svetlov
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia
spatha@mail.ru

Ancient epiphany is well studied in modern cultural and social anthropology. But this does not mean that all its sides are equally analyzed by the researchers. This article discusses the use by Plato the techniques for describing cryptoepiphany in classical antique narrative. Examples of the hidden presence of the gods among people, their invisibility, the threat of meeting a deity in its true form are often found in ancient narrative - from the Homeric epic and Homeric hymns to Apuleius' Metamorphoses. Such stories violate the "scheme" of the epiphany act, which is customary for the ancient text. The phenomenon of the gods, even quite obvious from the point of view of the narrator, is not accompanied by his recognition by the characters (or most of the characters) involved in the story. The invisibility of a deity, or its concealment under a different appearance, points out not only to the superiority of god(s) over man with all the ensuing consequences. It is associated with the natural complexity of transcendence between immortals and mortals. Here, human perception cannot be a criterion of truth, so doubt or recognition of the inability to understand what is happening becomes the most correct strategy. In another way, it can be described as a strategy of alertness to the unusual and unfamiliar. Plato uses this strategy in an ironic context in the dialogs «Sophist», «Protagoras», «Euthydemus». The words of Socrates spoken to the Stranger from Elea in the first dialogue are an indication of the archetypal topos of fear of the divine supervision of people. The irony is especially acute in relation to the sophists – revealing their wisdom, which claims to be universal, that is, divine character, they seem to be gods – but false. In cosmology of sophists, the gods lose their privileged status, transforming into human fiction. Consequently, the «sages» who replaced them cannot possibly possess divine knowledge (it absents in their world). They can only be false gods ridiculed by Socrates. Note that in the same sense Plato uses the motive of cryptoepiphanic invisibility of the deity. In the second book of the «Republic», Glavkon talks about the Gyges from Lydia, who miraculously received the gift of invisibility and made full use of it, having seized the queen and seized the throne. Plato points out that Gyges acted similarly to how the gods act in relation to people – implying exactly the epic descriptions of cryptotheophany. The Gyges's ring is a kind of thought experiment that reveals the weakness of human nature. Theology of Plato, as we know, is built on a different idea of the gods - their immutability, goodness and lack of deception in communication with people. Therefore, the ironic intonation chosen by Plato transforms the traditional mythological narrative, which turned out to be in a critical context of ancient philosophical thought.

Keywords: epiphany, Antiquity, Plato, mythological narrative, Homeric hymns.

Античная эпифания, то есть описание явления человеку бога либо божественной силы, достаточно хорошо исследована зарубежными учёными. В XX столетии важной вехой стало появление авторитетного до настоящего времени раздела об эпифании в Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, подготовленного Ф. Пфистером [Pfister 1924, 277–323]. В дальнейшем проблема описания эпифании в нарративе, изобразительном искусстве, отсылки к ней в религиозных практиках и греческой идеологии неоднократно становились предметом изучения. Одна из хорошо известных российскому читателю тем – фиксация античными авторами явления божества во сне и связанная с этим античная онейрокритика. Благодаря тексту Э. Р. Доддса «Образы сновидений и образы культуры», вошедшему в его книгу «Греки и иррациональное» [Доддс 2000, 152–198], эпифания также стала одной из тем исторической и культурной антропологии[1]. В дальнейшем она рассматривалась как в контексте формирования предпосылок христианских представлений о Богоявлении[2], так и в рамках исследований собственно античной культуры – визуальной, литературной и интеллектуальной. Можно утверждать, что на смену изучению отдельных «субъектов» эпифании, среди которых первоочередное место всегда занимали Дионис, Деметра и Геракл, в настоящее время пришёл интерес к значительно более широкому числу аспектов античных описаний богоявления. Характерным примером постоянного обновления интереса к этой теме стал тот факт, что один из выпусков Illinois Classical Studies был полностью посвящён теме эпифании и назывался «Божественная эпифания в греко-римском мире»[3]. В последнее десятилетие тема визуальной репрезентации эпифании рассматривалась сразу в нескольких фундаментальных монографиях[4]. Попытка исчерпывающим образом классифицировать типы античной эпифании, а также проанализировать её «молекулярную» структуру даны в книге Георгии Петриду «Божественная эпифания в греческой литературе и культуре»[5]. Казалось бы, тема хорошо изучена, и для отечественного читателя интерес должен представлять реферативный обзор зарубежных исследований (что само по себе является важной задачей). Но мы всё же попытаемся показать необычный ракурс античных представлений о явлении человеку божества, который не так часто привлекает к себе внимание.

В диалоге «Софист» Сократ приветствует так и не названного по имени странника из Элеи словами, прямо отсылающими к Гомеру: «А может,

[1] Тема онейрокритики в интересующем нас аспекте исследовалась и отечественными учеными [Протопопова 2004, 163–190].

[2] Pax Elp. Επιφάνεια: Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie (Münchener theologische Studien, Historische Abteilung 10), München 1955.

[3] Illinois Classical Studies. 2004. Vol. 29: Divine Epiphanies in the Ancient World.

[4] Platt V. Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion. Cambridge, 2011; Gaifman M. Aniconism in Greek antiquity. Oxford, 2012; Aston E. Mixanthrôpoi: Animal-Human Hybrid Deities in Greek Religion. Kernos Supplement. 2011, 25. На тему эпифании защищаются PhD диссертации (одна из последних – Schulz K. Recognizing Epiphany Exploring the Theme of Epiphany in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil. University of Oxford, Trinity College, 2018).

[5] Petridou G. Divine Epiphany in Greek Literature and Culture. Oxford, 2015.

Феодор, ведя не чужестранца, но, по словам Гомера, некоего бога, ты сам того не замечаешь? Ведь он говорит, что не только другие боги становятся спутниками людей, причастных стыдливости и справедливости, но в особенности бог-гостеприимец – чтобы наблюдать и бесчинство и законность людские. Так вот, может быть, и тебя сопровождает кто-то из всемогущих, чтобы нас, неискусных в речах, надзирать и обличать, – некий бог-обличитель» (Plato. Sophist. 216 a–b, пер. И. А. Протопоповой). Вот место из «Одиссеи» (*Odyss*. XVII 385–387, пер. В. Вересаева), которое имеет в виду Платон:

> В образе странников всяких нередко и вечные боги
> По городам нашим бродят, различнейший вид принимая,
> И наблюдают и гордость людей и их справедливость.

Бог-гостеприимец, то есть бог-покровитель странников, – это сам Зевс. Сократ иронически спрашивает у Феодора, не владыка ли Олимпа скрывается под обликом его спутника. Это место из «Софиста» часто обсуждается учёными, которые пытаются расшифровать образ элейского гостя, главного персонажа диалогов «Софист» и «Политик»[6]. Вне зависимости от того собственно философского или литературно-игрового содержания, которое Платон вкладывал в этого персонажа, он следует определённому топосу античных нарративов, природа которого и будет предметом нашего рассмотрения.

Данное место у Платона – не единственное, где он сравнивает собеседников с богами. Все они имеют иронический характер, так как такого сравнения оказываются удостоены софисты. В «Протагоре» они окружены учениками, вещают и движутся, словно театральные персонажи, манипулируя слушателями, подобно «фокусникам» из пещеры VII книги платоновского «Государства» (Plato. Protag. 315 a и далее; Repub. 514 b). В «Евтидеме» Сократ говорит Евтидему и Дионисодору, хвастающихся тем, что они знают, как обучать людей добродетели: «Если вы обладаете этим новым знанием, то я обращаюсь к вам, словно бы к богам…» (Plato. Euthydem. 273 e).

Порой Платон упоминает «божественных людей», причём опять же в смысле «то ли – то ли». Вот что в «Филебе» он говорит о египтянине Тевте: «Некогда какой-то бог или божественный человек заметил беспредельность звука» (Plato. Phileb. 18 b–c)[7]. «Божественный человек» (θεῖος ἄνθρωπος) – это тот, кто вдохновляется богом или богами, находится под их покровительством (а именно таковым Платон старался изобразить самого Сократа). В «гомеровскую» эпоху так именовали рапсодов, царей, героев.

Примером «божественного человека» может быть знаменитый спартанский законодатель Ликург. Ксенофонт говорит о нём устами Сократа следующее: «Однако, афиняне, ещё более высокое мнение бог высказал в своём

[6] Illinois Classical Studies. 2004. Vol. 29: Divine Epiphanies in the Ancient World.

[7] Platt V. Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion. Cambridge, 2011; Gaifman M. Aniconism in Greek antiquity. Oxford, 2012; Aston E. Mixanthrôpoi: Animal-Human Hybrid Deities in Greek Religion. Kernos Supplement. 2011, 25. На тему эпифании защищаются PhD диссертации (одна из последних – Schulz K. Recognizing Epiphany Exploring the Theme of Epiphany in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil. University of Oxford, Trinity College, 2018).

оракуле о спартанском законодателе Ликурге, чем обо мне. Когда он вошёл в храм, говорят, бог обратился к нему с таким приветствием: "Не знаю, как мне назвать тебя, – богом или человеком". Но меня он не приравнял к богу, а только признал, что я намного выше людей. Но всё-таки вы и в этом не верьте слепо богу, а рассматривайте по пунктам то, что сказал бог» (Xenoph. Apol. 15). Эти слова Сократа звучат как раз после того, как он напомнил судьям о дельфийском оракуле, полученном Хэрефонтом, который признал его мудрейшим. Босоногий мудрец «скромно» указывает на того, кто был выше него.

Обращение оракула к Ликургу можно рассматривать не как пример божественной слепоты, невозможности определить «породу» гостя, но как знак уважением перед мудрым законодателем. Но иронические сравнения Сократом собеседников с богами, скрытыми под человеческим обличьем, опираются на представления о необычном варианте богочеловеческой коммуникации, «зримой незримости» или «криптоэпифании» богов.

Гомер задаёт «джазовый стандарт» рассказа о том, что боги приходят к нам неузнанными под видом людей (в греческой мифологии они могут принимать и облик животных). Этот аспект представлений о коммуникации между человеком и богами в греческой культовой традиции имеет некоторую параллель в разнообразных формах «теоксении» (θεοξένια), то есть пиршествах, на которые «приглашался» бог и которые порой перекликались с событием из эпического прошлого (явления Геракла, Деметры, Диоскуров)[8]. Однако теоксения, на которой боги – невидимые или олицетворённые изображающими их статуями – возлежат на специально приготовленных для них пиршественных ложах (иногда в общем зале, иногда в особом помещении), проводились в качестве способа отблагодарить или умилостивить богов. Само же явление бога, остающегося неузнанным в процессе эпифании, является не ритуальной, то есть вполне «технической», ситуацией, но проблемой и, в некотором смысле этого слова, *угрозой*.

Характерный для античного описания эпифаний алгоритм может быть зафиксирован следующим образом. В случае если мы говорим собственно об откровении бога человеку, имеются три его ступени: 1) явление божества, 2) обнаружение его божественности человеком, 3) узнавание человеком божества [Cioffi 2014, 4]. В тех примерах эпифании (криптоэпифании), о которых пойдёт речь, третий момент алгоритма по каким-то причинам отсутствует либо же «активируется» лишь по воле самого бога.

Если же речь идет об эпифании, связанной с некоторым кризисом и божественным вмешательством в человеческие дела, её структура выглядит так: 1) проблема, вызывающая богоявление, во время которого 2) некто получает информацию о божественном промысле, которое приводит к 3) развязке, в честь которой 4) устанавливаются новые религиозные праздники [Petridou 2015, 19]. Отличие криптоэпифаний, о которых мы говорим, от этой структуры заключается в том, что они не связаны с кризисом в общественных делах и сопровождаются «саморазоблачением бога» лишь после того, как он совершил некоторое действие в отношении человека. В отличие

[8] Petridou G. Divine Epiphany in Greek Literature and Culture. Oxford, 2015.

от других видов эпифании, скрытое присутствие богов не всегда становится «утверждением существующего порядка или катализатором изменений» [Platt 2015, 501].

Самое известное предание о криптоэпифании, зафиксированное в «Гомеровских гимнах», – это история о том, как богиню Деметру приютила элевсинская царица Метанира (Hom. Hymn. To Demetr. 188–194, здесь и далее перевод В. В. Вересаева):

> А богиня взошла на порог и достала
> До потолка головой и сияньем весь вход озарила.
> Благоговенье и бледный испуг охватили царицу.
> С кресла она поднялась и его уступила богине.
> Не пожелала, однако, присесть на блестящее кресло
> Пышнодарящая, добропогодная матерь Деметра,
> Но молчаливо стояла, прекрасные очи потупив.

Казалось бы, почти всё подсказано Метанире, но нет – Деметра садится на табурет, служанка Ямба веселит её частушками, богиня пьёт кикеон вместо вина – и элевсинская царица откладывает «гипотезу о божественности», хотя и поручает Деметере взращивать своего ребёнка. Момент переступания порога, сакральной границы, когда природа гостя не может не открыть себя, становится «забытым настоящим», ибо Метанира и её дочери мгновенно стирают из памяти происшедшее [Рабинович 2007, 81–82, 97]. Даже когда Метанира застаёт Деметру «обжигающей» её сына Демофонта в печи, она не понимает природы происходящего и с «помутнённым разумом» предъявляет богине претензии.

Следующий пример – любовная история Афродиты и Анхиза из гимна «К Афродите». Анхиз, которому даровано судьбой (точнее – Зевсом) стать возлюбленным Афродиты, что-то явно предчувствует, когда та, наряженная, украшенная драгоценностями, является ему (Hom. Hymn. To Aphrodit. 92–94):

> Здравствуй, владычица, в это жилище входящая, – кто бы
> Ты ни была из блаженных, – Лето, Артемида, Афина,
> Иль Афродита златая, иль славная родом Фемида!

Анхиз сравнивает её с Харитами, нимфами – однако всё это остаётся не более чем потоком комплиментов, которые должны обольстить чужестранку. Зато когда посланная Зевсом страсть удовлетворена, богиня перестаёт скрывать свою природу (173–179):

> Остановилась богиня богинь, головой достигая
> Притолки, сделанной прочно, и ярко сияли ланиты
> Той красотою нетленной, какою славна Киферея.
> И пробудила от сна, и такое промолвила слово:
> «Встань поскорей, Дарданид! Что лежишь ты во сне непробудном?
> Встань и ответь себе точно, кажусь ли сейчас я подобной
> Деве, какою сначала меня ты увидел глазами»

Только теперь Анхиз понимает, кого он видел; но осознание приходит слишком поздно. Его комплименты оказались пророческими словами,

но назад уже «не отыграть», теперь ему придётся отвечать сполна за свою невольную слепоту.

Схожий пример встречается и в «пифийской» части гимна к Аполлону (строка 270 и далее), и в гимне к Гермесу. В последнем юный Гермес, укравший коров Аполлона, заговаривает невольного свидетеля его поступка – старика, мотыжащего землю в своём винограднике (Hom. Hymn. To Hermes 94–95):

> Если и видишь – не видь! Оглохни, если и слышишь!
> Сделайся нем, раз тебе самому здесь не будет убытка!

И когда Аполлон спрашивает старика о том, не видел ли он чего-то странного на дороге, тот говорит следующее (208–211):

> ...однако мальчишку я словно бы
> Видел, который коров подгонял крепкорогих.
> Малый младенец, с хлыстом. И, ступая, усердно вертелся,
> Взад он коров оттеснял, с головою, к нему обращённой.

Юный Гермес сумел скрыть свою божественную природу, но Аполлону рассказа о вертевшемся мальчишке было достаточно для того, чтобы понять, чья это проделка. По Овидию, старик в наказание за болтливость был превращён в камень.

Наиболее показателен пример Диониса, который неоднократно выступает в качестве неузнанного людьми бога. В гомеровском гимне, посвящённом его пленению тирренскими разбойниками, говорится о человеке, который сразу понимает, кто перед ними, – о кормчем разбойничьего корабля. Увидев захваченного пиратами Диониса, он говорит сотоварищам (Hom. Hymn. To Dionys 16–19):

> Что за могучего бога, несчастные, вы захватили
> И заключаете в узы? Не держит корабль его прочный.
> Это иль Зевс-громовержец, иль Феб-Аполлон сребролукий,
> Иль Посейдон. Не на смертнорождённых людей он походит,
> Но на бессмертных богов, в олимпийских чертогах живущих.

Однако большинство не верит ему. Предводитель разбойников отказывается слушать кормчего, приказывает отплывать – и на корабле начинается знаменитая эпифания Диониса. Капитан корабля растерзан львом, матросы превращены в дельфинов, и лишь зоркий кормчий, который и должен был вести корабль по небесным – а значит, божественным – явлениям, был пощажён.

Преступная природа разбойников не позволяет им увидеть Диониса. Схожая ситуация в «Вакханках» Еврипида. Весь разговор между Пенфеем и Дионисом-Вакхом, который говорит о себе лишь как о последователе Вакха, – апофеоз неочевидности очевидного. Даже когда Дионис говорит прямо: «Бог рядом», Пенфей иронически парирует: «Для моих глаз он невидим». «Ты нечестив (ἀσεβής)», – констатирует Дионис, и эта нечестивость является причиной слепоты. Когда слуги фиванского царя пытаются схватить его, он предупреждает их: «Остановитесь. Я в здравом уме, а вы – нет» (Euripides. Bacchae 500–504).

Павсаний в «Описании Эллады» рассказывает о визите братьев Диоскуров к некоему спартанцу Формиону. Его дом, находившийся рядом с храмом дочерей Аполлона Гилаиры и Фебы, божественные братья-близнецы посетили под видом обычных странников. Они когда-то жили в нём и попросили дать им возможность переночевать именно в той комнате, что была их спальней. Хозяин отказался это делать, так как комнату занимала его дочь. Он предложил им пользоваться любыми помещениями, кроме того, что было нужно им. В итоге «на следующее утро исчезла как сама девушка, так и весь её девичий наряд, а в этой комнате были найдены статуи Диоскуров, стол и на нём растение сильфий» (Pausan. Graec. Descript. III 16, 3; пер. С. П. Кондратьева).

Порой боги-странники сами становятся предметом испытания со стороны людей. Хорошо известен миф о необузданных детях Ликаона: «Эти сыновья превосходили всех людей своей нечестивостью и заносчивостью. Зевс, желая испытать степень их нечестивости, пришёл к ним в облике бедного, живущего трудом рук своих человека. Те позвали его, чтобы оказать ему гостеприимство, закололи юношу из числа местных жителей и, смешав внутренности убитого с мясом жертвенного животного, предложили это блюдо гостю (сделав это по совету старшего брата, Менала). Но Зевс перевернул стол, и это произошло в том месте, которое ныне называется Трапезунт, и поразил своим перуном Ликаона и всех его сыновей, кроме самого младшего Никтима» (Pseud.-Apollod. Biblioth. III 8, 1; пер. В. Г. Боруховича).

Неузнанность богов может иметь разные причины: от нежелания олимпийцев открывать своё присутствие до нечестивости людей, которые с ними встречаются. При этом божественная природа всё равно подаёт знаки своего присутствия, но расшифровать их могут лишь совсем немногие. Такова особенность «когнитивной оптики» смертных, не позволяющая им верить в то, что увидели. Эта тема границы человеческого разумения неоднократно поднимается в греческих текстах. В «Вакханках» Еврипида (Eurip. Bacchae 395–396) Хор вещает:

τὸ σοφὸν δ᾽ οὐ σοφία
τό τε μὴ θνητὰ φρονεῖν
(Умудрённость – не мудрость,
Когда судит о том,
что не относится к делам смертных).

Но особенно часто эта тема появляется у философов. Мы видим её начиная с «гомероскептика» Ксенофана, но более всего она «слышна» во фрагментах Гераклита: «Те, кто слышали, но не поняли, глухим подобны: „присутствуя, отсутствуют», – говорит о них пословица» (Clem. Strom. V 115, 3); «глаза и уши – дурные свидетели для людей, если души у них варварские» (Sext. Emp. Contra Math. VII 126; пер. А. В. Лебедева).

Впрочем, причиной обмана выступает не только воля богов или неспособность человека различить (точнее – идентифицировать) их вполне очевидные «приметы». Непосредственное соприкосновение божественного и человеческого несёт в себе угрозу для смертного рода (а порой и для боже-

ственного!). Сколь бы часто Зевс ни был предметом греческого изобразительного искусства, его подлинный облик не явлен даже некоторым его детям (ср. миф о бараньей голове Зевса-Аммона, которую Геракл удостоился увидеть лишь после долгих уговоров; см.: Herodot. Hist. II 42). Поэтому даже на ложе своих возлюбленных он восходит как бы частью своей сущности. Наиболее известен с этой точки зрения миф о Зевсе и фиванской царевне Семеле. Зевс приходил к ней по ночам невидимым. Когда ревнивая Гера хитроумно заставляет Семелу потребовать от неведомого любовника показать себя во всей своей сути и тот является на колеснице, окружённый громовыми молниями, бедная девушка то ли погибает в огне, то ли умирает от страха (Pseud.-Apollod. Biblioth. III 4, 2–4). Европе Зевс является в виде белоснежного быка, а затем – прекрасного юноши, Леде в виде лебедя, на Данаю он истёк золотым дождем. Обратим внимание, здесь нет никакой колесницы царя богов и, что ещё важнее, керавнов!

В римскую эпоху была создана красивая «реплика» на тему невидимого бога: мы имеем в виду предание об Амуре и Психее, включённое в «Метаморфозы» Апулея. Амур приходит к возлюбленной лишь по ночам и строго-настрого запрещает ей пытаться увидеть его. Когда девушка нарушает слово, страдает божественная природа (капля раскаленного масла падает на спящего Амура). Психея надолго отрешена от общения с богом, и ей приходится пройти целый ряд испытаний, прежде чем по воле Зевса её вернут к супругу.

К перечисленным примерам можно добавить и мифы о наказании людей, случайно оказавшихся свидетелями божественного присутствия. Актеон был разорван собаками Артемиды. Жрица Афины Итонии Иодама, случайно встретившаяся с богиней, в адрес которой она совершала культ, обращена в камень. Тиресий ослеп, увидев купающуюся Афину.

Исчезновение некоего предмета или человека также могло расцениваться как признак нуминозного. Ксенофонт рассказывает, что перед триумфальной для беотийцев битвой при Левктрах из фиванского храма Геракла исчезло его священное оружие. Это было истолковано как благоприятное предзнаменование: фиванский герой отправлялся на помощь своим соотечественникам (Xen. Hell. 6.4.7). Когда исчезал человек, считалось, что боги восхитили его на Олимп. По одной из версий смерти Эмпедокла, он исчез ночью после симпосиона с друзьями, что стало для близких философу людей подтверждением его божественности. В Риме сложилось предание о том, что Ромул исчез во время солнечного затмения, случившегося как раз тогда, когда он проводил смотр войск. Если в отношении Эмпедокла критически настроенные эллины чаще говорили о его самосожжении в одном из кратеров Этны, то Ромул был римлянами обожествлён.

Невидимость божества либо же его скрытость под чужим обликом – то, что мы обозначили термином криптоэпифания – фиксирует превосходство бога над человеком со всеми вытекающими отсюда последствиями [Dowdon 2007, 53–55]. Вместе с тем она связана с объективной сложностью трансценденции между бессмертными и смертными. Здесь человеческое восприятие не может быть критерием истины, поэтому сомнение или признание в неспособности понять происходящее становятся наиболее правильной

«стратегией». По-другому её можно описать как стратегию настороженности перед необычным и непривычным.

Именно эту стратегию Платон использует в ироническом контексте в указанных фрагментах из «Софиста», «Протагора», «Евтидема». Особенно остра ирония в отношении софистов: раскрывая свою мудрость, претендующую на всеобщий, то есть божественный, характер, они как бы являют собой богов – да только не настоящих, а подложных. В космологии софистов боги, как мы помним, теряют свой привилегированный статус, превращаясь в человеческую выдумку. Следовательно, заменившие их «мудрецы» никак не могу обладать божественным знанием, отсутствующим в их мире: там нет подлинных его носителей. Они (ложные мудрецы) могут быть лишь квазибогами, разоблачаемыми Сократом.

Отметим, что в том же смысле Платон использует и мотив криптоэпифанической невидимости божества. Во второй книге «Государства» Главкон рассказывает о лидийце Гиге, который обнаружил в земной расщелине огромного мертвеца, с руки которого он снял золотой перстень. Этот перстень обладал способностью делать своего владельца невидимым. Как только Гиг осознал, какие преимущества даёт ему находка, он добился места при царском дворе. «Оказавшись приближен к царю, Гиг соблазнил его жену, с её помощью набросился на него, убил и овладел царством» (Plato. Repub. 359 d – 360 b). Из всего сказанного выше становится понятно, как Гигу удалось соблазнить царицу: если он явился к ней невидимым, то женщина едва ли могла устоять перед нуминозным натиском. Невидимым в женскую спальню может прийти только бог. Ниже Главкон описывает человека, пользующегося в своих целях этим перстнем: «Он будет вести себя по отношению к людям, словно бы он – бог» (360 c). Всё это противоречит собственно платоновской теологии, согласно которой боги никогда не вводят людей в заблуждение; но последние слова – «словно он – бог» – относятся не к ней, а к народным, т. е. суеверным представлениям о божестве.

У Главкона вся эта история является притчей на тему того, что человеческая натура слаба: в случае возможности спрятаться от общественного внимания и воздействия законов подавляющее большинство из нас будет поступать несправедливо. Перстень Гига – это некий мыслительный эксперимент, позволяющий вскрыть человеческую низость.

Исток притчи о Гиге лежит в рассмотренных нами примерах повествований о криптотеофании. Ироническая интонация, выбранная Платоном, – это то, что остаётся от традиционного мифологического нарратива, когда он попадает в критический контекст философской мысли, который делает его либо орудием мыслительного эксперимента, либо средством разоблачения ложной мудрости.

БИБЛИОГРАФИЯ

Доддс 2000 – *Доддс Э. Р.* Греки и иррациональное / Пер. с англ. С. В. Пахомова. Санкт-Петербург, 2000.

Протопопова 2004 – *Протопопова И. А.* Двусмысленность зримого (несколько замечаний о сновидениях в античной Греции) // Труды Русской антропологической школы.

Вып. 2. Москва, 2004. С. 163–190.
Рабинович 2007 – *Рабинович Е.* Мифотворчество классической древности. Санкт-Петербург, 2007.
Blondell 2002 – *Blondell R.* The play of character in Plato's dialogues. Cambridge University Press, 2002.
Cioffi 2014 – *Cioffi R.* Seeing gods: Epiphany and Narrative in the Greek novels // Ancient Narrative. 2014. Vol. 11. P. 1–42.
Dowden 2007 – *Dowden K.* Olympian Gods, Olympian Pantheon // Companion to Greek Religion. Blackwell Publishing, 2007. P. 41–55.
Petridou 2015 – *Petridou G.* Divine Epiphany in Greek Literature and Culture. Oxford, 2015.
Pfister 1924 – *Pfister F.* Epiphanie // Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. 1924. 4. S. 277–323.
Platt 2015 – *Platt V.* Epiphanie // The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion. Oxford, 2015. P. 491–504.

REFERENCES

Blondell 2002 – Blondell R. The play of character in Plato's dialogues. Cambridge University Press, 2002.
Cioffi 2014 – Cioffi R. Seeing gods: Epiphany and Narrative in the Greek novels. *Ancient Narrative*. 2014. Vol. 11. P. 1–42.
Dodds 2000 – Dodds E. R. The Greeks and the Irrational. Transl. into Russian by S. V. Pakhomov. St. Petersburg, 2000.
Dowden 2007 – Dowden K. Olympian Gods, Olympian Pantheon. *Companion to Greek Religion.* Blackwell Publishing, 2007. P. 41–55.
Petridou 2015 – Petridou G. Divine Epiphany in Greek Literature and Culture. Oxford, 2015.
Pfister 1924 – Pfister F. Epiphanie. *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. 1924. 4. S. 277–323.
Platt 2015 – Platt V. Epiphanie. *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. Oxford, 2015. P. 491–504.
Protopopova 2004 – Ptotopopova I. The ambiguity of the visible (a few remarks about dreams in ancient Greece). *Proceedings of Russian anthropological school.* Vol. 2. Moscow, 2004. P. 163–190. In Russian.
Rabinovich 2007 – Rabinovich E. Mythmaking of classical Greece. St. Petersburg, 2007. In Russian.

Материал поступил в редакцию 14.08.2019,
принят к публикации 26.09.2019

Для цитирования:
Светлов Р. В. Криптоэпифания у Платона // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 44–54.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-44-54

For citation:
Svetlov R. V. Cryptoepiphany in Plato texts. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 44–54.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-44-54

ХРИСТИАНСКИЙ ХРАМ В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ И КОЛЛИЗИЯ ДВУХ КОНЦЕПЦИЙ ГОРОДА

Н. И. Сазонова
Томский государственный педагогический университет, Россия
nataly-sib@mail.ru

Целью статьи является определение особенностей взаимодействия сакрального пространства храма и городского пространства в истории и современности. Эти особенности определяются космическим характером христианства: храм является не только местом пребывания Бога, но и средством сакрализации мира. В статье рассматриваются подходы к такой сакрализации у христиан Запада и Востока в период Средневековья. В западной традиции космизм храма проявляется в отсутствии ограждения, разделяющего мирское и сакральное пространства города, а также в особом украшении внешних стен храма (при лаконичности внутреннего убранства) фигурами Христа и святых. В декоре фасадов храма можно встретить и изображения мирской реальности: так она интегрирована в Священную реальность и подчинена ей. Похожим образом развивалась тема границы храма и мира на христианском Востоке. В Константинополе, например, храм Богоматери Фаросской, где хранились все важнейшие христианские реликвии, входил в архитектурный ансамбль императорского дворца. Пространство дворца одновременно было пространством богослужебных процессий. Подобный подход к границе между сакральным и профанным был заимствован христианской Русью. Характерен ансамбль Десятинной (Успенской) церкви Киева. Из летописных текстов известно о наличии при храме площади. Рядом с храмом строились здания для клира и княжеские хоромы. Этот ансамбль не отделялся от городского пространства. Иной становится ситуация в Новое время, когда постепенно меняется сама идеология градостроительства. Архитектурные решения в области храмового зодчества адаптируются к представлению о городе как о пространстве жизни человека. Однако на Западе и на Востоке адаптация пошла разными путями. В Европе были найдены решения, позволяющие храму найти своё место в обновлённой городской среде и продолжить выполнять функцию освящения. Так, площадь Святого Петра в Риме (1656–1667), будучи частью пространства города, стала средством воздействия на городское пространство. Иной оказалась ситуация в России. Здесь произошёл резкий переход от средневековой градостроительной традиции к регулярному городу. Концепция регулярного городского пространства была взята за основу идеологии строительства Петербурга. Со второй половины XVIII в. на первый план выходят функции города как административного и экономического центра. Освящающая функция христианского храма входит в противоречие с новым пониманием города. Поэтому его территория начинает выделяться из городского пространства при помощи ограды. С XIX века появляется законодательный запрет на возведение построек рядом с церквями. Однако культурная изоляция препятствует церкви выполнять функцию освящения окружающего пространства. Отдельные элементы сакральной топики длительное время сохраняли старые русские города, например, Москва. Но общая тенденция к выделению для духовной составляющей определённого места в городской среде приводит к постепенному размыванию представлений

о сакральности городского пространства. Позже древнее представление об освящающей функции христианского храма уже напрямую сталкивается с видением города как административного, экономического, образовательного центра. В сознании людей разрушается понимание смыслов существования города. На месте традиционных смыслов не возникли новые, не появилось понимание их роли в существовании города; поэтому при разрушении старой градостроительной традиции новая традиция так и не возникла.

Ключевые слова: христианство, храм, сакральное пространство, город, Средневековье, Новое время, регулярный город.

CHRISTIAN CHURCH IN URBAN SPACE: THE TWO CONCEPTS OF THE CITY

Natalia Sazonova
Tomsk State Pedagogical University, Russia
nataly-sib@mail.ru

A Christian church informs a special space separated from the secular world. At the same time, the space of a church and the secular space do communicate. The channels and the ways of this communication depend on the basic attitudes embedded in religion itself. Christianity, in particular, is known for its cosmic nature. A church is not only a seat of God, but also a means to sanctify the world. In the Western tradition, the cosmism of a church was manifested in the absence of barriers separating the secular and sacred spaces of the city, as well as in particular attention to the decoration of the external walls of a church with divine and saintly figures, whereas the interior received but frugal decoration. Mundane imagery can also be found in the decoration of the facades. Worldly reality was thus integrated into the sacred space and was subordinate to it. In the Christian East, the development of the boundaries separating a church and the world followed similar ways. In Constantinople, in particular, the Church of the Virgin of the Pharos, where most important Christian relics were kept, had particular significance as a model. It was part of the architectural ensemble of the Imperial Palace. The territory of the Palace was also a place of liturgical processions. The Byzantine approach to delineate the borders between the sacred and the profane was emulated in Medieval Russia. The importance of a church square is known from chronicles. The buildings for the clergy as well as princely mansions were built near churches. However, such ensembles were carefully integrated in the urban space. Thus, in a Medieval city, a church was not just a place of hierophany, but it also consecrated its whole territory. The situation changed with the advent of Modernity, when the principles of urban planning were gradually reconsidered. Architectural features of the design of churches were increasingly adapted to the idea of a city as a space for habitation. However, these adaptations in the West and in Russia have taken different directions. In Europe, diverse solutions have been found that allowed churches to find their proper places in renewed urban environments and continue their function of sanctifying the world. Take, for example, St. Peter's square in Rome, in front of the Cathedral dedicated to

the Apostle (1656–1667). As an integral part of the urban space, this square clearly contributes to the sacralization of the city. However, the situation in Russia was different. It was characterized by a sharp transition from the Medieval town-planning tradition to a principle of a secular rationally planned city. The concept of regularly structured urban space was taken as the basis for the construction of St. Petersburg, the new Russian capital city since the 18th century. The functions of the administrative and the economic center of the country were clearly given preference in the overall design of the city. The consecrating mission of Christian churches did not fit this new conception of a city. Therefore, it is only logical that we often see here the church grounds encircled with fences to isolate them from the urban space. Since the 19th century the construction of buildings next to churches was plainly forbidden. Driven by the natural need for self-preservation and spiritual survival in the increasingly foreign urban milieu, this cultural isolation prevented the Church from performing its function of consecrating the urban territory. Although some elements of sacred cityscapes survived in ancient Russian cities, such as Moscow, the general tendency to phase out spiritual components of the city gradually lead to complete secularization of urban spaces. The spiritual dimension of the city has almost disappeared from the minds of urban populace. While the ancient town-planning tradition is gone, a new one is yet to emerge.

Keywords: Christianity, church, temple, sacred space, city, Middle Ages, Modernity, regular city.

Место христианского храма в современном городе всё чаще становится как предметом общественных дискуссий, так и объектом научного анализа. Духовные ценности отражаются, прежде всего, в пространстве, которое человек обустраивает вокруг себя. К числу таких пространств относится и город. Ведущая роль христианских храмов в городах средневековой Европы и Руси отмечается в работах как российских, так и зарубежных исследователей: М. Н. Скабаллановича [Скабалланович 1910], А. П. Голубцова [Голубцов 1913], Д. Болдуина [Baldovin 1987], Р. Жанена [Janin 1966], Х. Матеоса [Матеос 2010], Р. Ф. Тафта [Тафт 2000].

Храм, в том числе христианский, является, по терминологии М. Элиаде, местом иерофании, то есть явления Священного. Это особое пространство, выделенное из мирского, а во многих случаях – отделённое от него. Вместе с тем пространство храма как таковое окружено пространством «мира», помещено в него. Поэтому в процессе функционирования храма происходит взаимодействие с мирским компонентом. Характер и способы такого взаимодействия зависят от базовых установок религии. В частности, специфика христианства обусловила особое место церкви в организации и структурировании городского пространства.

Храм и освящение Космоса

Папа Римский Бенедикт XVI (Йозеф Ратцингер) отмечает важнейшую особенность христианского храма в отличие от иудейской синагоги и Храма

в Иерусалиме. И Храм, и синагога в разной степени являются местами земного присутствия Бога. В Храме это проявляется наиболее ярко, вплоть до описанных в Священном Писании видимых проявлений славы Божией. В синагоге (молитвенном доме) хотя и не совершаются жертвоприношения, но имеется свиток Торы и «седалище Моисеево» – место, с которого раввином произносятся поучения. Он «актуализирует слово Божие», направленное народу через пророка [Ратцингер 2017, 70]. При совершении молитвы иудеи обращаются в сторону Храма и Иерусалима – «дома Божия» на земле, места иерофании.

Совершенно иной становится ситуация с появлением христианства. Если первые христиане, как известно, ещё посещали Храм, то после его разрушения религия окончательно приобрела своего рода космический характер. Это, в частности, проявляется в обращении при молитве не в сторону конкретного места иерофании, а на восток, «навстречу встающему солнцу». Но это не культ Солнца, которое является только символом. При помощи него, по словам папы Бенедикта, «Космос говорит о Христе»: «На Него теперь указывает песнь о солнце из псалма 18, где сказано: “Оно [солнце] выходит, как жених из брачного чертога своего <…> от края небес исход его и шествие его до края их <…>” (стих 6 сл.). От прославления творения этот псалом непосредственно переходит в похвалу закону. Теперь это толкуется из Христа, Который есть Слово живое, вечный Логос и потому истинный свет истории, который изошёл в Вифлееме из брачного чертога девственной Матери и освещает теперь весь мир» [Ратцингер 2017, 74].

В этом суть миссии христианского храма, призванного не столько быть местом иерофании (присутствие Бога – повсюду в мире), сколько освящать, то есть преобразовывать мир на христианских началах. Поэтому храм изначально интегрирован в мирскую реальность, хотя и выделен из неё. Эта черта едина в первые века христианства для Запада и Востока. По словам папы Бенедикта, «Космос участвует в молитве, он тоже ждёт искупления. Именно это космическое измерение существенно для христианской литургии. Оно никогда не происходит лишь в самодельном мире человека. Оно всегда есть космическая литургия – тема творения включена в христианскую молитву» [Ратцингер 2017, 76].

В западной традиции космизм храма проявляется в отсутствии ограждения, разделяющего мирское и сакральное пространства города, а также в особом украшении именно внешних, соприкасающихся с миром, стен храма (при лаконичности внутреннего убранства) фигурами Христа и святых. Наряду в ними в декоре фасадов храма можно встретить и изображения мирской реальности, как, например, на западном фасаде церкви Сен-Дени, где изображены символы месяцев года, связанные с календарными полевыми и сельскохозяйственными работами. При этом летние месяцы представлены изображением крестьян, ноябрь – сценой забоя свиней [Ювалова 1977, 26; Тюрикова 2012]. Интересно, что изображения мирской жизни помещены на пилястрах портала. Они как бы сходятся к тимпану, на котором изображён Страшный Суд (рис. 1). Таким образом, мирская реальность интегрирована в Священную и подчинена ей.



