

НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал | 2021 | № 1 (4)



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

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ. 2021. № 1 (4)

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. Gladkov (Институт всеобщей истории РАН, Москва)
Архидиакон Геворг Гуцян (Ереванский государственный университета, Армения)
Прот. Сергей Золотарёв (Санкт-Петербургская православная духовная академия)
Т. А. Касаткина (Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, Москва)
В. В. Лепяхин (Университет г. Сегед, Венгрия)
Е. В. Максимова (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого)
А. Д. Охоцимский (Научный центр восточнохристианской культуры, Лёвен, Бельгия)
Н. И. Сазонова (Томский государственный педагогический университет)
Р. В. Светлов (Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург)
Н. Станкович (Белградский университет, Сербия)
И. Фолетти (Масариков университет, Брно, Чехия)

Редакционный совет

- М. Баччи (Фрибурский университет, Швейцария)
Е. Богданович (Университет штата Айова, США)
Г. В. Вдовина (Институт философии РАН, Москва)
Д. Е. Крапчунов (Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого)
Прот. Георгий Крейдун (Барнальская 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)
Т. Ю. Царевская (Государственный институт искусствознания, Москва)

Учредитель и издатель:

ФГБОУ ВО «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

Адрес учредителя и издателя: 173003, Россия, Великий Новгород,

ул. Большая Санкт-Петербургская, 41. Телефон: 8 (8162) 627244

Адрес редакции: 173003, Россия, Великий Новгород,

ул. Большая Санкт-Петербургская, 41, ауд. 1216. Телефон: 8 (8162) 338830

E-mail: vistheo@yandex.ru

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации ПИИ № ФС 77-75774 от 23.05.2019

Электронная версия журнала: <https://visualtheology.ru>

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2021

Все права защищены

YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE UNIVERSITY

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2021 | № 1 (4)



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

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY. 2021. 1 (4)

Editor-in-Chief

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

Executive Secretary

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

Editorial Board

Tatiana Borisova (National and Kapodistrian University of Athens, Greece)

Ivan Foletti (Masaryk University, Brno, Czech Republic)

Archdeacon Gevorg Ghushchyan (Yerevan State University, Armenia)

Alexander Gladkov (Institute of World History of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

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

Valerij Lepahin (University of Szeged, Hungary)

Elena Maksimova (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)

Natalia Sazonova (Tomsk State Pedagogical University, Russia)

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

Nebojša Stanković (University of Belgrade, Serbia)

Roman Svetlov (Herzen State Pedagogical University, Saint Petersburg, Russia)

Archpriest Stefan Vaneyan (Lomonosov Moscow State University, Russia)

Archpriest Sergei Zolotarev (St. Petersburg Orthodox Theological Academy, Russia)

Editorial Council

Michele Bacci (University of Fribourg, Switzerland)

Jelena Bogdanović (Iowa State University, USA)

Daniil Krapchunov (Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia)

Archpriest Georgy Kreidun (Barnaul Theological Seminary, Russia)

Alexey Lidov (Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow, Russia)

Yervand Margaryan (Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia)

Nadezhda Orlova (University of Zielona Góra, Poland)

Anna Petrova (Kazan (Volga Region) Federal University, Russia)

Tatiana Tsarevskaya (State Institute for Art Studies, Moscow, Russia)

Galina Vdovina (Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Founder and publisher:

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University

Address: 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street,

Veliky Novgorod, Russia, 173003. Tel.: +7 8162 627244

Editorial address: 1216 aud., 41 Bolshaya Sankt-Peterburgskaya Street,

Veliky Novgorod, Russia, 173003. Tel.: +7 8162 338830

E-mail: vistheo@yandex.ru

Certificate ПИИ № ФС 77-75774 dated May 23, 2019

by Federal Service for the Supervision of Communications, Information Technology,
and Mass Media of Russian Federation

Online version: <https://visualtheology.ru>

© Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, 2021. All rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора 7

СТАТЬИ

A. Simsky

Why God was an Iconoclast?

The Visual and the Pictorial in Biblical Hierotopy 11

В. Ю. Даренский

Вероисповедальная символика переживания смерти

и обряда погребения в русской православной культуре 41

Д. Е. Крапчунов

Визуальные проекции почитания сорока Севастийских мучеников

в праздничной обрядности русской традиционной культуры 60

Д. Б. Терешкина

Новгородская житийная литература: текст и образ 85

Т. А. Фолиева

Образ Божьего милосердия: визуальное богословие

в современном католичестве 105

E. Dulgheru

Visual Antinomy of Sacred Perfection. *Ginevra de' Benci's* Mystery

in Tarkovsky's *Mirror* 119

С. С. Ванеян

Макс Имдаль и его «Иконика» 131

ПЕРЕВОДЫ

Макс Имдаль

Джотто. Фрески Капеллы дель Арена:

Иконография. Иконология. Иконика.

Глава IX. Иконика или структурный анализ

Пер. с нем. С. С. Ванеяна 142

АРХИВ

В. Н. Ильин

Основные вопросы символики креста Господня

Подг. к печати С. Е. Золотарёва под общ. ред. С. С. Аванесова 186

Авторы 198

CONTENTS

Editorial	7
------------------------	---

ARTICLES

A. Simsky

Why God was an Iconoclast?

The Visual and the Pictorial in Biblical Hierotopy.....	11
---	----

V. Yu. Darensky

Religious Symbolism of the Experience of Death and Burial Rites

in Russian Orthodox Culture	41
-----------------------------------	----

D. E. Krapchunov

Visual Projections of the Forty Martyrs of Sebaste Veneration

in the Festive Rites of Russian Traditional Culture	60
---	----

D. B. Tereshkina

Novgorod Hagiographic Literature: Text and Image.....	85
---	----

T. A. Folieva

The Image of Divine Mercy: Visual Theology in Modern Catholicism	105
--	-----

E. Dulgheru

Visual Antinomy of Sacred Perfection. *Ginevra de' Benci's* Mystery

in Tarkovsky's <i>Mirror</i>	119
------------------------------------	-----

S. S. Vaneyan

Max Imdahl and His 'Ikonik'	131
-----------------------------------	-----

TRANSLATIONS

Max Imdahl

Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik.

IX. Ikonik oder Strukturanalyse

<i>Transl. into Russian by S. S. Vaneyan</i>	142
--	-----

ARCHIVE

V. N. Ilyin

Basic Questions in Symbolic of the Lord's Cross

<i>Prep. for publication by S. E. Zolotarev under ed. by S. S. Avanesov</i>	186
---	-----

Authors	198
----------------------	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые коллеги!

Вашему вниманию предлагается очередной номер журнала «Визуальная теология». Этот номер продолжает тему визуальной репрезентации религиозного опыта различными изобразительными средствами и в разных культурных жанрах.