Рис. 1. Портал базилики Сен-Дени. Деталь
Источник: https://www.liveinternet.ru/users/5679659/post403108740/

Похожим образом развивалась тема границы храма и мира на христианском Востоке. О. Е. Этингоф отмечает рельефы на стенах храмов как характерную черту византийского храмового зодчества. На стенах некоторых храмов представлены не просто элементы мирской реальности, но даже атрибуты языческой религии. Так, церковь Богоматери Скоропослушницы в Афинах (конец XII в.) имеет не только рельефы с изображением персонажей греческой мифологии (например, сатиров), но даже образ языческой богини Афины на троне, который понимается как параллель образу Богоматери. Это, как указывает О. Е. Этингоф, имело определённые основания в истории Афин, где Парфенон – главный храм – с VI в. стал христианской церковью [Этингоф 2018, 202].

Особо тщательно были разработаны приёмы освящения пространства в Константинополе, городе – иконе Иерусалима. По словам А. М. Лидова, «Константинополь мыслился как святой град, Второй Иерусалим – ожидаемое место Пришествия. Именно так он описывается средневековыми паломниками, которые двигались в городе от святыни к святыне как в некой пространственной иконе, священный смысл которой был гораздо важнее архитектурно-археологических реалий» [Лидов 2009, 69]. Особое значение имел храм Богоматери Фаросской, где хранились все важнейшие христианские реликвии. Он входил в архитектурный ансамбль императорского дворца. «С севера к церкви Богоматери Фаросской примыкали императорские жилые покои. Также с севера особой архитектурной пристройкой к нартексу храм соединялся с дворцовой сокровищницей. Поблизости от храма находились небольшие церкви-приделы Св. Ильи и Св. Климента, построенные Василием I (867–886), и церковь Св. Димитрия, воздвигнутая несколько позже Львом Мудрым (886–912)» [Лидов 2009, 71–72]. Пространство дворца одновременно было и пространством богослужебных процессий. Всего же при дворце находилось около 30 храмов.

Подобный подход к границе между сакральным и профанным был заимствован и Русью после принятия христианства. «Повесть временных лет» отмечает строительство храмов в качестве первого и важнейшего дела как русских князей, принимавших христианство, так и крестителя Руси, князя Владимира: по словам летописца, Владимир «повеле рубити церькви и поставляти по местом, идеже стояше кумиры. И постави церковь святаго Василья на холме, идеже стояше кумири – Перун и прочии, идеже требы творяху князь и людье. И нача ставити по градом церкви и попы, и людие на кресщение приводити по всем градом и селом» [Творогов 1997, 163].

Масштаб такого строительства известен по летописным источникам и данным археологии. Так, по сведениям западных хронистов, в Киеве начала XI в. имелось от 400 до 1000 храмов, как деревянных, так и каменных. Все эти церкви, очевидно, не отделялись от городского пространства какими-либо оградами. Наиболее характерен ансамбль Десятинной (Успенской) церкви Киева. Из летописных текстов известно о наличии при храме площади. Рядом с храмом, образуя с ним единый ансамбль, строились здания для клира и княжеские хоромы. Этот ансамбль не отделялся от городского пространства и «свободно сливался» [Трёхбратов 2016, 94] с рыночной площадью, где князь Владимир поставил вывезенные им из захваченной Корсуни «медяне 2 капищи, и 4 коне медяны» [Творогов 1997, 161].



Рис. 2. Рельефы Дмитриевского Собора во Владимире
Источник: https://azbyka.ru/palomnik

Показательна архитектура Дмитриевского собора во Владимире (XII в.), стены которого, подобно храмам христианского Запада, украшены барельефами, большей частью представляющими реальность мира, в том числе языческого. В этой связи характерно изображение, называемое «Вознесением Александра Македонского на небеса». На нём царя Александра Македонского возносят на небо два грифона. По мнению тог-

дашних христиан, Александр являлся объединителем мира и одним из первых носителей идеи сакральности власти. Грифоны же, как царственные птицы, символизировали Христа. Наряду с образами святых здесь изображён также строитель храма – князь Всеволод Юрьевич Большое Гнездо с сыновьями (рис. 2). Множество рельефов представляют животных, растения [Гладкая 2006].

Таким образом, в средневековом городе храм – не просто место иерофании, но способ освящения пространства. Иной становится ситуация в Новое время, когда постепенно меняется сама идеология градостроительства.

Храм и «земной Рай»

С XVI столетия постепенно начинается секуляризация и культуры, и градостроительной традиции. На Западе эти изменения проявляются как активная экспансия «міра» в пространство сакрального, обмирщение. Т. М. Сорокина называет одним из авторов нового видения города деятеля Возрождения *Л.* Б. Альберти, который впервые поставил вопрос о новой цели градостроительства – служении интересам человека. «Альберти был фактически провозгласителем основных принципов городского ансамбля Возрождения. Соотношение пространства перед зданием и его высотой, гармония архитектурных масштабов главных и второстепенных сооружений составляли основу эстетических принципов градостроителей Ренессанса» [Сорокина 2015, 43–44]. Эти же принципы легли в основу концепции «регулярного города» в отличие от города как сакрального текста.

При этом архитектурные решения в области храмового строительства начинают адаптироваться к новому видению города как пространства жизни человека. Наиболее удачные из них позволяют храму найти своё место в обновлённой городской среде и продолжить выполнять свою функцию освящения мира. Такова, в частности, площадь Святого Петра в Риме перед собором, посвящённым апостолу (1656–1667). Архитектор Дж. Бернини, упорядочив пространство перед собором, на месте средневековой хаотичной застройки создал площадь в форме «ключа святого Петра», органично связанную с главным храмом католического мира [Михайлова 1999]. Фактически площадь стала продолжением храма, расширив его пространство. Именно на этой площади собираются верующие, чтобы выслушать обращения Папы Римского. Будучи частью пространства города, площадь стала средством его освящения, воздействия на городское пространство. Характерно, что полукруглые колоннады по её сторонам сравнивают с «руками» собора, которыми он охватывает собравшуюся толпу верующих [Mormando 2011, 204; Hibbard 1965, 156].

Иной оказалась ситуация в России. В отличие от Запада, здесь произошёл достаточно резкий переход от средневековой градостроительной традиции к регулярному городу. Рубеж, который проходит идеология городского пространства, наиболее ярко виден в период реформ Петра I, когда концепция регулярного городского пространства была взята за основу идеологии строительства Петербурга, новой столицы России. С одной стороны, смысл названия города связан с именем апостола Петра, небесного покро-

вителя царя – основателя новой столицы. Известно также, что Пётр I часто называл Петербург «Парадизом», или раем на земле. А по христианской традиции апостол Пётр имеет ключи от Рая. Но что же это за Рай?

Показательно, что название новой столицы России звучит на немецком, а не на русском языке, как и многие другие топонимы петровского времени. В частности, современные исследователи отмечают, что, захватив в 1702 г. шведскую крепость Нотебург («ореховая крепость», русск. Орешек), Пётр I переименовал её в Шлиссельбург («ключ-город»). Шлиссельбург, подобно ключу, открывал дорогу на Балтику, а значит – в Европу, к достижениям западной культуры, овладение которыми и становится новым смыслом существования города. Как подчёркивает В. Н. Яранцев, «образ “Врата Рая” мог пониматься профанически как географический: Рай за морями на Западе (в русской традиции Рай на Востоке!), а для посвященных – как символический: Раем будет новая, ныне созидаемая Россия» [Яранцев 2016, 113]. Символом новой России и становятся топонимы, подчёркивающие новый характер города, его переустройство на началах светской культуры.

Со второй половины XVIII века на первый план выходят функции города как административного и экономического центра. Екатерина II в «Жалованной грамоте городам» утверждает, что «предки российские славяне, от славных подвигов и самое название свое получившие, где только досягала победоносная рука их, оставляли следы свои созиданием градов, именами славянскаго языка украшенных, до ныне сие соблюдших, и насаждением в оных торговли, до самых отдаленных краев тогда известных разпространенной. Всероссийские самодержцы от самых древних лет с разширением пределов владычества их и с умножением народным умножали и число городов, дая в них безопасное пристанище торгу и рукоделиям» [Екатерина 1830, 358]. Как видим, о городе как сакральном пространстве не упоминается вовсе.

Каково же место храма в секуляризованном «пристанище торга и рукоделий»? Понятно, что освящающая функция христианского храма входит в противоречие с новым пониманием города. Если ранее пространство города было с ценностной точки зрения более или менее однородно и ориентировано на освящающие его храмы, то теперь сакральное, вошедшее в противоречие с новым видением города, начинает подвергаться специальной регламентации, маркироваться и выделяться.

Ярким примером здесь является Санкт-Петербург, новая столица России. Уже с начала XVIII в. здесь формируются новые подходы к выделению церковного пространства из городской среды (рис. 3). Исследователи отмечают, что первые православные храмы города строились «поодаль от <...> рядовой застройки». С. В. Крылова указывает, что даже когда храм находился близ жилых домов, «застройка примыкала не тесно, воздушно, нередко образуя каре вокруг храма или сквозной участок между двумя параллельными улицами» [Крылова 2014, 29–30]. Так формируется особое пространство внутри секуляризованного города.

С XIX столетия такой подход уже фиксируется законодательно. Согласно указу Александра I, запрещается строить церкви даже в сёлах «иначе, как на площадях, среди же обывательских домов построение оных воспре-

щается» [Александр 1830, 911]. Указ императора Николая I предполагает строительство церквей на площадях или, пре невозможности, «на больших проезжих улицах», с тем чтобы «строения, как крестьянские, так и другие, не менее как в 20 саженях от всех сторон церквей были располагаемы» [Николай 1831, 221]. Строительный устав 1881 года несколько менее строг: он предписывает не возводить никаких построек близ церковного здания на расстоянии менее 5 сажен [Устав 1881, 70]. Кроме запрета на жилые постройки близ храмов, запрещается строительство питейных заведений как нарушающих церковное благолепие.

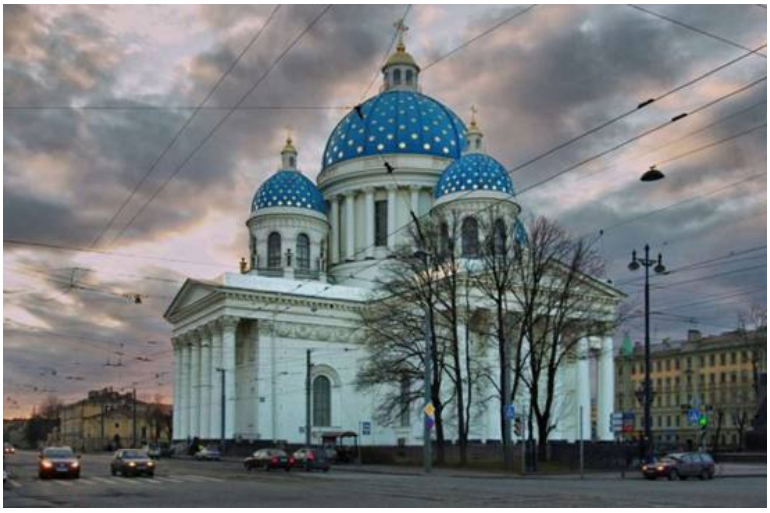


Рис. 3. Санкт-Петербург. Троицкий Измайловский собор
Фото с сайта храма: http://www.izmsobor.ru/ru/mediateka/subfoto1-2

Строительные уставы также требуют возведения каменных храмов, кроме исключительных случаев отсутствия у прихода материала, когда дозволялось строительство деревянной церкви [Устав 1881, 65–68]. Власти следили за внешним благолепием храмов, предписывали ликвидировать осыпание штукатурки на фасадах. А в первой трети XIX века появилась практика возведения храмов по типовым проектам, когда было издано «Собрание планов, фасадов и профилей для строения каменных церквей» [Пирожкова 2010, 299–300]. Таким образом, как видим, уже не храм освящает город, а внешняя среда предъявляет определённые требования к его облику. В то же время происходит выделение храмовой территории из пространства города и определённое отделение её от профанного пространства. Закономерным в этой связи оказывается распространение церковных оград, дополнительно маркирующих святость места расположения храма. Однако такая культурная изоляция приводит к тому, что церковь перестаёт выполнять функцию освящения окружающего пространства, заложенную в неё в первые века христианства.

Постепенное отдаление от освящающей функции храма проявляется в подходе к расположению церквей в новом светском городе. Кроме уда-

лённости от жилых домов, которая становится общепринятой к XIX веке, можно отметить отсутствие единой концепции городского пространства с точки зрения его сакральности, в частности, в Петербурге, в отличие от более древних русских городов. С. В. Семенцов и Н. А. Акулова отмечают политическую, а не сакральную доминанту в формировании города, проходящего путь от «конгломерата сельских поселений, ведомственных слобод» до «полноценной столичной Санкт-Петербургской агломерации, структурно и территориально объединяющей город-ядро Санкт-Петербург, систему выходящих из него внешних ("вылетных") магистралей и проявившихся уже территорий, узлов и зон на этих магистралях» на началах «регулярности» планировки [Семенцов, Акулова 2018, 61].

Храм в таком городе играл роль скорее чисто архитектурной, чем духовной доминанты, формируя эстетически привлекательный визуальный образ улицы или района. С. В. Крылова обращает внимание на то, что храмы Петербурга строились «у рек, на открытых местах с хорошим обозрением». При этом первостепенное значение имело вписывание храма в окружающий ландшафт: например, вдали от мест городской застройки «красоту храма подчёркивал контраст барочной архитектуры и сочной зелени деревьев летом или шапок снега на ветвях зимой» [Крылова 2014, 29–30]. Весьма характерной деталью является то, что коронации русских императоров проводились не в Петербурге, лишённом сакрального центра, а в Москве, сохранившей старые градостроительные традиции и Кремль с Успенским собором как духовное сердце страны. Такой подход со стороны русских императоров, безусловно, говорит об определённой ущербности концепции регулярного города, не способной удовлетворить духовные потребности людей.

Именно поэтому элементы сакральной топики длительное время сохраняла не только Москва, но и другие русские города. Однако общая тенденция к выделению для духовной составляющей определённого «места» в городской среде приводит к постепенному размыванию представлений о сакральности городского пространства, а позже – к серьёзным противоречиям и внутрикультурным конфликтам, когда древнее представление об освящающей функции христианского храма сталкивается с видением города как административного, экономического, образовательного центра.

Примером может служить судьба храмов города Томска, духовным центром которого с XVII столетия являлась первая церковь – Троицкая. Посвящение храма связано с главной городской святыней – иконой Св. Троицы, которой благословил томских первостроителей царь Борис Годунов (1604). В течение нескольких веков город, таким образом, был «Домом Святой Троицы». К началу XIX века, когда деревянная Троицкая церковь обветшала, это понимание, очевидно, утратилось в общественном сознании. Вместо поновления первого томского храма, он был разобран. С 1811 года соборной становится Благовещенская, затем – Богоявленская церковь. Очевидно, что критерием выбора соборного (главного) храма здесь уже является целесообразность, удобство, вместительность, то есть практические соображения, а не вписанность храма в структуру сакрального пространства города. Более того, рядом с местом бывшей Троицкой церкви

в начале XIX в. власти выделяют место под строительство католического костёла, что также свидетельствует о постепенных изменениях в восприятии пространства города и его сакральной составляющей.



Рис. 4. Томск. Троицкий кафедральный собор
Источник: *Евтропов К. Н.* История Троицкого кафедрального собора в Томске. Томск, 1904.

Вместе с тем, в городе была жива и память о прежнем восприятии пространства города, и с образованием Томской губернии (1804) возникает инициатива строительства православного соборного храма. При этом актуализируется и историческая память о посвящении Томска Св. Троице. Но духовная ситуация в городе уже очень противоречива.

Для кафедрального собора выбирается окраина города, так называемая *Елань* [Евтропов 1905, 1–3, 58–59], что говорит о размывании понятий о сакральном центре города. Показателен и факт затягивания строительства собора на несколько десятилетий. За это время в городе сменилось 5 архиереев, основан университет. Но собор достроили только к 1900 году (рис. 4). Его история как главного храма Томска оказалась короткой, оборвавшись в 1930 году.

Несмотря на это, Троицкий собор самим фактом своего существования актуализировал память жителей города о сакральном центре Томска. Им становится Ново-Соборная площадь, позже переименованная в Площадь Революции, но сохранившая свои функции в плане формирования городского пространства. После революционных событий она стано-

вится центром общественной жизни Томска: здесь проходят демонстрации, митинги, советские праздники. Власть пытается провести в определённом смысле псевдосакрализацию центра города, подобно тому, как это было сделано в Москве. Здесь Кремль, перестав быть сакральным сердцем города (и страны), становится местом работы политического руководства, а также местом, где проводятся главные праздники, и одновременно – некрополем. Подобная псевдосакрализация происходит с Ново-Соборной площадью, где также появляются могилы героев революции, возникает представление об особой «святости» этого места для советского города.

Сложный и неоднозначный «диалог» между разными представлениями о городском пространстве продолжается, зачастую, в формате полемики вокруг строительства храмов, особенно там, где пространство хранит память о Священном. Особенно яркий пример – дискуссия 2017 г. вокруг строительства часовни на Ново-Соборной площади в Томске. Острота полемики была вызвана крайне сложным статусом площади в нынешнем Томске. Здесь сохраняется некрополь героев революции, но одновременно площадь – место отдыха горожан. При этом очевидно, что в исторической памяти сохранилось представление о сакральном центре города, которое, однако, не имея опоры в религиозных ценностях, вырождается в борьбу за «сохранение места отдыха горожан», которому часовня «будет мешать» функционировать. Всё это говорит о разрушении в сознании людей понимания исторических смыслов существования города. Однако на месте традиционных смыслов не возникли новые, не появилось понимание их роли в существовании города; поэтому при разрушении старой градостроительной традиции новая традиция так и не возникла.

БИБЛИОГРАФИЯ

Александр 1830 – *Александр I.* Именной <указ>, данный Управляющему Министерством полиции. 13 декабря 1817 г. С приложением дополнительных правил об устройстве городов и селений // Полное собрание законов Российской Империи. Собрание Первое. Том 34. Санкт-Петербург, 1830. С. 908–913.

Гладкая 2006 – *Гладкая М. С.* Рельефы Дмитриевского собора во Владимире: опыт комплексного исследования. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва, 2006.

Голубцов 1913 – *Голубцов А. П.* Литургия в первые века христианства // Богословский вестник. Сергиев Посад, 1913. Т. 2. № 7–8. С. 621–643. Т. 3. № 10. С. 332–356. № 12. С. 779–802.

Евтропов 1904 – *Евтропов К. Н.* История Троицкого кафедрального собора в Томске. Томск, 1904.

Екатерина 1830 – *Екатерина II.* Грамота на права и выгоды городам Российской Империи // Полное собрание законов Российской империи. Собрание Первое. Том 22. Санкт-Петербург, 1830. С. 358–384.

Крылова 2014 – *Крылова С. В.* Архитектурно-пространственные и композиционные особенности размещения храмов в Санкт-Петербурге и близлежащих уездах в XVIII – первой половине XIX вв. // Вестник Московского государственного строительного университета. 2014. № 3. С. 27–35.

Лидов 2009 – *Лидов А. М.* Иеротопия. Москва, 2009.

Матеос 2010 – *Матеос Х.* Служение Слова в византийской литургии: исторический очерк / Пер. с фр. С. Голованова. Омск, 2010.

Михайлова 1999 – *Михайлова М. Б.* Римский ансамбль Сан Пьетро как образец в европейском градостроительстве и его русские интерпретации XIX века // Итальянский сборник / Quaderni italiani. Вып. 1. Москва, 1999. С. 230–248.

Николай 1831 – *Николай I.* Высочайше утверждённое Положение для устроения селений // Полное собрание законов Российской Империи. Собрание Второе. Том 5. Часть 2. Санкт-Петербург, 1831. С. 219–227.

Пирожкова 2010 – *Пирожкова И. Г.* Нормативное регулирование культового строительства в Российской империи // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. Вып. 1 (81). С. 298–305.

Ратцингер 2017 – *Ратцингер Й.* Богословие литургии / Пер. с нем. О. С. Асписова. Москва, 2017.

Семенцов, Акулова 2018 – *Семенцов С. В., Акулова Н. А.* Основание Санкт-Петербургской агломерации при Петре I в 1703–1724 гг. // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2018. Т. 20. № 6. С. 46–65.

Скабалланович 2010 – *Скабалланович М. Н.* Толковый Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Вып. 1. Киев, 1910.

Сорокина 2015 – *Сорокина Т. М.* Предпосылки становления современных городов Западной Европы: краткий обзор градостроительных концепций от Ренессанса до 20-го века // Философия и культура. 2015. № 1 (85). С. 41–49.

Тафт 2000 – *Тафт Р. Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк / Пер. с англ. А. А. Чекаловой. Санкт-Петербург, 2000.

Творогов 1997 – Повесть временных лет / Пер., подг. текста, комм. О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси. Том 1. Санкт-Петербург, 1997. С. 62–315.

Трёхбратов 2016 – *Трёхбратов Б. А.* Десятинная церковь в Киеве – мать православных храмов на Руси // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 3. С. 91–95.

Тюрикова 2012 – *Тюрикова Ю. М.* Календарные циклы и символы времени в памятниках ранней готики Франции: базилика Сен-Дени и собор Нотр-Дам де Пари // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». 2012. № 9. С. 110–122.

Устав 1881 – Устав строительный, изменённый по продолжениям 1876 и 1879 гг., с разъяснениями по решениям Уголовного кассационного департамента Правительствующего Сената и приложением циркуляров Министерства внутренних дел и позднейших узаконений. Санкт-Петербург, 1881.

Этингоф 2018 – *Этингоф О. Е.* Рельефная декорация церковных фасадов византийского мира // Искусство Евразии. 2018. № 2 (9). С. 199–211.

Яранцев 2016 – *Яранцев В. Н.* Читать Петербург // Вестник современной науки. 2016. № 9 (21). С. 112–117.

Baldovin 1987 – *Baldovin J. F.* The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy. Roma, 1987.

Hibbard 1965 – *Hibbard H.* Bernini. London, 1965.

Janin 1966 – *Janin R.* Les Processions Religieuses a Byzance // Revue des Etudes Byzantines. 1966. № 24. P. 69–88.

Mormando 2011 – *Mormando F.* Bernini: His Life and His Rome. Chicago, 2011.

REFERENCES

Alexander 1830 – Alexander I. Personal decree given to the Manager of the Ministry of police. December 13, 1817. *Complete collection of the Russian Empire laws. First Collection*. Vol. 34. St. Petersburg, 1830. P. 908–913. In Russian.

Baldovin 1987 – Baldovin J. F. The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy. Roma, 1987.

Catherine 1830 – Catherine II. The Charter on the rights and benefits for the cities of the Russian Empire. *Complete collection of the Russian Empire laws. First Collection*. Vol. 22. St. Petersburg, 1830. P. 358–384. In Russian.

Charter 1881 – Construction Charter. St. Petersburg, 1881. In Russian.

Etingof 2018 – Etingof O. E. Embossed decoration of Church facades of the Byzantine world. *Art of Eurasia*. 2018. 2 (9). P. 199–211. In Russian.

Evtropov 1904 – Evtropov K. N. History of the Trinity Cathedral in Tomsk. Tomsk, 1904. In Russian.

Gladkaya 2006 – Gladkaya M. S. Reliefs of St. Demetrius Cathedral in Vladimir. Dissertation abstract. Moscow, 2006. In Russian.

Golubtsov 1913 – Golubtsov A. P. Liturgy in the first centuries of Christianity. *Theological Herald.* 1913. Vol. 2–3. In Russian.

Hibbard 1965 – Hibbard H. Bernini. London, 1965.

Janin 1966 – Janin R. Les Processions Religieuses a Byzance. *Revue des Etudes Byzantines*. 1966. 24. P. 69–88.

Krylova 2014 – Krylova S. V. Architectural, spatial and composite features of the temples location in Saint-Petersburg and the surrounding counties in the 18th – 1st half of 19th centuries. *Scientific and Engineering Journal for Construction and Architecture.* 2014. 3. P. 27–35. In Russian.

Lidov 2009 – Lidov A. M. Hierotopy. Moscow, 2009. In Russian.

Mateos 2010 – Mateos J. La célébration de la Parole dans la liturgie byzantine. Etude historique. Transl. into Russian by S. Golovanov. Omsk, 2010. In Russian.

Mihailova 1999 – Mihailova M. B. Roman ensemble San Pietro as a model in European urban planning and its Russian interpretations of the 19th century. *Italian collection* / *Quaderni italiani.* Vol. 1. Moscow, 1999. P. 230–248. In Russian.

Mormando 2011 – Mormando F. Bernini: His Life and His Rome. Chicago, 2011.

Nicholas 1831 – Nicholas I. Charter to device of the villages. *Complete collection of the Russian Empire laws. Second Collection*. Vol. 5. 2. St. Petersburg, 1831. P. 219–227. In Russian.

Pirozhkova 2010 – Pirozhkova I. G. Standard regulation of cult building in the Russian Empire. *Tambov University Review. Series Humanities*. 2010. Vol. 1 (81). P. 298–305. In Russian.

Ratzinger 2017 – Ratzinger J. (Pope Benedict XVI). Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz. Transl. into Russian. Moscow, 2017. In Russian.

Sementsov, Akulova 2018 – Sementsov S. V., Akulova N. A. Saint-Petersburg foundation under Peter I in 1703–1724. *Journal of construction and architecture.* 2018. Vol. 20. 6. P. 46–65. In Russian.

Skaballanovich 1910 – Skaballanovich M. Explanatory Typicon. Vol. 1. Kiev, 1910. In Russian.

Sorokina 2015 – Sorokina T. M. Prerequisites for the formation of modern cities in Western Europe: a brief overview of urban planning concepts from the Renaissance to the 20th century. *Philosophy and culture.* 2015. 1 (85). P. 41–49. In Russian.

Taft 2000 – Taft R. F. The Byzantine church rite. Short essay. Transl. into Russian by A. Chekalova. St. Petersburg, 2000. In Russian.

Trekhbratov 2016 – Trekhbratov B. A. Tithe Church in Kiev – the mother of Orthodox churches in Russia. *Cultural life of the South of Russia*. 2016. 3. P. 91–95. In Russian.

Tvorogov 1997 – The Tale of Bygone Years / Ed. by O. Tvorogov. *Library of Literature of Old Russia*. Vol. 1. St. Petersburg, 1997. P. 62–315. In Russian.

Tyurikova 2012 – Tyurikova Y. M. Calendar cycles and symbols of time in the monuments of early Gothic France: Basilica of Saint-Denis and Notre-Dame de Paris. *Sociosfera Centrum. Collections of conferences.* 2012. 9. P. 110–122. In Russian.

Yarantsev 2016 – Yarantsev V. N. Read St. Petersburg. *Bulletin of the modern science*. 2016. 9 (21). P. 112–117. In Russian.

Материал поступил в редакцию 05.09.2019,
принят к публикации 23.10.2019

Для цитирования:
Сазонова Н. И. Христианский храм в городском пространстве и коллизия двух концепций города // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 55–69.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-55-69

For citation:
Sazonova N. I. Christian Church in Urban Space: The Two Concepts of the City. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 55–69.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-55-69

 DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-70-88

L'UNIVERSITÉ HIÉROTOPIQUE COMME UNE PART DE L'ARCHITECTURE SACRÉE DANS L'HISTORIOGRAPHIE D'ISAAC NEWTON

Konstantin Sharov
L'Institut de biologie du développement Koltsov
de l'Académie des sciences de Russie, Moscou
const.sharov@mail.ru

Cet article analyse la recherche historiographique d'Isaac Newton sur l'histoire, l'architecture, les cérémonies de Temple de Jérusalem, les prophéties bibliques le concernant et l'influence de l'architecture sacrée hébraïque sur les traditions architecturales anciennes. L'auteur manifeste que pour Newton un temple ancien est une université hiérotopique : c'est vrai pour le Temple de Jérusalem et les temples païens antiques et orientaux. Ces universités hiérotopiques devaient transmettre aux descendants la connaissance de la structure du monde et les idées religieuses de base. Cette connaissance a été cryptée à l'aide des hiéroglyphes architecturaux sacrés. Pour Newton, le Tabernacle et les deux Temples ont été les précurseurs de la tradition culturelle et religieuse hellénistique de Prytanée, représentant l'Univers, le système solaire héliocentrique, des données astronomiques précises sur les constellations, les étoiles et la voie lactée, sur la position de notre Système solaire dans la Voie lactée, sur la structure et l'unité des matières et sur les transformations mutuelles de la matière, le monde connu des anciens et transmis à leurs descendants dans les hiéroglyphes du Temple de Jérusalem, puis aux anciens temples païens.

Mots-clés : hiérotopie, l'université hiérotopique, Temple de Jérusalem, architecture antique, architecture sacrée, architecture hébraïque, Prytanée, Isaac Newton, hermétisme.

THE HIEROTOPIC UNIVERSITY AS A PART OF SACRED ARCHITECTURE IN ISAAC NEWTON'S HISTORIOGRAPHY

Konstantin Sharov
Koltsov Institute of Developmental Biology
of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
const.sharov@mail.ru

In this paper, Isaac Newton's historiographical research on the history, architecture, ceremonies of Jerusalem Temple, Biblical prophecies about it, and the influence of the ancient Hebrew sacred architecture on ancient Gentile architectural traditions, is analysed. The author shews that, for Newton, an ancient temple always represents an hierotopic university: it is the case for the Temple of Jerusalem, Græco-Roman and ancient oriental pagan temples. These hierotopic universities were built to transmit the knowledge of the structure of the world and the basic religious ideas, to the generations to come. This knowledge

was encrypted by dint of sacral architectural hieroglyphs. For Newton, the ancient Jewish Tabernacle and the two Temples of Jerusalem were the direct precursors of the Hellenistic cultural and religious tradition of Prytaneum, representing 1) the model of the Universe; 2) the heliocentric Solar system; 3) precise astronomical data on constellations, stars and the Milky Way structure; 4) the position of our Solar system in the Milky Way; 5) the structure and unity of matter; and 6) the mutual transformations of the matter aggregate states. Sir Newton demonstrated that it was the wholistic knowledge about the Universe known to the ancient philosophers, priests and rulers, and this information was transmitted to their descendants as hieroglyphs of the Temple of Jerusalem. After that, these hieroglyphs influenced the architectural hieroglyphic traditions of the ancient heathen (Gentile) temples.

Keywords: hierotopy, hierotopic university, Jerusalem Temple, ancient architecture, Hebrew architecture, Prytaneum, Isaac Newton, Hermeticism.

ИЕРОТОПИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КАК ЧАСТЬ САКРАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ИСТОРИОГРАФИИ ИСААКА НЬЮТОНА

К. С. Шаров
Институт биологии развития имени Н. К. Кольцова
Российской академии наук, Москва, Россия
const.sharov@mail.ru

В данной статье проанализировано историографическое исследование Исааком Ньютоном истории, архитектуры, церемоний Иерусалимского Храма, библейских пророчеств, касающихся его, и влияния древнееврейской священной архитектуры на античные архитектурные традиции. Автор показывает, что для Ньютона храм – это иеротопический университет: это справедливо как для древнееврейского Храма, так и для античных и восточных языческих храмов. Эти иеротопические университеты должны были передать потомкам знание о структуре мира и основные религиозные идеи. Данное знание было зашифровано с помощью сакральных архитектурных иероглифов. Для Ньютона Скиния и оба Храма были предшественниками пританейской эллинистической культурной и религиозной традиции, представляя Вселенную, гелиоцентрическую Солнечную систему, точные астрономические данные о созвездиях, звёздах и Млечном Пути, о положении нашей Солнечной системы в Млечном Пути, о структуре и единстве материи и взаимных превращениях вещества – мир, известный древним и переданный их потомкам в иероглифах Иерусалимского Храма, а впоследствии – и античных языческих храмов.

Ключевые слова: иеротопия, иеротопический университет, Иерусалимский Храм, античная архитектура, священная архитектура, древнееврейская архитектура, Пританей, Исаак Ньютон, герметизм.

Introduction

Isaac Newton a réussi à s'affirmer non seulement comme un grand génie des mathématiques et de la physique, mais il a également fait preuve de talents extraordinaires en historiographie, effectuant pendant des décennies une analyse détaillée et minutieuse des anciennes cultures, États et religions [Manuel 1963, 12–17]. De son ancien collègue, le néo-platonicien de Cambridge Henry More, Newton a adopté le concept historico-philosophique de *prisca sapientia* (« sagesse ancienne »), qui est devenu le principal champ sémantique de ses œuvres historiographiques. Ses origines remontent à la théologie chrétienne primitive, à l'hermétisme de la Renaissance, aux études hébraïques, à l'islam, au mysticisme oriental et à la pensée kabbalistique [Kartsev 1982, 21].

Newton, comme de nombreux scientifiques de son entourage, croyait, non sans raison, que les anciens sages, théologiens, philosophes, dirigeants d'États avaient crypté leurs connaissances et leurs secrets dans des livres saints, des mythes et des traditions [Donskikh 2018 ; Nugaev 2012]. Le langage allégorique était une protection contre les masses, contre ses interprétations vulgaires et ses distorsions ultérieures [Snobelen 2008, 501–502]. Le scientifique anglais était convaincu qu'avec l'aide de la recherche et de la reconstruction de la tradition de la « sagesse des anciens », oubliée au milieu du XVIIe siècle, il est possible d'établir les forces religieuses et l'influence sur l'histoire ancienne, de retracer les chemins de propagation et d'influence mutuelle des cultures anciennes, de corriger les dates historiques sur la base d'une comparaison de découvertes archéologiques, de documents historiques et de sources bibliques [Afonasin 2017, 577 ; Afonasin 2018, 346 ; Afonasin, Afonasina 2014, 14 ; Donskikh 2016, 156 ; Snobelen 2005, 228, 240, 257].

Newton croyait que tout le corpus de la sagesse ancienne pourrait découvrir et ouvrir les modèles historiques cachées, qui ont gouverné la vie des civilisations anciennes ; et après avoir compris ces schémas, l'homme de notre époque, de son point de vue, se serrait approché de la compréhension des fondements de l'univers, mis par le Dieu Tout-puissant. Newton et Aristote [Avanesov 2016a] et Newton et Parménide [Avanesov 2016b] se rapprochent ainsi. Dans son historiographie, Newton a suivi un chemin long et ramifié, cependant, au centre de ses recherches, comme une sorte de cœur, se trouve l'étude de la culture hébraïque, de la religion et de l'architecture sacrée [Force 1994, 133–134].

Ainsi, par exemple, la période d'études du problème de la propagation des civilisations après le Déluge mondial de Newton remonte à l'année 1717. Par conséquent, il s'est intéressé immédiatement à la découverte de John Conduitt, l'officier de la base navale britannique à Gibraltar, des ruines fouillées de l'ancienne ville romaine de Kartei et de ses liens avec la civilisation hébraïque et l'a invité de prendre la parole devant la Société Royale. Après cela, Newton a invité J. Conduitt chez lui et a tenu avec lui plusieurs conversations scientifiques sérieuses sur la réinstallation du peuple juif dans l'Empire romain, sur l'influence de l'architecture sacrée hébraïque sur les capitales et les villes antiques non encore découvertes [cf. Shcheglov 2018]. Newton cherchait et trouvait une confirmation de ses réflexions sur la réinstallation des peuples anciens en Méditerranée au premier millénaire avant notre ère [Kartsev 1982, 102].

Ses travaux les plus derniers et les plus importants ont été consacrés à la correction du malentendu de ses opinions religieuses dans une biographie prête à être imprimée, comme elle était à la rédaction « La chronologie des anciens royaumes, corrigée ». Là il a implicitement abandonné l'arianisme, professé par lui pendant si longtemps et il a reconnu la Trinité de Dieu ; la base de ce changement significatif dans le vecteur de la pensée religieuse newtonienne a été son étude détaillée de l'architecture sacrale hébraïque, principalement du Temple de Jérusalem, et du lien de cette tradition architecturale avec la religion de l'Ancien Testament et de la politique des rois israéliens [Newton 1728].

Dans ses ouvrages sur l'architecture hébraïque, Newton utilise largement la méthode des études comparatives, reliant d'une manière étonnante l'architecture juive, égyptienne et hellénistique [Snobelen 2003, 538–539]. En étudiant les anciens temples grecs et les constructions sacrées de Prytanée, Newton a souligné que, bien qu'ils reflètent une compréhension correcte du système du monde par les anciens, ils sont néanmoins des constructions architecturales des païens qui ont perverti la compréhension correcte de la Divinité en faveur de leurs propres inventions. Comme le soutient Newton, la pratique païenne est une déformation de la vraie religion, car les païens ne s'intéressaient pas aux Écritures, ou les pervertissaient et se sont éloignés ainsi de la religion d'origine des descendants de Noé [Snobelen 2001, 95–96].

Newton croyait que le Temple hébreu de Jérusalem avait le même avantage devant les anciennes constructions sacrales païennes dans le contexte des connaissances cryptées du système et de la structure du monde, que la vraie religion non déformée l'a devant la foi païenne, parce que de toutes les nations de la Terre, à l'époque de l'Ancien Testament, seulement les anciens Juifs ont gardé la lumière de la vraie religion et la compréhension correcte du vrai Dieu [Snobelen 2001, 95]. Newton utilise la notion de hiérotopie ici mais il ne la qualifie pas ainsi [cf. Borisov 2018].

Dans cet article, nous examinons quelle interprétation unique des symboles de la tradition architecturale hébraïque Newton a proposé et comment il a réalisé la liaison entre l'architecture du Premier et du Deuxième Temples de Jérusalem, du Temple dans la prophétie d'Ézéchiel, du Tabernacle du Testament avec la théologie de l'Ancien Testament. Nous examinons que Newton a compris le Temple comme l'université hiérotopique de base.

Newton et son élaboration du problème

L'étude du Temple était l'un des domaines dans lequel Newton était engagé non seulement dans la recherche de l'histoire juive, mais il utilisait également de nombreuses sources de la littérature hébraïque [Goldish 1998, 90, il. f]. Il a abordé la discussion sur le Temple de sa manière typique, en étudiant avec soin tout le matériel primaire et secondaire qu'il pouvait trouver sur le sujet, puis en tirant ses propres conclusions, basées sur une étude détaillée des sources. L'intérêt de Newton pour le Temple est bien connu : son livre publié « La chronologie des anciens royaumes, corrigée » contient une brève discussion sur le Temple avec une carte, et parmi ses œuvres publiées à titre posthume, figure sa « Dissertation sur la Cité Sacrée des Juifs… » [Newton 1737, 403–433], dans laquelle Newton a analysé

les dimensions spatiales du Temple. En outre, les divers manuscrits non publiés de Newton concernent directement le Temple de Jérusalem, notamment ceux qui font actuellement partie de la collection Babson aux États-Unis et de la collection Yahuda en Israël.

Tout d'abord, Newton savait tout sur les « Ezechielem Explanationes » de J. B. Villalpando[1], publiées en 1605. Une grande partie de ce matériel lui était disponible dans le septième volume de la « Polyglotte » de Walton, dans lequel le théologien huguenot français Louis Cappel[2] a traité ces questions en détail. Newton a lu aussi Villalpando en original ; ce fait ressort clairement de son manuscrit avec un long titre « Notes et extraits divers sur le Temple, les Pères de l'Église, les prophéties, l'histoire de l'Église, les questions de doctrine, etc. » (*Miscellaneous notes and extracts on the Temple, the Fathers, prophecy, Church history, doctrinal issues, etc.*) [Newton Yahuda Ms 14, 32 r – 33 v]. Dans la bibliothèque de Newton, il y avait également l'œuvre de Benito Arias Montanus[3] sur le Temple, avec les critiques plus que sévères de Villalpando, et Newton donne des citations de Montano dans plusieurs de ses écrits sur les prophéties [Morrison 2011, 36]. Newton a lu la critique de Villalpando d'un côté et a lu Cappel lui-même et a pris des notes à ce sujet [Goldish 1998, 86]. Newton possédait, lisait et utilisait largement la traduction de l'œuvre de Maïmonide sur le Temple dans la langue latine « De cultu divino », réalisée par de Veil[4], avec des dessins de Claude Perrault[5]. Les notes de Newton sur le Temple et sa place dans les prophéties constituent une partie importante du contenu du manuscrit intitulé « Notes sur Maïmonide » [Goldish 1998, 88, 90 ; Morrison 2011, 22–24].

Newton était le premier scientifique qui commençait à percevoir l'architecture sacrée comme une part de l'espace urbanistique [cf. Avanesov 2018b]. Et il commençait aussi les temples comme les universités urbanistique [Newton Yahuda Ms 16, part 2, 39 r, 44 r, 54 r].

La vision d'Ézéchiel

Quelle est cette prophétie d'Ezéchiel et pourquoi était-elle si importante pour Newton et sa représentation du monde ?

Ezéchiel est un prophète de l'Ancien Testament, qui a été capturé par les Babyloniens avec tous les Juifs, probablement lors de la deuxième vague de déportation en 597 avant Jésus-Christ. Dans le livre d'Ezéchiel, aux chapitres 40 à 48, il y a une description architecturale très détaillée d'un certain Temple. Le style et la précision extraordinaire dans des détails ne sont pas caractéristiques pour les prophéties juives et ainsi distinguent la prophétie d'Ézéchiel sur le Temple en elle-même. Dans sa vision du Temple, Ezéchiel se rend en Israël, où il voit la montagne et la ville. Il est rencontré par un homme dont l'aspect

[1] Juan Bautista Villalpando (1552–1608) est un mathématicien espagnol du XVIe – premier XVIIe siècle.

[2] Louis Cappel (1585–1658) est un historien et théologien huguenot.

[3] Benito Arias Montano (Montanus) ou Benedictus Arias Montanus (1527–1598), est un orientaliste espagnol du XVIe siècle.

[4] Louis de Compiègne de Veil (1637–1700) est un historien français du XVIIe siècle.

[5] Claude Perrault (1613–1688) est un médecin et architecte français du XVIIe siècle.

était comme l'aspect de l'airain ; il avait dans la main un cordeau de lin et une canne pour mesurer, et il se tenait à la porte (Ezéchiel 40 : 3). Cet homme dit à Ezéchiel de faire très attention à tout ce qu'il voit et entend. Les trois chapitres suivants du livre comprennent les mesures et les descriptions architecturales du complexe du Temple.



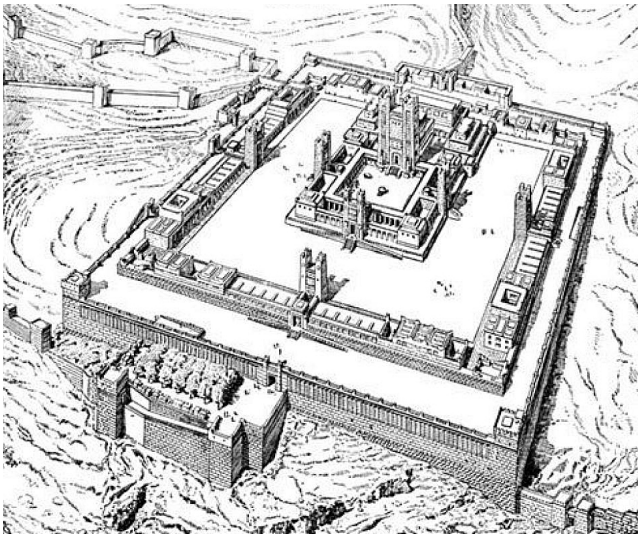
Il. 1. Le Temple du Zorobabel (Le Deuxième Temple).
La reconstruction d'Hambourg. La est basée sur
« Ezechielem Explanationes » de J. B. Villalpando

La question est de savoir quand, où et comment la vision du temple d'Ézéchiel sera réalisée ? Et comment la vision d'Ézéchiel est liée d'hiérotopie d'Jérusalem [cf. Avanesov 2018 a]? Devrions-nous comprendre l'accomplissement de la vision littéralement ? Ou bien cette vision symbolise-t-elle le perfectionnement de la future présence de Dieu parmi son peuple ? C'est une métaphore ou une réalité ? Si c'est une réalité, alors elle a déjà été réalisée ou pas ? Si la vision du Temple d'Ézéchiel appartient au futur, sera-t-elle réalisée au cours de l'histoire humaine, du Royaume millénaire ou dans un état éternel sur la Nouvelle Terre (dans le Royaume des Cieux) ? Ou peut-être que cette vision est juste un enregistrement documentaire sur l'ancien Temple du Salomon, afin que les Juifs en captivité n'oublient pas les dimensions et les proportions du Temple et que, par la suite, à leur retour en Palestine, ils puissent tout recréer en détail [cf. Nam 2018] ?



Il. 2. Le Temple d'Ézéchiel. Une reconstruction moderne

De nombreux détails super complets de la vision d'Ézéchiel et les dimensions absolument concrets du Temple parlent et plaident en faveur d'une interprétation littérale de la prophétie d'Ezéchiel. Habituellement, les prophéties n'étaient pas écrites de cette façon ; cette vision ressemble à un guide pour l'architecte et non à un enseignement simple pour les citoyens ordinaires. Si la vision doit être littéralement exécutée, celle-ci doit être réalisée dans le futur, car rien de tel, décrit dans la vision, n'est arrivé jusqu'à présent. Si on interprète l'aune juif de manière classique, alors les dimensions du Temple d'Ézéchiel sont beaucoup plus grandes que le Second Temple de l'époque de Jésus-Christ, et ce temple devrait être une structure vraiment magnifique, que l'humanité n'avait jamais connue auparavant [Morrison 2011, 41].



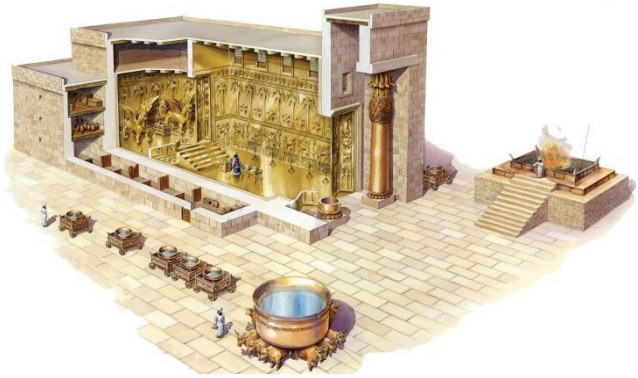
Il. 3. Le Temple d'Ézéchiel. La reconstruction du XVIIe siècle par Claude Perrot

Un certain nombre de théologiens chiliastiques qui soutiennent la version de l'interprétation littérale de la vision du Temple d'Ézéchiel, est d'avis que ce Temple sera construit pendant le Millénium, ou le Royaume du Millénaire, le règne millénaire du Christ sur la terre, dans l'État des justes [Rosenau 1979, 30 ; Sharov 2019]. Le système des sacrifices, décrit par Ézéchiel, ne peut naturellement pas servir les buts actuels du christianisme, c'est-à-dire la purification des péchés, car le Christ a offert un seul sacrifice pour les péchés et a fait cette purification une fois pour toutes (Hébreux 10 : 1–4, 11–14). Dans cette interprétation des sacrifices, décrits par le prophète, ceux-ci doivent être considérés comme un souvenir des souffrances de Christ ou comme des rites pour la purification cérémonielle du Temple, mais ne peuvent être perçus comme un moyen traditionnel de pardon de péchés dans le judaïsme.

Le Temple comme une université hiérotopique dans la réflexion de Newton

Newton, bien qu'il fût un chiliaste, n'a pas interprété la vision d'Ezéchiel de cette façon. Comme nous l'avons noté, pour lui, les proportions du Temple n'étaient pas une réalité physique, mais une sorte d'étalon, de modèle, crypté par l'essence de la nature. Newton utilise signes d'Ezéchiel au sens connotatif.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'image du Temple de Villalpando a été critiquée par Newton, en partie à cause de ses dimensions énormes, générées dans une large mesure par l'utilisation de la vision d'Ézéchiel comme un modèle physique réel. Comment Newton a pu éviter non seulement ce piège, mais aussi les diverses contradictions entre les autres sources primaires du Temple qu'il a utilisées ?



Il. 4. Le Temple du Salomon (Le Premier Temple). Une reconstruction moderne

Newton a construit une certaine méthodologie : il a fait une sorte de tri des autorités, qu'il utilisait pour étudier le Temple, établissant entre elles une certaine hiérarchie qui a coupé certaines vues qui ne correspondaient pas au modèle général. Parfois, il réinterprétait les sources déjà connues. Cependant, l'outil principal de Newton pour réconcilier des points de vue divergents était la différenciation entre divers concepts de mesure de l'aune et d'autres unités de mesure. C'était là un domaine où les mathématiques de Newton servaient bien les objectifs de la

théologie. Les calculs détaillés dans de nombreux manuscrits sont accompagnés de ses études théologiques du Temple. Cette stratégie mathématique-historique lui a permis de dépeindre le Temple d'Ézéchiel, qui au moins le satisfaisait lui-même.

Newton était d'avis que le temple juif était un modèle pour les normes grecques et romaines ultérieures de la beauté harmonique [Goldish 1998, 93].

Le Newtonien William Stukeley a rendu visite à Newton à la fin de sa vie et a déclaré ce qui suit :

> Le jour de Noël de 1725, nous avons eu une conversation avec Newton au sujet du Temple du Salomon ; j'ai longtemps étudié cette question de près et j'ai fait beaucoup de croquis, que j'ai présentés à mon seigneur Pembroke (Thomas), à Mr Folks et à certains de mes amis. J'ai trouvé que Sir Isaac avait fait quelques dessins et nous en avons discuté. En fait, il a étudié toutes les attestations pour restaurer la véritable image du Temple, qu'il avait... Nous ne sommes pas entrés dans les détails, mais nous sommes convenus que l'architecture restaurée par Newton ne ressemblait à aucune conception ou description qui ont été déjà publiées ou sont publiées aujourd'hui. Les auteurs n'avaient pas une représentation équilibrée sur l'architecture juive. Sir Isaac a noté à juste titre que [le Temple de Jérusalem] était beaucoup plus ancien que toutes les autres grandes églises mentionnées dans l'histoire ; et en effet, il était le modèle original, que beaucoup d'entre eux ont suivi. Il a ajouté que l'architecte égyptien Sesostris à l'époque du roi Roboam6 avait pris des ouvriers de Jérusalem et ces ouvriers lui avaient construit les principaux temples égyptiens, à l'imitation du Temple du Salomon, un dans chaque Nome... et notamment c'est de là que les Grecs ont emprunté des idées et représentations sur leur architecture, puisqu'ils ont eu affaire à des rites religieux égyptiens, à la sculpture et autres arts. Mais Sir Isaac pensait que les Grecs, selon leur ingéniosité habituelle, avaient amélioré l'architecture et l'ont rendu plus subtile, plus délicate. Je me suis mis d'accord avec ses idées, en ajoutant que je pouvais démontrer (si j'ai bien compris) que l'architecture du Temple du Salomon était ce que nous appelons maintenant le dorique. Ensuite, a déclaré Newton, les Grecs ont développé ce style en ionique et corinthien, et les Romains – en composite [Stukeley 1752, 35 ; compar. à Goldish 1998, 93–94].



Il. 5. Le Temple du Salomon. Le toit. Une reconstruction moderne

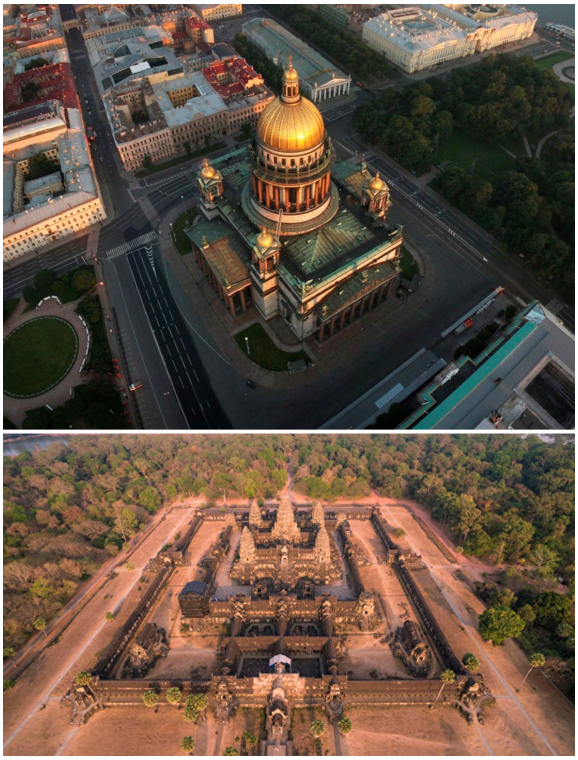
[6] Fils de Salomon.

Ce passage extrêmement illustratif parle beaucoup des investigations du Temple dans le cercle créatif de Newton, ainsi que de ses propres idées. Lorsque Newton se met d'accord avec Stukeley, que personne n'a encore donné une description correcte du Temple, il exprime l'opinion que le Temple était un modèle de perfection dans l'architecture de Vitruve et qu'il servait d'archétype à l'architecture de toute antiquité classique [Snobelen 2005, 230].

Néanmoins, il admet que les Grecs et les Romains ont modernisé l'architecture sacrale juive, en la rendant plus délicate et en développant des formes plus complexes. De plus, Newton croyait que cette tradition esthétique a été transmise des Juifs aux Grecs et aux Romains en passant par l'Égypte [cf. Prokopov 2019 ; Sharov 2013 ; Sharov 2015].

L'architecture sacrée en tant que hiéroglyphes

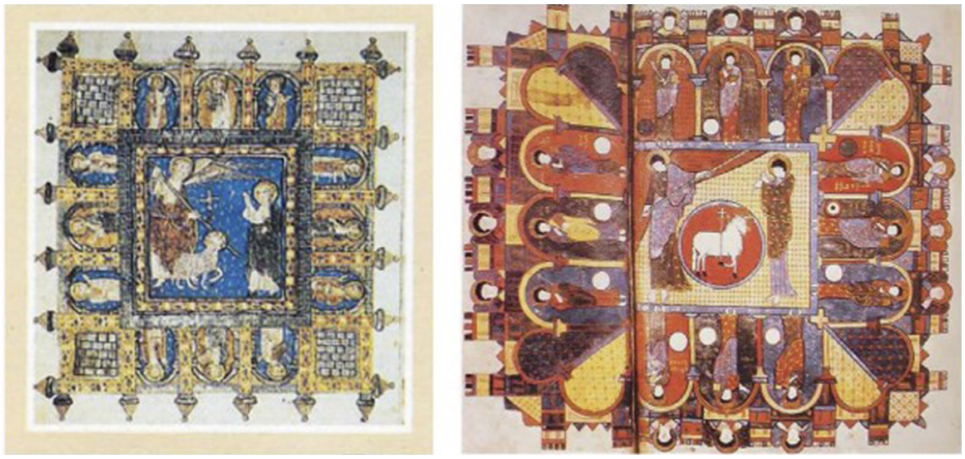
De plus, selon Newton, le Temple est un important « hiéroglyphe » lors de la transmission des vérités de la tradition *prisca theologia* (de la théologie ancienne). L'harmonie architecturale idéale du Temple, en particulier celle du Temple d'Ézéchiel, a été perçue par Newton comme un reflet de l'harmonie cosmique et universelle.



Il. 6. La Cathédrale de l'Isaac à Saint-Pétersbourg et Angkor Wat au Cambodge. Selon Newton, leur architecture carrée manifeste les universités hiérotopiques. Cette architecture est basée sur l'architecture du Temple de Jérusalem

Selon Newton, l'idée d'un temple en tant que le microcosme de la tradition de l'Ancien Testament s'est transformé en une tradition hermétique, ce qui est particulièrement visible dans l'exemple du Temple du Soleil en Égypte, construit d'après le projet d'Hermès Trismégiste [Newton Yahuda Ms 1, p. 1, 6 r].

De ce fait, comme le montre Newton, a débuté une longue tradition de « villes du soleil » microcosmiques, dont les idées ont été partiellement reflétées non seulement dans les pensées de More, Bruno et Campanella, mais aussi de Francis Bacon dans sa « Nouvelle Atlantide » [Newton MSS. Temp 3. Miss, 1 v]. Ces temples et villes hermétiques (comme ceux réels, qu'aussi ceux utopiques) représentaient la connaissance ancienne du système du monde, et c'est sous cet aspect que Newton tente d'examiner le temple de Jérusalem. La différence essentielle entre les concepts de Newton et de Villalpando réside dans le fait que Newton a concrétisé la question de la liaison de la cosmologie avec l'architecture, rejetant toute sorte d'idées occultes et magico-mystiques pour lesquelles il éprouvait de la haine non déguisée et du mépris [Newton Yahuda Ms 16].



Il. 7. Jérusalem du Ciel. Le toit.
Les miniatures françaises du XIIe et XIIIe siècles [Romanova 2015, 4].
Son architecture carrée correspond à l'architecture carrée du Temple de Jérusalem.

L'herméneutique newtonienne

L'un des principes de base de l'approche newtonienne du Temple est l'hermétisme fort, cependant bien sûr, ce n'est pas l'hermétisme magico-occulte des personnalités de la Renaissance, mais l'herméneutique scientifique moderne. Il a non seulement essayé de réconcilier l'Écriture avec son respect pour l'Antiquité, mais il a également tenté de mettre les idées bibliques en harmonie avec *prisca sapientia* et, en particulier, conformément à la tradition de *prisca theologia*, très discutée à son époque de la Renaissance [Alekseev, Alekseeva 2018 ; Apressyan 2018 ; Pruzhinin 2019].

Parmi les aspects du concept de Newton concernant la conception du Temple figure ce qui suit : il affirmait que le Temple avait été construit sur les principes de l'harmonie musicale, ce qui, à son avis, fut révélé par Dieu à Salomon et à

Ézéchiel, et par la suite cette connaissance sous une forme fortement modifiée a été transmise aux pythagoriciens. Newton croyait également que le temple était conçu comme un microcosme ayant des conséquences cosmologiques et anthropomorphiques, reliés entre eux à l'aide de l'architecture sacrée. Selon Newton, les principes de l'architecture des Platoniciens [cf. Afonasin, Afonasina 2014 ; Dillon 2017] et Pythagoriciens [cf. Shok, Shcheglov 2019] ont été basés aussi sur cette tradition.

En tant qu'un micro-monde de la création de Dieu, le Temple devait consolider l'image universelle de l'Univers, y compris le mouvement du Soleil, de la Lune, des étoiles et des planètes. Newton ouvre la discussion sur ces questions, en s'adressant au Tabernacle, porté dans le désert, le prédécesseur du Temple du Salomon, qui a été installé dans le camp des tribus d'Israël de manière très symbolique – un carré, dont les côtés étaient déplacés vers les quatre côtés du monde [Taylor 1967].

Le tétramorphe comme l'archétype historique

Alors, une caractéristique intéressante du symbolisme du Tabernacle, mentionnée par Newton, est l'emplacement du camp israélien dans une symétrie claire. Le camp a été organisé en fonction de quatre groupes de tribus, chacune portant un étendard avec un certain symbole, et le camp était situé dans une forme strictement carrée, faisant allusion à la symétrie future du Temple C_{4v}.



Il. 8. La vision du char de Dieu par l'Ézéchiel.
La miniature de Paul Gustave Doré (1832–1883).

Selon Newton, ces étendards avaient les images suivantes : un lion, un aigle, un veau et un ange. Bien que les étendards eux-mêmes soient décrits dans le

Pentateuque, ces créatures qui, comme le soutient Newton, étaient peintes sur eux, ne sont pas mentionnés dans la Bible dans le contexte de la description notamment du Tabernacle du Testament. Newton raconte où il a reçu cette idée : lors de la comparaison du passage de la prophétie d'Ezéchiel et de la tradition des rabbins juifs [Newton Yahuda Ms 1, part 4, 18 r – 19 r]. Il a trouvé le lien rabbinique dans « La clé »[7] de Joseph Mede [Goldish 1998, 95]. Newton donne l'ordre suivant des symboles : lion – est, taureau – ouest, ange – sud, aigle – nord [Newton Yahuda Ms 1, part 4, 19 r].

En outre, Newton souligne que les symboles du tétramorphe (quatre êtres vivants) ont été transférés de l'architecture du Tabernacle hébreu à l'architecture du Temple – les dix récipients en cuivre servant à laver les sacrifices, qui reposaient sur des supports dans la cour du Temple, étaient décorés d'images de ces symboles [Newton Babson Ms, 53 r]. Même si dans la description biblique du Temple du Salomon, nous ne trouvions pas l'image de l'aigle volant (2 Rois 7 : 29), mais seulement du chérubin, du bœuf et du lion, Newton, s'appuyant sur la littérature rabbinique, estime qu'il s'agit simplement d'une inexactitude du (des) chroniqueur (s) juif (s) qui a (ont) écrit le Livre des Royaumes et qu'en fait dans le symbolisme des vases de cuivre était présent le tétramorphe complet [Newton Babson Ms, 55 r – 56 r].



Il. 9. Le tétramorphe à l'icône orthodoxe

[7] Le titre complet du livre de J. Mede est « La clé de la révélation ; ou synchronisme et ordre dans les prophéties » [voire : Mede 1643, 335–341].

Selon Newton, il serait curieux de comparer les symboles israéliens avec le passage suivant de la composition hermétique « Picatrix », qui décrit le château d'Adocentin au centre de la ville du Soleil. Reprenons une citation du livre de Frances Yates : « Il [Hermès] a construit un château doté de quatre portes dans chacune de ses quatre parties. À la porte d'est, il a placé la forme de l'aigle ; sur la porte ouest – la forme du veau ; sur la porte sud – la forme du lion, et sur la porte nord, il a construit la forme du chien » [Yates 1979, 43][8].

Il y a deux divergences entre les images du camp israélien et du château d'Adocentin : premièrement, dans ce dernier, il y a un chien au lieu d'un ange comme quatrième forme et, deuxièmement, la correspondance des symboles avec les points cardinaux est différente. Le château d'Adocentin est un bon exemple de l'université hiérotopique. Ou dans la composition égyptienne antique hermétique sous la forme du chien est ainsi cryptée l'image de l'homme, qui peut se référer à un ange, ou il y a une ironie présente ici (rappelons-nous les dialogues socratiques et la comparaison de l'homme avec le chien), ou a lieu une distorsion claire. D'une manière ou d'une autre, la similitude est frappante : le symbolisme quadratique hébreu et égyptien est une description des êtres humaines / animales, placées en tant que symboles de quatre côtés et reproduisant les éléments du monde, c'est-à-dire les états globaux de la matière. On peut discuter beaucoup sur la signification du symbolisme, mais la coïncidence est assez instructive [Goldish 1998, 96]. Disons que la « Picatrix » soit une composition purement occulte qui n'a rien à voir avec une théologie exégétique sérieuse. Cependant, comme Newton avant nous, nous ne devrions pas nous intéresser seulement au contenu même de ce traité hermétique, mais au fait qu'il donne une preuve historique de l'emprunt direct par les anciens Égyptiens du symbole archétypal du tétramorphe de la théologie juive dans le contexte de l'attestation de l'unité du monde matériel et des lois de transformations mutuelles de la matière. Dans le château Adocentin, entre autres choses, des transformations de substances dans les laboratoires sur les murs du château ont été effectuées : liquides, solides, gaz et « substances enflammées » ou « plasma » sur chaque mur séparément [Yates 1979, 56–58]. Et déjà des anciens Égyptiens l'idée des quatre éléments est passée au monde hellénistique [Snobelen 2005, 252].

Il semble qu'avant Sir Isaac, les philosophes et les historiens n'ont pas eu l'idée d'essayer de comparer le symbolisme mythologique de l'Égypte ancienne et de l'Antiquité avec le monde juif, et il paraît qu'une telle comparaison peut être extrêmement fructueuse à l'avenir, avec le développement ultérieur des idées de Newton [9]!

---

[8] Je voudrais vous rappeler que « Picatrix » est une composition occulte de l'Égypte arabe du cycle « corpus hermétique », qui n'a atteint l'Europe que dans sa version arabe. Pour ses traductions, sa distribution et ses réimpressions, la peine de mort par bûcher était invoquée.

[9] Le point de vue traditionnel sur le symbolisme du tétramorphe dans la culturologie contemporaine est le fait que les Juifs l'ont emprunté de babyloniens [voir, par exemple : Charbonneau-Lassay, 1970]. Cependant, à la lumière des découvertes et des témoignages d'Isaac Newton, la situation pourrait être exactement l'inverse : ce sont les babyloniens qui ont adopté ce symbole et cette philosophie qui vient avec, lors de la capture de Juifs aux VIIe – VIe siècles avant notre ère, lorsque la culture assyro-babylonienne est entrée en contact direct avec la culture juive.



Il. 10. La mer du cuivre sur douze bœufs. Comparez à l'ill. 4.
Il y a le symbole du tétramorphe engravé sur à lui

Le tétramorphe et l'Apocalypse

Tessa Morrison souligne que Newton indique la connotation implicite et la plus subtile du symbolisme quadratique du tétramorphe [Morrison 2011, 35]. Les symboles des quatre créatures, l'ange, le veau, l'aigle et le lion, sont utilisés dans la prophétie d'Ézéchiel sur le charriot Divin et désignent également les quatre directions du monde, de plus, Newton mentionnait que les archétypes même du tétramorphe sont beaucoup plus anciens que les prophéties d'Ézéchiel : Dieu a donné la vision du charriot à quatre créatures vivantes à Ézéchiel, car il pouvait bien la comprendre [Newton Yahuda Ms 1, part 4, 18 r].

Dans l'Apocalypse, ces images symbolisent les « quatre animaux » parant à Jean l'apôtre, qui, selon Newton, représentent les quatre apôtres évangélistes : Matthieu, Marc, Luc et Jean [Newton Yahuda Ms 1, part 4, 20 r]. De plus, dans l'Apocalypse, il y a une description de « l'épouse, la femme de l'agneau », de la nouvelle ville sainte, Jérusalem, de la résidence des justes sur la Nouvelle Terre dans l'éternité (Apoc. 21 : 10–27). La nouvelle Jérusalem est également organisée sous forme de carré (plus précisément, même le cube – il y a même plus de symétrie ici – déjà $\boldsymbol{O}_h$) [Newton Babson Ms, 62 r – 63 r] !

Ainsi, selon Newton, il s'avère que, dans le cadre de l'ancienne tradition de *prisca sapientia*, que Moïse, Aaron et Josué fils de Noun connaissaient, car, comme le prouve de manière convaincante Newton, Moïse était non seulement un prophète, mais aussi un sage ancien [Newton Yahuda Ms 5], l'unité et la plénitude du monde matériel, exprimés dans l'harmonie des états de la matière et de leur transformation mutuelle, ont été enregistrés par les Juifs sous la forme du camp du Tabernacle, et plus tard sous la forme de l'architecture carrée du Temple de Jérusalem [Goldish 1998, 94].

C'était un savoir, encodé dans l'architecture sacrée, et il a ensuite été transféré dans l'Égypte ancienne, où il a été déformé, mais pas beaucoup : les fortifications et les constructions religieuses égyptiennes ont emprunté les principes de l'architecture sacrée juive. Après cela, les anciens Grecs, puis les Romains aussi ont appris des Égyptiens cette connaissance, mais l'ont déformée encore plus, en intégrant dans son système païen le panthéon olympique des divinités, tandis que le style dorien correspond en fait au style hébreu classique. Et ce savoir s'est représenté l'information enregistrée moyennant l'architecture des temples, les universités hiérotopiques [Newton Harry Ransom Ms 132, 1 v].

Conclusion

En guise de conclusion, il convient de noter que Newton était bien au courant de son intérêt actuel pour le Temple de Jérusalem et, dans sa reconstruction du Temple, il a utilisé à la fois une stylistique hébraïque et des sources principales historiques et théologiques juives. Pour Newton, le Tabernacle et les deux Temples ont été les précurseurs de la tradition culturelle hellénistique de Prytanée, représentant l'Univers, le système solaire héliocentrique, des données astronomiques précises sur les constellations, les étoiles et la voie lactée, sur la position de notre Système solaire dans la Voie lactée, sur la structure et l'unité des matières et sur les transformations mutuelles de la matière, le monde connu des anciens et transmis à leurs descendants dans les hiéroglyphes du Temple de Jérusalem, puis aux anciens temples païens.

La compréhension historiographique de Newton sur le symbolisme du Temple est très spécifique et repose sur des calculs mathématiques, des données astronomiques et intègre ses théories cosmologiques. La contribution de Newton à la recherche historiographique de l'architecture hébraïque et antique nous permet non seulement de comprendre les caractéristiques des traditions architecturales anciennes, mais nous donne également l'occasion de retracer les vecteurs d'une influence mutuelle des cultures et des religions anciennes et de comprendre le degré et les limites de cette influence.

La principale conclusion de Newton est que les traditions culturelles, architecturales et politiques hébraïques ont un avantage sur les cultures égyptiennes et gréco-romaines, du fait que les anciens Juifs étaient le seul groupe ethnique sur la Terre, professant leur foi dans le seul vrai Dieu, le Créateur du monde, le Roi et le Juge de tous, tandis que les peuples hellénistiques et orientaux déformaient, pervertissaient la compréhension pure et correcte de Dieu, qui leur a été transmise par les descendants de Noé, ils ont inventé des divinités inexistantes et ont introduit de fausses règles de vie et de culte. Avec la reconstruction et la restauration de la tradition de la sagesse des anciens, Isaac Newton a créé sa propre tradition dans l'histoire des civilisations anciennes, qui a ensuite influencé de nombreux historiographes célèbres de l'histoire.

REFERENCES

Afonasin 2017 – Afonasin E. V. The "relics" of the past. Aristotle – the historian of philosophy. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2017. 11. 2. P. 570–585. In Russian.

Afonasin 2018 – Afonasin E. V. Neoplatonic Asclepius: Science and religion at the crossroads of Aristotelian biology, Hippocratic medicine and Platonic theurgy. *Studia Antiqua et Archaeologica*. 2018. 23. 2. P. 335–351.

Afonasin, Afonasina 2014 – Afonasin E., Afonasina A. The houses of philosophical schools in Athens. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2014. 8. 1. P. 9–23. In Russian.

Alekseev, Alekseeva 2018 – Alekseev A. P., Alekseeva I. Yu. Philosophy of historical memory. *Voprosy filosofii*. 2018. 10. P. 67–76. In Russian.

Apressyan 2018 – Apressyan R. G. Towards conceptualization of morality in the early Modern Philosophy. *Voprosy filosofii*. 2018. 11. P. 35–46. In Russian.

Avanesov 2016 a – Avanesov S. S. Vision and knowledge in Aristotle's philosophy. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2016. 10. 2. P. 382–394. In Russian.

Avanesov 2016 b – Avanesov S. S. Visual anthropological connotations in Parmenides' ontology (2). *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2016. 10. 1. P. 76–90. In Russian.

Avanesov 2018 a – Avanesov S. S. Jerusalem topic: Western Siberia / Lower Silesia. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2017. 4 (14). P. 65–89. In Russian.

Avanesov 2018 b – Avanesov S. S. Urban space as anthropological phenomenon. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2018. 2 (16). P. 10–31. In Russian.

Borisov 2018 – Borisov E. V. Hidden arguments of visual predicates. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2018. 4 (18). P. 49–60. In Russian.

Charbonneau-Lassay 1970 – Charbonneau-Lassay L. The Symbolic Animals of Christianity. London, 1970.

Dillon 2017 – Dillon J. Paideia Platonikê: Does the later Platonist programme of education retain any validity today? *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2017. 11. 2. P. 321–332.

Donskikh 2016 – Donskikh O. A. Waves of Infinity in the Goblet of Imagination. *Quaestio Rossica*. 2016. 4. 4. P. 148–161.

Donskikh 2018 – Donskikh O. A. Splitting concepts: steps of reflection. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2018. 12. 2. P. 402–425.

Force 1994 – Force J. E. Newton, the Lord God of Israel and Knowledge of Nature. *Jewish Christians and Christian Jews.* Ed. by R. H. Popkin and G. M. Weiner. Dordrecht, 1994. P. 131–158.

Goldish 1998 – Goldish M. Judaism in the Theology of Sir Isaac Newton. Dordrecht, 1998.

Kartsev 1982 – Kartsev V. P. Newton. Moscow, 1982. In Russian.

Manuel 1963 – Manuel F. E. Isaac Newton, Historian. Cambridge, MA, 1963.

Mede 1643 – Mede J. The Key of the Revelation, or the Synchronisme and Order of the Prophecies. London, 1643.

Morrison 2011 – Morrison T. Isaac Newton's Temple of Solomon and His Reconstruction of Sacred Architecture. Basel, 2011.

Nam 2018 – Nam E. V. Space and time in the shamanic cosmos: A semiotic perspective. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics.* 2018. 2 (16). P. 175–194. In Russian.

Newton 1728 – Newton I. The Chronology of Ancient Kingdoms Amended. London, 1728.

Newton 1737 – Newton I. A Dissertation upon the Sacred Cubit of the Jews and the Cubits of the several Nations. *Miscellaneous Works of Mr John Greaves, Professor of Astronomy in the University of Oxford*. Vol. 2. London, 1737. P. 405–433.

Newton Harry Ransom Ms 132 – Newton I. Notes on the Temple of Solomon and a tabular comparison of measurement systems. Ms. 132 Harry Ransom Humanities Research Center. University of Texas, Austin, USA. 1690s.

Newton MSS. Temp 3. Miss – Newton I. Notes on ancient history and mythology. MSS. Temp

3. Miss. Library of the American Philosophical Society, Philadelphia, Pennsylvania, USA. Early 1680s.

Newton Yahuda Ms 1 – Newton I. Untitled treatise on Revelation. Yahuda Ms. 1. National Library of Israel, Jerusalem, Israel. 1670s.

Newton Yahuda Ms 14 – Newton I. Miscellaneous notes and extracts on the Temple, the Fathers, prophecy, Church history, doctrinal issues, etc. Yahuda Ms. 14. National Library of Israel, Jerusalem, Israel. 1700s.

Newton Yahuda Ms 16 – Newton I. Rough draft portions of and notes for 'Theologiæ Gentilis Origines Philosophicæ' and 'The Original of Monarchies'. Yahuda Ms. 16. National Library of Israel, Jerusalem, Israel. Late 1680s.

Newton Yahuda Ms 5 – Newton I. Theological notes. Yahuda Ms. 5. National Library of Israel, Jerusalem, Israel. 1700s.

Nugaev 2012 – Nugaev R. M. Copernicus revolution: Intertheoretical context. *Voprosy filosofii*. 2012. 3. P. 110–120. In Russian.

Prokopov 2019 – Prokopov K. Plato's words of magic: Pharmakon and Epode. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2019. 13. 1. P. 294–306. In Russian.

Pruzhinin 2019 – Pruzhinin B. Conversation as a fundamental problem of methodology of social-philosophical researches. *Voprosy filosofii*. 2019. 1. P. 51–55. In Russian.

Romanova 2015 – Romanova A. Yu. The transformation of the idea: From 'ideal city' to the 'city of the future'. *Architecture and the modern informational technologies*. 2015. 1 (30). P. 1–22. In Russian.

Rosenau 1979 – Rosenau H. Vision of the Temple: The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity. London, 1979.

Shcheglov 2018 – Shcheglov D. A. The Mediterranean coast of Africa in Ptolemy's geography and in the *Stadiasmus* of the Great Sea. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2018. 12. 2. P. 453–479. In Russian.

Sharov 2013 – Sharov K. [Rev.:] L. V. Karasev. Gogol in the text. 2012. *Voprosy filosofii*. 2013. 8. P. 131–136. In Russian.

Sharov 2015 – Sharov K. What can a philosopher create in a game workshop? [Rev.:] D. N. Kavtaradze. Game workshop: Craft and art. 2013. *Voprosy filosofii*. 2015. 7. P. 210–215. In Russian.

Sharov 2019 – Sharov K. Ancient Rome and female administrators. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2019. 13. 1. P. 106–114. In Russian.

Shok, Shcheglov 2019 – Shok N., Shcheglov A. Pythagorean legacy in medicine. *ΣΧΟΛΗ. Ancient Philosophy and Classical Tradition*. 2019. 13. 1. P. 307–314. In Russian.

Snobelen 2001 – Snobelen S. D. The Mystery of This Restitution of All Things: Isaac Newton on the Return of the Jews. *Millenarianism and Messianism in Early Modern European Culture: The Millenarian Turn*. Ed. by J. E. Force and R. H. Popkin. Dordrecht, 2001. P. 95–118.

Snobelen 2003 – Snobelen S. D. A time and Times and the Dividing of Time: Isaac Newton, the Apocalypse and 2060 AD. *Canadian Journal of History*. 2003. 38. P. 537–551.

Snobelen 2005 – Snobelen S. D. The True Frame of Nature: Isaac Newton, Heresy, and the Reformation of Natural Philosophy. *Heterodoxy in Early Modern Science and Religion*. Ed. by J. Brooke and I. Maclean. Oxford, 2005. P. 223–262.

Snobelen 2008 – Snobelen S. D. 'Not in the language of Astronomers': Isaac Newton, Scripture and the hermeneutics of accommodation". *Interpreting Nature and Scripture in the Abrahamic religions: history of a dialogue.* Ed. by J. M. van der Meer and S. H. Mandelbrote. Vol. 1. Leiden, 2008. P. 491–530.