В статье *Андрея Охоцимского* (Лёвен) производится сравнение дискретных фигуративных изображений и так называемого «живого визуального», имеющего холистический характер; на основе этого сравнения автор объясняет ветхозаветный запрет на изображения, а также характеризует иеротопию как опыт снятия противоречия между двумя названными типами визуальности. Исследование *Виталия Даренского* (Луганск) посвящено истолкованию визуальных репрезентаций отношения к смерти в православном христианстве; автор, опираясь на свидетельства русской литературы и иконографии, показывает, как обряд погребения и сам опыт созерцания мёртвого тела выражают христианское понимание смерти в качестве перехода к новому рождению в жизнь вечную. Статья *Даниила Крпачунова* (Великий Новгород) посвящена рассмотрению связи между визуализацией почитания Севастийских мучеников и формированием русского народного праздничного календаря; автор обнаруживает семиотические и теологические параллели, объединяющие, с одной стороны, иконографию святых мучеников и, с другой стороны, визуальные (предметные) формы организации религиозного праздника в народной культуре. Проблемы соотношения текста и образа в агиографической традиции Новгорода и Новгородского региона проанализированы в статье *Дарьи Терешкиной* (Великий Новгород); автор утверждает, что образы и типы новгородских святых выражают собой историческую реальность культуры прошлого, сохраняя в себе средневековые религиозные представления об этическом и экзистенциальном идеале. *Татьяна Фолиева* (Москва) исследует историю возникновения и эволюции одного иконографического типа Иисуса Христа в современном католичестве; в статье рассмотрены теологические и мистические предпосылки почитания Образа Иисуса Милосердного на фоне исторических событий в Европе XX века и в связи с индивидуальным визионерским опытом монахини Фаустины Ковальской. Статья *Елены Дульгеру* (Бухарест) посвящена анализу изобразительных приёмов *Андрея Тарковского*, использованных в его фильме «Зеркало» для визуализации сакральных тем вечности, бессмертия, антиномического совершенства человека и спасения души; автор статьи показывает, что Тарковский обращается к художественному наследию Ренессанса (Леонардо да Винчи), чтобы выразить на экране подлинный характер и внутренний мир героев фильма. Краткое введение в методологию визуальной герменевтики *Макса Имдаля* представлено в статье *Степана Ванеяна* (Москва); автор приводит аргументы в пользу тезисов о перфор-

мативном характере восприятия (и даже самого существования) произведения искусства и о принципиальной невозможности целиком редуцировать визуальный образ к конечному набору характеристик, поддающихся вербализации.

В разделе «Переводы» мы публикуем перевод с немецкого IX главы книги Макса Имдаля «Джотто. Фрески Капеллы дель Арена: Иконография. Иконология. Иконика», выполненный С. С. Ванеяном.

В разделе «Архив» вниманию читателя предложена небольшая статья Владимира Николаевича Ильина, опубликованная в Париже в 1928 году и посвящённая богословско-семиотической интерпретации ключевого визуального символа христианства – Креста Господня.

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

Сергей Аванесов

EDITORIAL

Dear colleagues!

We bring to your attention the next issue of the *Journal of Visual Theology*. This issue continues the theme of the visual representation of religious experience in various pictorial means and in different cultural genres.

The article by *Andrew Simsky* (Leuven) compares discrete figurative images and the so-called “living visual”, which has a holistic character. On the basis of this comparison, the author explains the Old Testament prohibition on images and also characterizes hierotopy as an experience of removing the contradiction between the two named types of visibility. The article by *Vitaly Darensky* (Lugansk) is devoted to the interpretation of visual representations of attitudes towards death in Orthodox Christianity. On the basis of Russian literature and iconography, the author shows how the burial ceremony and the experience of contemplating a dead body express Christian understanding of death as a transition to a new birth into eternal life. The article by *Daniil Krapchunov* (Veliky Novgorod) examines the connection between the visualization of the Sebastian martyrs veneration and the process of Russian national holiday calendar formation. The author reveals semiotic and theological parallels, uniting, on the one hand, the iconography of the holy martyrs and, on the other hand, visual (subject) forms of organizing religious holiday in Russian folk culture. The problem of correlation between text and image in the hagiographic tradition of Novgorod and the Novgorod region is analyzed in the article by *Daria Tereshkina* (Veliky Novgorod). The author claims that the images and types of Novgorod saints express the historical reality of the culture of the past, preserving the medieval religious ideas about ethical and existential ideal. *Tatiana Folieva* (Moscow) explores the history of the emergence and evolution of one iconographic type of Jesus Christ in modern Catholicism. The article examines the theological and mystical prerequisites for venerating the Divine Mercy against the background of historical events in Europe in the 20th century and in connection with the individual visionary experience of Sister Faustina Kowalska. The article by *Elena Dulgheru* (Bucharest) is devoted to the analysis of the pictorial techniques of Andrei Tarkovsky, used in his film “Mirror” for visualization of the sacred themes of eternity, immortality, antinomic perfection and salvation of soul. The author shows that Tarkovsky refers to the artistic heritage of the Renaissance (Leonardo da Vinci) in order to express the true character and inner world of the heroes. A short introduction to Max Imdahl’s methodology of visual hermeneutics is presented in the article by *Stepan Vaneyan* (Moscow). The author gives arguments for the statement about the performative nature of perception (and even the very existence) of a work of art and about the fundamental impossibility to reduce the visual image to a finite set of verbal characteristics.

In the ‘Translations’ section we publish the IX chapter of Max Imdahl’s book ‘Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik’ [‘Giotto. Frescoes of the

Arena Chapel: Iconography. Iconology. Iconics’], translated from German by S. S. Vaneyan.

In the ‘Archive’ section, the reader is offered a short article by *Vladimir Ilyin*, published in Paris in 1928 and dedicated to the theological and semiotic interpretation of the key visual symbol of Christianity – the Cross of the Lord.

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

Sergey Avanesov

СТАТЬИ / ARTICLES

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-11-40>

WHY GOD WAS AN ICONOCLAST? THE VISUAL AND THE PICTORIAL IN BIBLICAL HIEROTOPY

Andrew Simsky

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

This study's point of departure is a question: given that the Old Testament God so categorically prohibits all images, why is His Word, i.e., the Bible, so full of visions and visual imagery? In this paper, the issue is discussed in terms of a distinction between the visual, broadly understood, and the pictorial, relating in a narrow sense to graphic artefacts. I argue that mental images are distinct from and, in a sense, superior to pictures. The latter are contrasted with an 'enhanced' visual imagery that includes sensory and motor images as well. Holistic units of these 'enhanced' visual memories are termed as 'image-experiences'. The first and most important quality of the 'enhanced vision' is its spatial character, which can even predetermine the emotional key of the response. This is particularly the case with 'limitless' natural spaces, such as the sea, the skies, or mountainous landscapes. The complex structure of the natural sublime and its affinity with divine imagery is discussed using the concrete example of the modern European aesthetics of mountains in its historical evolution. Then the paper turns to the hierotopic approach, according to which the spatial experience of religious imagery emerges from organized ensembles of sacred objects and symbolic pointers, conceptualised as spatial icons. Another important quality of the enhanced visual is in its organic link with movement and action. Image-experiences are lived through rather than passively watched. Calvinist visual theology provides a remarkable example of an iconoclast ideology, which explicitly supports the 'enhanced visual' and shows a way to develop it into a form of understanding and transforming the world. The motional/actional aspects of the 'enhanced' visual are further discussed in terms of a hierarchical model of motion control proposed by Nikolai Bernstein in which two kinds of spaces are defined: first, space as a geometric medium of locomotion defined by delimiting surfaces and dynamic constraints; secondly, spaces of purposeful tool-mediated activity as collections of meaningful objects. Our human talent for identifying things by unclear or incomplete features is instrumental to our ability to recognize objects in drawings and photographs. The Bernsteinian system helps to explain why the perception of 2D images is dominated by object-oriented parsing. Hence, there is a danger that the response to pictures be reduced to subject-object interaction in which many important holistic qualities of the enhanced visual would be lost. Hierotopic creativity – the construction of sacred spaces – can be seen as a strategy to mitigate these dangers by integrating image-pictures into higher-level spatial constructs of enhanced visibility.