Stukeley 1752 – Stukeley W. Memoirs of Sir Isaac Newton's Life. Ed. by A. H. White. London, 1752.

Taylor 1967 – Taylor R. Architecture and Magic: Considerations on the Idea of the Escorial. *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower on his Sixty-fifth Birthday*. In 2 vols. Ed. by D. Fraser et al. London, 1967. P. 89–94.

Yates 1979 – Yates F. A., Dame. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. Chicago, 1979.

Материал поступил в редакцию 01.06.2019,
принят к публикации 07.09.2019

Для цитирования:
Sharov K. S. L'université hiérotopique comme une part de l'architecture sacrée dans l'historiographie d'Isaac Newton // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 70–88.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-70-88

For citation:
Sharov K. S. L'université hiérotopique comme une part de l'architecture sacrée dans l'historiographie d'Isaac Newton. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 70–88.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-70-88

DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-89-114

IMPLIKATIONEN DER KIRCHENRÄUMLICHEN INTERAKTIONSARCHITEKTUR: DAS BEISPIEL ALPHA-GOTTESDIENST

Reinhold Schmitt
Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, Deutschland
reinhold.schmitt@ids-mannheim.de

Anna Petrova
Kasaner Föderale Universität, Russland
petrova16@mail.ru

Der Beitrag beginnt mit generellen Überlegungen zur Bedeutung des Raums für die Konstitution sozialer Ereignisse. Wir referieren hier theoretisch-konzeptionelle Entwürfe und empirische Ausarbeitungen, wie sie in den letzten Jahren in der multimodalen Interaktionsanalyse entstanden sind. Als konzeptionelle Grundlagen der multimodal-interaktionistischen Raumanalyse spielen vor allem die Vorstellungen zu „Interaktionsarchitektur" und „Sozialtopografie" eine zentrale Rolle. Ausgangspunkt der Überlegungen zur Interaktionsarchitektur ist der motivierte Zusammenhang zwischen der Architektur eines Raumes und möglichen Formen von Interaktion, die in diesen Räumen stattfinden sollen. Die Architektur eines Raumes wird verstanden als gebaute Antwort auf wiederkehrende Probleme sozialer Interaktion. Das Konzept fokussiert Möglichkeiten der Raumnutzung, die interaktionsvorgängig alleine durch die Architektur ermöglicht bzw. im Sinne von „Benutzbarkeitshinweisen" angeboten werden (beispielsweise: Begehbarkeit, Sichtbarkeit Hörbarkeit, Verweilbarkeit, Berührbarkeit). Mit Sozialtopografie zielen wir hingegen auf das sozial fundierte Wissen von Raumbenutzern ab. Hier geht es nicht um interaktionsvorgängige Benutzungspotenziale, sondern um die konkrete, situative Nutzung des Raumes. Diese Raumnutzung wird von uns im Sinne sozial erwartbarer und sozial verträglicher Normalformerwartungen interpretiert und verstanden. Wird bei der Raumnutzung von solchen Normalformerwartungen erkennbar abgewichen, wird dies in Kategorien gewollter Markiertheit oder bewusster Abweichung verstanden. Während die Interaktionsarchitektur beispielsweise den Altarraum als grundsätzlich begehbaren Bereich ausweist, ist die Sozialtopografie des Kirchenraumes dafür verantwortlich, dass Gläubige den Altarraum während des Gottesdienstes in der Regel nicht begehen. Nach einer kurzen Ausführung zu gesellschaftlichen Funktionsräumen stellen wir die historische Entwicklung des Alpha-Gottesdienstes dar, wie er seit 2001 in Rimbach/Südhessen gefeiert wird. Visuell wahrnehmbarer Ausdruck dieses modernen Gottesdienstes ist ein besonders hergerichteter Kirchenraum, der im weiteren Verlauf unsere Ausführungen im Mittelpunkt steht. Nach einem Vergleich des traditionellen Kirchenraums und dem Alpha-Kirchenraum in Rimbach, geht es um die detaillierte Rekonstruktion der interaktionsarchitektonischen Spezifik des Kirchenraums im Alpha-Gottesdienst. Dabei werden auch die Modifikationen des Alpha-Raumarrangements erfasst, die in Reaktion auf besondere situative Anforderungen entstehen. Diese Anforderungen führen dazu, dass das interaktionsarchitektonische Kernkonzept in jeweils spezifischer Weise modifiziert wird. Zum Abschluss des Beitrags reflektieren wir die Gestaltung des Raums im Alpha-Gottesdienst als sichtbaren Ausdruck zentraler Aspekte dieses modernen Gottesdienstformats. Dabei werden

vor allem die „Horizontalisierung“ der Interaktionsarchitektur, die damit einhergehende Demokratisierung des Kirchenraums, die Sichtbarkeit der Macher des Gottesdienstes und die Transparenz der Vollzugsgrundlagen des Formats sowie die Interaktivität des Gottesdienstes als zentrale Aspekte deutlich.

Keywords: Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie, Multimodalität, multimodale Interaktionsanalyse, Raum als interaktive Ressource, Raum als Ereignis-Symbolisierung, moderner evangelischer Gottesdienst, „Horizontalisierung“ des Kirchenraums, Demokratisierung des Altarraums, Altarraumgestaltung, Interaktivität des Gottesdienstes.

THE CHURCH INTERIOR, ITS ARCHITECTURE-FOR-INTERACTION AND ITS IMPLICATIONS: THE CASE OF “ALPHA CHURCH SERVICE”

Reinhold Schmitt
Institute of the German Language, Mannheim, Germany
reinhold.schmitt@ids-mannheim.de

Anna Petrova
Kazan (Volga Region) Federal University, Russia
petrova16@mail.ru

The paper starts with general considerations concerning the relevance of space for the constitution of social events. In doing so, we refer to theoretical concepts developed within the field of multimodal interaction analysis in the past few years. For multimodal interaction analysis, two concepts are of central relevance: “architecture-for-interaction“, and “social topography“. The starting point of the notion of “architecture-for-interaction” is the motivated relationship between the architecture of a given space und possible forms of interactions taking place in this space. We interpret the architecture of a given space as ‘built answers’ to recurrent problems of social interaction, aiming to support the interaction. The concept focusses on possibilities of spatial use prior to interaction, offered by the architecture only (such as walk-ability, observe-ability, hear-ability, linger-ability, touch-ability). Social topography in contrast points to the social knowledge of the users of space. Here the focus does not lie on the potential of spatial use prior to interaction. What is relevant for the notion instead is the precise and situated use of space. This use of space is analysed in relation to socially based normative expectations. Both participants and analysts interpret uses of space that obviously ignores or varies these normative expectations as a case of a motivated choice or a wilful alternation. While – for example – architecture-for-interaction ‘offers’ the sanctuary as a possible walk-able territory, it is the social topography that triggers the choice of church attendants not to walk there during church service. After a short remark on functional spaces developed in a given society, we present the history of the so-called Alpha church service, celebrated in Rimbach/South Hesse since 2001. The church interior, specifically arranged for Alpha church services, functions as a visually perceivable expression of this modern church service format. The architectural arrangement of the church interior will be the subject of our further considerations.

We start by comparing the traditional church interior with the Alpha interior in Rimbach. We then reconstruct in detail the specific structure of the Alpha interior, focussing primarily on the sanctuary. In doing so, we also pay attention to the modifications which are carried out in reaction to certain situational requests. These requests lead to a modification of the key concepts of the Alpha-specific architecture-for-interaction. We finish our paper by reflecting on the arrangement of the church interior in the Alpha service as a visible expression of key aspects of this modern church service. We point out the following aspects as crucial: the "horizontalisation" of the architecture-for-interaction, the democratisation of the church interior, the visibility of the ones who perform the church service, the transparency of the format's enforcement, and the interactivity of the church service.

Keywords: architecture-for-interaction, social topography, multimodality, multimodal interaction analysis, space as a resource for interaction, space as a symbolisation of incidence, modern protestant church service, "horizontalisation" of the church interior, democratisation of the sanctuary, rearrangement of the sanctuary, interactivity of the church service.

ИМПЛИКАЦИИ ИНТЕРАКЦИОННОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПРОСТРАНСТВА ЦЕРКВИ ВО ВРЕМЯ «АЛЬФА-БОГОСЛУЖЕНИЯ»

Р. Шмитт
Институт немецкого языка, Мангейм, Германия
reinhold.schmitt@ids-mannheim.de

А. А. Петрова
Казанский (Приволжский) федеральный университет, Россия
petrova16@mail.ru

Исследование основывается на фундаментальных положениях о значении пространства для производства социального события, основу которых составляют теоретико-концептуальные и эмпирические разработки, развитые в последние годы в мультимодальных исследованиях интеракции. Центральными концептуальными понятиями при мультимодальном анализе пространства в интеракции являются новые представления об «интеракционной архитектуре» и «социальной топографии». В качестве основной идеи выступает тезис о мотивированной взаимосвязи между архитектурой пространства и возможными формами интеракции в пространстве. Особые формы архитектуры являются своеобразным ответом на появляющиеся проблемы в интеракции. Это отражается в концепте об «указаниях на возможность использования пространства», который фокусирует способы его использования, поддерживаемые архитектурой (например, возможность ходить и находиться в определённом месте пространства; видеть, слышать и касаться определённых предметов в пространстве). Понятие социальной топографии предполагает наличие знаний о пространстве у участников интеракции. Речь идёт не о скрытом потенциале пространства для генерирования какой-либо интеракции,

но о конкретном, ситуативно-обусловленном использовании пространства, которое понимается как социально ожидаемое и социально возможное событие, принятое в обществе. Если какое-либо использование пространства отклоняется от ожидаемых социальных норм, то это отклонение интерпретируется в категориях «желаемой маркированности» или «сознательного отклонения». В то время как интеракционная архитектура идентифицирует пространство алтаря как принципиально возможное и разрешённое для ходьбы и посещений, социальная топография пространства церкви социально регулирует это и, таким образом, несёт ответственность за то, чтобы верующие, как правило, не посещали пространство алтаря во время богослужения. В процессе изучения Альфа-богослужения приводится историческая справка о начале развития такой формы отправления религиозной службы в 2001 году в г. Римбахе (земля Южный Гессен, Германия). Визуально воспринимаемой особенностью этой современной формы богослужения является особым образом оборудованное пространство церкви, которое и выступает центральным объектом настоящего исследования. После сравнения традиционного пространства церкви и пространства церкви во время Альфа-богослужения в Римбахе осуществляется детальная реконструкция интеракционной и архитектурной специфики пространства церкви в процессе отправления Альфа-богослужения. При этом анализу подвергаются модификации пространства, связанные с особыми ситуативными требованиями. Эти требования приводят к тому, что интеракционно-архитектурный ядерный концепт претерпевает такие специфические модификации, что образ пространства в Альфа-богослужении отображает центральный аспект этого современного религиозного формата церковной службы. При этом становятся очевидными следующие центральные аспекты богослужения: горизонтализация интеракционной архитектуры и, как следствие, демократизация пространства церкви; визуализация отправителей богослужения; транспарентность основ формата службы; интерактивность богослужения.

Ключевые слова: интеракционная архитектура, социальная топография, мультимодальность, мультимодальный анализ интеракции, пространство как интерактивный ресурс, пространство как символизация происходящего события, современное евангелическое богослужение, горизонтализация пространства церкви, демократизация алтаря церкви, оформление пространства алтаря, интерактивность богослужения.

1. Einleitung und Erkenntnisinteresse

Wir gehen in diesem Beitrag der Frage nach, was die Architektur von Räumen – im Sinne gebauter und innenarchitektonisch eingerichteter Struktur – über die Interaktionsereignisse aussagt, die in diesem Raum stattfinden (sollen). Wir wollen diese Frage in der analytischen Auseinandersetzung mit dem Kirchenraum als einem klassischen gesellschaftlichen Funktionsraum klären.

Zur wissenschaftlichen Kontextualisierung unseres Beitrags werden wir kurz die Bedeutung des Raums im Forschungsfeld der multimodalen Interaktionsanalyse skizzieren (2) und danach die konzeptionellen Grundlagen unseres Ansatzes und der empirischen Auseinandersetzung mit dem Kirchen-

raum erläutern (3). Um den strukturellen Zusammenhang von Raum und Interaktion und die Ressourcenqualität des Raums für Interaktion voranalytisch zu verdeutlichen, werden wir uns zudem kurz mit gesellschaftlichen Funktionsräumen befassen (4).

Da wir uns konkret mit den architektonischen Implikationen eines Kirchenraums beschäftigen, der zur Feier eines modernen und weitgehend liturgiefreien Gottesdienstes genutzt wird, werden die besonderen Merkmale dieser modernen Gottesdienstform beschrieben, die wir in der lutherisch-protestantischen Gemeinde in Rimbach / Odenwald dokumentiert haben (5).

Im Anschluss erfolgt der Einstieg in die Analyse unseres Falls (6). Wir tragen dabei der Tatsache Rechnung, dass für den Alpha-Gottesdienst der traditionelle Kirchenraum mit seiner gebauten Struktur und seiner fest installierten Innenarchitektur umgestaltet wird. Auf der Grundlage von zwei Standbildern aus dem umfangreichen Rimbacher Gottesdienst Korpus werden wir zunächst den traditionellen Kircheninnenraum mit seiner alphaspezifischen Umgestaltung vergleichen (6.1). Danach werden wir auf der Grundlage weiteren Videostandbildern die interaktionsarchitektonische Grundstruktur (und ihre situative Variation) des Alpha-Gottesdienstes erläutern (6.2). Dabei gehen wir auch auf die Tatsache ein, dass in Reaktion auf besondere Anforderungen der Alpha-Kirchenraum nicht wie gewohnt in seiner etablierten Grundstruktur realisiert werden kann (6.3).

In einem abschließenden Schritt werden wir die Implikationen für die religiöse Sozialform explizieren, die mit der Alpha-Architektur verbunden sind. Diese werden als symbolischer Ausdruck des Gottesdienstformats im Medium der Architektur expliziert. Wir werden dabei auch nach der übergeordneten Orientierung fragen, die dieser architektonischen Grundstruktur inhärent ist (7).

2. Raum als Ressource der Interaktionskonstitution

Die Beschäftigung mit Raum als konstitutiver Aspekt menschlicher Interaktion ist in der Sprachwissenschaft primär in der multimodalen Interaktionsanalyse verankert. In der Raumsoziologie, Architektursoziologie und Raumsemiotik sind in den letzten Jahren im Zuge des *spatial turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine Reihe theoretischer Neuansätze bezogen auf die Bedeutung des Raums formuliert worden [vgl. z. B. die Beiträge in Fischer, Delitz 2009]. Der Aufschwung des Raumes in der Interaktionslinguistik erfolgt darauf bezogen zum einen etwas verzögert, zum anderen ist er nicht theoretisch, sondern primär empirisch motiviert und hängt mit Veränderungen im aufnahmetechnischen Bereich zusammen. Durch die systematische Substitution von Tonaufnahmen durch Videoaufzeichnungen wurde die Sichtweise auf Interaktion und ihre Analyse im gewissen Sinne von einer „Wucht des Visuellen“ erfasst und verändert. Diese Veränderung reagierte primär auf die nunmehr sichtbare Komplexität von Interaktion. Bestandteil dieser Komplexität ist nicht nur der multimodale menschliche Ausdruck (das kontinuierliche Zusammenspiel von Verbalität, Blick Mimik, Gestikulation, Körperpositur etc.), sondern auch die massive empirische Evidenz dafür, dass Interaktion immer in spezifischen Räumen stattfindet.

Der Raum wurde lange entweder nicht als für die Analyse von Interaktion relevant erachtet und folglich gänzlich ignoriert. Oder er wurde als eine externe

Größe und der Interaktion äußerlich formuliert – und dann ebenfalls analytisch nicht weiter berücksichtigt. Es gab zwar außerhalb der Sprachwissenschaft frühe konzeptionelle Versuche [beispielsweise Kendon 1990], räumliche Aspekte in Form personeller Konstellationen – sogenannte *formations* – bei der Betrachtung von Interaktion einzubeziehen. Hierbei wurden die Implikationen untersucht, die mit unterschiedlichen Positionen der Beteiligten zueinander für die Interaktion verbunden waren. Der konkrete architektonische Raum, in dem diese personalen Konstellationen hergestellt wurden, stellte jedoch selbst keinen Aspekt der Analyse dar.

Im Kontext der multimodalen Interaktionsanalyse vollzog sich die theoretische, methodisch-methodologische und analysepraktische Auseinandersetzung mit Raum als zentraler Konstitutionsaspekt von Interaktion in mehreren Etappen.[1] Zunächst wurde im Rahmen von Analysen, die sich selbst nicht explizit mit der Bedeutung des Raums beschäftigten, deutlich, dass Interaktionsbeteiligte räumliche Aspekte systematisch zur Lösung koordinativer Anforderungen einsetzen [Schmitt 2007]. Dann wurde diese koordinative Relevanz des Raumes im Rahmen von Situationseröffnungen systematisch weiterverfolgt und theoretisch konsolidiert [Mondada, Schmitt 2010]. Die Erkenntnis, dass in der Eröffnungsphase sozialer Situationen Interaktionsbeteiligte räumliche Aspekte systematisch als Ressource nutzen, führte dann erstmalig zur gegenstandskonstituierenden Bedeutung von Raum als interaktive Ressource [Hausendorf, Mondada, Schmitt 2012]. Wenn man nun Raum ernsthaft – und nicht nur metaphorisch – als interaktive Ressource versteht, dann ist damit zwingend impliziert, dass Raum eine interaktionsvorgängige Relevanz eigen ist. Denn nur dann kann auf den Raum als Ressource zurückgegriffen werden, und dieser muss nicht erst im Verlaufe der Interaktion durch die Beteiligten hergestellt werden. Diese Erkenntnis führte dann zur expliziten Beschäftigung mit der interaktionsvorgängigen Ressourcenqualität des Raums für Interaktion [Hausendorf, Schmitt, Kesselheim 2016].

3. Konzeptionelle Grundlagen (der Raumanalyse)

Die multimodale Interaktionsanalyse hat nicht nur gänzlich neue Gegenstände [Schmitt 2012 a; Schmitt 2012 b] und forschungsleitende Fragen entwickelt [Schmitt, Petrova 2018 a; Schmitt 2017], sondern es wurden auch neue interaktionstheoretische Überlegungen angestellt und neue Analysemethoden ausprobiert [Schmitt 2016; Hausendorf, Schmitt 2016 a], neue Verfahren der Datenkonstitution [Schmitt, Fiehler, Öndüc 2018] expliziert und neue Verfahren der empirischen Gegenstandsrepräsentation [Schmitt, Petrova 2018 b] entwickelt. Darüber hinaus – und das ist hier der relevante Punkt – wurden konzeptuelle Rahmenüberlegungen angestellt und dabei ein Geflecht aufeinander bezogener Konzepte für die Theoretisierung und Analyse der Ressourcenqualität des Raums entwickelt: *Interaktionsarchitektur*, *Sozialtopografie*, *Interaktionsraum* und *sozial-räumliche Positionierung*.

Wir werden bei unserer analytischen Auseinandersetzung mit den Implikationen des Kirchenraums für seine Nutzung bei Gottesdienstfeiern primär mit zwei

[1] Zur genaueren Darstellung dieser Entwicklung siehe Schmitt, Hausendorf 2016.

dieser raumbezogenen und raumbasierten Konzepten arbeiten: mit *Interaktionsarchitektur* und *Sozialtopografie* [Hausendorf, Schmitt 2013; Hausendorf, Schmitt 2016 b]. Diese beiden Konzepte wollen wir nachfolgend in ihrer Grundstruktur und in ihrem konzepttheoretischen Zusammenhang darstellen.

3.1. Interaktionsarchitektur

Das Konzept der Interaktionsarchitektur reflektiert die in unterschiedlichen Analysen von Räumen gemachte Erfahrung, dass es einen motivierten Zusammenhang gibt zwischen der Architektur eines Raumes und möglichen Formen von Interaktion, die in diesen Räumen stattfinden sollen (können).

Architektur bezeichnet im Rahmen unserer konzeptionellen Vorstellung zum einen den gebauten Raum im Sinne seiner Größe und der materialspezifischen Wand-, Boden, und Deckenstruktur. Weiterhin inkludiert ist im Konzept der Aspekt der stabilen innenräumlichen Gestaltung beispielsweise mit Möbeln etc. Darüber hinaus gehört dazu auch der Aspekt der Ausstattung beispielsweise mit mobiler Technik, Dekoration und Teppichen etc. Zentraler Bestandteil des Konzeptes ist die Vorstellung, Architektur – vor allem von gesellschaftlichen Funktionsräumen (siehe unten) – als gebaute Antworten auf wiederkehrende Probleme sozialer Interaktion zu verstehen. Die Architektur eines Raumes lässt sich aus einer solchen Perspektive als ein komplexes Ensemble von Benutzbarkeitshinweisen verstehen [Hausendorf 2012, 139 ff; Hausendorf, Kesselheim 2016, 56 ff]. Mit dieser Vorstellung von Hinweisen, die die Architektur eines Raumes zu seiner intendierten Nutzung gibt, sind zwei wichtige Implikationen verbunden.

Zum einen fokussiert das Konzept basale Formen der Raumnutzung, die sich unmittelbar erschließen und sich als interaktionsarchitektonische Basisvorstellungen formulieren lassen. Hier geht es um Möglichkeiten für Wahrnehmung und Bewegung im Raum, die objektiv – das heißt hier vor allem: nicht interpretationsabhängig und kulturell oder sozial vermittelt – existieren: Solche Basiskonzepte sind beispielsweise Sichtbarkeit, Hörbarkeit, Begehbarkeit, Betretbarkeit und Berührbarkeit. Solche Basisnutzungen beziehen sich in spezifischer Weise auf die menschliche Sensorik und Motorik. Diese Basisnutzungs-Möglichkeiten können interaktionsvorgängig bzw. unabhängig von faktischer Raumnutzung und Interaktion, alleine auf der Grundlage der architektonischen Erscheinungsformen des Raums erkannt und analysiert werden.

Zum anderen fokussiert das Konzept keine x-beliebigen oder idiosynkratischen Formen der Raumnutzung, die theoretisch auch durch die Spezifik der Interaktionsarchitektur ermöglicht wird. Vielmehr geht es um hochgradig erwartbare Angebote für Interaktion. Diese lassen sich an den Erscheinungsformen der Architektur selbst ablesen. Um dies zu erkennen und für die Analyse von Interaktion produktiv machen zu können, muss man sich jedoch darauf einlassen, diese Erscheinungsformen als materialisierte und sedimentierte Lösungen für die mit einer bestimmten sozialen Praxis verbundenen wiederkehrenden interaktiven Problemstellungen zu rekonstruieren.

Das Konzept „Interaktionsarchitektur“ mit seinen Nutzungshinweisen und Implikationen für Interaktion ist von Vorstellungen zu unterscheiden, die in das Konzept „Interaktionsraum“ einfließen, das sich im Bereich der multimo-

dalen Konversationsanalyse etabliert hat[2]. Während die Interaktionsarchitektur die interaktionsunabhängige und interaktionsvorgängige Ressourcenqualität von Räumen fokussiert, zielt das Konzept „Interaktionsraum" auf die von den Beteiligten für ihre und in ihrer Interaktion realisierte Nutzung der Ressource Raum als gemeinsame Herstellung ab. Der Interaktionsraum entsteht und existiert also nur in der Interaktion selbst, ist somit situativer Natur. Ist die Interaktion beendet, löst sich auch der zuvor hergestellte Interaktionsraum auf. Demgegenüber bleibt die Ressourcenqualität des Raumes, in dem die Interaktion stattgefunden hat, dauerhaft erhalten und kann für nachfolgende Interaktionen wieder genutzt werden.

3.2. Sozialtopografie

Mit dem Konzept der Sozialtopographie reagieren wir darauf, dass sich Benutzbarkeitshinweise nicht nur auf basale Implikationen für Wahrnehmung und Bewegung erstrecken, sondern auch auf voraussetzungsreichere Implikationen für Handlungen innerhalb bestimmter sozialer Praktiken. Es geht also – anders als bei den objektiven Implikationen der Interaktionsarchitektur (nur da, wo es freie Flächen gibt, macht es Sinn, Überlegungen zu deren Begehbarkeit anzustellen) – nunmehr darum, sozial und kulturell erwartbare Formen der Raumnutzung zu erfassen. Sozialtopografisch stellt sich beispielsweise die Frage, welche Implikationen – relativ zu sozial geprägten Normalformerwartungen [im Sinne von Cicourel 1975] – damit verbunden sind, dass ich eine freie Fläche, wie den Altarraum, der interaktionsarchitektonisch als objektiv begehbar ausgewiesen ist, im laufenden Gottesdienst als Besucher tatsächlich begehe.

Interaktionsarchitektonische Erscheinungsformen sind also nicht nur per se sozial implikativ, sondern analytisch genau in dieser Eigenschaft von Interesse: Sie sind Ausdruck gesellschaftlich wie kulturell vermittelter und geprägter Erwartungen und Unterstellungen. Wir erwarten und unterstellen, dass der Raum in vertrauter Weise, das heißt im Sinne von sozial vermitteltem handlungspraktischem Wissen genutzt wird. Eine konkrete Raumnutzung entsteht also immer im Spannungsverhältnis der objektiven interaktionsarchitektonischen Gegebenheiten und der sozial und kulturell vermittelten Kompetenz, die Topografie des Raumes in erwartbarer Weise zu „lesen". Damit ist nichts darüber gesagt, wie bewusst sich Anwesende bei ihrer Raumnutzung verhalten. Der Normalfall ist aber wohl eher die fraglose und habituelle Nutzung. Die Raumnutzung ereignet sich also in der Regel auf der Grundlage eines unproblematischen allgemeinen Wissens über sozial adäquates Verhalten. Explizit thematisch – und damit auch der Reflexivität der Raumnutzer zugänglich – wird eine Nutzung meistens erst dann, wenn sie erkennbar den Erwartungen widerspricht. Wir verstehen die sichtbare Raumnutzung von Anwesenden (ihre Präsentform, der Ort ihrer Positionierung, die Art ihrer Positur, der damit verbundene Wahrnehmungsraum, die Nähe oder Distanz zu anderen Anwesenden etc.) als situative

[2] Zu konzeptionellen Vorstellungen zum Interaktionsraum siehe beispielsweise die Überblicksdarstellungen bei Mondada 2007; Mondada 2013; Stefani, Gazin, Ticca 2012; Schmitt 2013 (Kap. 4, 5 und 6); Schmitt, Deppermann 2007; Hausendorf, Mondada, Schmitt 2012.

Manifestation ihres sozialtopographischen Wissens und als Ausdruck ihrer sozialtopographischen Orientierung. Dieses sozialtopografische Wissen ist Teil des gesellschaftlichen Wissenshaushaltes [Luckmann 1986, 206].

Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie fokussieren also signifikant unterschiedliche Aspekte der Raumanalyse. Beide Konzepte sind jedoch eng aufeinander bezogen. Sozialtopografie verweist dabei auf die Kompetenz, die sich an dem relevanten Unterschied zwischen einer prinzipiellen Begehbarkeit im interaktionsarchitektonischen Sinne und der funktionsraumspezifischen, sozial verträglichen oder bewusst abweichenden Begehung im Kontext sozialer Handlungszusammenhänge orientiert. Interaktionsarchitektonisch kann ich sehen, dass der Altarraum (genau wie etwa der Mittelgang der Kirche) objektiv begehbar ist. Sozialtopografisch kann ich wissen, dass ich als Gottesdienstbesucher den Altarraum während des Gottesdienstes nur dann betreten sollte, wenn ich – beispielsweise im Kontext einer Abendmahlfeier – explizit dazu aufgefordert werde. In anderen Situationen ist die Begehung des Altarraums nicht adäquat, unangemessen, überraschend – und zieht eventuell Konsequenzen nach sich.

Dem sozialtopografischen Wissen ist grundsätzlich eine reflexive Qualität eigen, die für die Analyse von Bedeutung ist. Die Analyse der Interaktionsarchitektur ist nämlich darauf angewiesen, dass der Analytiker und die Analytikerin mit der fraglichen sozialen Praxis hinreichend vertraut sind, auf die die Sozialtopographie eines Raumes verweist. Ist dies nicht der Fall, können die vertrautheitsabhängigen Benutzbarkeitshinweise, die in einer bestimmten Nutzung realisiert werden, analytisch nicht angemessen erfasst werden.[3] Wir selbst haben dieses notwendige sozialtopografische Wissen über den Kirchenraum nicht nur im Laufe unserer Sozialisation erworben. Darüber hinaus haben wir über die langjährigen Videoaufnahmen der verschiedenen Gottesdienste in Rimbach unser sozialtopografisches Wissen kontinuierlich verfeinert. Wir führen also die nachfolgenden interaktionsarchitektonischen Analysen auf der Grundlage dieses sensibilisierten sozialtopografischen Wissens durch.

4. Gesellschaftliche Funktionsräume

Nach unseren Vorstellungen ist der Raum, in dem ein Interaktionsereignis stattfindet, selbst Bestandteil dieses Ereignisses. Dieser Zusammenhang wird dann besonders deutlich, wenn man Interaktion in wichtigen gesellschaftlichen Bereichen betrachtet. Viele Institutionen haben nämlich spezielle Funktionsräume entworfen, gebaut und eingerichtet, um die für ihre Funktionserfüllung wichtigen Interaktionen abzusichern und zu unterstützen. Ein Gerichtssaal, ein Vorlesungssaal, ein Klassenzimmer, ein Besprechungsraum in einem Unternehmen und eine Kirche weisen nicht zufällig eine bestimmte Grundfläche, ein spezifisches Verhältnis von Länge, Breite und Höhe, eine je eigene mobiliare Ausstattung und innenarchitektonische Gestalt, eine besondere Raumaufteilung, einen gewissen Wechsel von begehbaren und nicht begehbaren Flächen sowie eine spezifische Ausstattung mit Fenstern zur Raumaußenseite auf.

[3] Siehe hierzu das Prinzip der methodischen Adäquatheit von Garfinkel, Wieder 1992.

Der Gerichtssaal ist in spezifischer Weise gebaut und ausgestattet, um darin beispielsweise Gerichtsprozesse in angemessener Weise durchführen zu können. Ein Vortragssaal ist mit seinen aufsteigenden Sitzreihen die gebaute Lösung dafür, dass viele Anwesende den Ausführungen einer einzelnen Person ohne visuelle und akustische Beeinträchtigung folgen können. Klassenzimmer in Schulen unterstützen die Umsetzung des gesellschaftlichen Bildungsauftrags in den unterschiedlichsten Formen der Wissensvermittlung. Besprechungszimmer in Unternehmen ermöglichen den Austausch in kleineren und größeren Gruppen unter Einsatz gängiger Kommunikationstechnologie. Und Kirchenräume sind in erster Linie dazu da, die angemessene Feier von Gottesdiensten zu ermöglichen.

Unser Wissen über solche gesellschaftlichen Funktionsräume und die zur Funktionsausübung notwendigen Handlungen und Interaktionen ist Bestandteil unserer fraglosen sozialen Wissensgrundlagen. Wenn wir das Bild eines Gerichtssaals sehen, erkennen wir diesen Raum nicht nur als Gerichtssaal. Vielmehr verbinden wir damit automatisch auch Annahmen über das, was in diesem Raum normalerweise geschieht. Und wir haben auch Vorstellungen darüber, wo beispielsweise die an einem Gerichtsverfahren beteiligten Parteien im Raum ihren Platz haben. Weiterhin können wir auch Aussagen darüber machen, wie die freie Bewegung im Raum in Abhängigkeit vom jeweiligen Beteiligungsstatus geregelt ist. Unser sozialtopografisches Wissen über gesellschaftliche Funktionsräume stattet uns mit Erwartungen der interaktiven Raumnutzung aus, die wir mit einem Gerichtssaal, einem Vorlesungssaal, einem Klassenzimmer und eben auch einem Kirchenraum fraglos und vor-reflexiv verbinden.

Gesellschaftliche Funktionsräume ermöglichen und unterstützen nicht nur bestimmte Handlungsausführungen, sondern verdeutlichen auch, dass bestimmte Handlungen von bestimmten Beteiligten an bestimmten Orten im Raum ausgeführt werden. Letztlich symbolisieren sie also auch die Relevanz, die diese Ausführungen in der und für die Gesellschaft besitzen. Und sie verdeutlichen in dieser symbolischen Qualität auch den Status der an dem jeweiligen Ereigniszusammenhang beteiligten Parteien.[4]

Nach diesen konzeptionellen Vorklärungen wollen wir uns nun der Analyse der Interaktionsarchitektur im Alpha-Gottesdienst in der evangelischen Kirche in Rimbach / Odenwald zuwenden.

5. Der Alpha-Gottesdienst in Rimbach / Odenwald

Der Alpha-Gottesdienst ist im Jahr 2001 als moderne Alternative und Ergänzung zum traditionellen liturgischen Gottesdienst im Gemeindehaus als „zweites Programm“ entstanden. 2007 ist der Alpha-Gottesdienst dann in die Kirche umgezogen und findet dort im monatlichen Wechsel mit drei anderen Gottesdienstformaten an jedem 2. Sonntag im Monat als regulärer Gemeindegottesdienst statt. Für die Gestaltung und die Durchführung des Gottesdienstes ist ein so genanntes Alpha-Team in Zusammenarbeit mit dem Pfarrer zuständig.

[4] Zur Erfassung genau dieses Aspektes der positionalen Symbolik wurde das Konzept „Sozialräumliche Positionierung“ entwickelt [Hausendorf, Schmitt 2017].

In einer Selbstdarstellung charakterisiert das Team den Alpha-Gottesdienst als „Gottesdienst mit dem etwas anderen Programm“[5] und verweist damit auf zentrale Unterschiede zum traditionellen liturgischen Gottesdienst. Dieses „etwas andere Programm“ beinhaltet zum einen Bestandteile des liturgischen Gottesdienstes wie Predigt, Fürbitten, Vater unser, Ausgangssegen und das gemeinsame Singen von Kirchenliedern. Bei der Predigt wird jedoch keine Bibelstelle ausgelegt, sondern die Themen des Alpha-Gottesdienstes, zu denen der Pfarrer predigt, haben alle eine unmittelbare Alltagsrelevanz und lauten beispielsweise: *Angst vor der Zukunft*; *Mein Wille – Spielball der Anderen?*; *„Ich mach dann mal nix!“*; *Ohne Verbitterung älter werden* oder *Dazugehören um jeden Preis?*

Zum anderen weist der Alpha-Gottesdienst aber auch Elemente auf, die bewusst einen alltagsweltlichen Ursprung haben. So gibt es beispielsweise so genannte Anspiele. Das sind kurze Aufführungen in Sketchform, mit denen spielerisch auf das Thema der Predigt vorverwiesen wird. Nach der Predigt gibt es im so genannten Nachgefragt-Teil die Möglichkeit, mit dem Pfarrer über seine Predigt zu sprechen. In diesem moderierten Teil können Fragen zur Predigt gestellt oder Aspekte thematisiert werden, die durch die Predigt bei dem einen oder anderen ausgelöst worden sind. Als weiteres Spezifikum wird die Predigt durch einen Moderator angekündigt, wobei auch der Pfarrer explizit vorgestellt wird.

Ein besonderer programmatischer Bestandteil dieses modernen Formats ist eine gesellige Phase zum Ausklang des Gottesdienstes. Nach dem Ausgangssegen des Pfarrers werden Tische in die Kirchenmitte und in den Raum zwischen Besucherbereich und Altarstufen gestellt. Die Gottesdienstbesucher stehen dann bei Kaffee und Keksen noch eine ganze Weile im geselligen Gespräch beieinander. Gleichzeitig – in der linken Altarraumhälfte, die dafür freigehalten wird – erwartet der Pfarrer einzelne Besucher zum seelsorgerischen Gespräch, zur persönlichen Segnung oder zum gemeinsamen Gebet oder einem Moment gemeinsamer Andacht.

Insgesamt ist die Durchführung des Alpha-Gottesdienstes arbeitsteilig organisiert. Mitglieder des Alpha-Teams eröffnen beispielsweise formell den Gottesdienst, begrüßen die Gemeinde und sprechen ein erstes Gebet. Vor allem moderative Tätigkeiten – wie beim Nachgefragt-Teil oder der Predigtankündigung, aber auch die Ankündigung der Fürbitten und die Kundgabe wichtiger Gemeindeinformationen – werden nicht vom Pfarrer, sondern von Alpha-Team-Mitgliedern übernommen.

Einen wichtigen Punkt dürfen wir zum Schluss dieser kurzen Charakterisierung des Alpha-Gottesdienstes nicht vergessen: Die musikalische Gestaltung wird nicht von einem Organisten/einer Organistin übernommen, sondern von einer Live-Band mit dem Namen „Living Bones“[6]. Die Living Bones haben ihren Platz in der rechten Altarraumhälfte und steuern zum Teil populäre Popsongs, in erster Linie aber moderne religiöse Lieder zur Gottesdienstgestaltung bei, die mit ihren eingängigen Melodien zum Mitsingen einladen. Die Texte dieser Lie-

[5] Siehe die Homepage der Evangelischen Kirchengemeinde Rimbach: http://ev-kirche-rimbach.de/gottesdienste/alpha-gottesdienst.

[6] Weitere Informationen zur Band und unter anderem ihrem Namen finden sich unter: http://ev-kirche-rimbach.de/musik/living-bones/35-musik/140-living-bones.

der, die nicht im Gesangbuch stehen, können auf einer Projektionsfläche, die die Kanzel gänzlich verdeckt, mitgelesen werden. Es ist vor allem der Band-Leader, der immer wieder als Moderator tätig wird und unter anderem die Predigt des Pfarrers ankündigt.

Der Alpha-Gottesdienst wendet sich in seiner alltagsweltlichen thematischen und programmatischen Orientierung speziell auch an Gottesdienstbesucher, die über keine kirchliche Sozialisation und Bindung verfügen. Er ist seit Jahren der am besten besuchte Gottesdienst in Rimbach.

6. Interaktionsarchitektur des Kirchenraums in Rimbach

Wir wollen uns nun nach den allgemeinen Ausführungen zur Bedeutung des Raumes für die Durchführung sozialer Ereignisse konkret dem Alpha-Gottesdienst und dem alpha-spezifischen Kirchenraum zuwenden.

Da der Kirchenraum für den Alpha-Gottesdienst erkennbar umgestaltet wird, werden wir uns zum Einstieg in die Analyse dieser Umgestaltung zuwenden. Dazu werden wir auf der Grundlage von zwei Standbildern den traditionellen Kircheninnenraum mit der alphaspezifischen Umgestaltung vergleichen. Dieser Vergleich erfolgt mit dem Ziel, diejenigen Aspekte des traditionellen Kircheninnenraums zu identifizieren, die ganz offensichtlich für den Alpha-Gottesdienst „abgewählt" werden.

6.1. Traditioneller und alpha-spezifischer Kirchenraum: Ein Vergleich

Die Analyse mit der Beschreibung des traditionellen Kirchenraums zu beginnen, ist motiviert und liegt in der Spezifik unseres Falls begründet. Der traditionelle Kirchenraum wird auch im Alpha-Gottesdienst in einer spezifischen Herrichtung genutzt und bleibt in seiner Traditionalität erkennbar. Seine besondere Umgestaltung ist ein Hinweis darauf, dass der traditionelle Kirchenraum für das alphaspezifische Gottesdienstformat nicht geeignet ist. Ist man an den Implikationen der Umgestaltung im Sinne einer motivierten Abwahl bestimmter Aspekte der traditionellen Interaktionsarchitektur interessiert, muss man sich zunächst mit den Implikationen dieser abgewählten Aspekte im traditionellen Gottesdienst beschäftigen. Nur so wird hinreichend deutlich, dass es sich bei der Alpha-Interaktionsarchitektur nicht um ästhetische, sondern um konzeptionelle Relevanzen handelt. Diese verweisen – für alle Anwesenden sichtbar – auf die mit dem Format verbundenen Vorstellungen eines zeitgemäßen Gottesdienstes.

6.1.1. Der traditionelle Kirchenraum

Das Standbild, das der nachfolgenden Beschreibung zugrunde liegt, stammt aus einem Gottesdienst, in dem der Gemeindepfarrer, Uwe Buß, durch einen Kollegen vertreten wurde. Es zeigt das kirchenräumliche Vorne von der dem Altarraum gegenüberliegenden Empore und fokussiert damit das visuell wahrnehmbare räumliche Handlungszentrum des Gottesdienstes.

Der Gemeinderaum wird durch einen etwa altarbreiten Mittelgang in zwei gleichgroße Segmente geteilt, in denen die Besucher durch die Kirchenbänke

nach vorne ausgerichtet sitzen. Der Mittelgang endet in einem mit zwei Stuhlreihen ausgestatteten Zwischenbereich vor den Altarstufen. Optisch wird der Mittelgang durch den bis unmittelbar vor den Altar reichenden Teppich verlängert. Der Teppich führt die Stufen des Altarraums hinauf, wobei auf der zweiten Stufe ein Standmikrofon in Mittelposition platziert ist. Der Teppich endet unmittelbar vor dem Altar, der sich im Zentrum des erhöhten Altarraums befindet. In der Mitte des Altars steht hinter der aufgeschlagenen Bibel ein Kreuz. Dieses leitet den Blick weiter in die Höhe zur Kanzel, von der aus der Pfarrer seine Predigt hält.

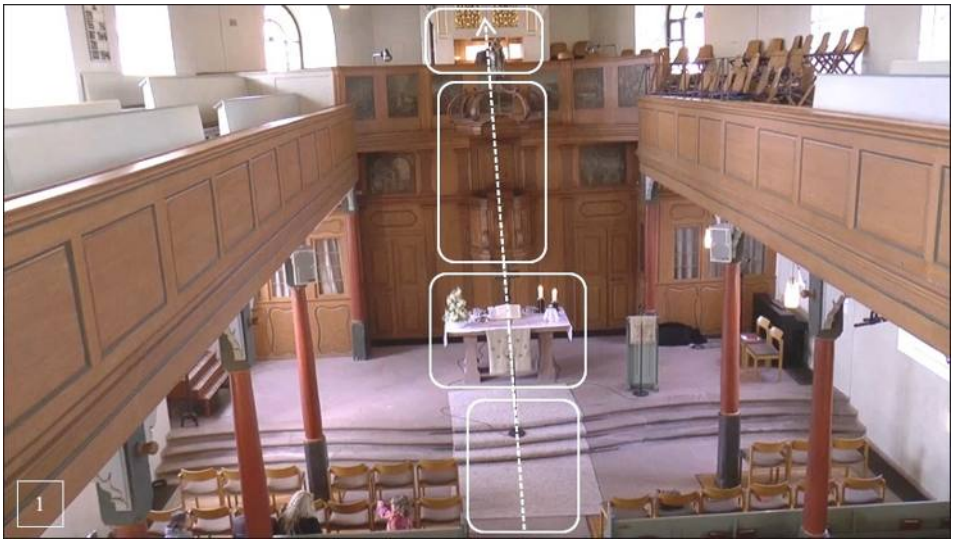


Abbildung 1. Der traditionelle Kirchenraum

Über der mittig platzierten Kanzelkrone befindet sich hinter einer geschlossenen Balustrade die Orgel. Der Organist, der dort für den musikalischen Teil des Gottesdienstes sorgt, ist vor den Blicken der unten in den Kirchenbänken Sitzenden weitgehend verborgen. Nur von der Empore aus ist er teilweise zu sehen.

Alle für die Durchführung des Gottesdienstes wichtigen Orte, Objekte, Gegenstände und Utensilien befinden sich im erhöhten Altarraum. Links neben dem Altar steht der Ambo für die Schriftlesung durch den Lektor. Vor der an der Wand abgestellten elektrischen Orgel sind zwei Stühle zu sehen, auf denen der Pfarrer Platz nimmt und seine Unterlagen ablegt, nachdem er – aus der Sakristei kommend – den Altarraum betreten hat.[7] An der gegenüberliegenden Wand des Altarraums befindet sich ein Gestell für die Konfirmandenkerzen, die vor dem Gottesdienst von den Konfirmand/innen entzündet werden.

Die Interaktionsarchitektur weist zwei Orte im Altarraum aus, von denen aus der Gottesdienst qua Sprechen gestaltet wird. Die Position vor der Altarmitte ist der systematische Ort, von dem aus der Pfarrer agiert (wenn er nicht gerade

[7] Nicht alle Pfarrer legen Wert auf einen solchen privilegierten Sitzplatz im Altar. Die Mehrzahl – wie beispielsweise auch der Gemeindepfarrer – nimmt in der ersten Stuhlreihe des Zwischenbereichs Platz.

auf einem der beiden Stühle sitzt oder von der Kanzel predigt), und hinter dem Ambo ist der Platz des Lektors. Beide Positionen werden durch Standmikrofone als Sprechort ausgewiesen. Vertrautheitsabhängig gerät auch die Kanzel, dem Ort der Predigt, als Sprechort in den Blick. Dort gibt es ebenfalls, wenn auch im Bild kaum erkennbar, ein Mikrofon. Oberhalb der Kanzel befindet sich schließlich der Arbeitsplatz des Organisten. Bereits diese Interaktionsarchitektur macht deutlich, dass die Anzahl der Personen, die den Gottesdienst im kirchenräumlichen Vorne gestalten, überschaubar ist: Es handelt sich mit dem Pfarrer, dem Lektor und dem Organisten um das organisatorische Dreigestirn des liturgischen Gottesdienstes. Dabei spielt für den Beitrag des Organisten seine Sichtbarkeit im Unterschied zum Pfarrer und Lektor keine Rolle. Für das arbeitsteilig koordinierte Zusammenspiel ist dieser traditionelle Kirchenraum in adäquater Weise ein- und hergerichtet.

Das kirchenräumliche Vorne wird im traditionellen Kirchenraum durch den Altar, dem „Tisch Gottes", und sakralem Zentrum in der Mitte des Altarraums bestimmt. Nicht zuletzt durch die privilegierte sozialräumliche Positionierung des Pfarrers vor dem Altar wird dessen zentrale Bedeutung und Zuständigkeit für den Gottesdienst interaktionsräumlich verdeutlicht.

Fragt man nach der Orientierung, die der architektonischen Gestaltung des Kirchenraums und dem Vorne zugrunde liegt, dann sind vor allem zwei Aspekte zu nennen: Zentralität und Vertikalität. Sie sind die strukturbestimmenden Raumaspekte des traditionellen Kirchenraums. Die wichtigen Gegenstände und Objekte befinden sich alle in der Mittelachse der Kirche, und schon beim Eintritt in den Kirchenraum – durch die mittig platzierte Pforte – wird der Blick durch den Mittelgang auf den Altar gelenkt. Dort angekommen, wandert er nach oben über die mittig platzierte Bibel und das Kreuz bis hinauf zur Kanzel und ihrer Krone. Der Altarraum ist insgesamt eher leer und weist daher viele begehbare Flächen auf. Er ist nicht nur durch seine Erhöhung, sondern auch durch den Zwischenbereich von dem mit der ersten Kirchenbank beginnenden Gemeindebereich abgetrennt. Alle Objekte rechts und links der Mittelachse sind in ihrer Bedeutung für den Gottesdienst herabgestuft.

Wenn wir uns jetzt dem alphagottesdienstlichen Kirchenraum zuwenden, dann behalten wir bei der Beschreibung die Aspekte „Vertikalität" und „Zentralität" im Hinterkopf.

6.1.2. Der Alpha-Kirchenraum

Der Alpha-Gottesdienst findet in demselben und damit zunächst traditionell ausgestatteten Kirchenraum statt, der jedoch vom Alpha-Team im Sinne ihres Verständnisses von interaktionsräumlicher Angemessenheit umgestaltet wird. Die dafür notwendigen Eingriffe in diese traditionelle Interaktionsarchitektur sind durchgängig mobiliarer Art sind.

Wenn man die Standbildanalyse[8] oben im Bild beginnt, wird man als erstes damit konfrontiert, dass die Kanzel gänzlich zum Verschwinden gebracht wurde.

[8] Zur interaktionistischen Standbildanalyse als eigenständigem Verfahren siehe Hausendorf, Schmitt 2016 b.

Die noch sichtbare Kanzelkrone überspannt nun eine Projektionsfläche [1], auf die ein Beamer, der in der ersten Stuhlreihe links im Zwischenbereich platziert ist [2], Text projiziert. Hier können die Gottesdienstbesucher/innen beispielsweise das Thema des Alpha-Gottesdienstes lesen, und es werden Liedtexte wiedergegeben, wodurch die Projektionsfläche die Funktion des klassischen Gesangbuches übernimmt. Auch in der Ab-Information, in der wichtige Informationen für die Gemeinde mitgeteilt werden, erscheinen diese Informationen auf der Projektionsfläche. Die relevante Abwesenheit der Kanzel macht deutlich: Es wird keine Predigt von der Kanzel geben.

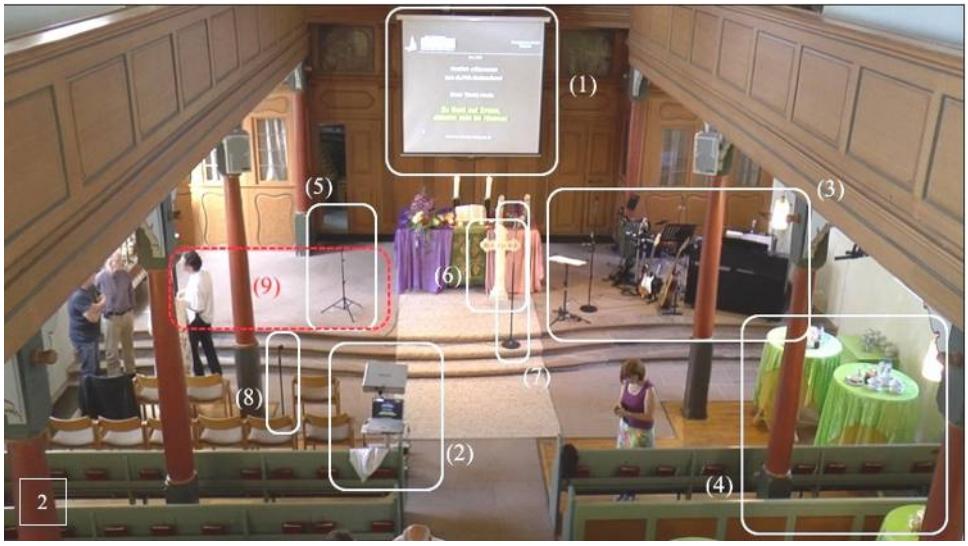


Abbildung 2. Der Kirchenraum im Alpha-Gottesdienst

Eine weitere deutliche Veränderung zeigt sich in der rechten Hälfte des Altarraums. Wo im traditionellen Altarraum der Platz des Ambos war und die beiden Stühle für den Pfarrer standen, kann man nun eine Musikecke erkennen [3]. Hier stehen Klavier, Schlagzeug, Gitarren und diverse Notenständer und Mikrofone, die die gesamte rechte Altarraumseite beanspruchen. Die klassische Kirchenmusik der Orgel wird im Alpha-Gottesdienst durch die Musik einer Band ersetzt. Die Mitglieder der Band sind für alle sichtbar und spielen im Altarraum, dem angestammten Territorium des Pfarrers.

Auch der Bereich zwischen Altarstufen und den Besucherbänken hat sich nicht nur durch den Beamer auf der linken Seite deutlich verändert. Auch an der rechten Wandseite sehen wir nun eine Reihe von geschmückten Tischen, auf denen Getränke, Tassen und Teller mit Keksen stehen [4]. Sowohl durch die Musikecke als auch durch die Bistrotische wird der Zwischenbereich durch alltagsweltliche Objekte und Gegenstände überbrückt. Der Besucherbereich und der Altarraum rücken so enger zusammen, und die im traditionellen Kirchenraum zwischen ihnen bestehende Distanz in Form einer fast gänzlich leeren Fläche wird aufgehoben.

Als ebenfalls neues Objekt steht ein Notenständer alleine in der sonst leeren linken Altarraumhälfte [5]. Aufgrund seiner Platzierung kann es sich nicht um ein weiteres Requisit der Musikerecke handeln, sondern verweist auf eine davon unabhängige Funktionalität. Er ist der mobiliare Hinweis auf einen wichtigen Sprechort, von dem aus der Pfarrer später seine Predigt halten wird. Man kann diesen Notenständer also als eine Art „Erben der Kanzel" sehen – und wird dabei sofort gravierende Unterschiede in den Implikationen dieser beiden Orte erkennen. Die Kanzel ist der architektonisch integrierte, fest verankerte und aufgrund ihrer Höhe und Kronenüberdachung herausgehobene Ort der Predigt. Dort wird der Pfarrer beim Predigen zum weitgehend körperlosen Exegeten ausgewählter Bibelstellen. Von ihm sind in der Kanzel nur ein Teil seines Oberkörpers und seine Hände vom Gemeindebereich aus wahrnehmbar.

Der Notenständer wirkt im Vergleich zur Kanzel fast filigran, zerbrechlich und durchsichtig. Er verfügt neben diesen kanzelkontrastiven Eigenschaften selbst über keinerlei sakrale Qualität. Ihm ist vielmehr eine alltagsweltliche Bedeutung im Sinne eines „Ablageplatzes für Unterlagen" eigen. Während die Kanzel allein schon aufgrund ihrer interaktionsarchitektonischen Qualität und auf der Grundlage des von den Gottesdienstbesuchern geteilte Wissen (um die Kanzel als Ort der Predigt) den Pfarrer zum Exegeten des Wortes Gottes macht, fehlt eine solche Ausstattung beim Notenständer gänzlich. Unter der Voraussetzung, dass der Notenständer als Markierung des Ortes der Pfarrerpredigt kein Versehen ist, kann man annehmen, dass sich nicht nur der Notenständer von der Kanzel, sondern auch die Art der Predigt von der Kanzelpredigt erkennbar unterscheidet.

Der Notenständer ist also alles, was von dem in der traditionellen Interaktionsarchitektur erhöhten Ort der Verkündigung von Gottes Wort in der Predigt übrig geblieben ist. Der Pfarrer predigt im Alpha-Gottesdienst nicht von oben herab, er ist nicht körperlos, sondern gewollt in seiner Alltagsbekleidung in seiner ganzen Körperlichkeit sichtbar. Der Pfarrer zählt im Alpha-Gottesdienst nicht nur als Exeget von Bibelstellen. Er zeigt sich vielmehr auch „als Alltagsmensch mit Expertise in Glaubensfragen", der seine Aussagen zu den alltagsrelevanten Themen der Alpha-Predigten nicht nur verbalisieren, sondern auch während der gesamten Predigt sichtbar verkörpern muss.

Und noch eine weitere Implikation des Notenständers als Ort der Predigt im Alpha-Gottesdienst darf im hier eröffneten Vergleich nicht übersehen werden: Der Pfarrer nutzt für seine Predigt nicht nur eine musikspezifische Requisite. Er predigt auch auf gleicher Höhe, auf der die Musiker den Gottesdienst musikalisch gestalten. Aufgrund unseres Wissens über soziale Implikationen von Positionen im Raum [Hausendorf, Schmitt 2017] darf man darin mehr als einen Zufall, sondern ein Zeichen von interaktionsarchitektonisch repräsentierter Egalität erkennen.

Schließlich gibt es bezogen auf den Altar weitere, nicht ganz so offensichtliche Veränderungen. Zunächst einmal tritt der Altar durch die Üppigkeit des Schmucks in seiner sakralen Qualität als „Tisch des Herrn" etwas in den Hintergrund. Weiterhin „fehlt" das normalerweise hinter der aufgeschlagenen Bibel platzierte Altarkreuz. Auch es ist – wie der Ort der Predigt und der Ort der Musik – in einer anderen Gestalt nach unten gewandert. Es steht jetzt als weißes Marmorkreuz auf dem Boden des Altarraums rechts vor dem Altar [6].

Diese laterale Platzierung des Altarkreuzes, einem wichtigen sakralen Objekt, wiederholt sich in gewisser Weise auch mit dem alltagsweltlich konnotierten Standmikrofon. Auch das Mikrofon ist aus seiner zentrierten Position im traditionellen Gottesdienst etwas zur Seite gewandert. Es steht zwar immer noch auf der zweiten Altarstufe, aber nunmehr seitlich vor dem weißen Kreuz [7].

Links neben dem Beamer steht – ebenfalls in der ersten Stuhlreihe der linken Besucherhälfte – ein weiterer Ständer mit einem abnehmbaren Mikrofon [8]. Hier befindet sich der Start- und Endpunkt des Teammitglieds, das den Nachgefragt-Teil nach der Predigt moderiert. Der Moderator sitzt in unmittelbarer Nähe des Mikrofons und bewegt sich beim Nachgefragt-Teil durch den Kirchenraum, um das Mikrofon zu den Besuchern zu bringen, die sich an der Nachfrage beteiligen wollen. Zuweilen liegt das Mikrofon auch einfach auf einem der Stühle, sodass kein besonderer Ständer benötigt wird.

Im Verständnis der interaktionsarchitektonischen Konzeption gehört zur Gestaltung des kirchenräumlichen Vorne auch die freie Fläche in der linken Altarraumhälfte [9]. Diese Fläche ist in der Regel auch im traditionellen Kirchenraum frei, wird aber dort – außer als Laufweg der Konfirmand/innen zu ihren Kerzen – nicht genutzt. Das ist im Alpha-Gottesdienst anders. Neben ihrer Bedeutung als begehbare Fläche für die Konfirmand/innen spielt dieser Bereich in der Phase des Ausklangs eine wichtige Rolle. In dieser Phase ist der Bereich links neben dem Altar für den Pfarrer reserviert, der hier für seelsorgerische Bedürfnisse der Gottesdienstbesucher zur Verfügung steht, während die Bistrotische für geselliges Zusammensein genutzt werden.

Wir wollen damit die Beschreibung des Alpha-Kirchenraumes zugunsten eines ersten Resümees beenden. Der Vergleich der traditionellen und der alpha-spezifischen Interaktionsarchitektur hat – neben interessanten Details – eine deutliche Tendenz bzw. Orientierung der Raumgestaltung und der damit verbundenen Möglichkeiten für Interaktion gezeigt. Die Umgestaltung der vorgefundenen Interaktionsarchitektur betrifft vor allem die beiden (für den traditionellen Kirchenraum charakteristischen) Aspekte „Zentralität“ und „Vertikalität“. Die Alpha-Interaktionsarchitektur kann als Versuch beschrieben werden, die Auswirkungen der Zentralität und der Vertikalität mit mobilen Mitteln systematisch zu minimieren. Dies zeigt sich

im „Herunterholen“ von markierten Sprechorten (Kanzel und Notenständer, Orgel und Musikecke),

in der „Lateralisierung sakraler Objekte“ und

in der „horizontalen Belebung des Altarraums“.

Im Zusammenspiel führen diese Aspekte dazu, dass es zu einer sichtbaren „Ent-Sakralisierung“ des kirchenräumlichen Vorne kommt. Das Alpha-Team hat – in anderen Worten – den sakralen traditionellen Kirchenraum ein Stück weit veralltagsweltlicht. Wenn man sich an dieser Stelle daran erinnert, dass das Gottesdienstformat seine Anfänge im Gemeindehaus hat, dann kann man auch sagen: Die Interaktionsarchitektur des Alpha-Gottesdienste ist der Versuch, so viel Gemeindehaus wie möglich mit in den traditionellen Kirchenraum und dort zur Geltung zu bringen.

6.2. Modifikationen des Alpha-Kirchenraums: Summer time

Die beschriebene Alpha-Interaktionsarchitektur wird mit kleinen Modifikationen bei allen Alpha-Gottesdiensten beibehalten. Kommt es zu markanten Veränderungen, reagieren diese immer auf bestimmte „Sonderbedingungen". Wie die Interaktionsarchitektur in solchen Fällen situativ modifiziert wird (und welche Implikationen damit verbunden sind), wollen wir nachfolgend an drei unterschiedlichen Beispielen zeigen.



Abbildung 3. Fehlende Bistrotische im Kirchenraum

Bei dieser Aufnahme vom 11.06.2017 ist die bekannte Alpha-Interaktionsarchitektur zu sehen: Die Kanzel ist mit der Projektionsleinwand verhängt, der Beamer in der ersten linken Stuhlreihe projiziert relevante Informationen, in der Musikecke warten in der rechten Altarraumhälfte Instrumente auf ihren Einsatz, am Boden steht in lateralisierter Position rechts das Marmorkreuz vor dem Altar, und auch der Musikständer für die Ablage der Predigtunterlagen steht hinter einem Standmikrofon in der sonst weitgehend freien Altarhälfte für den Pfarrer bereit.

Als fester Bestandteil der Grundstruktur fehlen jedoch die Bistrotische, die auf das gesellige Zusammensein im Rahmen des Gottesdienstausklangs verweisen. Und auch die Seitentür in der rechten Kirchenwand ist geöffnet [1]. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass es zum Zeitpunkt der Aufnahme ausgesprochen warm war, was man an der sommerlichen Bekleidung der Gottesdienstbesucher/innen erkennen kann. Das Alpha-Team hat die Bistrotische nach draußen gebracht, um das gesellige Zusammensein im Freien im Schatten der stattlichen „Luther-Linde" zu ermöglichen. Damit ist ein wichtiger Teil der Alpha-Architektur aus dem Kirchenraum verschwunden, was sich in einer Reduktion der Alltagsqualität der Kirchenraumgestaltung niederschlägt. Durch die relevante Abwesenheit

der Versorgungsstationen für die Geselligkeit im Gottesdienstausklang kopiert sich der traditionelle Kirchenraum wieder etwas stärker in die alphaspezifische Interaktionsarchitektur hinein. Konkret zeigt sich das darin, dass die partielle Überwindung der Distanz zwischen Besucherbereich und Altarraum, der primär durch die seitlich an den Wänden platzierten Bistrotische erreicht wird, durch deren Fehlen wieder aufgehoben wird.

Im Gegensatz zu den anderen Alpha-Gottesdiensten ist der Bereich der Musikecke etwas weiter in Richtung Zwischenbereich gewandert: Nicht nur ist der Notenständer des Sängers und Modertors der Band an den Rand des Altarraums in Richtung obere Altarstufe gerückt worden. Die Band hat mit einem Teil ihrer Ausrüstung tatsächlich den Schritt „hinunter" auf die zweite Stufe gemacht. Hier sehen wir neben technischem Equipment auch Unterlagen der Band liegen [2].

Wie stark diese beiden Bereiche unter anderen Bedingungen angenähert und fast verbunden werden können, zeigt das nächste Bild.

6.3. Modifikationen des Alpha-Kirchenraums: Auftritt Gospel-Chor

Die deutlichsten Veränderungen im kirchenräumlichen Vorne zeigen sich, wenn nicht die Alpha-Band „Living Bones", sondern der Rimbacher Gospelchor für die musikalische Gestaltung zuständig ist.



Abbildung 4. Choradäquate Interaktionsarchitektur

In solchen (eher seltenen) Fällen müssen wesentlich mehr Personen im Altarraum untergebracht werden und möglichst alle Mitglieder des Chores sollen für die Gemeinde auch sichtbar sein. Das führt zu zwei markanten Konsequenzen in der Alpha-Raumgestaltung: Einerseits sind in der Musik-Ecke kleine Podeste platziert, damit auch die hintere Reihe der Sängerinnen und Sänger sichtbar ist und auf die Anweisungen des Chorleiters reagieren kann [1]. Zum anderen sind die elektrische Orgel und ein Teil der technischen Ausstattung nach unten in den

Zwischenbereich gewandert [2]. Das hat wiederum zur Folge, dass die Stühle vor der ersten Kirchenbank entfernt werden mussten und nur noch ein Tisch (für den geselligen Ausklang) dort Platz findet [3]. In Reaktion auf die personelle Dichte in der rechten Altarraumhälfte ist auch das Bodenkreuz auf die linke Seite des Altars gewandert. Es handelt sich in diesem Gottesdienst nicht um das große weiße Marmorkreuz, sondern um das kleinere Kreuz, das im traditionellen Gottesdienst mittig auf dem Altar steht [4].

Abgesehen von diesen durch den Chorauftritt und die damit verbundene Notwendigkeit der Unterbringung vieler Personen im Altarraum notwendig gewordenen Modifikationen, die sich ausschließlich auf den rechten Bereich des kirchenräumlichen Vorne beziehen, ist die „normale" alphaspezifische Grundstruktur klar erkennbar.

Eine Modifikation, die wesentlich stärker in die räumlichen Grundlagen des Alpha-Gottesdienstes eingreift, zeigt die folgende Abbildung. Auch in diesem Gottesdienst ist wieder der Gospel Chor für die musikalische Gestaltung zuständig.

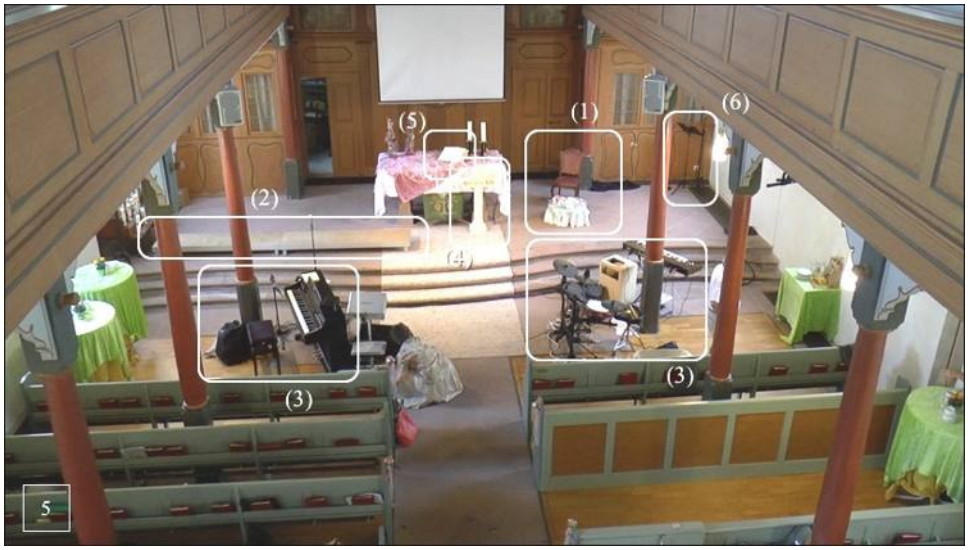


Abbildung 5. Gospel Chor Arrangement

Dass es hier zu einer Art „interaktionsarchitektonischen Seitentausch" kommt, bei dem die Musikseite vom rechten in den linken Altarraumbereich verschoben wird, hat nicht ausschließlich mit dem Auftritt des Gospel Chores zu tun. Dieser Seitentausch ist gewissermaßen hausgemacht. Denn die Nutzbarkeit der Musikerecke in der rechten Altarraumhälfte ist durch ein „Sitzecken-Ensemble", bestehend aus einem Stuhl und einem kleinen, niedrigen Tisch, stark eingeschränkt [1]. Die Podeste der Sängerinnen und Sänger wandern in Reaktion hierauf in die andere Altarraumhälfte [2]. Sie „arbeiten" hier jedoch gegen die etablierten sozialtopografischen Erwartungen der Gottesdienstbesucher. Da der Chor mit großer Instrumentalisierung auftritt, sind in diesem Gottesdienst sowohl im linken als auch im rechten Teil des Zwischenbereichs Instrumente platziert [3]. In Reaktion auf die

alternative Positionierung der Chormitglieder ist hier einerseits das Bodenkreuz wieder an seine angestammte Position zurückgekehrt [4]. Andererseits ist die mittig platzierte Bibel auf dem Altar etwas nach rechts gerückt und etwas eingedreht, sodass hier auf dem Altar so etwas wie eine Ablagefläche entstanden ist [5].

Ein interessantes Detail ist hier noch anzumerken. Es betrifft die in der hier realisierten Interaktionsarchitektur implizierte sozial-räumliche Positionierung des Pfarrers. Ganz hinten in der rechten Ecke des Altarraums sehen wir den Notenständer, auf dem der Pfarrer bei der Predigt üblicherweise seine Unterlagen platziert [6]. In Anbetracht der normalen Positionierung des Notenständers in der ansonsten freien linken Altarraumhälfte mit Nähe zum Altar ist damit objektiv – nicht intentional – eine Marginalisierung der Rolle des Pfarrers und der Predigt für diesen Alpha-Gottesdienst angekündigt. Für die Predigt gibt es keinen ausgewiesenen Ort. Der Pfarrer muss sich vielmehr, wenn er dran ist, diesen Ort erst selbst herstellen.

7. Implikationen der Alpha-Interaktionsarchitektur

Der traditionelle Kirchenraum wird in systematischer Weise umgestaltet, damit eine für den Alpha-Gottesdienst angemessene Interaktionsarchitektur entsteht. Die Grundstruktur dieser Interaktionsarchitektur ist in allen Gottesdiensten stabil. Markante Modifikationen der Raumgestaltung ergeben sich nur als Reaktion auf besondere Anforderungen. Diese werden dann als „Abweichung" von der alpha-spezifischen Interaktionsarchitektur erkennbar. Aber auch dann bleibt die zentrale Grundstruktur erhalten. Dies gilt beispielsweise für die territoriale „Rechts-Seitigkeit der Musikecke" und die „Links-Seitigkeit des Pfarrerbereichs" im Altarraum. In den umfangreichen Videoaufnahmen gibt es diesbezüglich nur die oben beschriebene Ausnahme.

Bei der Auseinandersetzung mit der Interaktionsarchitektur des traditionellen Kirchenraums hat sich seit dem Auszug aus dem Gemeindehaus im Laufe der Zeit eine für die Durchführung des Alpha-Gottesdienstes adäquate Alpha-Raumstruktur in der Kirche herausgebildet und verfestigt. Sie wird kontinuierlich in nuancierter Variation reproduziert. Letztlich haben wir es mit einer funktionsräumlichen Umgestaltung des traditionellen Kirchenraums hin zu einer neuen Form zu tun. Spezifikum dieses neuen Funktionsraumes ist seine ausschließlich situative und mobile Existenz, die sich nur zum Alpha-Gottesdienst zeigt. Dass es keinen stabilen, in der gewünschten Alpha-Struktur gebauten neuen kirchlichen Funktionsraum gibt, hat folgende Implikation.

Die situative Existenz des Alpha-Raums spiegelt den Status des Alpha-Gottesdienstes als einer von vier Gottesdienstformen im Rimbacher Portfolio wieder. Diese wesentliche Gemeinsamkeit mit den anderen Gottesdiensten besteht gerade darin, sich mit diesen denselben Kirchenraum zu teilen. Das kann man bei allen Unterschieden zwischen den vier Gottesdienstformen durchaus als Symbolisierung gemeindegottesdienstlicher Identität verstehen. Auch wenn das Alpha-Team seine Gemeindehausorientierung im Rahmen des traditionellen Kirchenraums umsetzt, bleibt der traditionelle Kirchenraum als Bezugsfolie auch im Alpha-Gottesdienst erhalten. Und er wird nach „situativer Umgestaltung" wieder in seine traditionelle Form rückgeführt. Es ist zum Großteil die Nutzung

des traditionellen Kirchenraums, durch den der Status des Alpha-Formats als Gemeindegottesdienst in Rimbach symbolisch sichtbar wird.

Aus Perspektive des Alpha-Teams beginnt der Alpha-Gottesdienst zudem nicht erst mit der musikalischen und/oder sprachlichen Eröffnung. Vielmehr ist die gemeinsame Umgestaltung vor dem Gottesdienst bereits ein wichtiger Teil ihrer religiösen Vergemeinschaftung. Die sich immer wiederholende situative Auseinandersetzung mit dem traditionellen Kirchenraum ist also nicht nur eine notwendige Anforderung, die bearbeitet werden muss. Sie ermöglicht vielmehr im Akt der Umgestaltung eine Gemeinschaftserfahrung innerhalb des Teams. Diese wäre bei der voraussetzungslosen Nutzung eines bereits gebauten und fertig zur Verfügung stehendenden Alpha-Raums nicht ohne weiteres möglich. Dass die religiöse Vergemeinschaftung im Team ein wichtiger Aspekt ist, zeigt die Tatsache, dass sich alle Teammitglieder vor dem Alpha-Gottesdienst im Gemeindehaus zum gemeinsamen Gebet treffen. Schließlich ist mit jeder situativen Umgestaltung des traditionellen Kirchenraums auch so etwas wie ein handlungspraktisch realisiertes Erinnern an die Anfänge im Gemeindehaus und damit an die Wurzeln des Alpha-Gottesdienstes verbunden.

Fragt man nun danach, welche generelle Orientierung der oben beschriebenen Alpha-Raum-Struktur zugrunde liegt, dann kommen vor allem folgende allgemeine Aspekte in den Blick:

7.1. Horizontalisierung der Interaktionsarchitektur

Die Interaktionsarchitektur des kirchenräumlichen Vorne wird primär durch eine Tendenz charakterisiert, die man als „Ent-Vertikalisierung“[9] oder als „Horizontalisierung“ des traditionellen Kirchenraums beschreiben kann. Als Ergebnis dieser Orientierung finden alle Aktivitäten des Gottesdienstes auf derselben Ebene, in der Regel im Altarraum und beim Nachgefragt-Teil auch im Zwischen- und Gemeindebereich, statt. Alle aktiv beteiligten Personen wie Pfarrer, Alpha-Teammitglieder und Musiker sind dadurch hinsichtlich ihrer räumlichen Präsenz egalitär. Sie präsentieren sich der Gemeinde als Handelnde auf derselben Ebene. Rollenspezifische Differenzierungen – wie das Alleinstellungsmerkmal des Pfarrers als Prediger in der Kanzel – werden nicht mehr durch Oben-unten-Differenzen veranschaulicht. Zur sozialräumlichen Positionierung [Hausendorf, Schmitt 2017] werden im Alpha-Gottesdienst wesentlich subtilere territoriale Differenzierungen genutzt.

7.2. Sichtbarkeit der Macher und Transparenz der Vollzugsgrundlagen

Im Unterschied zum traditionellen Gottesdienst, bei dem der Organist überhaupt nicht, der Pfarrer bei der Predigt nur teilweise mit seinem Oberkörper und auch der Lektor „geschützt“ hinter dem Ambo zu sehen sind, sieht die Alpha-Interaktionsarchitektur Positionen für die Agierenden vor, bei denen alle in glei-

[9] Das ist eine Formulierung, mit der Johanna Jud im Rahmen eines Workshops zum Alpha-Gottesdienst in Zürich den Kern der Interaktionsarchitektur des Alpha-Gottesdienstes präzise erfasst hat.

cher Weise sichtbar sind. Nicht nur, dass man den Musikern beim Musik machen zuschauen kann, man kann auch wahrnehmen, wie der Pfarrer – ohne Talar – hinter dem Notenständer steht und seine Ausführungen in der Predigt kontinuierlich verkörpert. Durch das Sichtbar-Machen der Personen, die den Gottesdienst aktiv gestalten, gewinnt der gesamte Ablauf an Transparenz. Man kann im Detail erkennen, wie genau der Vollzug organisiert ist, und mit dieser interaktionsarchitektonisch organisierten Sichtbarkeit geht eine Transparenz der Grundlagen des Gottesdienstes einher.

7.3. Demokratisierung der Interaktionsarchitektur

Dadurch, dass die Erhöhung des Pfarrers durch die Abwahl der Kanzel als Ort der Predigt aufgegeben und nach unten geholt wird, wird auch ein Teil der rollenspezifischen Erhöhung des Pfarrers aufgegeben. Der Pfarrer wird – ungeachtet seiner faktischen Expertise, seines Status und seiner exklusiven Zuständigkeiten – auch zum Team-Player. Dies wird in signifikanter Weise durch seine Alltagsbekleidung und durch die Benutzung des Notenständers bei der Predigt verdeutlicht.

Der Alpha-Gottesdienst zeichnet sich insgesamt durch eine Demokratisierung der Raumnutzung aus. Bereits die Interaktionsarchitektur liefert deutliche Hinweise auf eine grundsätzliche Demokratisierung der Zuständigkeit und Egalisierung derjenigen Personen, die im Vorne agieren.

7.4. Interaktivität des Gottesdienstes

Ein weiterer Aspekt ergibt sich als Konsequenz aus der demokratischen Interaktionsarchitektur des Alpha-Gottesdienstes und betrifft unmittelbar die Beziehung derjenigen, die den Alpha-Gottesdienst gemeinsam gestalten. Da unterschiedliche Sprechorte für unterschiedliche Beteiligte vorgesehen sind, müssen sich diese ablaufbezogen koordinieren und bei Übergängen miteinander abstimmen. Dies ist bei der alleinigen Zuständigkeit des Pfarrers im traditionellen Gottesdienst so nicht der Fall. Dort läuft die Liturgie wie eine gut geölte Maschine, ohne dass es explizite Abstimmungen zwischen Pfarrer und Organist und Lektor gibt. Im Alpha-Gottesdienst ist dies hingegen kontinuierlich der Fall. Wenn der Pfarrer zu seiner Predigt nach vorne kommt und den Notenständer als Kanzeläquivalent positioniert, ist oftmals noch der Band-Leader im Altarraum. Er hat es übernommen, die Predigt thematisch anzukündigen und den Prediger namentlich vorzustellen.