Keywords: vision, picture, iconoclasm, sacred space, performativity, atmosphere, hierarchy, mental image, embodiment, action, movement, Nikolai Bernstein.

ПОЧЕМУ БОГ БЫЛ ИКОНОБОРЦЕМ? ВИЗУАЛЬНОЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ В БИБЛЕЙСКОЙ ИЕРОТОПИИ

А. Д. ОХОЦИМСКИЙ

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

Отправной точкой данного исследования является вопрос: если Бог Ветхого Завета категорически запрещает любые изображения, то почему Библия полна видений и зрительных образов? Поиск решения проблемы приводит к выявлению принципиальных различий между фигуративными изображениями-картинками и живыми зрительными образами, включёнными в жизненный контекст. В данном исследовании плоские изображения противопоставляются «живому визуальному», которое также включает чувственные, двигательные и действенные образы, обогащающие зрительные воспоминания или плоды зрительного воображения. Первое и главное качество «живого визуального» – его пространственный характер, который сам по себе может предопределять эмоциональный регистр восприятия, как например в случае «безграничных» природных пространств, таких как море, небо, горные пейзажи. На материале становления европейской эстетики гор обсуждается сложная структура природного сублимного и его родство с религиозными образами, пространственную природу которых концептуализирует иеротопия. Два основных понятия иеротопии, пространственная икона и образ-парадигма, представляют собой пространственные образы, порождённые организованным ансамблем сакральных элементов. Визуальная теология кальвинизма даёт важный пример иконоборческой идеологии, которая не только явно опирается на «живое визуальное», но и указывает путь его развития в форму познания и преобразования мира. Второе важное качество «живого визуального» – его органическая связь с движениями и действиями. В иерархической четырёхуровневой системе управления движением, предложенной Н. А. Бернштейном, возникают две модели пространства: во-первых, геометрическая модель среды, в которой осуществляется движение, и, во-вторых, совокупность осмысленных задействованных предметов. Способность зрения идентифицировать предметы по неясным и частичным признакам проявляется в их успешном распознавании на картинках. Восприятие плоских изображений оказывается содержательно обеднённым именно потому, что оно определяется попредметной расшифровкой изображений и лишено важных холистических черт «живого визуального». При этом иеротопическое творчество оказывается эффективной стратегией преодоления этих ограничений путём включения фигуративных изображений в пространственные конструкции «живого визуального».

Ключевые слова: видение, изображение, иконоборчество, сакральное пространство, иеротопия, перформативность, атмосфера, ментальный образ, движение, действие, Н. А. Бернштейн.

Preface

Some time ago, I was teaching a Sunday school class in our local Baptist community. For education and entertainment, I illustrated biblical stories with classical paintings. The kids were rather indifferent, but the headmistress was not. She could not clearly explain what was wrong with my use of pictures, but something was wrong... As I understand now, in her view, I was trying to insert an unwanted intermediate layer between the minds of the students and the Word of God. The children were expected to internalise the biblical stories in a strictly personal way, appropriate them as THEIR stories, not as an artist's fancy. I had to admit that there was indeed some mismatch between the tough austerity of the biblical texts and the colourful attractiveness of the paintings. My career in the Sunday school was over, but I still could not quite understand in what sense pictures hindered the study of the Bible? Was it merely a stubborn sectarianism, or was there more to it?

A few years earlier I had written a paper on the theme of fire in the Bible, which was accepted by the same audience with much appreciation. Although I did not illustrate the paper, it was full of visuality – from the burning bush to “our God is consuming fire” [Simsy 2013]. So, what is the difference? Why are images good when they stand in the text but become dangerous when they are painted? At this point I read a book on the Puritan visual culture by Dyrness [Dyrness 2004], and the issue became clearer: the borderline was not between vision and reading/hearing but between pictures and mental images. Pictures show something external, whereas mental images belong to us and are enriched with diverse associations, in first place actional. Through further reading, I learned about the modelling of spaces via the interplay of vision and movement. The storyline of this essay, from biblical mental images to performative spaces began to take shape...

Introduction

With the immense corpus of theoretical literature around the Bible and its interpretation, it is easy to lose sight of the simple fact that the Bible itself is not a theoretical book at all. Being mostly composed of narratives and visions, the Word of God is highly dynamic and intensely visual in character. The authors of biblical books appear to be wholeheartedly absorbed in a passionate effort to win readers' hearts by evoking their emotions and igniting their imagination. In stark contradiction to the theological tradition engendered by Bible reading, they rarely, if ever, resorted to logical arguments. The breathtaking imagery they use as a rhetorical device might be ambiguous or even unclear in its message. Its main thrust is to overwhelm the readers with the greatness of God in all His Glory. In order to feel awe, one does not necessarily have to understand...

Although the Old Testament God has strictly forbidden the Israelites to represent anything in celestial or earthly realms¹, the history of His relations with them

¹ “You shall not make for yourself an idol in the form of anything in heaven above or in the earth

unrolls as a series of dramatic stories conveyed with vivid imagery, appealing to visual imagination and calling for the use of visual aids. Nevertheless, iconoclasts of all times seem to have taken prohibitions of images at face value². Iconoclastic ideas have had a profound impact on all three major religions of the Book. Even Christianity with its materialized Divinity was subjected to at least two major iconoclastic explosions, those of the Byzantine Iconoclasm and the Reformation. After the dust has settled and icons and religious paintings have taken their assigned places in churches and museums, the Bibles we are reading are still not illustrated, and most devotees would meditate with their eyes closed.

In this work I have chosen to sympathise with the iconoclast point of view in order to better understand what is gained by the prohibition of pictures. The issue at stake is discussed in terms of a distinction (and a tension) between the visual and the pictorial. *The visual* will be broadly understood as lived visual experience taken together with its traces in memory and its reconstruction through imagination. *The pictorial* is what it says: pictures. The questions can be formulated as follows: is the pictorial a fair match for the live visual experience, or only its weak shadow? Is visual theology a matter of picturing or a matter of imagining?

In the constructivist spirit³, we shall consider vision as an embodied and active process of perception intertwined with movement and action⁴. To avoid lengthy excursions into cognitive science, we shall plausibly, albeit somewhat simplistically, assume that the action-oriented structure of lived experience is somehow reflected in the inner realm of memories, imagination, and thinking and subtends a wide range of internal activities, such as daydreaming, reading a book, or mental replays of past events⁵. Within the paradigm of

beneath or in the waters below" (Ex. 20:4, NIV). "... watch yourselves very carefully, so that you do not become corrupt and make for yourselves an idol, an image of any shape, whether shaped as a man or a woman, or like any animal on earth or any bird that flies in the air, or like any creature that moves along the ground or any fish in the waters below" (Dt. 4:15–18).

² Although these commandments are at the core of iconoclastic argument, the scope of the prohibitions is unclear. Is it only about sculptures (idols)? And what if an image is made for purposes other than worship? We read in the Bible that David placed "cherubim of olive wood" in the Holy of Holies to guard the Ark of the Covenant (1 Kgs. 6:23). One can justify David by saying that it was done without the purpose of veneration, but the cherubim evidently played a role in worship, and it is not clear how far the wooden cherubim stood from their celestial prototypes in the eyes of contemporary beholders.

³ We mean here in first place the radical constructivist program rooted in the work of J. Piaget on child development [Glaserfeld 1995; Steffe 2007].

⁴ Movements are distinct from actions. In the nutshell, an action is a unit of conscious purposeful activity, while movement is what implements actions. Actions can always be described verbally, while the realm of movements is mostly non-verbal, even if we are aware of them. For example, to tie a shoelace is an action with a stable name, while the required finger movements are not conceptualized but are rather taught by imitation and repetition. The distinction between movement and action is further detailed in the last section.

⁵ The ontogenesis of inner world of thoughts, mental actions, emotions and memories has been in the focus of research since the end of the era of behaviourism by the middle of the last century. Recently,

enaction⁶, reading the Bible appears to be an active process of engagement with the reality of a myth. Virtual enacting of the biblical world is a complex synthetic experience, combining, among others, empathy, visual imagination and mental co-action⁷. Sensorimotor imagery as well as the constructs of visual and actional imagination merge together into a life-like virtual reality, incomparable in its import to viewing a picture or a statue. Is this what iconoclastic cultures and movements strive to support when they prohibit images?

We thus arrive at a paradoxical idea: maybe the tendencies to discourage the pictorial within Abrahamic traditions were meant to encourage the much richer mental imagery, which is conceptualised in this work as ‘enhanced visual’?⁸ Its multifarious visual, sensory, and actional components come naturally bundled together in holistic units⁹ which we term as ‘image-experiences’. These are essentially spatial images of existential rather than pictorial nature. They resemble live recollections and memories of events and convey the sense of being somewhere or participating in activities. Image-experiences are quite different from image-pictures in the sense that they are virtually lived through rather than passively observed. Whereas pictures are objects of a special kind, representing things external to (and often remote from) ourselves, image-experiences are something that happens to us.

Derek Melser has conceptualized thinking as a variety of action and explained mental action as a normal physical action which execution is held in check [Melser 2004]. The emotion of anger, for example, is thus understood as prohibited (tokenized, in Melser’s terms) act of aggression. Drawing upon Melser’s theory of thinking and asserting essential unity of physical and mental actions, I put forward the concept of an ‘action-thought’ [Simsy 2021 a].

⁶ The paradigm of enaction makes a radical break with the formalisms of information processing and internal representations [Chomsky 1975; Tye 1991] and grounds cognition in action-based interaction with the world [Stewart et al. 2011]. In this paradigm the roots of mental life ramify through the body and environment [Thompson 2007; Gallagher 2005; Damasio 1999; Lakoff, Johnson 1999; Maturana, Varela 1998]. The principles of ‘enactivism’ are largely compatible with activity-based approach developed by the Soviet psychological school (Rubinstein, Leontjev); as noted by V. Lektorsky, both can be joined under the common title of “constructive realism” [Lektorsky 2018].

⁷ The perception of the actions of others goes through instinctive mimicking, which can be more or less inhibited (i. e., remain ‘mental’) [Freedberg, Gallese 2007]. This is also true of actions observed in pictures or spoken of in language (action-verbs are perceived as commands). I am not aware of any research dedicated specifically to the hidden biomechanics of reading, but it seems natural to suggest that reading about actions of others works similarly to the observation of actions and that reading experience includes virtually living through the imagined actions and emotions of the protagonists. The term ‘co-action’ is thus understood in the sense similar to ‘co-experience’ or a Russian ‘soperezhivanie’ (сопереживание) [March, Fleer 2009; Blunden 2016].

⁸ I was musing on other versions of the term, particularly ‘lived visual’ or ‘live visual’ (in Russian “живое визуальное”), where ‘live’ would have a meaning similar to ‘live appearance’. Mimicking programming jargon, one can also think of ‘visual++’. In any case, this term implies dealing with a snippet of lived experience and its impression in memory that would preserve all its essential aspects. The way to experience ‘enhanced visual’ is to live through it via live activity, mental replay or a rehearsal of events or actions.

⁹ ‘Holistic units’ can be understood as ‘units of analysis’ in a Vygotskian sense, i. e., as indivisible ‘cells’ of something, exhibiting all or most of the qualities of what is being analysed.

Having a strictly personal character, image-experiences are natural building blocks of the inward religiosity based on a personal man-God relationship. It is for this reason that our exploration of the visual versus pictorial dichotomy echoes the visual theology of Calvinism. In the teaching of Calvin, live visuality is asserted as the foundation of faith, whereas pictures are dismissed as being inadequate to encapsulate authentic spiritual experience. Being grounded in movement and activity, image-experiences support active worldviews.

In order to unearth the actional roots of image-experiences, we shall turn to the four-level model of motion control [Bernstein 1990], which helps us to understand how humans model the spaces they use via movement and action. This approach sheds new light on the performative character of sacred spaces – an epitome of human space-making – as studied using the concept of hierotopy¹⁰. Hierotopic creativity integrates image-pictures into the meaningful texture of sacred spaces, thus curbing their provocative representational powers¹¹ and subsuming them into the spatial constructs of the ‘enhanced visual’¹².

The sense of the Divine and sublime mountains

The Bible is intentionally unclear on what God is, but it is clear about the attitude that one should have towards Him. While trying to explain God and rationally understand His justice, believers might move away from a true way of knowing Him, that is by self-abasement before His greatness, by love, trust, and sincere worship. This attitude is a relation of devotion, dependence and belonging, similar in nature to the mother-child relationship. A baby does not have to understand what her mother is in a wider sense; the fact of their connection and accompanying sense of warmth and safety are what matter. The same is true of religion: it is the relationship with God that is of importance, more than the knowledge of what He really is.

Once a child grows up, she will at some point begin drawing humans with lines and ovals – and she will draw her mother as well. In these drawings, her mum will look pretty much the same as other humans – the picture will capture little of the emotional richness of their bond. The mother, however, will not

¹⁰ Hierotopy is the creative activity involved in the making of sacred spaces as well as the branch of humanities which studies examples of such creativity [Lidov 2006 a; Lidov 2009 a], also see Wikipedia on ‘hierotopy’.