Zuweilen muss der Pfarrer dann warten, bis der Bandleader die Musikerecke verlassen hat, um mit der Predigt beginnen zu können. Solche Sequenzen des Übergangs dürfen nicht etwa als Holprigkeiten, kleine Pannen oder gar Fehler missverstanden werden. Sie gehören zentral zum Alpha-Gottesdienst dazu und tragen ihren Teil zur Verdeutlichung bei, dass dieses Gottesdienstformat als ein interaktives konzipiert und gelebt wird. Hierfür stellt die Interaktionsarchitektur des Alpha-Gottesdienstes nicht nur einen adäquaten Raum zur Verfügung. Sie ist vielmehr selbst wesentlicher Teil der besonderen religiösen Vergesellschaftung im Alpha-Gottesdienst.

Resümee

Die architektonische Gestaltung des Alpha-Kirchenraums in Rimbach erfolgt mit dem Ziel, den existierenden traditionellen Kirchenraum alpha-tauglich zu machen. Mit der Horinzontalisierung des kirchenräumlichen Vorne werden „oben“ und „unten“ als hierarchie-implikative Differenzierungen zu Gunsten eines egalitären Nebeneinanders aller aktiven Akteure als Handlungsgrundlage im Vorne aufgegeben. Die für eine arbeitsteilige Durchführung des Gottesdienstes notwendige Demokratisierung der Altarraumnutzung führt dazu, dass im Alpha-Gottesdienst alle Akteure gleichberechtigt auf einer Ebene agieren und für die Gemeinde zu jedem Zeitpunkt sichtbar sind. Der Alpha-Kirchenraum symbolisiert den Gottesdienstbesuchern bereits beim Eintritt in die Kirche, dass sie – im Sinne unserer Vorstellung von der Interaktionsarchitektur als gebauten Lösungen für wiederkehrende Interaktionsprobleme – einen Raum betreten, der wesentliche Bestandteile des gottesdienstlichen Konzeptes symbolisiert. Die Alpha-Interaktionsarchitektur steht dabei ganz im Dienste eines interaktiven und demokratischen Gottesdienstes. Sie stellt gleichzeitig eine notwendige Voraussetzung für die situative Realisierung dieses Gottesdienstkonzeptes dar.

Die vor dem Gottesdienst erfolgende Umgestaltung des traditionellen Kirchenraumes in eine alpha-taugliche Architektur zeigt: Der Kirchenraum ist ein konstitutiver Teil des Gottesdienstes selbst. Die Struktur des Formats ist bereits interaktionsvorgängig wahrnehmbar und macht schon vor dem Gottesdienst interaktive Ereignisse erwartbar, die kontrastiv zum traditionellen liturgischen Gottesdienst mit Unterstützung genau der besonderen Interaktionsarchitektur vollzogen werden.

Wir haben hier also einen kirchlichen Funktionsraum, dessen Interaktionsarchitektur interaktionsvorgängig eine hohe Konzeptindikativität besitzt und ausstrahlt.

REFERENCES

Cicourel 1975 – Cicourel A. V. Sprache in der sozialen Interaktion. München, 1975.

Fischer, Delitz 2009 – Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie. Herausgegeben von H. Delitz, J. Fischer. Bielefeld, 2009.

Garfinkel, Wieder 1992 – Garfinkel H., Wieder D. L. Two incommensurable, asymmetrically alternate technologies of social analysis. *Text in context. Contributions to ethnomethodology.* Ed. by G. Watson, R. M. Seiler. Newbury Park, London, New Delhi, 1992. P. 175–206.

Hausendorf 2012 – Hausendorf H. Über Tische und Bänke. Eine Fallstudie zur interaktiven Aneignung mobiliarer Benutzbarkeitshinweise an der Universität. *Raum als interaktive Ressource*. Herausgegeben von H. Hausendorf, L. Mondada und R. Schmitt. Tübingen, 2012. S. 139–186.

Hausendorf, Kesselheim 2016 – Hausendorf H., Kesselheim W. Die Lesbarkeit des Textes und die Benutzung der Architektur. Text- und Interaktionslinguistische Überlegungen zur Raumanalyse. *Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum*. Herausgegeben von H. Hausendorf, R. Schmitt und W. Kesselheim. Tübingen, 2016. S. 55–85.

Hausendorf, Mondada, Schmitt 2012 – Raum als interaktive Ressource. Herausgegeben von H. Hausendorf, L. Mondada und R. Schmitt. Tübingen, 2012.

Hausendorf, Schmitt 2013 – Hausendorf H., Schmitt R. Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie. Umrisse einer raumlinguistischen Programmatik. Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum (SpuR). 2013. 01. URL: https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/3593/file/Hausendor_Schmitt_Interaktionsarchitektur+und+Sozialtopografie_2013.pdf

Hausendorf, Schmitt 2016 a – Hausendorf H., Schmitt R. Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie. Eine Konzeptklärung. *Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum*. Herausgegeben von H. Hausendorf, R. Schmitt und W. Kesselheim. Tübingen, 2016. S. 27–54.

Hausendorf, Schmitt 2016 b – Hausendorf H., Schmitt R. Vier Stühle vor dem Altar. Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum in einem "Alpha"-Gottesdienst. *Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum*. Herausgegeben von H. Hausendorf, R. Schmitt und W. Kesselheim. Tübingen, 2016. S. 227–262.

Hausendorf, Schmitt 2017 – Hausendorf H., Schmitt R. Räume besetzen im Gottesdienst. Interaktionsanalytische Argumente für ein Konzept sozial-räumlicher Positionierung. Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum (SpuR). 2017. 06. URL: http://www.spur.uzh.ch/dam/jcr:bbd30fd8-5228-43c7-85fc-abebe54ce1fb/SpuR_Arbeitspapier_Nr06.pdf

Hausendorf, Schmitt, Kesselheim 2016 – Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum. Herausgegeben von H. Hausendorf, R. Schmitt und W. Kesselheim. Tübingen, 2016.

Kendon 1990 – Kendon A. Spatial organization in social encounters: The F-formation system. *Kendon A. Conducting interaction. Patterns of Behavior in focused encounters*. Cambridge, 1990. P. 209–238.

Luckmann 1986 – Luckmann T. Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. 1986. 27. S. 191–211.

Mondada 2007 – Mondada L. Interaktionsraum und Koordinierung. *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion*. Herausgegeben von R. Schmitt. Tübingen, 2007. S. 55–93.

Mondada 2013 – Mondada L. Interactional space and the study of embodied talk-in-interaction. *Space in language and linguistics: Geographical, interactional and cognitive perspectives*. Herausgegeben von P. Auer, M. Hilpert, A. Stukenbrock und B. Szmrezcsanyi. Berlin, Boston, 2013. P. 247–275.

Mondada, Schmitt 2010 – Situationseröffnungen: Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion. Herausgegeben von L. Mondada, R. Schmitt. Tübingen, 2010.

Schmitt 2007 – Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion. Herausgegeben von R. Schmitt. Tübingen, 2007.

Schmitt 2012 a – Schmitt R. Gehen als situierte Praktik: „Gemeinsam gehen" und „hinter jemandem herlaufen". *Gesprächsforschung Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*. 2012. 13. S. 1–44.

Schmitt 2012 b – Schmitt R. Störung und Reparatur eines religiösen Ritus: Die erloschene Osterkerze. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Vol. 42. 4 (Sonderheft „Dinge und Maschinen in der Kommunikation"). Herausgegeben von Wolfgang Klein und Stephan Habscheid. Stuttgart, Weimar, 2012. S. 62–91.

Schmitt 2013 – Schmitt R. Körperlich-räumliche Aspekte der Interaktion. Tübingen, 2013.

Schmitt 2016 – Schmitt R. Der „Frame-Comic" als Dokument multimodaler Interaktionsanalysen. *Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum*. Herausgegeben von H. Hausendorf, R. Schmitt und W. Kesselheim. Tübingen, 2016. S. 189–224.

Schmitt 2017 – Schmitt R. Multimodale Objektkonstitution: Wie eine Kirchenbesichtigung funktioniert. *Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*. 2017. Vol. 16. 1. S. 163–183.

Schmitt, Deppermann 2007 – Schmitt R., Deppermann A. Monitoring und Koordination als Voraussetzungen der multimodalen Konstitution von Interaktionsräumen. *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion*. Herausgegeben von R. Schmitt. Tübingen, 2007. S. 95–128.

Schmitt, Fiehler, Öndüc 2018 – Schmitt R., Fiehler R., Öndüc S. Exothese als Erhebungsverfahren und empirische Analysegrundlage. *Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*. 2018. Vol. 17. 2. S. 151–169.

Schmitt, Hausendorf 2016 – Schmitt R., Hausendorf H. Sprache und Raum: Eine neue Forschungsperspektive, ihre Ursprünge und ihr aktueller Entwicklungsstand. *Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum.* Herausgegeben von H. Hausendorf, R. Schmitt und W. Kesselheim. Tübingen, 2016. S. 9–23.

Schmitt, Petrova 2018 a – Schmitt R., Petrova A. Das lutherisch-protestantische Abendmahl als Koordinationsproblem und Positionierungsanforderung: Beispiele aus Russland und Deutschland. *Science Journal of Volgograd State University. History. Area Studies. International Relations*. 2018. Vol. 23. 4. S. 75–94.

Schmitt, Petrova 2018 b – Schmitt R., Petrova A. Implikationen der Analyse kommunikativer Minimalformen: Augenblicks-Kommunikation am Fenster. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi).* 2018. 4. S. 1–32.

Stefani, Gazin, Ticca 2012 – Stefani E. de, Gazin A.-D., Ticca A. C. Space in social interaction. An introduction. *Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée (Bulletin VALS/ASLA)*. 2012. 96. P. 1–14.

Материал поступил в редакцию 25.03.2019,
принят к публикации 19.06.2019

Для цитирования:
Schmitt R., Petrova A. Implikationen der kirchenräumlichen Interaktionsarchitektur: Das Beispiel Alpha-Gottesdienst // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 89–114.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-89-114

For citation:
Schmitt R., Petrova A. Implikationen der kirchenräumlichen Interaktionsarchitektur: Das Beispiel Alpha-Gottesdienst. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 89–114.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-89-114

ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА КАК ВИЗУАЛЬНАЯ ПРОПОВЕДЬ

Л. В. Никифорова
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия
nikiforova_lv@list.ru

Главная интрига голландской жанровой живописи XVII века как визуального материала для рационального анализа заключается в соотношении собственно живописной материи и возможностей вербальной интерпретации сюжетов и мотивов. Закрепление категории реализма за голландской живописью произошло довольно рано. И хотя в это понятие вкладывался разный оценочный и дескриптивный смысл, реалистическая трактовка вела к игнорированию подтекстов бытовых сюжетов. Реалистическая трактовка шла не только по пути канонизации категории реализма, как это было в советском искусствознании, но и в сторону открытия визуальной культуры, «взгляда эпохи» как специфических социальных феноменов. Другая, не менее авторитетная тенденция в изучении голландских жанристов связана с наличием скрытого смысла в образах повседневности. В отличие от изощрённых живописных программ итальянских гуманистов эпохи Ренессанса голландские сюжеты были значительно проще и отсылали к хорошо известным библейским сюжетам, пословицам, морально-дидактическим примерам. В статье предложен ряд параллелей между живописными и литературными образами, позволяющих увидеть не отмеченные прежде возможные значения отдельных визуальных мотивов – ветчины, соли в натюрмортах, рек и ручьёв в пейзажах, игры на музыкальном инструменте или уснувшей за столом в разгар веселья женщины. Но остаётся вопрос: действительно ли нуждался обладатель таких картин в истолковании или всё же был мотивирован эстетическим вкусом, чувством национальной гордости, питавшей удовольствие от созерцания знакомых и родных предметов или пейзажей самих по себе. В статье предложен компромиссный ответ, связанный с религиозным контекстом голландской жанровой живописи. Постановка вопроса о ней как новом типе религиозного окружения человека связана, прежде всего, с количеством художественной продукции, а также с её стандартизацией – устойчивым сюжетно-тематическим репертуаром картин, дробной специализацией художников. По разным подсчётам и свидетельствам, от 10 до 200 «картинок» разного качества, в том числе недорогих гравюр, находилось даже в скромных домах. Такое количество сопоставимо с экзистенциальной необходимостью в религиозных образах в православной или католической культурах. И хотя жанровые картины не были предметами культа и не несли мистического заряда, они выступили своего рода «заместителями» религиозных образов и служили своим владельцам визуальной опорой в той драме борьбы добра и зла, в которую человек погружён от рождения до смерти. Жан Кальвин в своих «Наставлениях в христианской вере» писал о непозволительности изображения Бога, но не отказывал изобразительному искусству в праве на существование. Картины в доме, которые, согласно Кальвину, должны служить «предупреждением и напоминанием»,можно назвать визуальной проповедью. Она, как и словесное наставление верующему, могла быть более или менее искусной, но без неё человеческое существование было невозможно.

Ключевые слова: голландская жанровая живопись, иконография, реализм, кальвинизм, мотив, визуальная проповедь.

DUTCH 17th CENTURY PAINTING AS A VISUAL SERMON

Larisa Nikiforova
Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russia
nikiforova_lv@list.ru

The main issue of the Dutch 17th century painting as visual material is the correlation between the pictorial content and the verbal interpretation of plots and motives. The consolidation of the category of realism for Dutch painting occurred quite early. In spite of different evaluative and descriptive meanings of realism as a concept, a realistic interpretation led to ignoring the subtexts of mundane plots and motives. A realistic interpretation went not only along the way of canonizing of the category of realism as it was in Soviet art criticism, but also towards the discovery of visual culture, the "view of the epoch" as a specific social phenomenon. Another well-established trend in the study of Dutch painting is related to the presence of hidden meanings in the images of everyday life. Unlike the sophisticated pictorial programs of the Italian humanists of the Renaissance, Dutch subjects were much simpler and referred to well-known biblical stories, proverbs, moral and didactic examples. The article explores a number of parallels between pictorial and verbal images that allow you to see the previously unnoticed meanings of several visual motifs – ham, salt in still-lifes, rivers and streams in landscapes, playing musical instruments or a sleeping woman among a festive scene. But the question remains whether owners of such paintings really needed to interpret the picture or whether they were nevertheless motivated by pure aesthetic taste or a sense of national pride, which nurtured the pleasure of contemplating familiar and native objects or landscapes on their own. The article offers a compromise answer subtended by the religious context of Dutch painting. The comprehension of secular pictures as a new type of religious environment is posed, first of all, with the amount of art production, as well as with its standardization (sustainable subject-thematic repertoire, subdivided artists' specializations). According to various estimates and testimonies, from 10 to 200 pictures of different quality, including inexpensive engravings, were on display even in lowly houses. Such practice is comparable with the existential necessity of traditional religious images in the Orthodox or Catholic cultures. Although genre paintings were not cult objects and did not carry a mystical charge, they acted as a kind of "substitute" for religious images and served their owners as a visual support in the drama of the struggle between good and evil in which a person is immersed from birth to death. The article notes that John Calvin in his "Institutes of the Christian Religion" wrote about the prohibition on depicting God but did not deny the right to exist for the visual arts. The paintings at home, according to Calvin, should serve as a "warning and reminder" and could be called a visual sermon. Both visual sermons and verbal sermons could be more or less skillful, but without them a believer could not live.

Keywords: Dutch 17th century painting, iconography, realism, Calvinism, motive, visual sermon.

Трудно сказать, кто первым назвал голландскую жанровую живопись реалистической, и уж точно в эту оценку далеко не всегда вкладывался положительный смысл. Сэр Джошуа Рейнольдс, побывавший в Голландии в 1781 году, увидел в картинах голландских художников «вульгарность предмета», отчасти искупаемую удовольствием от созерцания белого атласа на картинах Терборха или лебединого оперения на картинах Веникса. Оценивая голландскую жанровую живопись как адресованную только глазу, он отказывал ей в способности удовлетворить интеллект и воображение, считал бесплодным развлечением [Alpers 1983, XVI–XVII]. Спустя полвека Гегель объяснил силу голландского искусства, квалифицируемого сходным образом как «вульгарная природа», национальным духом и героической историей народа, тем, что в упорной борьбе жители Голландии «завоевали себе вместе с политической также и религиозную свободу, избрав религию свободы» [Гегель 1968, 178]. «Прозаическая реальность» жанровой живописи казалась ему одухотворённой «свободой и радостью», «законной внутренней радостностью» и «свежестью духовной свободы» [Гегель 1968, 178–179], что и составляло, согласно Гегелю, её идеальный план. Эжен Фромантен определял как настоящую революцию открытие голландским искусством будничных тем и сюжетов, а сверхзадачей голландской школы видел создание портрета нации, её людей, местностей, нравов, моря и неба [Фромантен 1996, 122]. Характеризуя чисто живописные достоинства картин де Хоха, Терборха, Поттера, Рейсдала, он поражался практически полному отсутствию сюжета [Фромантен 1996, 132]. Картины голландцев ни о чём не рассказывают, в них нет «историй, фантазий, верований, догм, мифов, символов, эмблем» – всего того, что составляло возвышенный язык прежнего искусства. Не размышлять, а «взглянуть поближе» [Фромантен 1996, 122–123] – вот, по Фромантену, программа голландской живописи.

Понимание голландской жанровой живописи как художественного реализма привело к двум основным следствиям в XX веке: к канонизации идеи реализма голландцев в советском искусствознании и к разработке в западном искусствознании идей визуальной культуры и «взгляда эпохи» как специфических социальных феноменов. Оттолкнувшись от замечаний, что голландская живопись адресована только лишь глазу, С. Алперс определила «взгляд на мир» голландцев как «картографический импульс», понимая под этим комплекс представлений о работе глаза, приспособлений для создания изображений, привычных визуальных навыков [Мазур 2018, 170]. Различая нарративную установку итальянского искусства и дескриптивную установку голландского, она акцентировала внимание на гетерогенной природе искусства живописи [Alpers 1983, XXVII].

Другая тенденция в изучении голландских жанристов XVII века связана с открытием скрытого смысла будничных сюжетов. Как показал М. Н. Соколов, эта тенденция началась в 1940-е годы исследованиями мотива *vanitas* и аллегорий пяти чувств, а затем охватила широкий спектр

жанровых разновидностей. В 1980-е гг. в Европе и США прошёл ряд крупных выставок, раскрывавших смысловые подтексты малых голландцев или сопоставлявших живопись с книгами эмблем [Соколов 1994, 14–17]. Начиная с 1990-х годов тенденция к истолкованию голландской жанровой живописи охватила и российское искусствознание. На сегодняшний день существует обширный круг литературы на эту тему на русском языке [см.: Верижникова 2004; Звездина 1997; Соколов 1994]. В 2004 г. в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина прошла выставка «Зримый образ и скрытый смысл», основной целью которой было показать символический и морально-дидактический подтекст «малых» жанров. Натюрморты, портреты, пейзажи XVI–XVII веков сопровождались обширными цитатами из богословской и морально-дидактической литературы того времени, а зрителю как бы предлагалось сравнивать собственные ощущения с предложенными тематическими экскурсами [Садков 2004].

В то же время у ряда исследователей звучат протесты против увлечённости истолкованием. И. Е. Данилова, прекрасно сознавая наличие символического подтекста и его значимость, с горечью отмечала, что попытка перевести язык красок, изобразительных форм на вербальный язык чревата утратой внимания к самой живописи, к специфике вида искусства [Данилова 2002, 48–50]. Словом, соотношение визуальных качеств и содержания продолжает оставаться линией если не противостояния, то известного напряжения в искусствознании.

В настоящей статье хотелось бы акцентировать внимание на двух основных сюжетах. Во-первых, внимание к подтексту даёт возможность нового взгляда на некоторые собственно живописные особенности произведений. Во-вторых, мы попробуем показать религиозные функции голландской жанровой живописи, которые, например, С. Альперс программно оставляет в стороне, поскольку, на её взгляд, дескриптивная установка голландской живописи сложилась до Реформации и напрямую с ней не связана [Alpers 1983, XXVI]. Обозначенные вопросы могут заинтересовать даже не столько историков искусства, сколько культурологов и историков мировой художественной культуры. Культурология претендует на целостный подход к миру искусства, утверждает взаимосвязь искусств, а также искусства и внехудожественного контекста. Однако в изданиях по мировой художественной культуре обращение к голландской жанровой живописи иллюстрирует, как правило, очищенный от подробностей тезис о реализме XVII века как о беспристрастном отражении окружающей действительности, о переносе внимания с религиозной сферы на мир человеческой повседневности.

Ещё одно вводное замечание касается метода работы с подтекстом. Проблема толкования сюжета классической живописи активно разрабатывалась в иконологии. В самом общем виде иконологический метод предполагает ход интерпретации путём сопоставления изобразительного мотива с литературным текстом. На этом пути сформировалось два направления, одно из которых можно назвать историко-архивным, другое – историко-культурным. Первый Э. Гомбрих называл расшифровкой замысловатых сюжетов (iconographic puzzle), здесь делом исследователя становится определение текста, иллюстрацией к которому является картина

[Гомбрих 1989, 282]. Этот путь тяготеет к форме знаточества, цель которого – поиск достоверного вербального источника для картины, что даёт высокую степень точности в атрибуции сюжета или мотива и, в конечном итоге, ответ на вопрос, что же имел в виду автор. Второе направление ориентировано на поиск параллелей между литературой и живописью. Их обнаружение ведёт не к открытию литературного источника, а к определению сюжетного репертуара, значимого в конкретную историческую эпоху для различных видов искусства. На этом пути возможен разговор о взаимосвязях между искусствами, причём сами взаимосвязи приобретают не линейный, но ветвящийся характер – из единого тематического поля, как из единого корня, растут художественные тексты, созданные специфическими выразительными средствами различных искусств.

Попытаюсь предложить визуальный ряд, составленный из произведений живописи, а в качестве комментария к нему – ряд стихотворных текстов. Авторы тех и других хорошо известны, сами произведения прочно включены в золотой фонд мирового искусства. Без многих нельзя представить даже краткий экскурс в историю литературы и живописи XVII века, в историю мировой художественной культуры. Вместе с тем нет никаких оснований полагать, что одни служили источниками мотивов для других, нет оснований искать прямую связь между картинами и стихами.

Вот натюрморт Питера Класа «Завтрак с ветчиной» (1647) из собрания Эрмитажа. Приведу несколько фрагментов, посвящённых ветчине, соли, вину, столь реалистично изображенных в натюрморте П. Класа. Стихотворение Я. Катса начинается с гимна вину:

О властное вино! О сладость винограда!
Тебе, как ничему другому, сердце радо!
Ты гонишь страхи прочь, – и робкий, не стыдясь,
Беседует с любым – король то будь иль князь.
<…>
Воздействие твоё стремительно и грозно,
Различных ты людей преображаешь розно:
Один, испив тебя, – ленивая овца,
Макаке стал другой подобен до конца.

И, наконец, финал:

Чтоб в образе свиньи позор принять сполна.
О юность нежная, взгляни на власть вина!
Я. Катс «О вине» [Виппер 1977, 517–518].

Подобным образом строится рассуждение о соли – от восхваления и прославления достоинств скромной приправы к морализаторству по поводу относительности благ и умеренности:

Соль – это чудный дар, что нам дала природа:
Соль не позволит сгнить запасам морехода,
Всё то, что человек несёт себе на стол –
Всему потребна соль, или хотя б рассол.
<…>

Уместна к мясу соль, уместна к рыбе тоже,
Коль соли нет – она златых монет дороже,
Но солью надобно хозяйствовать хитро –
Коль меру позабыть, то станет злом добро!

Я. Катс «О соли» [Виппер 1977, 517].

И вновь из Катса:

И сало, и бекон, и вырезку говяжью
Я обозвать решусь дурманящею блажью:
Иное блюдо есть, и я им сыт вполне:
В кисете, в рукаве – оно всегда при мне.

Я. Катс «О табаке» [Виппер 1977, 516].

Дразнящий запах копчёного мяса, поставленный в ряд с табачным дымом и винным хмелем, принимает на себя связанные с ними значения тщеты плотских радостей, пустых удовольствий, праха и тлена. Всему этому противопоставлена вечность священной истины.

Рассуждения о тщете мирских радостей и плотских удовольствий, о мере и неумеренности каждый раз звучат по-разному в зависимости от «вещи», послужившей поводом для нравоучения. Нет оснований полагать, что те же предметы, перенесённые на холст, лишались дидактического подтекста. Тайна «малых голландцев» заключается в сочетании иллюзорного изображения с символическим видением мира.

В натюрмортах Яна Давида де Хема, художника Утрехтской школы, специализировавшегося на цветочных натюрмортах, изображены сложные букеты, составленные из множества цветов – лилий, тюльпанов, нарцисов, фиалок. Различные уровни значений цветочных композиций и часто включаемых в натюрморты атрибутов, насекомых или животных, обстоятельно проанализированы в работе Ю. Звездиной [Звездина 1997]. Каждый цветок мог быть соотнесён с чертами человеческого характера (тщеславная роза и невинная фиалка), с грехами и добродетелями, и тогда букет может быть «прочитан» как «сумма» человеческой натуры. Цветок соотносился с темой человеческого греха и божественного искупления: роза – терновый венец, гвоздика – гвозди, которыми Спаситель был прибит к кресту, фиалка – простота (та, что «хуже воровства», и та, что «будем как дети»). Соотносятся цветы и с социальным бытием человека, как, например, *царственная* роза и *пастушеская* фиалка. Букеты из цветов во всех стадиях цветения – от бутона до опадающих лепестков – иллюстрировали круг жизни от рождения до смерти, акцентируя её быстротечность, мимолётность. Таким образом, каждый цветочный натюрморт представлял собой многослойный, многоуровневый текст о человеке, природе, мироздании, о Боге, причём все уровни были взаимосвязаны и переплетены.

Назидательность содержания, переведённого на язык слов, казалось бы, вступает в противоречие с великолепием цветочных натюрмортов. Один из зрителей и рецензентов выставки в Государственном музее изобразительных искусств задавался вопросом: «А как он мог существовать в этом частоколе печальных напоминаний и предостережений, не обладал ли обрат-

ной способностью не замечать скрытой метафизики в этих полных жизни и радостей бытия сценах. Мог ли он видеть просто бабочку, не размышляя при этом о праведной душе или воспринимать сценку в борделе без мыслей о смертном грехе?» [Антонова 2004, 10]. Если искать ответ в текстах XVII века, а другой возможности у нас нет, то ответ будет отрицательным – не мог, не обладал, не видел. В подтверждение – диалог из Я. Лёйкена:

Узрев красу вещей и каждого предмета,
Я рек: «Прекрасны вы и радуете глаз!»
«Мы таковы, но Тот, Кто даровал нам это,
Стократ прекраснее и сладостнее нас».

За этим мощным вступлением следует перечисление достоинств разных цветов и резюмируется слабость подобия их земной красоты высшей красоте Творца. Вот что «созерцает душа» при виде лилии:

Возможно ли сыскать белейшую лилею,
Что в белизне с Тобой сравниться бы могла?
<…>
И коль фиалка всё вокруг животворит,
Свой чудный дух струя, что бесконечно славен
Среди садов земных, и сладостен, и густ, –
Так неужели он благоуханью равен,
Что льётся из Твоих всемилостивых уст?

Я. Лёйкен «Душа созерцает Творца в Его творениях» [Виппер 1977, 562].

Вопросительные знаки в конце каждой строфы носят риторический характер – конечно, не равен, не сравнится, не в силах.

Обратимся к другому жанру – пейзажу. Известно, что в голландской живописи XVII века существовала дробная специализация художников в отдельных разновидностях пейзажного жанра: Мейндерт Хоббема писал лесные уголки, Филипс Конинк – широкие равнины, Арт ван дер Нер – зимние виды и пейзажи при лунном свете, несколько поколений Порселлисов писали марины. Соломон ван Рейсдал специализировался на речных пейзажах с дюнами или с водопадами, полноводных реках и лесных ручейках. Наличие символического подтекста в пейзажах у многих вызывает сомнение: «Скрытых подтекстов не имеют многие прекрасные пейзажи. <…> Эти пейзажи великолепно передают оттенки самых разных настроений, ощущений, которые хочет вызвать художник у зрителя: тишины, умиротворённого созерцания, полноты жизни, радости, печали и т. д. Эмоциональное воздействие на зрителя и есть цель этих пейзажей» [Смирнов 2004].

Попробуем возразить и сопоставить «Речной пейзаж» Соломона ван Рейсдала (Государственный музей изобразительных искусств) со стихотворными реками. Пролистав ряд произведений, в которых текущие воды уподоблены вечно текущему времени, необратимости изменений, бурлящие водопады – безжалостному всепоглощающему времени, а тихие ручейки – любовному шёпоту, остановимся на Ф. Кеведо:

Ещё младенцу сделать первый нужно
Свой шаг, – а к смерти начат путь, и вскоре,
Как водится, он завершится. Море
Проглотит реку жизни равнодушно…

Ф. Кеведо «О том, что жизнь кратка и преходяща»
[Скакун, Яснов 1996, 11].

Образ реки, впадающей в море, – напоминание человеку о краткости земного пути, о неизбежности конца, о малости человеческого суетного мира перед лицом вечности. Это общеевропейский образ. У неизвестного немецкого автора также в образе моря показана вечность:

Ах, как же, вечность, ты долга!
Где рубежи? Где берега?
Но время, в коем мы живём,
Спешит к тебе, как в отчий дом,
Быстрей коня, что мчится в бой,
Как судно – к гавани родной.

«Вечность» [Виппер 1977, 175].

Впрочем, корабль, море, гавань издавна были наполнены христианскими мотивами и сохраняли это содержание в Новое время.

В лирике Яна Янсона Стартера образ реки, впадающей в море, уподоблен скоротечной юности: «День, иль месяц, иль, может быть, год…» [Бочкарёва 1977, 535].

Известно, что пейзажи в XVII веке писались не с натуры, но сочинялись в мастерских. Надо полагать, сочинение означало не только определённые правила построения пространства или выверенность колорита, но эмблематичность содержания. Понимание того, что любой мотив, любой фрагмент в картине несёт смысл, даже если нам он не всегда ясен, что сопоставление предметов (ветчина и трубка, фиалка и роза, вино и соль) подчинено желанию столкнуть не только фактуры, цвета, объёмы, но и значения, объясняет ту живописную скрупулёзность, ювелирность, с которой работали «малые голландцы»: *всё* имеет значение.

Изображение интерьера также стало в голландской живописи самостоятельным жанром. Рискну предположить, что в работе Э. де Витте «Женщина за клавесином» (между 1665 и 1670, Музей Бойманса – ван Бёнингена, Роттердам) эмблематическим содержанием наполнена сама композиция – уходящая в глубину анфилада комнат. В XV–XVI веках перспективы с полом или мостовой, разделённой на клеточки, с пилястрами или колоннами, уходящими в глубину, служили опорой для построения перспективы и одновременно свидетельствовали о мастерстве живописца. К XVII веку необходимость в демонстрации профессионализма в области живописной перспективы уже отошла на второй план. А вот Э. Витте снова настойчиво обращает внимание зрителя на единую точку схода *всех* линий.

Морализаторский подтекст перспективы у Э. де Витте помогут прояснить «Размышления в комнате» В. Фоккенброха, варьирующие тему «суеты сует»:

Я вижу: на столе, меж книг,
Забыты мною флейта, скрипка:
Ведь звук ещё едва возник,
А уж в пространстве тает зыбко
И гаснет в следующий миг.

[Виппер 1977, 550–551].

Усиленная перспективой глубина интерьера нужна была художнику для того, чтобы показать, как «гаснет» звук.

Визуальные и звуковые образы кратковременности земной жизни переплетены у немецкого поэта Георга Рудольфа Векерлина: жизнь – «как дождь, как снег, как день, как ночь, / Как дым, пыль, прах, как луч заката, / Как зов, стон, крик, плач, возглас, смех» (На раннюю смерть Анны Августы, маркграфини Баденской) [Виппер 1977, 178].

Принцип единой точки схода линий, главный признак прямой перспективы, имеет самое непосредственное отношение к миру высших Истин. Перспективное изображение с абсолютным центром – это мир, увиденный Создателем, а сам оптический центр картины – «место Бога». Взгляд художника, определившего геометрический центр пространства холста или доски, как и взгляд зрителя, нашедший оптический центр в ренессансной картине, встречаются с Божественным оком, абсолютным источником пропорциональной гармонии. Этот момент часто буквально воплощён во многих итальянских полотнах XV века, когда точка схода линий приходится на распятие, грудь Христа («Троица» Мазаччо), или лоно девы Марии, или на открытую дверь храма, как у Перуджино («Передача ключей апостолу Петру»). Известное именование перспективы «Божественной», похоже, носило тогда не метафорический, а буквальный смысл [Никифорова 2009, 47–51]. Известно это и Э. Витте: звук, рождённый прикосновением человеческих рук к музыкальному инструменту, зримо сопоставлен с вечностью прямой перспективы.

Перспектива сверкающих чистотой комнат, в которую улетает звук, встречается с ещё одним значимым мотивом. В глубине изображена служанка с метлой – символ чистоты дома, ставшей в протестантском мире и своеобразным культом, и символом душевной чистоты [Охоцимский 2017, 10].

Ещё один жанр – портрет. «Цыганка» Ф. Халса (1628–1630, Лувр), живописные достоинства которой проанализированы во многих искусствоведческих работах, относится к жанру портретов-типов. В целом ряде искусствоведческих работ «Цыганка» вместе с «Малле Баббе» и «Бродяжкой из Харлема» приводятся как пример особого демократизма творческой манеры Халса и гуманизма творческой личности. Неизвестно, по какому поводу создавалась эта работа и почему заказчику или покупателю захотелось украсить свой дом портретом «чистой радости бытия», изображением неистощимой энергии народа, если придерживаться выводов, следующих из реалистического подхода. Тем более, что такие демократичные портреты – не исключения, а обычный жанр, представленный многочисленными примерами.

Обратимся к стихам. Якоб Катс уподоблял цыган созданиям, живущим исключительно благодаря милости Творца, – птицам небесным, которые спят, укрываясь крылом, ничего не имеют и ничего не хотят. Его «Похвала цыганской жизни» – гимн безмятежности и одновременно безграничной милости Творца [Виппер 1977, 515–516]. Цыганка – это гадалка, сулящая «кому свиданье, а кому разлуку» (Т. Стильяни, Просьба к цыганке) [Виппер 1977, 451], одна из ипостасей Фортуны, с образом которой связана стремительность и необратимость перемен: «…в жизни всё решает миг бегущий, Один короткий неделимый миг» (Т. Гаудьози, Игра в карты) [Виппер 1977, 498]. Если зритель XVII века воспринимал «Цыганку» Ф. Хальса в таких координатах значений, то становится понятной обычность этого сюжета в ряду других живописных морально-нравственных поучений. И для заказчика, и для покупателя такой сюжет помещался в ряд пейзажей с мельницами, изображений игроков в карты и так далее.

Что же касается свободного мазка, которым Хальс пишет цыганку (а мы знаем и другие примеры открытого пастозного мазка, как, например, у Адриана Брауэра, автора сцен попоек и драк), то Мичико Фукайя убедительно показал связь такой техники живописи с сюжетом. В отличие от художников XIX–XX веков, для которых собственный индивидуальный стиль стал непременным условием творческой зрелости и понимался как проекция личности, живописцы XVII века нередко меняли манеру в зависимости от предмета изображения. В рамках общего риторического понимания иерархии тем и сюжетов «низким темам» соответствовала так называемая «грубая манера» [Fukaya 2017, 55].

И последняя в нашем обзоре пара визуальных мотивов – кружевница (или рукодельница) и женщина, уснувшая за столом, на полотнах Яна Стена, Питера де Хоха, Вермеера. Рукодельницы – это один из вариантов образа разумной девы или мудрой жены, восходящего к библейским притчам. Устроение дома, напрямую связанное с прядением нити, с ткачеством ишитьем, служило символом приуготовления к Царствию Небесному. Притча о девах разумных и неразумных была традиционным сюжетом различных средневековых «текстов»: от скульптурной декорации европейских соборов до литургической драмы. Своеобразно разработан этот сюжет в искусстве протестантского мира, где, не утрачивая аллегорического соотнесения со Священной историей, он оказался облечён в одежды современной повседневности.

В Библии шьют и ткут мудрые жёны, а разумные девы заранее заливают масло в светильники, ожидая прихода Жениха. Эти образы в искусстве раннего Нового времени объединились. Так, в гравюре П. Брейгеля «Притча о девах разумных и неразумных» изображены девы не только со светильниками, но и занятые пряжей, ткачеством, шитьём, стиркой. А рядом – неразумные, танцующие и веселящиеся. Отсюда тянется прямая линия к многочисленным жанровым картинам, в которых изображены кружевницы, вышивальщицы, штопальщицы одежды, женщины, хлопочущие на кухне, у шкафа с бельём и так далее. Если рядом с ними поставить многочисленные «Весёлые общества», «Игры в трик-трак» и т. п., добродетельные и мудрые женщины обретут своих антагонистов, а живописный нравоучи-

тельный текст – законченность и полноту. Порой в таких сценах мы увидим женщину, среди веселья заснувшую у края стола, – образ девы неразумной, спящей вместо того чтобы готовиться к приходу Жениха.

Если убрать цепочки аналогий, просматриваемые в стихах, и перечислить только сами значения того или иного изобразительного мотива, неизбежно возникнет ощущение тайного шифра, известного только посвящённым. Попытка самостоятельно сопоставить стихи и картины даёт возможность почувствовать подвижность значений и индивидуальность смысловых ходов. Этот подход вполне соответствует самому духу искусства раннего Нового времени: в XVII веке не существовало жёсткой системы значений, напротив, смысловые связи были открыты, процесс «связывания отдалённых понятий», поиск «подобий между вещами неподобными» эстетически ценился не меньше, чем результат. Процесс отыскания символических связей был по-настоящему индивидуален и многообразен по сравнению с главными темами – суеты сует, бренности и тщетности мира, к которым в конечном итоге приводится подтекст любого произведения голландской жанровой живописи. Произведения XVII столетия, как писал А. В. Михайлов, «открыты своему толкованию, комментированию, они требуют такового и нуждаются в таковом» [Михайлов 1997, 123].

Значимость вербальных аналогий живописи объясняется ещё и влиятельностью риторики в области художественного мышления всего раннего Нового времени, а XVII столетия в особенности. Уподобление различных искусств красноречию, художника – ритору, самого процесса создания произведения – этапам составления ораторской речи – общие места сочинений об искусстве [Никифорова 2003, 22–50]. Голландия не была исключением. Тийс Вестстейн в своём недавнем исследовании взглядов на искусство голландского художника XVII века Сэмьюэла Ван Хоогстратена, драматурга и теоретика искусства, ученика Рембрандта, убедительно показал, что его сочинения об искусстве ориентированы на влиятельные трактаты по риторике – Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана [Weststeijn 2008, 65–79]. Иногда он большими фрагментами цитировал их, просто меняя «оратора» на «художника» [Weststeijn 2008, 17]. Голландский живописец XVII века действительно мыслил себя говорящим со зрителем, а свои произведения – убедительными речами, способными «поучать, волновать, развлекать».