¹¹ According to David Freedberg, the power of images is in their propensity to substitute a pictured representation for a live subject [Freedberg 1989]. Iconoclasm is just another manifestation of this power; to attack an image is to acknowledge the reality of its impact [Freedberg 2021]. The impact of images is so strong that it provokes extreme modes of human behaviour, such as fanatic veneration of them as well as mass destruction.

¹² The iconographic programs of specific sacred spaces are discussed in numerous hierotopic case studies. The role of icons in hierotopy was thematized on the theoretical level in [Lidov 2016; Simsky 2020]. In particular, the extreme forms of icon veneration which provoked Byzantine iconoclasm were later restrained by the invention of the post-iconoclastic sacred space with its accent on liturgical themes. In this sacred ambience, the faithful did not have to divide attention between the Eucharist and icons because both were harmoniously integrated in the same sacred space.

frown at (nor forbid, of course) her sketchy portraits – but only because these pictures will never have any impact on their actual connection. There is no danger that in child's eyes the picture will ever replace her live mother – even when she is absent¹³. Maybe the jealous and ever-present God of the Old Testament had stronger reasons to fear images as unwanted substitutes for an authentic personal connection? Maybe this was His way to tell the Israelites that His presence in the world is strong and real, and that any attempt to build a direct relationship with Him shall miss the target if the focus shifts to images? Or maybe His message is more general: we should not over-rely on what we see, and that the invisible truth might be truer than a visible illusion?

The sense of the Divine does not belong to the five physiological senses given to everyone by birth. It is a complex mental construct, which helps believers to give the world a religious interpretation. When we call it a *sense* instead of a *theory*, it is only to accentuate its holistic non-verbal character as well as its relative independence from formulaic doctrines. Although the doctrines differ dramatically between religions, believers of different confessions are praying with a similar 'prayerful' expression that betrays comparable experience. What do we know about this universal core of religious consciousness?

Rudolf Otto has conceptualised the non-rational aspects of religion by introducing the concept of *numinous* [Otto 1936]. He attempted to characterise verbally something that is ineffable by nature and can be described only via emotional facets of the feelings it evokes. The *numinous* is something that stirs the mind with the inseparable mix of awe and fascination, fear and excitement, dread and admiration. Although our response to the numinous can be characterized only by the list of contradictory emotions, this is not due to its vagueness or weakness. We deal here with a strong and definite feeling, a response to the 'wholly other' (in Otto's own terms). It is primarily because of this explicit and pronounced otherness that the numinous does not lend itself to being pictured. Indeed, how would you portray 'wholly other'? Otto thought that music is the most adequate expression of the numinous in art. But if the numinous is not picturable, let us turn to a closely related and more immanent category of the *sublime*, applicable to all genres of art.

The story of the sublime lays bare the complexity of the emotional structure of 'existential' senses as well as the difficulties they present to visual arts. The sublime implies the perception of something overwhelming, gigantic, or potentially dangerous perceived from a place of safety, such as a storm at sea observed from the shore, or a corrida observed from the amphitheatre [Doran 2015]. Let us look in some detail at just one example – mountains¹⁴. Before the term 'sublime' came to be used to conceptualize a bunch of feelings evoked by mountains, Early Modern alpinists tried to convey their experiences by combining diverging emotions and inventing paradoxical idioms, such as "terrible joy" or "joyful fear". This kind of linguistic creativity was clearly a bit awkward. The real emotion

¹³ Of course, this is not that simple; the dialectics of presence / absence with respect to images is touched upon further in the paper.

¹⁴ In what follows I quote [Simsy 2019], see also [Nicolson 1997].

was a powerful integral experience – even transformational; once lived through, it remained in memory as a unique experience of grandeur and sublimity.

It is owing to compound experiences of this kind that classical aesthetics was complemented with the very non-classical concept of the *sublime*. Indeed, mountains are not beautiful at all in a classical sense¹⁵. They came to be seen as magnificent owing to their dimensions and their propensity to fill up space. Mountains are majestic ruins¹⁶ and their way to make our hearts beat is quite different from our response to, say, classical architecture. The strategies to store and retrieve visual experiences engendered by mountains are also different. If a classical statue can at least partly be represented by a good quality photo, taken from a carefully chosen angle, with mountains it simply does not work: the photos of mountains are never as impressive as live views. Live experience of mountains is existential; it is something that happens to us.

Mountains are easy to recognize in photos, but no photo will evoke a true sense of being there – unless you have already been there and are able to recall your live experience. A photo will adequately work as an illustration in a geography textbook or a tourist guide, but it might fail to represent personal experience with mountains. The heart of an alpinist is more likely to beat at the sight of his trusty ice axe and a pair of worn-out boots waiting in his basement or attic for the next Alpine destination – because they invoke his recollection of how it really was: with howling winds, a heavy backpack, and an abyss just one step aside... those moments of enacting the world and life lived in full... Sometimes, the ice axe has more to tell than a photo camera...

It is instructive to follow the historical evolution of the representation of mountains in fine art [Simsky 2019]. Starting with ‘ugly’ mountains of the Renaissance, the story moves on to the cartographic mountains of the Swiss Reformation and to the cosmic grandeur of Bruegel’s Alpine landscapes, conveying religious admiration of God’s work. Further on, the cultivation of sublimity of the 18th century met with challenges in the domain of visual arts. Indeed, the emotional response to mountains can hardly be represented by contours and colors, however naturalistic. Even with all the learned suspension of disbelief that we draw on when viewing images, pictured mountains seem to be far away and not really very high. Simply put, even if mountains in photos are realistic, they do not impress because they look small.

The modern standard of depicting aesthetically appealing mountains was formed in the second half of the 19th century by enveloping the sublime in classical aesthetic forms. Neoclassical mountains are monumental temples of natural beauty exemplified by aesthetical yardsticks, such as the Alpine Matterhorn or Mont Blanc. In such paintings, mountains were posited at moderate distances,

¹⁵ The famous book of Edmund Burke thematizes the juxtaposition of the sublime and beautiful. It is worth mentioning that Burke’s notion of beauty is, in agreement with the spirit of the epoch, rather subjective than classical. It conceptualizes feelings of peace and pleasure rather than eternal standards of harmony and balance [Burke 1990].

¹⁶ In the foundational book of Thomas Burnet, which marked the beginning of European admiration for mountains, they were explained as ruins of the Flood [Burnet 1965].

their contours gracefully smoothed, the colours in harmony. This way of representing mountains engendered a lasting tradition and has currency up to this day¹⁷.