Итак, голландская жанровая живопись о многом говорила своему зрителю-современнику, и он наверняка ценил этот смысл. Напомним, что небывалый расцвет жанровой живописи и даже собственно изобретение жанровой морфологии живописи произошли на фоне новой эпохи иконоборчества – физического уничтожения изображений и статуй в церквях или их перемещения во внецерковные хранилища, в чём видят один из истоков практики музейного коллекционирования. Это была также эпоха теоретической борьбы против мистического понимания образа, против само́й возможности изображать (а значит, видеть) Бога.

Жан Кальвин (а Голландия, кстати, была страной победившего кальвинизма) в «Наставлении в христианской вере» (I 11, 1) специальный раздел посвятил тому, что непозволительно создавать зримое изображение Бога: «Всякий раз, когда Бога представляют в зримом образе, нечестиво и зло-

намеренно умаляют Его славу. <…> Он отвергает все без исключения статуи, картины и прочие образы, посредством которых идолопоклонники пытаются приблизить Его к себе» [Кальвин 1997, 93]. Вместе с тем Кальвин предлагает понимать искусство живописи и ваяния как дар Божий, который должен быть употреблён во славу Бога и на благо людям. Наставления Кальвина объясняют и визуальную природу живописи почти теми же словами, какими позже художники и коллекционеры будут определять голландскую жанровую живопись как предназначенную только для глаз. «Пусть люди изображают кистью и высекают из камня лишь те вещи, что видимы оком. Но недоступное человеческому зрению величие Бога недопустимо искажать выдуманными образами, не имеющими с Ним ничего общего. Дозволено же изображать достойные памяти события, людей, животных, города, страны. Увековеченные в образах события послужат зрителю предупреждением или напоминанием» (I 11, 12) [Кальвин 1997, 104]. Именно в таком качестве и служили отмеченные выше толкования сюжетов и мотивов [см.: Dyrness 2004].

Необходимость узреть Бога не в иконе или статуе, а в непосредственной окружающей реальности питала наблюдательность учёных и художников: отражение этой реальности, исполненной Божественного присутствия, рождало жанровую картину. Расцвет голландской живописи XVII века А. Д. Охоцимский объясняет с точки зрения идеи протестантской иеротопии. «Реформация изменила характер религиозности и сделала возможной новую разновидность иеротопии. Божья Благодать покинула пределы церковных зданий и выплеснулась наружу, освятив всё Божье Творение. Возникла сакрализация тварного мира в целом, в первую очередь – окружения верующих, богоизбранных носителей новой святости. Церковные таинства утратили свою божественность, а обыденное и повседневное получило новую ауру сакральности» [Охоцимский 2017, 13]. Культ семьи, домашнего уюта, чистоты, жанровые изображения на стенах жилищ – слагаемые протестантской стратегии сакрализации жизненного пространства [Охоцимский 2019, 89].

Важно отметить не только качество лучших картин, но и количество разнообразной художественной продукции. А оно поистине огромно. Исследователи художественного рынка полагают, что, несмотря на то что голландская живопись составляет основу многих крупных музейных собраний, сохранилось не более 1 % жанровых картин XVII века. Общее же количество полотен составляло от 5 до 10 миллионов. Михаэль Норт отмечал, что изображения находились в двух третях домов Дельфта [North 1997, 107]. А. Д. Охоцимский приводит подсчёты, согласно которым на один городской дом приходилось в среднем более десяти картин [Охоцимский 2017, 12]. Некоторые иностранные путешественники удивлялись, что в скромном доме могло находиться от 100 до 200 изображений [Price 1974, 134]. Это могли быть как оригинальные живописные произведения, так и копии и печатные гравюры.

Жанровая картина была лишена сакрального статуса, её не почитали, как икону, но потребность жителей Голландии в изображениях сопоставима с потребностью в иконах и священных образах в православном и католическом мире. Да и сама технология изготовления, например, цветочных

натюрмортов, как пишет А. Д. Охоцимский, «напоминала массовое изготовление икон по образцам, которое распространилось в России примерно в эту же эпоху» [Охоцимский 2017, 18]. В кальвинистской Голландии искусство, изгнанное из церкви, поселилось в жилом доме, принеся с собой весь накопленный веками запас нравоучения, дидактики, святости, а также жизнеутверждения, восхищения творением и благодарности Творцу. Жанровая живопись, ставшая обязательным элементом убранства бюргерского дома, выступила «заместителем» религиозных образов и верно служила своему владельцу визуальной опорой в той драме борьбы добра и зла, в которую человек погружён от рождения и до смерти.

У Саймона Шамы, анализировавшего вещный мир голландского натюрморта, с пера сорвалось выражение «визуальная проповедь» [Schama 1994, 483]. Это очень точное определение. Религиозная по своей силе и импульсу потребность в нравственной проповеди, систематический взгляд на мир, питаемый философией и наукой, лежат, судя по всему, и в основе жанровой специализации, и в функционировании художественного рынка с его расчётом на средний вкус.

Картины в доме, которые, согласно Кальвину, должны служить «предупреждением и напоминанием», можно счесть визуальной проповедью. Она, как и словесное наставление верующему, могла быть более или менее искусной, но без картин на стенах, свидетельствующих о милости Творца, о суетности земной жизни и вечных истинах, как и без Библии, человек XVII века жить, судя по всему, не мог.

БИБЛИОГРАФИЯ

Антонова 2004 – *Антонова А.* Понятная живопись: «Зримый образ и скрытый смысл» в ГМИИ имени А. С. Пушкина // Культура. 2004. № 8 (7416). С. 10.

Верижникова 2004 – *Верижникова Т. Ф.* Малые голландцы: Портрет. Пейзаж. Жанровая живопись. Натюрморт. Санкт-Петербург, 2004.

Виппер 1977 – Европейская поэзия XVII века / Сост., вступ. ст. Ю. Виппера. Москва, 1977.

Гегель 1968 – *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В 4-х томах. Том 1 / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. Москва, 1968.

Гомбрих 1989 – *Гомбрих Э.* О задачах и границах иконологии / Пер. с англ. М. Г. Селезнёва // Советское искусствознание. 1989. № 25. С. 275–305.

Данилова 2002 – *Данилова И. Е.* Слово и зримый образ. Москва, 2002.

Звездина 1997 – *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва, 1997.

Кальвин 1997 – *Кальвин Ж.* Наставления в христианской вере / Пер. с фр. А. Д. Бакулова, Г. В. Вдовиной. Москва, 1997.

Мазур 2018 – Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Н. Мазур. Москва, 2018.

Михайлов 1997 – *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. Москва, 1997. С. 112–175.

Никифорова 2003 – *Никифорова Л. В.* Дворец в эпоху Барокко. Опыт риторического прочтения. Санкт-Петербург, 2003.

Никифорова 2009 – *Никифорова Л. В.* История художественной культуры. Западноевропейский Ренессанс. Санкт-Петербург, 2009.

Охоцимский 2017 – *Охоцимский А. Д.* Протестантская иеротопия в голландской живописи золотого века // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 3 (13). С. 10–32.

Охоцимский 2019 – *Охоцимский А. Д.* Иконы сакральной материи. Протестантская иеротопия и религиозно-философские принципы голландского реализма // Художественная культура. 2019. № 1. С. 70–91.

Садков 2004 – Зримый образ и скрытый смысл: Аллегории и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII вв.: Каталог выставки / Сост., вступ. ст. В. А. Садкова. Москва, 2004.

Скакун, Яснов 1996 – Избранная европейская лирика XVII века / Сост. А. А. Скакуна, М. Д. Яснова. Санкт-Петербург, 1996.

Смирнов 2004 – *Смирнов В. Л.* Язык и секреты живописи, или О постижении скрытого смысла картины. Санкт-Петербург, 2004.

Соколов 1994 – *Соколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. Москва, 1994.

Фромантен 1996 – *Фромантен Э.* Старые мастера / Пер. с фр. Москва, 1996.

Alpers 1989 – *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago, 1989.

Dyrness 2004 – *Dyrness W.* Reformed Theology and Visual Culture: The Protestant Imagination from Calvin to Edwards. Cambridge, 2004.

Fukaya 2017 – *Fukaya M.* Connection between Rough Brushstrokes and Vulgar Subjects in Seventeenth-Century Netherlandish Paintings // Appreciating the Traces of an Artist's Hand: Kyoto Studies in Art History. Vol. 2. Ed. by T. Nakamura. Kyoto, 2017. P. 55–72.

North 1997 – *North M.* Art and Commerce in the Dutch Golden Age. New Haven, 1997.

Price 1974 – *Price J. L.* Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century. London, 1974.

Schama 1994 – *Schama S.* Perishable Commodities: Dutch Still-Life Painting and the 'Empire of Things' // Consumption and the World of Goods. Ed. by J. Brewer, P. Roy. London, 1994. P. 478–488.

Weststeijn 2008 – *Weststeijn Th.* The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. Amsterdam, 2008.

REFERENCES

Alpers 1989 – Alpers S. The Art of describing: Dutch art in the Seventeenth century. Chicago, 1989.

Antonova 2004 – Antonova A. Clear painting: "Visible image and hidden meaning" in the Pushkin State Museum of Fine Arts. *Culture*. 2004. 8 (7416). P. 10. In Russian.

Calvin 1997 – Calvin J. Institution de la religion chrétienne. Transl. into Russian by A. Bakulov, G. Vdovina. Moscow, 1997.

Danilova 2002 – Danilova I. E. Word and visual image. Moscow, 2002. In Russian.

Dyrness 2004 – Dyrness W. Reformed theology and visual culture: The Protestant imagination from Calvin to Edwards. Cambridge, 2004.

Fromentin 1996 – Fromentin E. Les Maîtres d'autrefois. Transl. into Russian. Moscow, 1996.

Fukaya 2017 – Fukaya M. Connection between Rough Brushstrokes and Vulgar Subjects in Seventeenth-Century Netherlandish Paintings. *Appreciating the Traces of an Artist's Hand: Kyoto Studies in Art History*. Vol. 2. Ed. by T. Nakamura. Kyoto, 2017. P. 55–72.

Gombrich 1989 – Gombrich E. Aims and Limits of Iconology. Transl. into Russian by M. G. Seleznev. *Soviet Art History*. 1989. 25. P. 275–305.

Hegel 1968 – Hegel G. W. F. Ästhetik. Vol. 1. Transl. into Russian by B. G. Stolpner. Moscow, 1968.
Mazur 2018 – The World of Images. Images of the World. Anthology of visual culture research. Ed. by N. N. Mazur. Moscow, 2018. In Russian.
Mikhailov 1997 – Mikhailov A. V. Baroque poetry: the end of the rhetorical era. *Mikhailov A. V. Languages of culture.* Moscow, 1997. P. 112–175. In Russian.
Nikiforova 2003 – Nikiforova L. V. The phenomenon of palace in the Baroque era: The rhetorical reading. St. Petersburg, 2003. In Russian.
Nikiforova 2009 – Nikiforova L. V. History of art and culture. European Renaissance. St. Petersburg, 2009. In Russian.
North 1997 – North M. Art and commerce in the Dutch Golden Age. New Haven, 1997.
Price 1974 – Price J. L. Culture and Society in the Dutch republic during the 17th century. London, 1974.
Sadkov 2004 – Visual Images and Hidden Meaning: Allegories and Symbols in the Flemish and Dutch Painting in the Second Half of the XVI–XVII centuries: Exhibition Catalog. Ed. by V. A. Sadkov. Moscow, 2004. In Russian.
Schama 1994 – Schama S. Perishable commodities: Dutch still-life painting and the 'Empire of things'. *Consumption and the World of Goods.* Ed. by J. Brewer, P. Roy. London, 1994. P. 478–488.
Simsky 2017 – Simsky A. D. Protestant hierotopy in Dutch Golden Age Painting. *ΠΡΑΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2017. 3 (13). P. 10–32. In Russian.
Simsky 2019 – Simsky A. D. Icons of sacred matter. Protestant hierotopy and religious and philosophical principles of Dutch realism. *Art and Culture Studies.* 2019. 1. P. 70–91. In Russian.
Skakun, Yasnov 1996 – Selected European lyrics of the 17th Century. Transl. into Russian. Ed. by A. A. Skakun, M. D. Yasnov. St. Petersburg, 1996.
Smirnov 2004 – Smirnov V. L. The language and secrets of painting, or on the comprehension of the hidden meaning of a picture. St. Petersburg, 2004. In Russian.
Sokolov 1994 – Sokolov M. N. Everyday life images in Western European painting of the XV–XVII centuries. Reality and symbolism. Moscow, 1994. In Russian.
Verizhnikova 2004 – Verizhnikova T. F. Small Dutch masters: Portrait. Landscape. Genre painting. Still-life. St. Petersburg, 2004. In Russian.
Weststeijn 2008 – Weststeijn Th. The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. Amsterdam, 2008.
Wipper 1977 – 17th century European poetry. Trans. into Russian. Ed. by Yu. Wipper. Moscow, 1977.
Zvezdina 1997 – Zvezdina Yu. N. Emblem in the world of an Early Modern still-life. Toward the problem of reading a symbol. Moscow, 1997. In Russian.

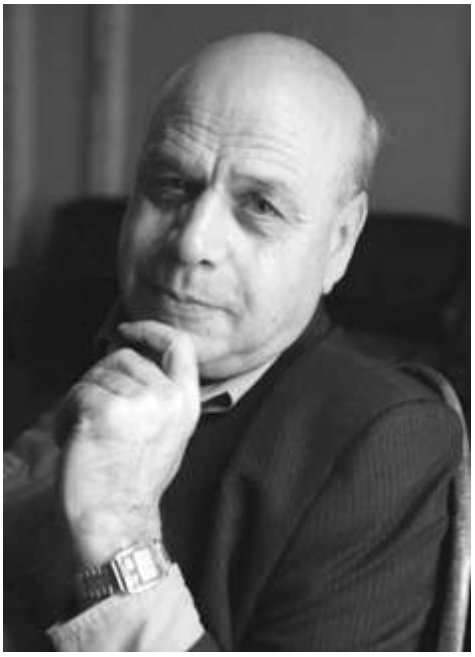
Материал поступил в редакцию 15.09.2019,
принят к публикации 07.10.2019

Для цитирования:
Никифорова Л. В. Голландская живопись XVII века как визуальная проповедь // Визуальная теология. 2019. № 1. С. 115–129.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-115-129

For citation:
Nikiforova L. V. Dutch 17th century painting as a visual sermon. *Journal of Visual Theology*. 2019. 1. P. 115–129.
DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-115-129

DOI: 10.34680/vistheo-2019-1-130-144

АРХИВ / ARCHIVE



Алексей Ильич Комеч (1936–2007) – всемирно известный российский искусствовед, знаменитый архитектурный критик, автор более 80 трудов в области византийской и древнерусской архитектуры, теории и истории реставрации, фотограф, активный защитник отечественного культурного наследия. В 1994–2007 гг. А. И. Комеч был директором Государственного института искусствознания. Широко известна деятельность учёного по сохранению архитектурно-градостроительного наследия Великого Новгорода. Международная Премия имени А. И. Комеча вручается ежегодно с 2008 года за общественно значимую гражданскую позицию в деле защиты и сохранения культурного наследия России.

Ниже публикуются две работы Алексея Ильича, вышедшие в середине 70-х годов прошлого века и более нигде не издававшиеся: Взгляды христианства II–IV столетий на эстетическую выразительность архитектурной формы // Культура и искусство Византии. Краткие тезисы докладов научной конференции (6–10 октября 1975 г.). Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1975. С. 21–23; Символика архитектурных форм в раннем христианстве // Искусство Западной Европы и Византии. Москва: Наука, 1978. С. 209–223.

В первой работе представлены в тезисной форме те идеи, которые затем подробно развиты во второй. Опираясь на ключевые богословские тексты раннего христианства, А. И. Комеч выявляет прямую семантическую связь архитектурных форм и принципов организации пространства в начальных типах христианского храма (базилика, купольное сооружение) с краеугольными понятиями о происхождении и структуре космоса, обосновывает

взаимную корреляцию теологических, мировоззренческих и эстетических установок в пределах единого и осмысленного визуального текста византийского храма. Автор показывает, как здание храма в само́м своём устройстве и оформлении, в комбинации масс и объёмов, света и тени визуально представляет христианские понятия о пространстве и времени, о покое и движении, о звучании и тишине, о преходящем и вечном. Исследование Алексея Ильича Комеча остаётся важным вкладом в изучение визуальной семиотики сакральной архитектуры, классическим научным текстом, не теряющим своей актуальности и в наши дни.

Авторская пунктуация сохранена. Все ссылки даны в исходной авторской редакции.

С. С. Аванесов, Е. И. Спешилова

Alexey I. Komech (1936–2007) is a world-renowned Russian art critic, a recognized architectural critic, author of over 80 works in the field of Byzantine and Old Russian architecture, the theory and history of restoration, a photographer, and an active defender of Russian cultural heritage. In 1994–2007 Alexey Komech was the director of the State Institute for Art Studies. The activities of this scientist in preserving the architectural and urban planning heritage of Veliky Novgorod are widely known. The A. I. Komech International Prize has been awarded annually since 2008 for a socially significant civic stand in the protection and preservation of Russia's cultural heritage.

Two works by Alexei Komech, published in the mid-70s of the last century and not published anywhere else later, are placed below: Views of Christianity of the 2nd – 4th centuries on aesthetic expressiveness of architectural form. *Culture and Art of Byzantium*. Leningrad, 1975. P. 21–23; Symbolism of Architectural Forms in Early Christianity. *The art of Western Europe and Byzantium*. Moscow, 1978. P. 209–223.

The first article summarizes those ideas, which are then thoroughly substantiated in the second. Based on the key theological texts of early Christianity, A. I. Komech reveals a direct semantic connection of architectural forms and principles of the space organization in the initial types of a Christian church (basilica, domed structure) with cornerstone concepts about the origin and structure of space, substantiates the mutual correlation of theological, ideological and aesthetic attitudes within the framework of a single and meaningful visual text of the Byzantine temple. The author shows how the building of the temple in its structure and design, in a combination of masses and volumes, light and shadow visually represents Christian concepts of space and time, of peace and movement, of sound and silence, of the transient and the eternal. The articles by Alexei I. Komech are classic academic texts that remain an important contribution to the study of visual semiotics of sacred architecture and don't lose their relevance today.

The articles retain author's punctuation. All references are given in the original author's edition.

Sergey Avanesov, Elizaveta Speshilova

А. И. Комеч

ВЗГЛЯДЫ ХРИСТИАНСТВА II–IV СТОЛЕТИЙ НА ЭСТЕТИЧЕСКУЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ

1. Отрицательное отношение раннего христианства к искусству основывалось на убеждении, что выразительность художественной формы не может преодолеть неодушевлённость вещества и что нельзя духу воплотиться в материальном. Следствием этого являлось равнодушное отношение к архитектуре культовых помещений, от которых требовались лишь достаточная величина и элементарная приспособленность для совершения обряда.

2. IV век – не только век завоевания языческого мира христианством, но и век насыщения самого христианства идейными движениями позднеантичного общества; ереси и борьба с ними. В ещё большей мере этот процесс характерен для искусства. Христианские базилики – как создания христиан, впервые пытающихся придать формам архитектуры новую, непохожую на присущую языческим памятникам выразительность; – как постройки античного мира, желающего ввести новую религию в формы традиционного и привычного искусства.

3. В христианской литературе II–IV вв. постоянно встречается уподобление Бога художнику, зодчему, а сотворение мира интерпретируется как создание Богом храма, в котором Ему поклоняется человек. С другой стороны, в IV в. мы можем найти описания церквей, в которых архитектурный организм начинает трактоваться как космос, формы наделяются символическим истолкованием, уподобляющим отдельное здание всему миру. Параллелизм этих идей – мир как храм и храм как мир – ценен как дополнительный источник для суждения о восприятии архитектуры людьми того времени.

4. Этот же параллелизм оказывается плодотворным для развития искусства, ибо одна из сторон аналогии – представление о мире как о храме – оказывается ведущей. Развитие и кристаллизация богословской мысли, отчеканивание догматов и обрядов шли гораздо быстрее, нежели формирование специфического образного строя и художественного языка христианского искусства. Поэтому на протяжении IV–V вв. существует известная противоречивость между духом христианства и эстетикой архитектуры, но она уже не считается принципиально непреодолимой. Наоборот, именно здесь лежит источник движения искусства. Высокий уровень художественного и интеллектуального развития позднеантичного общества определил большую осознанность поисков выразительности архитектурной формы.

5. «Шестоднев» Василия Великого является памятником богословской мысли, в удивительно зримой форме рассказывающим о сотворении мира и красоте возникшего космоса. Писавший в эпоху повсеместного распространения и строительства базилик, Василий Великий трактует мир как огромный купольный храм, по своему эмоциональному воздействию и элементам настолько предвосхищающий постройки VI столетия, что именно круг подобных представлений можно считать критерием, к которому при-

мерялась в своих поисках архитектура V в. и который служил стимулом работы зодчих.

***

А. И. Комеч

СИМВОЛИКА АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ В РАННЕМ ХРИСТИАНСТВЕ

Общеизвестно отрицательное отношение идеологов христианства II–IV вв. к изобразительному искусству. Приводимые одним из апологетов II в. слова Иеремии: «…всякий человек одурачен от ума своего, всякий художник посрамился от изваяний своих, напрасно серебряник трудится над серебром; нет в них духа, и в день посещения своего они погибнут»[1], – ясно показывают причину подобной неприязни. Христиане не верили в духовную выразительность вещественных форм. Окружавшее их языческое искусство было столь тесно переплетено с ощущениями реального бытия, что это само по себе делало восприятие произведений искусства актом языческого мироощущения.

Так же равнодушно относились христиане к возможности и необходимости построения какого-то специального здания для отправления своих религиозных обрядов. «Думаете ли вы, что мы скрываем предмет нашего богопочитания, если не имеем ни храмов, ни жертвенников? Какое изображение Бога я сделаю, когда сам человек, правильно рассматриваемый, есть образ Божий? Какой храм Ему построю, когда весь этот мир, созданный Его могуществом, не может вместить Его? И если я, человек, люблю жить просторно, то как заключу в одном небольшом здании столь великое Существо? Не лучше ли содержать Его в нашем уме, святить Его в глубине нашего сердца?»[2]. И опять ссылка на авторитет пророка заканчивает аргументацию, причём как бы от имени самого Творца: «…какой дом построите Мне, говорит Господь. Небо – престол Мой, и земля – подножие ног Моих»[3].

Подобные воззрения сохраняют силу до начала IV в. К этому времени церковь превращается во вполне сложившуюся общественную организацию. Её собственная структура определена, её роль в исповедании христианства отныне признана решающей. «Тот не может уже иметь отцом Бога, кто не имеет матерью церковь»[4]. Вселенский характер церкви резко усиливается с прекращением репрессий после принятия в 313 г. Миланского эдикта, когда христианство делается преобладающей религией в масштабе всей империи.

---

[1] Феофила к Автолику, книга вторая, 35. – Сочинения древних христианских апологетов. Москва, 1867, стр. 224.

[2] Октавий Марка Минуция Феликса, XXXII. – Там же, стр. 358.

[3] Исайя 66, 1. – Сочинения св. Иустина. Москва, 1892, стр. 67.

[4] Св. Киприана книга о единстве церкви. – *Св. Киприан*. Творения. Ч. II. Киев, 1891, стр. 181.

Церковь уже не могла незаинтересованно относиться к искусству, имея постоянную необходимость в пропаганде и распространении своих идей.

Начинается интенсивное строительство церквей. Но то теоретическое положение христианства II–III вв., о котором мы говорили выше, не теряет силы, старые принципы остаются руководящими. И резкое несогласие, которое проявляется в теоретическом отрицании храмового строительства и его практическом осуществлении, явилось наиболее плодотворным источником творческой энергии зодчих IV–VI вв. Раз христиане предпочитали содержать Бога «в нашем уме, святить Его в глубине нашего сердца», то, очевидно, лишь только та предметная среда, которая могла бы быть создана проекцией внутреннего идеального мира вовне, и явилась бы единственно приемлемой для христианского богослужения. Такой среды в IV в. не существовало, она не могла быть осознанной вдруг. Однако как цель движения – эта идея постоянно ощущалась и вела зодчих на протяжении столетий.

Основной традицией христианского строительства IV в. стала традиция светской общественной архитектуры античного мира. Базилики, форумы, термы, дворцы являли необозримое богатство форм, которыми могли пользоваться зодчие христиан.

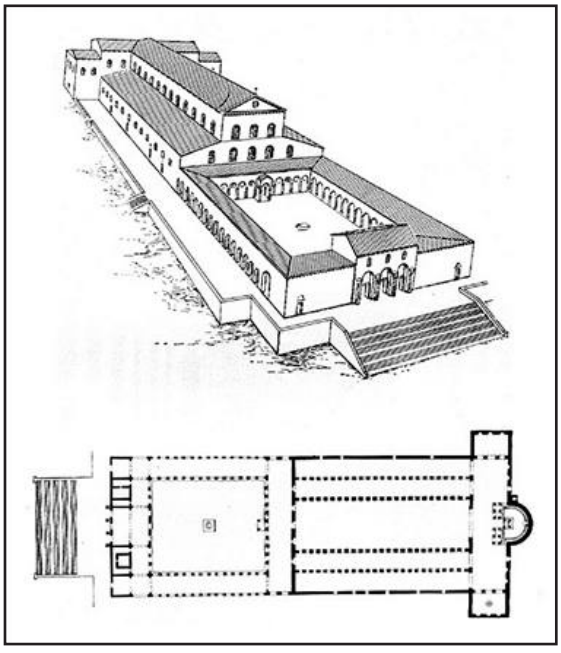


Рис. 1. Рим, базилика св. Петра. Ок. 400 г. Общий вид. План. Реконструкция

Необходимость отправления разнообразных обрядов вызвала к жизни понимание христианского храма как целого комплекса сооружений (рис. 1). Атриум, нартексы, сам храм, баптистерий, мавзолеи, – всё это образовывало ансамбль, часто обносившийся общей оградой. Функциональное назначение каждой части и взаимная их расположенность определились почти тотчас же. Главным всегда было здание самой церкви, поэтому вопросы, связанные

с его структурой и художественной выразительностью, были рассматриваемы как центральные.

Как правило, церковь представляла собой базилику. О происхождении подобных сооружений, об их связях с предшествующим развитием архитектуры существует огромная литература. Широко распространённая точка зрения говорит об инициативе христиан, для своих целей использовавших популярный в римской империи тип общественных зданий. Базилики давали место как самому литургическому действию, так и всем молящимся, бывшим его участниками в той или иной степени. Традиционное расчленение базилики нефами, её связь в античную эпоху с площадью форума, наличие внутри апсиды, являющейся смысловым центром интерьера, – всё это облегчало организацию христианского богослужения.

Но этот же процесс получает несколько иной оттенок, если мы будем исходить из точки зрения не христиан, а тех огромных масс новообращаемых, которые были в это время привлекаемы церковью. Для них не было ничего естественнее приспособления новой религии к формам уже существовавшего мира. Во главе подобных устремлений стоял сам император: «Сквозь все действия Константина в качестве реформатора ясно проходит консервативная линия; его побуждением, очевидно, было желание повсюду, где только можно, заключить дыхание новой жизни в старые формы, а не создание новых; и, в полном согласии с его общей позицией, особенно в первые, экспериментальные годы его правления, был избран и приспособлен существовавший тип здания. Мы даже можем пойти дальше и заявить, что при отсутствии христианской монументальной архитектуры, которая могла бы иметь своё продолжение, естественным источником вдохновения должна была стать дворцовая архитектура императорского окружения»[5].

Приспосабливая достаточно оперативно старые архитектурные формы для нового общественного действия, зодчие не могли сразу создать новый художественный язык. Привычные для них композиции переносили в христианский мир идеи и ощущения античной культуры, основанной на признании эстетической ценности форм реального мира. Победа христианства означала не моментальное торжество одной из художественных культур, а слияние обоих этих потоков под идейным главенством новой религии. Однако сама эта религия оказалась пронизанной элементами мировоззрения языческого общества.

В глазах христиан IV в. базилики выполняли почти ту же роль, что и молитвенные дома II–III вв. «Для современников Константина Христос был представлен повсюду. Церковь строилась не для того, чтобы быть его резиденцией, а как зала для собраний верующих; и это не Христос, а епископ сидел на троне в апсиде, и не Христу была приносима жертва, а он святил её для верных»[6].

---

[5] *I. B. Ward-Perkins.* Constantine and the Origins of the Christian Basilica. – Papers of the British School at Rome, IX (XXII), 1954, p. 87.

[6] *Ch. Delvoye.* Recherches récentes sur les origines de la basilique paléochrétienne. – Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, t. XIV, 1954–1957, p. 220.

Хотя задачи эстетического оформления среды богослужебного действия только начинали возникать, всё же надо отдать себе отчёт в том, насколько функциональные требования, сразу сказавшиеся в планировке храмов, повлияли на восприятие их пространства и самого объёма.

Отметим особенности организации пространства базилик. Прежде всего – мы не можем назвать его вполне закрытым. Через три, а то и пять широких дверей оно связано с нартексом и атриумом. Это действительно целое – и с точки зрения литургической, и с точки зрения пространственной. Перспектива храма, видимая из атриума через нартекс, часто становилась предметом специального внимания зодчих. Надо добавить, что каждая часть здания имела в глазах христиан определённую меру сакральной ценности, увеличивавшейся с приближением к алтарю. Архитектура как бы составляла мир, заселяемый христианами для участия в литургии.

Весь ансамбль не только ориентирован по продольной оси, он ещё пронизан идущим к алтарю движением. Создаётся временно́й поток восприятия храма – ограда, атриум, нартекс, целла, алтарь. Чрезвычайно важно, что в этом динамическом развитии сохраняется постоянство масштаба – все части имеют, как правило, одинаковую ширину, ритм портиков атриума сливается с портиками нартексов и часто без изменения переходит в наос. Сама базилика постоянна в своём встречном для зрителя движении, её поперечный разрез всегда один и тот же. Пространство, предстоящее идущему к алтарю, имеет ту же меру, что и остающееся за его спиной. Ритм массового шествия, начавшийся в атриуме, продолжается вплоть до апсиды.

Использование ордера в виде колоннад подчиняет пространство храмов одному направлению движения и единому ритму. Все отклонения изгнаны, интерьер получает подчёркнуто организованный характер. Ритм становится важнейшим элементом языка нового искусства. Это, конечно, одна их драгоценнейших традиций античного мира, но она уже определяет структуру пространственных зон, а не материальной формы. Роль колонн в расчленении пространства гораздо важнее их пластической самостоятельности. Пожалуй, в истории архитектуры не было другой такой эпохи, которая с таким безразличием относилась бы к ордеру[7]. Колонны разных ордеров и разных размеров употреблялись в одном ряду. Когда же новая эпоха стала осознавать свои художественные идеалы, то она выбрала колонны гладкие и полированные, блеск их твёрдой поверхности не давал пространству взаимодействовать с ними, заставляя его нейтрально огибать опоры. Последние занимают теперь лишь то пространство, которое они реально вытесняют своим объёмом. Пространство приобретает самостоятельность движения, а масса как его перегородка исчезает[8]. Не случайно в базиликах внутри нет, по существу, стен.

Подобная дематериализация форм усугубляется ещё особой выразительностью клиристория. При взгляде из центрального нефа сквозь колоннады видно пространство боковых, замыкаемое внешними стенами. Но наружными являются и стены клиристория, идущие над колоннадами. Окна,

---

[7] *F. W. Deichmann.* Die Spolie in der frühchristlichen Architektur. – Bericht d.VI. Internationalen Kongresses für Archäologie. Berlin (1939), 1940.

[8] *F. W. Deichmann.* Wandsystem. – Byzantinische Zeitschrift, 59, 1966, S. 355.

в изобилии прорезанные в них, явно выявляют эту их функцию. Они являются плоскостями, отделяющими пространство клиристория от наружной среды. Их назначение адекватно назначению стен боковых нефов, только они расположены ярусом выше. Между собою стены клиристория кажутся соединёнными западной стеной и триумфальной аркой, а главное – цельным пространством, заключённым между ними. Подобными приёмами четыре стены, внешние и внутренние, стоящие на колоннадах, образующие фактически четыре параллельные, не соприкасающиеся плоскости, оказываются связанными общей задачей – обрамлением пространства интерьера. Здесь начинается их уподобление единой огибающей оболочке, которое будет так развито в VI в. Внедрение арок и сводов, соединяющих вертикальные плоскости, происходящее в IV–V вв., оказывается подготовленным начальными образцами.

Подытожим наши наблюдения. Большое цельное пространство базилики, заключённое среди стен, начинающих восприниматься единой оболочкой, лишено внутренних перегородок. Мерный ритм колоннад организует его движение к алтарю. Всё случайное и единичное изгнано. Чёткое определение места для каждой группы верующих и собранность всех зон в единый ансамбль дают постепенный переход от наружного пространства к алтарю. Потеря тектонических принципов античности лишает ордер характера определяющей всё остальное системы и подчиняет его существование целому. Общая ритмика становится важнее пластической красоты отдельной формы, и движение, проходящее через ансамбль базилики, начинает приобретать характер идеального. Сами формы не обладают динамикой, но общая организация заставляет взгляд последовательно прослеживать их друг за другом.

Возникает мир, организованный единой ритмикой, мир целенаправленно упорядоченный, приготовленный для расположения в нём различных групп верующих. Надо всем доминирует светлое пространство клиристория, открытое, но недоступное людям. Оно постепенно становится центром пространственного развития. Функциональное, обрядовое назначение каждой части здания ясно выявлено, потеря архитектурной формой её пластической выразительности и доминирование пространства делают акт зрительного восприятия не динамически активным, а пассивно созерцательным. Это и есть основной смысл новой художественной концепции.

Подобная эмоциональная окрашенность восприятия интерьера базилик настолько отчётливо связана с общим характером христианства, что мы должны рассматривать её как принадлежащую кругу сакральных представлений новой религии. Думается, что правы Е. Галл и Т. Клаузер, утверждающие, что «при создании базилики архитектор в настоящем творческом акте объединил различные элементы новым образом, который удовлетворил все требования христианской церкви после признания её церковью государственной. Это новое образование относится к числу лучших пространственных концепций позднеантичной архитектуры, однако от неё оно принципиально отличается ощущаемой в нём новой религиозной идеей»[9].

[9] Diskussionen zur Vortrag Deichmann “Die Ursprung der christlichen Basilika”. – Kunstchronik, Jg. 4, Hf. 5, 1951, S. 116.

Базилику нельзя рассматривать как жилище Бога, до такого фетишизма христианство никогда не опускалось. Но базилику можно и нужно рассматривать как мир, организуемый в какой-то мере в соответствии с представлениями христиан IV–V вв. Мы обладаем драгоценным свидетельством, подтверждающим это новое отношение христиан IV в. к архитектурной форме, её способности выразить духовное содержание. У Евсевия Памфила существует описание храма в Тире, в котором раскрываются его представления как о формах и назначении здания, так и о связи архитектуры с общими понятиями о мире. То, что можно увидеть и почувствовать в сохранившихся до наших дней памятниках, отчётливо и ясно излагается Евсевием. Вот этот текст:

«Назначив для него (для храма) пространство гораздо обширнее прежнего, весь этот объём он оградил отвне стеною, чтобы ограждённое место было самым безопасным убежищем для каждого. Величественные и высокие врата его устроив против самых лучей восходящего солнца, он и стоящим далеко вне священной ограды доставил возможность ясно созерцать внутреннее… Поражённых этим он надеялся скорее привлечь к церкви и видящих это возбудить к вступлению в неё. Впрочем, вступившему во врата ограды он не позволил вдруг нечистыми и необмытыми ногами войти в самое святилище, но, между храмом и вратами ограды оставив весьма большое место, украсил его со всех сторон четырьмя полукруглыми портиками и дал ему вид четырёхугольника, поддерживаемого везде столпами. На расстоянии же столпов он устроил вокруг деревянные приличной высоты решётки, а пространство между портиками вверху оставил открытым, чтобы видно было небо и проходил свежий, освещаемый солнечными лучами воздух. Здесь, против храма, дал он место символам святого очищения, т. е. ископал источники, которые вступающим внутрь церковной ограды доставляют в изобилии воду для омовения. Это первое пристанище входящих доставляет каждому благолепное и святое, а имеющим нужду в первоначальном наставлении – пристойное помещение. Потом, сменяя зрелище, он открыл входы в храм весьма многими, ещё более внутренними преддвериями и на солнечной стороне устроил три двери в один фасад; так что средней из них, в сравнении с боковыми, дал больший объём в высоту и ширину и, преимущественно перед последними, украсил её медными, на железном основании изваяниями и резьбою, другие же две присоединил к ней, будто телохранителей ко царице. Точно так же расположив число преддверий и из других портиков, по обеим сторонам всего храма, он придумал сделать над ними разные отверстия, чтобы зданию доставить более света, и украсил их тонкою деревянною резьбою.

…Окончив построение храма, он украсил его возвышенными престолами, в честь предстоятелей, и, кроме того, седалищами, расположенными в стройном порядке по всему храму, а по середине поставил святое святых – жертвенник. Но чтобы это святилище не для всех было доступно, он оградил его деревянною решёткою, украшенною до крайности тонким резным искусством, приводящим в изумление зрителей. Он не оставил без внимания и самого пола, но покрыл его превосходным мрамором…»[10].

[10] *Евсевий Памфил*. Церковная история, X, 4 – *Евсевий Памфил*. Сочинения, т. I. Санкт-Петербург, 1858, стр. 514–516.

«Сей муж… разделил силы всего народа по различию достоинств. Одних оградил только внешнею стеною…, и людей, которые не могут занимать лучшего места в здании, весьма много. Другим… повелел стоять у дверей и входящих отводить на свои места – их не неприлично называют преддверием храма. Иных поставил в виде первых столпов, окружающих с внешней стороны четырёхугольное преддверие, вводя их в уразумение буквального смысла четырёх Евангелий. Некоторых же поместил по обеим сторонам царственного дома, именно таких, которые только ещё оглашены и находятся в состоянии возрастания и успеха, однако уже не далеки от созерцания Божиих тайн, свойственного верным. Из числа последних взяв души чистые, омытые в божественной купели, подобно золоту, одни поставил в виде столпов гораздо лучших, нежели те, которые вне храма, т. е. утвердил их в сокровеннейших и таинственных догматах писания, а другие осветил светом, входящим в отверстия. Весь храм украсил он великим преддверием во славу единого царя всех Бога, и по обеим сторонам величия Отчего поместил Христа и Святого Духа, как вторичное сияние света…

Седалища суть души ангелов и некоторых других, данных для наставления охранения каждому; а божественный, великий и единый жертвенник есть не что иное, как чистота души общего нашего иерея и святое святых. Предстоя одесную его и с радостным лицом, с простёртыми объятиями приемля от всех благовонный фимиам, бескровные и невещественные жертвы молитв, великий архиерей наш Иисус, единородный Сын Божий, воссылает их к небесному Отцу и Богу всяческих, Которому прежде Сам поклоняется и один воздаёт достойную честь, потом молится, чтобы Он всегда был благ и милосерден ко всем нам.