Conspicuously, a similar approach gained ground in representing the Divine within the Byzantine world. Indeed, what is, in a nutshell, the Eastern iconographic style if not a combination of divine sublimity and classical standards in representing humans? Just look at the 'yardsticks' of Eastern Orthodox iconography, such as the Holy Mandilion, the Theotokos of Vladimir, or Kievan Eucharistic mosaics. In those masterpieces of sacred art, the objective component of classical human beauty balances out the mysticism of a viewer's personal relationship with depicted divine figures. By endowing an icon with 'eternal' classical beauty, its relational aspect acquires stability and timelessness. Together with the likenesses of the Saviour and His Holy Mother, the emotions addressed to them are also, in a sense, canonized. Maybe this is why God disliked images? Having enormous powers and influencing us profoundly, images use (or misuse?) their impact. They shape and even standardize our living relations with the Divine and direct our emotions as well as the ways of expressing them into safe traditional channels.

The mystery of representation: presence or absence?

The visual is much more than a picture. It involves other senses and, most importantly, a sense of space, which, even if essentially based on vision, is also based on a bodily sense of movement and being in space. Moreover, visual memories, even if they convey what feels like a single moment, store in fact a snippet of spatiotemporal experience together with its sense of past and future¹⁸. Such an experience is embedded in space and time and grounded in a sense of live existence. A visual memory might be virtual and fleeting but it retains all the qualities of a lived experience except for its direct physical reality. A picture, on the contrary, being stable and physically real, is a chunk of dead matter that exhibits intriguing powers to represent living things [Gell 1998; Freedberg 1989]. But this representation, however illusionistic, is, well, an illusion. Pictures show something that is not. Presenting a visible object, they present, at the same time, its absence¹⁹. To elaborate this point a bit further, let us again turn to mountains.

The complexity of mountainous experiences is owed not only to the diversity of simultaneously evoked emotions, but also to a multifaceted character of constituent primary sensations, joining to form a single spatial image-experience: views, sounds, odours, as well as the emergent synthetic feeling of co-existence

¹⁷ John Ruskin's writings are foundational for the neoclassical aesthetics of mountains [Della Dora 2016, 193–199; Roussillon-Constanty 2008].

¹⁸ Within the constructivist paradigm, the past and the future are mental constructs embedded in the experience of the present [Simsy et al. 2021].

¹⁹ Remember René Magritte's famous « Ce n'est pas la pipe » ! Wider discussion on the issues of presence can be found in [Belting 1994; Freedberg 1989]

with the landscape. The sheer scale of mountainous vistas, breath-taking heights and depths sharpen the senses and engender the feeling of the limitless. This experience is essentially holistic. If you focus on one particular object in the landscape, the sense of the magnificent whole will disappear. A sense of being part of gigantic scenery is not reducible to any number nor configuration of pictures, however realistic. The very sight of a picture, either lying on a table or hanging on a wall sends to our consciousness a clear signal: "You are NOT there! You are at home, and this is just a piece of paper."

More generally, one important function of fine art is to substitute images for real things²⁰, i.e., to show what is absent. It is not a coincidence that portraiture has its source in funeral images. It is equally important that the icons of saints function similarly to their relics²¹. In fact, even portraits of Roman emperors were part of the same funerary tradition because the emperor, being a half-god, was already half-dead²². Whereas our imagination is trying to enliven our memories and bring something to life, the primary role of pictures would rather be to show something not directly available in the here-and-now or to portray somebody already dead. Maybe this is the reason why some people do not like their portraits taken?²³ Maybe we think it is too early to count ourselves among those who cannot assert their presence without a portrait?

Pictures remind us that life and death are just two aspects of a single process. The past is dying every moment giving birth to the present. To preserve the fleeting moment, the flow of time must be stopped as a running deer is stopped by a hunter's bullet. Perhaps there is a reason why photos are not just *taken* but also *shot*. In real life there are only two possibilities of being fully static: it is either to be represented in a portrait or to be dead – these two modes of existence are inevitably linked. A living thing can be immortalized only by taking it out of the flow of time. It is only by dying that eternal life can be achieved. A family album is a herbarium. A church covered with icons and saturated with relics is the image of Heaven and a cemetery of saints at the same time. Taking the point to the extreme, whereas the visual imagination constructs virtual life, pictures display virtual death²⁴.

²⁰ It is remarkable that first 'realistic' still-lives displayed luxury items rather than objects of everyday life [Simsky 2018 b].

²¹ The embedding of relics of saints into icons is quite revealing of this similarity [Bakalova 2017].

²² Chiefs of totemic tribes were venerated as if they were already dead. The first kings that appeared in early agricultural societies were meant to be annual human sacrifices to warrant fertility and were venerated as such [Freidenberg 1998].

²³ The very expression "to take a picture" indicates that something important is taken from sitters when their likeness is created [Freedberg 2020]. Freedberg argues that he does not like his own portraits because what he says and does is more important than how he looks. Nevertheless, he admits further, the portraits survive the test of time better than writings.

²⁴ Cinematography is not included in our discussion of pictorial-visual dichotomy. Having the greatest representational power, it seems to cause the least protest from iconoclastic parties. Indeed, one cannot make an idol out of a filmed image, which changes every moment. One might wonder, what the God of Moses would say about Hollywood?

Sacred spaces and spatial images

The research on multifarious topics around sacred spaces has lately been consolidated under the general title of hierotopy. Hierotopy, as a discipline, studies the creative activities involved in the making of sacred spaces as well as perceptions of and responses to them²⁵. The design and perception of sacred spaces have been analysed in terms of *spatial icons* and *image-paradigms*, both terms conceptualizing spatial imagery. A spatial icon is composed of elements distributed in space and animated by resonant collective response and live participation by the beholders²⁶. Image-paradigms are instruments to analyse spatial imagery. They are visual mental models of sacred space design and roughly correspond to what we would call 'a theme' in music²⁷.

The response to sacred spaces is more than a sense of being there, as is primarily the case with landscapes, but rather a sense of active involvement and participation. According to hierotopic interpretation, a sacred space is essentially performative [Lidov 2006 b]. It is a place of actively and purposefully lived experience, a stage on which rituals unfold, or rather, it is the sacred action itself together with its environment. According to N. Isar's concept of 'chorography', the sacred space is a stage of Divine Dance defined performatively via movement and vision; it absorbs individuals and makes them part of a cosmic 'choros' [Isar 2000; 2003; 2006; 2011].

Our main mode of viewing photos or realistic pictures is quite different from our perception of spatial icons. It begins with an object-focused parsing of what is in a picture and ends in the interiorization of the content. The pictorial surface works as a dividing boundary between the viewer's space and the content space of an image, seen as if from outside. Being aware of this problem and seeking to erase the viewer/image divide and to unite both spaces into one, great artists of the past created huge canvases with life-size human figures in the foreground. A brilliant (and rare) example of this kind is Alexander Ivanov's "The appearance of the Messiah", where the space of the image seems to invite us to come in by stepping over the bottom bar of the frame and mingling with the group of figures around John the Baptist²⁸.

²⁵ Hierotopy is best represented by a vast collection of research published in thematic books [Lidov 2006 c; 2009 c; 2013 b; 2017 b; 2019 a; Bogdanovic 2021]. I have previously argued that the genesis of hierotopy was a natural step in the evolution of contemporary studies of visual culture [Simsy 2020; 2021 a].

²⁶ The notion of a spatial icon can be understood via an analogy with the 3D installations popular in modern art. Hierotopy can be defined as the process which produces spatial icons [Lidov 2006 b; Simsky 2021 a]. Typical examples of spatial icons are 'New Jerusalem', symbolic re-creations of the Holy Land [Lidov 2009 c].

²⁷ The notion of an *image-paradigm* can be understood as a unit of analysis of the sacred space imagery [Lidov 2006 a; Lidov 2009 b; Simsky 2016; Simsky 2021 a]. It is a mental vision-idea that underpins both the design and the perception of the sacred space. Examples of *image-paradigms* in Christian hierotopy are as follows: Heavenly Jerusalem [Lidov 2009 c; Lidov 2013 a; Simsky 2018 a], Divine Fire [Simsy 2013], the Holy Mountain [Lidov 2019 b], the Temple Veil [Lidov 2014], the Rivers of Paradise [Lidov 2017 c], the Priesthood of the Virgin [Lidov 2017 a].

²⁸ As a side note, in today's visual experience, the computer screen occupies a special place, being a

The experience of sacred spaces can also be characterized in terms of ‘atmospheres’, a notion well known from everyday life but introduced only recently into the scholarly discourse [Böhme 2017]. An atmosphere is the emanation of the expressivity of things condensed in space. It is a feeling projected into space which renders the space emotionally tuned, as if charged with a certain mood. We encounter atmospheres practically everywhere: at home, at work, when visiting a stylish restaurant or a shop, in a garden or a park, etc. Experiencing an atmosphere is holistic: if you focus on a particular object, the sense of a whole will disappear. An atmosphere is, in this sense, not objective; it dissolves individual objects in a single all-embracing medium, somewhat similar to how mist works in a traditional Chinese landscape.

A typical example of an atmosphere is homeliness, that is, the sense of being at home in a familiar and warm environment. When we speak of a cosy home, we project into the space of a home our experience of domestic ambience. Needless to say, an atmosphere of a place cannot be captured in a photo. Feelings cannot be photographed. One could draw a house but not a home. The perception of an atmosphere is only possible via immersion in it.

Hierotopic approaches can be applied not only to real physical spaces, but also to the virtual spaces of literature²⁹. Every story unfolds in a certain space, which manifests, from the reader’s point of view, a kind of captivating force akin to the above-described sacred spaces. While reading a story, we tend to associate with its protagonists and virtually participate in its action that we vividly imagine not so much as a sequence of externally observable *mises-en-scène*’s, but rather imagining them as our own actions. Pictorial illustrations to the story might partly support a ‘theatre-like’ kind of imagination, but not the sense of virtual participation.

Let us take just one example. Imagine you read A. Duma’s “The Three Musketeers”. A picture could help you to imagine what d’Artagnan looked like, but it is not likely to help you to live through his story in the first person. Rather the opposite is true: pictures will present you with an objectivized vision of how the protagonists and their activity might have looked in their own space and time, distinct from the reader’s space and time. It is in this sense that pictures remain at a distance from the viewer. In contrast with the ‘performative’ feeling of live participation, they create and strengthen subject-object separation. The same dichotomy is at work with biblical imagery.

Picturing Heavenly Jerusalem

Of course, it is no accident that Christian iconography has achieved some success in representing humans. Indeed, icons always show a human side of the story. There is no icon without at least one human figure – and most have more. Icons, as we know them, humanize religion. They shift attention from God

dynamic visual interactive tool, unlike anything that hitherto existed. The computer screen thus falls out of our visual versus pictorial dichotomy and deserves a separate investigation.

²⁹ A few studies of hierotopy in literature are available [Blank 2008; Bychkov 2013; Mlechko 2008].

to human actors. All major biblical events are represented iconographically via actions of human protagonists. If the theophany on Mount Sinai is the subject, what we see in icons is a large figure of Moses receiving tablets from a small hand protruding from a cloud. Such an icon shows this event as an episode of Moses' biography, but is this all that the Bible has to tell us about the Sinai theophany? Iconography tends to transform the Bible into a historical documentary, levelling the ups and downs of the unfolding drama into a more or less uniform stream of events. The perpetual tension of human-divine relations, which is the leading theme and main content in the Bible, is largely out of the scope. In medieval icons, Heaven and Earth merge to form a serene all-embracing pictorial atmosphere where men share the same space and time with celestial powers and where miracle are the norm. Do the descriptive pictures of this genre help the reader to get into the Biblical world or do they rather keep him out of it?

Some biblical episodes lend themselves to graphical representation better than others. Let us compare two biblical books dedicated to the themes of love: the Book of Ruth and the Song of Songs. One can easily imagine the Book of Ruth illustrated by a series of pictures. Because we are taught to restore events from pictures, most of us will see an illustrated Book of Ruth as a useful supplement to the story itself, enriching it with some useful details, such as style of clothes or agricultural techniques. The feelings of protagonists are manifest via the flow of events, i. e., more or less in the same way as they are given to us in the biblical text.

The case of the Song of Songs is quite different. Being a poem, it describes feelings, such as the happiness of love and desire of a union. It conveys the state of excitement and idealization of the beloved one. Picturing all this is next to impossible – and I never heard of any attempt worth mentioning. When subjectivity, emotions and relationships drive the bus, little remains for the fine arts – there is even no need for explicit prohibitions.

The above statement borders on truism – everyone knows that it is easier to illustrate a novel than lyrical poetry. Now we shall look at something less obvious – at the representation of visions. Visions are, well, visual, but are they pictorial? Take, just as one example, the famous apocalyptic vision of the Heavenly Jerusalem (Rev. 21). Although it is characterized by the text in purely visual terms, picturing it true to its description is difficult if not impossible³⁰. The truer to detail artists try to be when representing the text, the farther they get from 'how we see it'. Indeed, can anyone imagine a cube with a side of about 2000 km, with the walls of gems, 12 doors and the whole shining with Divine Light?

In fact, what the author of the Revelation is describing is not so much a physical entity, but rather a set of awe-inspiring qualities aimed at eliciting admira-

³⁰ Because this work is focused on vision, we skip the discussion of doctrinal and soteriological aspects of such notions as Heavenly Jerusalem. In previous publications, I proposed to encapsulate religious experience in units termed as 'image-concepts' [Simsy 2016; Simsy 2018 a; Simsy 2021 a]. Our definition of 'Image-concepts' can be compared to Freidenberg's theory of how images merge with concepts: "(In the ancient Greek literature) concepts are as if on top of images and they have to be studied together. ... image and concept form a single meaningful entity, which is dissected only by scientists" [Freidenberg 1998, 130].

tion and awe: grandeur, shine, preciousness, and a sense of God's presence. The visual aspects of such visions are not meant to combine into a realistic 3D object but are rather connected by their metaphoric values similarly to how words are connected in a sentence. In fact, what an artist would have to represent in lines and colors is not a definite object but sublimity at its highest, where it merges with the Divine to produce a powerfully majestic, aestheticized experience of the otherworldly.