Таков великий храм, объемлющий всю вселенную, устроенный великим зиждительным словом всяческих и вместе с тем существующий на земле как мысленное изображение того, что находится превыше небесного свода…»[11].

Это восторженное описание показывает, что ни о какой нейтральности, тем более враждебности Евсевия к выразительности архитектурной формы говорить уже не приходится, весь текст пронизан античной верой в способность искусства передавать мысли и чувства человека.

Использование трудов Евсевия для характеристики христианского миросозерцания может вызвать возражения, ибо по отчётливости и строгой последовательности воззрений он далеко уступает писателям второй половины IV – начала V в. Но как раз это обстоятельство делает его высказывания драгоценными для понимания эпохи Константина, эпохи активного взаимодействия старой и новой культур. Мировоззрение Евсевия представляет собою тот же сплав христианства с элементами языческой культуры и идеями римской монархии, что и архитектура современных ему базилик. Однако этот историко-культурный феномен был лишь переходным, непрочным образованием.

В IV в. христианство было принято самыми разнородными общественными группировками, внесшими множество оттенков и даже противоречий в прежде достаточно единое учение. Это послужило основой идейной

[11] *Евсевий Памфил*. Сочинения, т. I, стр. 521–525.

борьбы, начавшейся с первой четверти столетия. Во второй его половине столкновения достигли небывалой остроты. «…Это обуревание церквей не свирепее ли всякого морского волнения? Им сдвинуты с места все пределы отцов, приведены в колебание все основания и все твердыни догматов. Зыблется и потрясается всё поставленное на гнилой опоре. Друг на друга нападая, друг другом низлагаемся. Кого не низринул противник, того уязвляет защитник. Если враг низложен и пал, то наступает на тебя прежний твой заступник. До тех пор у нас взаимное общение, пока сообща ненавидим противников. А как скоро враги прошли мимо, друг в друге видим уже врагов. Сверх того, кто исчислит множество кораблекрушений?»[12].

В подобной ожесточённой борьбе постепенно пробивало себе путь ортодоксальное богословие, закрепляемое в чётких формулировках отцов церкви и постановлениях соборов. Новые идеи давали определяющие импульсы развитию искусства. Высота художественной традиции, наследовавшей тысячелетний опыт античной культуры, стала причиной чрезвычайно осознанного и целеустремлённого движения в искусстве V–VI вв., направленного на наиболее адекватное выражение христианских представлений. Если в архитектуре первый шаг, связанный с приспособлением базилик, прошёл под влиянием не только и даже не столько художественных факторов, то в дальнейшем внимание к выразительности и символике архитектурной формы сделалось основным, ведущим.

Мы не располагаем такой «программой» эволюции искусства V–VI вв., но в архитектуре её можно попытаться реконструировать, воспользовавшись поразительной аналогией, чрезвычайно популярной во всём христианском мире III–IV вв. Эта аналогия уподобляет Бога зодчему, а сотворённый мир – храму. Вот слова, которыми Василий Великий начинает описание сотворения мира: «Не обступим ли… сию великую и полную разнообразия художническую храмину Божия создания, и, востекши каждый своей мыслию ко временам давним, не будем ли рассматривать украшение вселенной?»[13]. Читая «Беседы на Шестоднев», откуда взяты эти слова, невольно представляешь себе купольные храмы VI в. – настолько предопределена в них выразительность архитектурной формы. Отчеканенность догматических принципов влекла за собой ясность и последовательность эмоционального мироощущения ведущих идеологов христианства IV в., позволявшую им предвосхищать развитие общественных взглядов и вкусов. Мир, существовавший в их душах, отличался от мира окружавшего их искусства, для людей IV–VI вв. он являлся постепенно усваиваемой истиной, определявшей и изменение эстетических воззрений.

Историки византийской архитектуры давно обратили внимание на особый «висячий» характер композиции византийских купольных храмов, где всё развитие идёт сверху вниз, на стремление византийских зодчих к дематериализации объёмных форм, на особый ритм криволинейных очертаний, «круговращение». Эти же качества отмечались самими византийцами –

---

[12] *Василий Великий*. О Святом Духе. К св. Амфилохию, епископу Иконийскому – Творения… Василия Великого…, т. I. Санкт-Петербург, 1911, стр. 642.

[13] *Василий Великий*. Беседы на Шестоднев. Беседа 4. – Там же, стр. 35.

достаточно прочитать описания храмов Прокопием Кесарийским, Павлом Силенциарием, Фотием. Удивительным образом подобная выразительность архитектуры предугадана у Василия Великого.

Показателен уже ход творения, дающий смысловой и динамический центр всей композиции. Об этом мы читаем ещё у Феофила: «…Человек, находясь внизу, начинает строить дом с земли и не может надлежащим образом возвести его и сделать крышу, если прежде не положит основания. Могущество же Бога обнаруживается в том, что Он творит вещи из ничего и так, как Ему угодно. Ибо "невозможное у человеков – возможно у Бога". Посему и пророк говорит, что прежде всего им сотворено небо наподобие кровли. "В начале, говорит он, сотворил Бог небо"… Итак, небо, наподобие свода, обнимало всё вещество, походившее тогда на глыбу. Ибо другой пророк, именем Исайя, сказал о небе: "Бог сотворил небо как свод и простёр его как шатёр для житья"»[14]. В полном согласии с этим говорит Василий Великий: «…об очертании неба для нас достаточно сказано у того же пророка в славословии Богу: Поставивый небо яко камару (Исайя 40, 22)»[15]. Ассоциация со сводом здесь замечательна, ибо она показывает истоки усиленного внимания к сводчатой архитектуре.

Не менее интересно стремление к композиционному развитию сверху вниз, полностью переворачивающему привычные представления античного искусства. Чувство реальной весомости объёма исчезает, сам свод мироздания оказывается невесомым. «…Касательно сущности неба довольно для нас сказанного у Исайи, который в простых словах дал нам достаточное понятие о природе его, сказав: Утвердивый небо яко дым (Исайя 51, 6), т. е. для сотворения мира осуществивший естество тонкое, не твёрдое, не грубое»[16]. Даже земля как твёрдое тело оказывается без опоры, весь организм вселенной зависит только от мира вышнего. «А потому и себе самим, и спрашивающим нас: на чём опирается этот огромный и несдерживаемый груз земли? – надобно ответить: в руце Божией концы земли (Пс. 94, 4). Эта мысль и для нас самая безопасная и для слушающих полезная»[17].

Чрезвычайно содержателен отрывок, говорящий о преобладании в космосе кругового движения и его смысле. «Посему, человек, не представляй себе видимого безначальным и из того, что движущиеся на небе тела описывают круги, а в круге чувство наше, с первого взгляда, не может приметить начала, не заключай, что природа круговращаемых тел безначальна. Да иэтого круга, т. е. начертания, на плоскости описанного одною чертою, не должны мы предполагать уже безначальным потому, что убегает от нашего чувства, и не можем мы найти, где он начался, а где окончился. Напротив того, хотя сие и убегает от нашего чувства, однако же в действительности, кто описывал круг из средоточия и известным расстоянием, тот, без сомнения, начал его откуда-нибудь. Так и ты, видя, что тела, описыва-

[14] Феофила к Автолику, книга вторая, 13 – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 199–200.

[15] *Василий Великий*. Указ. соч., стр. 10.

[16] Там же.

[17] Там же, стр. 11.

ющие круги, возвращаются в прежнее своё положение, равномерностью и непрерывностью их движения не удерживай себя в той ложной мысли, будто бы мир безначален и нескончаем. Проходит бо образ мира сего (1 Кор. 7, 31), и: Небо и земля мимо идёт (Матфей 24, 35)»[18]. Здесь прекрасно глубокое внимание к ритмике криволинейного движения, заставляющее Василия Великого воспринимать круг настолько весомым аргументом в пользу несотворённости бытия, что он его специально опровергает. Но если в его глазах выразительность круга противоречит преходящему характеру всего земного, то подобной выразительностью, очевидно, должны обладать структуры, связанные с неизменным и вечным бытием Бога. Можно вспомнить, что в купольных храмах, при большой развитости криволинейного ритмического движения, форма круга появляется лишь однажды, вознесённая над всем пространством и всеми опорами.

Сложная и намеренная ритмическая организация криволинейного движения в интерьерах византийских храмов в сочетании со зрительной дематериализацией форм рождает чувство абстракции от непосредственного восприятия, чувство высокого интеллектуализма. Это искусство не душевное, но духовное. Замечательно выразил эту особенность Григорий Нисский в «Толкованиях к надписаниям псалмов»: «…Пёстрое смешение вещей в мировом целом, повинуясь некоему стройному и ненарушимому ладу и само собой согласуясь через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над чувственными ощущениями и слушающего напев небес»[19].

Вернёмся, однако, к картине мира у Василия Великого. При суждении о качестве творения в основу им и как бы самим Творцом положен критерий, в котором совершенно ясно проступает эстетическая оценка. Красота, здесь отыскиваемая, не есть просто приятность для глаза, она исполнена высшего смысла, как обнаружение качества организации, имманентно присущей самому Богу. «И виде Бог, яко добро. Писание показывает не то, что Богу открылся какой-то приятный вид моря. Ибо Творец не очами рассматривает красоту тварей, но с неизречённой премудростью созерцает происходящее. Усладительно, правда, зрелище – море белеющееся, когда царствует в нём постоянная тишина, усладительно также, когда хребет его, зыблемый тихими ветрами, представляется зрителям в пурпуровом или лазоревом цвете, когда оно не ударяет сильно в смежную сушу, но как бы лобзает её в мирных объятиях; однако не должно думать, чтобы, по словам Писания, и Богу в таком же смысле казалось море прекрасным и приятным; напротив того, в Писании красота определяется относительно к мировозданию»[20]. «Созидаемое не очам Божиим доставляет приятность; и одобрение красоты у Бога не таково, как у нас. Для Него прекрасно то, что совершенно по закону искусства и направлено к благопотребному концу. Почему-то Предположивший явственную цель созидаемого одобрял твори-

[18] Там же, стр. 5.

[19] *Григорий Нисский*. Толкования к надписаниям псалмов – Памятники византийской литературы IV–IX вв. Москва, 1968, стр. 85.

[20] *Василий Великий*. Указ. соч., стр. 40.

мое по частям, сообразуясь со Своими художническими законами, поколико оно служило к достижению конца. Когда рука лежит сама по себе, а глаз особо, и каждый член статуи положен отдельно, тогда не для всякого покажутся они прекрасными. А если всё поставлено на своём месте, то красота соразмерности, часто и с первого взгляда, усматривается даже невеждою. Но художник и прежде сложения знает красоту каждой части и хвалит её отдельно, возводя мысль свою к концу. Подобным художником, одобряющим каждое своё произведение порознь, изображается теперь и Бог»[21]. «…В творениях Божиих напрасное не имеет места»[22].

Всё, что мы до сих пор хотели реконструировать, есть само пространство мироздания и его оболочка. Не менее интересны представления о временно́м и качественном состоянии подобного «храма». Время в понятии христиан двояко. Оно динамично и тленно. «Мы по необходимости либо только ожидаем будущего, либо рассматриваем прошедшее, настоящее же бежит как ускользающая мысль»[23]. То же говорит о времени в сотворённом мире Василий Великий: «Не таково ли время, что в нём прошедшее миновалось, будущее ещё не наступило, настоящее же ускользает от чувства прежде, нежели познано?»[24].

Но от подобного понимания резко отличается время, как оно было до сотворения мира и как оно будет после будущего, второго пришествия Христа. Эти периоды развития не имеют, имя им вечность. В пылу борьбы ранних христиан с язычниками понятие вечности переносилось иногда даже на окружающий мир, в котором всё как будто бы застывало без развития между бывшим и будущим явлениями Христа. Показательно темпераментное высказывание Татиана: «Вы исследуете, что такое Бог, но не знаете, что в вас есть; и, разиня рот на небо, падаете в ямы. Ваши книги подобны лабиринтам, и читающие их – бочке Данаид. Что вы разделяете время, называя одно прошедшим, другое настоящим, а иное будущим? Каким образом будущее может настать, когда существует настоящее? Но как плаватели на море, когда корабль несётся по водам, по неопытности думают, что горы бегут (а не корабль их), так и вы не замечаете, что вы сами проходите, а век стоит, пока угодно Сотворившему его» [25].

В такой форме это скорее исключение. Ортодоксальное богословие никогда не приписывало времени реального мира сущностной основы. Оно, напротив, скорее являлось синонимом преходящего и исчезающего. Но в интерьерах христианских купольных храмов мы ощущаем не эту переменчивую стихию общего движения, а постоянство и вечность пребывания в себе совершенных форм, как бы освящённых соприкосновением с надмирными сущностями. Мы не будем сейчас говорить о том, как это достигнуто,

---

[21] *Василий Великий*. Указ. соч., стр. 34.

[22] Афинагора афинянина философа христианского о воскресении мертвых, 12 – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 141.

[23] Евсевия Памфила слово царю Константину…, гл. 6 – *Евсевий*. Сочинения, т. 2. Санкт-Петербург, 1849, стр. 364.

[24] *Василий Великий*. Указ. соч., стр. 7.

[25] Татиана речь против эллинов – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 42.

а просто констатируем хорошо всем знакомое ощущение выключенности из реального течения событий, которое охватывает нас при входе в церковь.

Это пространство не только имеет своё время, оно ещё предлагает себя как вместилище молитв и песнопений. И так же как пространство наполняется людьми, так и для звуков литургии есть в нём место – тишина, которой придан сокровенный смысл. «Если море прекрасно и достойно похвалы перед Богом; то не гораздо ли прекраснее собрание такой церкви, в которой, подобно волне, ударяющей в берег, совокупный глас мужей, жён и младенцев воссылается к Богу в наших к Нему молитвах? Глубокая тишина хранит её незыблемою, потому что лукавые духи не возмогли возмутить её еретическими учениями»[26].

Время и тишина могут быть встречены в близком к подобному ощущении и в окружающем мире. Время – вечность и тишина, покой охраняющая, любой отшельник, ушедший из общего ритма человеческой жизни, христианин он или нет, с ними сталкивается. Эти категории тесно связаны с внутренним состоянием пассивного созерцания. Поэтому они оказываются привнесёнными уже в архитектуру базилик. Но того, что придало бы им глубокое значение понятий, связанных с последними тайнами мироздания, – именно особой организации всей архитектурной композиции, – в базиликах не существует.

Уже говорилось, что по представлениям христиан мир создан Богом как храм для общения между Демиургом и творением, для поклонения верующих строгому, но доброму Спасителю их душ. Суммируя все описания, можно представить себе тот идеальный храм, который мог быть уподобленным мирозданию. Прежде всего – это сводчатая постройка, и, на основании чрезвычайно прочных ассоциаций христиан, доставшихся им по наследству от античности, купол с его безупречным круговым очертанием есть центр её. Всё развитие идёт от него, сверху вниз, ритм этого движения определён сложной перекличкой криволинейных очертаний. Масса здания не должна вызвать чувства тяжести, а должна казаться висящей, не оказывающей давления на опоры. «В руце Божией концы земли». Храм должен быть наполнен светом. «Начало творения есть свет, потому что свет делает видимым то, что созидается»[27]. Строгая целесообразность здания способна более определённо выявить замысел Творца, нежели окружающий мир, многообразие которого скрывает от восприятия цельность Божественного замысла.

Мир как храм, созданный Богом, – эта идея глубоко традиционна для христианства II–IV вв. Храм как мир – вот новаторская концепция, поставленная в центре внимания зодчих IV–VI вв., приведшая их к поразительным постройкам юстиниановой эпохи. Последние явились воплощением идеальных представлений, казавшихся христианам II–III вв. принципиально непередаваемыми средствами искусства.

---

[26] *Василий Великий*. Указ. соч. С. 41–42.

[27] Феофила к Автолику, книга вторая, 11 – Сочинения древних христианских апологетов, стр. 196.

АВТОРЫ

Сергей Сергеевич Аванесов
доктор философских наук, профессор,
зав. кафедрой теологии, директор научно-образовательного центра «Гуманитарная урбанистика».
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Ул. Большая Санкт-Петербургская 41, Великий Новгород, Россия, 173003
E-mail: iskiteam@yandex.ru

Роман Викторович Светлов
доктор философских наук, профессор,
директор Института философии человека.
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
Наб. реки Мойки 48, Санкт-Петербург, Россия, 191186
E-mail: spatha@mail.ru

Наталия Ивановна Сазонова
доктор философских наук, кандидат исторических наук, доцент,
зав. кафедрой истории России и методики обучения истории и обществознанию.
Томский государственный педагогический университет
Ул. Киевская 60, Томск, Россия, 634061
E-mail: nataly-sib@mail.ru

Константин Сергеевич Шаров
кандидат философских наук,
старший научный сотрудник.
Институт биологии развития имени Н. К. Кольцова Российской академии наук
Ул. Вавилова 26, Москва, Россия, 119334
E-mail: const.sharov@mail.ru

Райнхольд Шмитт
доктор социологии,
научный сотрудник отделения прагматики.
Институт немецкого языка
R 5, 6-13, Мангейм, Германия, D-68161
E-mail: reinhold.schmitt@ids-mannheim.de

Анна Александровна Петрова
доктор филологических наук, доцент,
старший научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Интеллектуальные технологии управления текстами».
Казанский (Приволжский) федеральный университет
Ул. Кремлёвская 18, Казань, Россия, 420008
E-mail: petrova16@mail.ru

Лариса Викторовна Никифорова
доктор культурологии,
профессор кафедры философии, истории и теории искусства.
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
Ул. Зодчего Росси 2, Санкт-Петербург, Россия, 191023
E-mail: nikiforova_lv@list.ru

AUTHORS

Sergey S. Avanesov
Dr. Sci. (Philosophy), Professor,
Head of the Department of Theology,
Director of the Research and Educational Centre for Humanitarian Urbanistics.
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia.
E-mail: iskiteam@yandex.ru

Roman V. Svetlov
Dr. Sci. (Philosophy), Professor,
Director of the Institute of Human Philosophy.
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia
E-mail: spatha@mail.ru

Natalia I. Sazonova
Dr. Sci. (Philosophy), Cand. Sci. (Historical Sciences), Associate Professor,
Head of the Department of Russian History and Methods of Teaching History and Social Studies.
Tomsk State Pedagogical University, Russia
E-mail: nataly-sib@mail.ru

Konstantin S. Sharov
Cand. Sci. (Philosophy),
Senior Researcher.
Koltsov Institute of Developmental Biology of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
E-mail: const.sharov@mail.ru

Reinhold Schmitt
Dr. Sci. (Sociology),
Member of the Department of Pragmatics.
Institute of the German Language, Mannheim, Germany
E-mail: reinhold.schmitt@ids-mannheim.de

Anna A. Petrova
Dr. Sci. (Philology), Associate Professor,
Senior Researcher of Research Laboratory “Intellectual Technologies of Text Management”.
Kazan (Volga Region) Federal University, Russia
E-mail: petrova16@mail.ru

Larisa V. Nikiforova
Dr. Sci. (Culturology), Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art.
Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russia
E-mail: nikiforova_lv@list.ru

ПОРЯДОК ПРЕДСТАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ К ПУБЛИКАЦИИ

Материалы для публикации в журнале принимаются в электронном формате по адресу: **vistheo@yandex.ru**. Редакция вступает в переписку только с автором (авторами) представленного материала. Научные произведения публикуются в журнале бесплатно, авторам публикаций не выплачиваются какие-либо гонорары.

Автор представляет в редакцию отдельными файлами:

✓ оформленное согласно правилам научное произведение;

✓ сведения об авторе (авторах) на языке статьи и английском языке с указанием следующих данных: фамилия, имя, отчество (при наличии) без сокращений; учёная степень, учёное звание; должность и место работы / учёбы без сокращений; адрес электронной почты; контактный телефон;

✓ заполненный бланк соглашения о публикации, подписанный автором (в случае соавторства каждый из авторов подписывает отдельный бланк); подписывая бланк соглашения, автор тем самым разрешает открытую публикацию своих материалов, а также их редактирование, не искажающее смысл произведения;

✓ анонимный файл, содержащий текст произведения, для осуществления двойного слепого рецензирования (в тексте научного произведения требуется убрать все сведения об авторе и организации, в которой он работает).

Перечисленные файлы должны быть поименованы в латинской графике:

✓ научное произведение: Фамилия автора_text.doc (Petrov_text.doc), в случае соавторства указывается фамилия первого автора.

✓ сведения об авторе: Фамилия автора_author.doc (Petrov_author.doc).

✓ бланк соглашения о публикации: Фамилия автора_agreement.pdf (Petrov_agreement.pdf).

✓ анонимный файл для рецензирования: первое слово названия произведения в латинской транскрипции (например, Problema.doc).

Все поступившие материалы проходят проверку на плагиат. При обнаружении плагиата материал отклоняется без права повторной подачи, а сам автор включается в список исследователей, материалы которых не подлежат опубликованию в журнале.

Очерёдность публикации материалов определяется датой их поступления в редакцию журнала. Работы, посвящённые особо актуальным темам, а также содержащие принципиально новую информацию, по решению редакции могут быть опубликованы вне очереди.

Редакция журнала не вступает с авторами в содержательное обсуждение статей и заключений рецензентов, переписку по методике написания и оформления научных произведений и не занимается доведением статей до необходимого научно-методического уровня.

MANUSCRIPT SUBMISSION

Materials for publication in the journal are accepted in electronic format at: **vistheo@yandex.ru**. The editorial board fulfills the correspondence only with the author(s) of the submitted material. Manuscripts are published in the journal free of charge, authors of publications are not paid any remuneration.

The author presents to the editorial office separate files:

✓ manuscript drawn up according to the rules;

✓ information about the author(s) in the language of article and English with the following data: surname, name (in full); academic degree, academic title; position and place of work / study without abbreviations; e-mail address; contact phone number;

✓ the completed form of the publication agreement signed by the author (in case of co-authorship, each of the authors signs a separate form); signing the agreement form, the author thereby permits the open publication of his materials, as well as their editing, which does not distort the meaning of the manuscript;

✓ anonymous file for double-blind peer review (in the text of the manuscript it is required to remove all information about the author and the organization in which he works).

The listed files must be named in the Latin script:

✓ manuscript: Surname of author_text.doc (Petrov_text.doc), in the case of co-authorship, the name of the first author.

✓ information about the author: Surname of author_author.doc (Petrov_author.doc).

✓ the form of agreement about the publication: Surname of author_agreement.pdf (Petrov_agreement.pdf).

✓ anonymous file: the first word of the title of the paper in Latin transcription (e.g. Problema.doc).

All received materials are checked for plagiarism. If plagiarism is detected, the material is rejected without the right to re-submit, and the author himself is included in the list of researchers whose materials are not subject to publication in the journal.

The order of publication of materials is determined by the date of their admission to the journal. Works devoted to particularly topical issues, as well as containing fundamentally new information, can be published out of order by the decision of the editorial board.

The editorial board does not enter into a meaningful discussion with the authors about articles and opinions of reviewers, doesn't correspond on the methods of writing and design of paper and is not engaged in bringing the articles to the required scientific and methodological level.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Редакция принимает материалы, набранные в текстовом редакторе Microsoft Office Word с расширением .doc или .docx, в электронном виде. Иллюстрации принимаются в виде отдельных файлов в формате jpeg (не более 5 иллюстраций).

Объём текста − до 40 000 знаков (включая пробелы). Текст набирается шрифтом Palatino Linotype. Размер шрифта – 12. Межстрочный интервал − одинарный. Абзацный отступ – 0,5 см. Поля страницы сверху и снизу − 2 см., слева − 2,5 см., справа − 1,5 см. Режим выравнивания аннотации, ключевых слов, основного текста и библиографии – по ширине, расстановка переносов – автоматическая. Страницы текста не нумеруются.

При использовании дополнительных шрифтов такие шрифты должны быть представлены в редакцию.

Структура текста

Публикуемое в журнале научное произведение должно состоять из следующих последовательно расположенных элементов:

– название статьи (прописные буквы, размер шрифта − 14, выравнивание по центру);

– инициалы и фамилия автора (отделяются от названия пропуском строки, шрифт жирный, размер шрифта − 12, выравнивание по центру);

– место работы, страна (размер шрифта − 11, выравнивание по центру);

– e-mail (размер шрифта − 11, выравнивание по центру);

– сведения об источнике финансирования, если таковой имеется (отделяется от e-mail пропуском строки, шрифт жирный, размер шрифта – 10, выравнивание по центру)

– аннотация (отделяется пропуском строки, размер шрифта − 11, выравнивание по ширине);

– ключевые слова (отделяются от аннотации пропуском строки, размер шрифта − 11, выравнивание по ширине);

– для материалов на русском, французском и немецком языках пункты 1–7 повторяются на английском языке;

– текст (отделяется пропуском строки, размер шрифта – 12, выравнивание по ширине);

– библиография (отделяется пропуском строки, заголовок пишется прописными буквами, размер шрифта – 12, выравнивание по центру, далее после пропуска строки приводится список библиографии в алфавитном порядке, выравнивание по ширине);

– references (список использованной литературы в переводе на английский язык; оформляется таким же образом, что и библиография).

На сайте журнала «Визуальная теология» можно ознакомиться с шаблоном для оформления статьи.

Аннотация

Аннотация (авторское резюме) должна являться кратким обзором научной статьи, представляющим основное содержание и выводы исследования. Размер аннотации – от 2500 до 3000 знаков без пробелов. Аннотация выполняет функцию справочного инструмента, адекватно репрезентирующего более объёмное научное исследование. Из аннотации должно быть ясно, какую цель ставил автор исследования, какие задачи он последовательно решал, какую методику применял (без уточнения деталей), каковы основные результаты исследования и в чём состоит научное значение этих результатов. Текст аннотации должен быть внутренне связным и логически структурированным (следовать логике текста статьи). В аннотации не применяется цитирование. В аннотации не должно быть такого материала, который не содержится в статье.

Англоязычная аннотация к статье должна быть: информативной (не содержать общих фраз); оригинальной (не калька с аннотации на языке статьи); написанной на приемлемом английском языке (не «механический» перевод); содержательной (отражать основное содержание статьи и конкретные итоги исследования). Размер англоязычной аннотации – от 2500 до 3000 знаков без пробелов. Англоязычная аннотация призвана играть роль независимого от текста статьи источника научной информации.

Ключевые слова

Ключевые слова к статье должны отражать основное содержание статьи, совпадать с базовыми терминами исследования, определять собой (маркировать) область знания, предметную область и тематику исследования. Количество ключевых слов – от 5 до 15, последовательность ключевых слов: по мере значимости.

Цитирование

Ссылки на использованную литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках согласно следующей форме: [Иванов 2012, 81], где Иванов – фамилия автора, 2012 – год издания, 81 – страница. При необходимости можно ссылаться на несколько страниц: [Петров 2019, 52–54], между указанными номерами страниц всегда должно использоваться короткое тире, не дефис. Перед отправкой материала необходимо убедиться, что

✓ все ссылки произведены на источники, присутствующие в библиографическом списке;

✓ каждый источник, присутствующий в библиографическом списке, процитирован не менее одного раза.

Количество так называемых **общих ссылок**, то есть ссылок на источник без указания номера страницы (за исключением ссылок на веб-ресурсы), не должно превышать 10 % от общего количества ссылок в тексте научного произведения. Цитирование собственных работ, как и любых других, должно быть уместным и целесообразным. Не рекомендуется использование материалов, авторство которых невозможно установить. При наличии печатного издания не рекомендуется ссылаться на электронный ресурс.

Все выделения текста внутри цитат уточняются в круглых скобках (курсив мой. – *Е. С.*), где *Е. С.* – первые буквы имени и фамилии автора (набираются курсивом). Если при цитировании упускается некоторый фрагмент текста, то в самой цитате на его месте используется многоточие, заключённое в угловые скобки: <…>. Подобное сокращение цитаты не должно приводить к искажению её смысла.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Нумерация сносок сквозная. Размер шрифта – 10, выравнивание по ширине.

Иллюстративные материалы (изображения, фотографии, таблицы и пр.) нумеруются и сопровождаются подписью: номер иллюстрации, название, автор/источник. Имена предоставляемых файлов jpeg должны соответствовать номерам и названиям иллюстраций в тексте.

Библиография оформляется в алфавитном порядке, не нумеруется.

References оформляется согласно латинскому алфавиту, не нумеруется.

Подробные правила оформления Библиографии и References представлены на официальном сайте журнала.

REQUIREMENTS FOR MANUSCRIPTS

The editorial board accepts in electronic form the materials typed in the text editor Microsoft Office Word with the extension .doc or .docx. Illustrations are accepted as separate files in jpeg format (no more than 5 illustrations).

Text size – up to 40 000 characters (including spaces). The text is typed in Palatino Linotype. The font size is 12. Line spacing – single. Paragraph indention – 0.5 cm. Page margins on top and bottom – 2 cm, left – 2,5 cm, right – 1.5 cm. The alignment mode of the abstract, keywords, main text and reference – justified, hyphenation – automatic. Pages of text are not numbered. When using additional fonts, such fonts should be submitted to the editor.

Text structure

The manuscript published in the journal should consist of the following consecutive elements:

— article title (capital letters, font size – 14, center alignment);

— initials and surname of the author (separated from the title by skipping a line, bold font, font size – 12, centered);

— place of work, country (font size – 11, center alignment);

— e-mail (font size – 11, center alignment);

— information about the source of funding, if any (separated from e-mail by skipping a line, bold font, font size – 10, center alignment)

— abstract (separated by skipping a line, font size 11, justified alignment);

— keywords (separated from the annotation by skipping a line, font size – 11, justified alignment);

— for Russian-language materials, paragraphs 1-7 are repeated in English;

— text (separated by line skipping, font size – 12, justified alignment);

— references in language of article (separated by skipping a line, the title is written in capital letters, font size – 12, center alignment, then after skipping the line is a list of reference in alphabetical order, justified alignment);

— references in English (made the same way).

On the website of the journal "Visual Theology" you can find a template for the design of the article.

Abstract

Abstract should be a brief review of the paper, representing the main content and conclusions of the study. The size of the abstract is 2500 to 3000 characters without spaces. The abstract serves as a reference tool, adequately representing a more extensive research. From the abstract it should be clear what purpose the author of the study set, what tasks he consistently solved, what methodology he used (without specifying details), what are the main results of the study and what is the scientific significance of these results. The text of the abstract should be internally coherent and logically structured (following the logic of the text). Citation is not used in the abstract. The abstract should not contain any material that is not contained in the article.

The English abstract should be: informative (not containing common phrases); original; written in acceptable English (not a "mechanical" translation); meaningful (reflecting the main content of the article and the specific results of the study). The

size of the English abstract – from 2500 to 3000 characters without spaces. The English abstract is intended to play the role of the source of scientific information, independently from the text of the article.

Keywords

Keywords to the article should reflect the main content of the article, coincide with the basic terms of the study, define (mark) the area of knowledge, subject area and subject of the study. Number of keywords – from 5 to 15, the sequence of keywords: by importance.

Citation

References to the used literature are given in the text in square brackets according to the following form: [Ivanov 2012, 81], where Ivanov is the author's surname, 2012 – year of publication, 81 – page. If necessary, it is allowed to refer to several pages: [Petrov 2019, 52–54], between these page numbers a short dash should always be used, not a hyphen. Before sending the material, it is necessary to make sure that

- ✓ all references are made to the sources, present in the reference;
- ✓ each source, present in the reference, is cited at least once.

The number of so-called general references, that are, references to the source without specifying the page number (except for the references to web resources), should not exceed 10 % of the total number of references in the text of the manuscript. Citation of author's own works, as well as any other, should be appropriate and expedient. The use of materials whose authorship cannot be established is not recommended. In the presence of the printed edition it is not recommended to refer to the electronic resource.

All selections of text inside of quotes are specified within the parentheses (my italics. – *E. S.*), where *E. S.* – the first letters of the author's name (typed in italics). If some fragment of text is missing when quoting, then in the quotation itself an ellipsis enclosed in angle brackets is used: <...>. Such a reduction of the quotation should not distort its meaning.

Notes are made in the form of page footnotes. Footnotes are numbered sequentially. Font size – 10, justified alignment.

Illustrative materials (images, photos, tables, etc.) are numbered and accompanied by a caption: illustration number, title, author/source. The names of provided jpeg files should correspond to the numbers and names of illustrations in the text.

Reference List in language of article (Russian, German, French) is presented in alphabetical order, not numbered.

References List in English is made in Latin alphabet order, not numbered.

Detailed rules for the design of the References are presented on the official website of the journal.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

Решение о рекомендации авторского материала к публикации принимается редакционной коллегией по результатам внешнего двойного слепого рецензирования. Процедуру рецензирования осуществляют учёные-специалисты по предложению главного редактора, членов редакционной коллегии и редакционного совета.

Поступившие материалы рассматриваются редколлегией журнала с точки зрения соответствия тематике журнала, академического качества материала и соблюдения «Правил оформления материалов». Соответствующие тематике журнала и оформленные должным образом материалы направляются на рецензирование. Редколлегия имеет право не принять материалы низкого академического качества, не соответствующие тематике журнала либо оформленные не по правилам.

Сроки рецензирования в каждом отдельном случае определяются с учётом наличия условий для оперативной публикации статьи. Максимальный срок рецензирования составляет не более одного месяца.

Поступившие в редколлегию материалы рецензируются на основании следующих критериев:

— соответствие содержания статьи тематике журнала;
— соответствие заголовка статьи содержанию статьи;
— уровень научной компетентности автора;
— самостоятельность и оригинальность исследования;
— научная новизна исследования;
— соблюдение правил цитирования;
— правильность оформления библиографии;
— соблюдение научного стиля изложения мысли (кроме эссе и интервью).

Материал подлежит публикации на основании положительной рецензии. Если материал соответствует всем критериям, но в нём имеются несущественные недочёты, материал направляется автору (авторам) на доработку с указанием конкретных замечаний рецензента. Произведение, направленное автору на доработку, должно быть возвращено в исправленном виде в течение месяца. Исправленный материал проходит процедуру повторного рецензирования. Материал, не соответствующий хотя бы одному из перечисленных критериев, отклоняется и не принимается к повторному рассмотрению; при этом автор получает мотивированный отказ редакционной коллегии.

Рецензии хранятся в течение 5 лет.

После получения положительного отзыва рецензента редакция журнала осуществляет литературное и научное редактирования материала, согласовывает с автором вносимую в произведение правку и предоставляет автору корректуру произведения до его опубликования.

PEER-REVIEW PROCESS

The decision on the recommendation of the author's manuscript for publication is made by the editorial board based on the results of an external double-blind peer review (the reviewer is not informed about the author and vice versa). The review procedure is carried out by highly-qualified academic and experts who have in-depth expertise and work experience in a particular research area. Reviewers are appointed on the proposal of the editor-in-chief, members of the editorial board and the editorial council.

The received manuscripts are considered by the editorial board of the journal in terms of compliance with the subject of the journal, the academic quality of the work and compliance with the "Requirements for manuscripts". Manuscripts relevant to the subject of the journal and properly drawn up are sent for review. The editorial board has the right not to accept manuscripts of low academic quality or not corresponding to the subject of the journal or not drawn up according to the "Requirements for manuscripts".

Terms of reviewing in each case are determined taking into account the availability of conditions for the rapid publication of the article. The maximum review period is not more than one month.

The manuscripts applied to the editorial board are reviewed on the basis of the following criteria:

— correspondence between the article content and journal topics;
— correspondence between the article title and the article content;
— the level of research competence of the author;
— independence and originality of the research;
— research novelty of the work;
— compliance with the rules of citation;
— the correctness of the references;
— implementation of a scientific style (except essays and interviews).

The manuscripts is subject to publication on the basis of a positive review. If the material meets all the criteria, but it has minor defects, the material is sent to the author(-s) for revision, indicating the specific comments of the reviewer. The work sent to the author for revision must be corrected and returned within a month. The corrected material undergoes the procedure of re-reviewing. Material that does not meet at least one of the listed criteria is rejected and is not accepted for re-consideration; in this case, the author receives a motivated refusal of the editorial board.

The reviews for each article are preserved during the course of 5 years.

After receiving a positive review of the reviewer, the editorial board carries out literary and scientific editing of the manuscript, agrees the changes with the author and provides the author with the proofreading of the work before its publication. The author undertakes to cooperate with the editorial board of the journal in the process of preparing the material for publication: in due time to read the proofreading and to make correction of the text.

ПОЛИТИКА ОТКРЫТОГО ДОСТУПА И АВТОРСКИХ ПРАВ

В целях развития научно-исследовательской коммуникации ко всем материалам журнала предоставляется открытый доступ. Выпуски журнала, а также отдельные статьи доступны на сайте для чтения, скачивания и дальнейшей работы без каких-либо дополнительных ограничений на основании лицензии Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

Важно учитывать, что согласно данной лицензии:

— при использовании материалов необходимо обязательно ссылаться на авторов статей и оригинальную публикацию в журнале «Визуальная теология»;
— не допускается использование материалов журнала в коммерческих целях.

Авторы, передавая журналу право первой публикации представленного научного произведения, сохраняют за собой все авторские права (в том числе право авторства, право на имя и др.).

OPEN ACCESS POLICY AND COPYRIGHT

In order to develop research communication, open access to all materials of the journal is provided. Issues of the journal, as well as individual articles are available on the website for reading, downloading and further work without any additional restrictions under the license Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

It is important to note that under this license:

— when using the materials it is necessary to refer to the authors of the articles and the original publication in the journal “Visual theology”;
— it is not allowed to use the materials of the journal for commercial purposes.

Authors, transferring to the journal the right of the first publication of the submitted scientific work, reserve all copyright (including the right of authorship, the right to a name, etc.).

Журнал учрежден 23.05.2019 г.

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

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2019 | № 1

Научный журнал

ISSN 2713-1610 (Print)

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

Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород,
ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216. Телефон: 8 (8162) 338830
E-mail: **vistheo@yandex.ru**

Подписано в печать: 02.12.2019 г. Сдано в печать: 16.12.2019 г.
Формат: 70x100/16. Гарнитура: Palatino Linotype.
Объём: 10,25 а. л. Тираж: 500 экз.
Цена свободная.