In my previous work on the imagery of Heavenly Jerusalem I outlined a few devices successfully used by artists involved with the subject [Simsky 2018 a]. A common solution is to suggest instead of directly representing. The most refined example of this kind is the famous rotunda of St. George in Thessaloniki, where a lacework of fantastic architecture covers the dome as if coming down from Heaven itself [Lidov 1998 a]. Another popular solution was to use stock items of Jerusalemite imagery to invoke associations with the heavenly counterpart of the earthly city.

In the minds of Christian believers, the earthly and celestial Jerusalems are connected: they are both holy places where God's presence is at its highest – places where earth and heaven meet. It is only natural that the place of such a degree of holiness is not picturable, even if it is conveyed by a text via a set of visual features. When invoked by imagination, these features bundle up without forming a definite physical object. The vision may be visual, but it remains, in a sense, invisible, unimaginable in its entirety. Being a single vision, it does not necessarily correspond to a single physical object embedded in the physical space.

It is easy to come up with more examples. Divine Light is surely visual, but is it pictorial? Or, to take another example, how would you depict “eyes like the eyes of a man and a mouth that spoke boastfully” on the beast's horn (Dan. 7:8)? In fact, difficulties representing Divine visions are not unexpected. What is truly Divine must be ineffable, hence invisible in a sense of earthly visibility. Even if it is characterized through its visual traits, the entire vision cannot be defined as a sum of these traits – trying to assemble such a sum to construct a single picturable object could easily end up in a caricature.

More on Biblical imagery

The main approach in this paper is ahistorical. I discuss ‘the visual’ and ‘the pictorial’ as general categories, ignoring their historical evolution³¹. My intent is to show that visual imagination (broadly understood) communicates a lot more than pictures are able to show. Pictures are no more than shadows of visual experiences and clumsy aids to visual imagination that rather ground its free flight,

³¹ An ahistorical approach lies at the deep core of any scientific method essentially based on universals. It tends to apply the same measures to different phenomena, discovering their commonality but ignoring their uniqueness. “Our problem is that we are talking and thinking in general abstract notions which inadequately generalize diverse phenomena (state, nation, democracy), hence we apply the same general categories to think and talk about very different things” [Freidenberg 1998, 11].

suppress its personal character, and discourage its intimate creativity. Even if these accusations are not entirely fair, in this study we intentionally take an iconoclastic standpoint for the sake of better understanding iconoclastic motivation and reasoning as well as the ensuing worldview.

However, historicity cannot be completely avoided. It is quite important to recognise that the Bible was written at times when visual imagination was the main mode of thinking and myth was not a fairy-tale apart from 'real' history but the one and only reality available³². Ideas were born in visual forms rather than as pure abstractions, and the distinction between imagination and other forms of thinking was blurred. Any myth is a good example of the 'enhanced visual'. Its visual appearance as a human story is complemented by its cosmic plan, which was originally perceived not as a separate set of symbolized meanings (as it appears to us upon analysis) but was from the very beginning merged together with the narrative plan, forming a single undivided reality of a myth. An illustrative picture would accentuate the aspect of biographical narration and reduce a myth to a folk tale.

Moreover, asserting the visual character of a myth is insufficient. Even broadening the statement by replacing 'visual' with 'sensory' is not enough³³. The experience of the myth is, in first place, actional. It is the plot of the story, its actional backbone that keeps it together, while its sensory 'flesh' largely forms an accompaniment to actions. The most natural way of living through a myth is by re-enacting in, either in a ritual or internally, by mental engagement. Scientists argue about what came first – myths or rituals? Is a verbal myth merely an embellished account of a ritual? Or are the two born together? All that we know about rituals speaks of re-enactment. The nature of all initiatory mystery rituals is in intimate self-identification of the initiated with a divine figure within the re-enacted story. The same love for re-enactment, for 'as if' actions is evident in the games of children who are not yet indoctrinated with the plain matter-of-fact worldview of today's adults.

Visual imagination combined with virtual re-enactment is also a natural way to read the Bible and live in its world. Both narrations and direct descriptions of visions solicit the reader's imagination and empathy. While reading the Bible, Christians of all kinds, even the most iconoclastic, deal with the same imagery, which is simply based on the text. Just to give one example, a New England Puritan preacher, with all his iconoclastic convictions, could address his congregation in this way: "O Communicant, can you come to the foot of Christ's cross and see his wounds... Can you behold Christ thus cruelly used, nailed to the tree, bleeding and dying in your room? Can you see the heavens turning black, the sun drawing in its head, the earth quaking and the rocks rending at the sufferings of the Son of God..."³⁴. The kind of response that the preacher was trying to evoke is a clear instance of an image-experience drawing on all the modalities of

³² For a review of approaches in mythology see [Beryozkin 2009].

³³ "A myth is to a much greater degree a sensual being than super-sensual" [Losev 2001, 57]. In my view Losev stopped short before appreciating an actional nature of a myth.

³⁴ This is a quote from a sermon by John Willison [Dyrness 2004, 245].

the enhanced visual. This response was a vision of a clearly spatial character and it could also be characterised as a 'mental spatial icon'.

But how about illustrated Bibles? Would they help to animate all this imagery, or rather muffle its emotional saturation and lived-in subjectivity? Or, would they wash away the ever-present but never-seen dialog with the living God, who always stays out of pictures even if being palpably present in the story? In the Bible Moses prays to God with all his strength, while in the picture he just stands with his hands raised to the sky. Will such a picture really help to boost reader's faith, or it will rather invite a blunt question: "Why do I have to believe that God exists if I don't see him?" The fact is that the vast majority of today's Bibles are not illustrated³⁵, with a notable exception of children Bibles, where simplified pictures match the simplified text.

Pictures appear and gain ground when external objects come in the focus of attention. Think of a prehistoric hunter drawing inspiration for tomorrow's hunting party in front of a mural displaying his potential prey. Murals substitute for live animals and make virtual targets, which help the hunter to mentally rehearse and tune up to his challenging task³⁶. It is quite important that graphically represented targets of his action remain external to the hunter. The situation changes when the hunter learns the benefit of a sacrifice, namely that he can absorb and internalize the powers of the sacrificial animal or a god, incarnate in it [Hubert, Mauss 1964; Hocart 1970]. The meaning of the sacrifice is internal and does not lend itself to a visual representation.

Pictures can become a stumbling block not only for the spirituality of religion but also for its materiality, in particular, as it is epitomized in the sacrifice. Remember that Byzantine iconoclasm was justified by reference to the Eucharist as the only true icon of Christ [Gero 1975; Baranov 2010]. The deification of matter in Eucharist is clearly beyond the direct reach of iconography³⁷. Hence, it is easy to state one more obvious weakness of pictures: they show the forms of things, not their essence, thus focusing viewer's attention on the appearance³⁸. If the body of Christ is given in the guise of bread, it is only the bread that pictures can show.

When deprived of icon-images, Christian imagination inevitably turns to the Bible as the source of sacred imagery. The history of Protestantism teaches us that the removal of external imagery from worship helped devotees to "return

³⁵ During first decades of the Reformation, Protestant Bibles were even more lavishly illustrated than Catholic Bibles [Benedict 1999, 33], but in 1580 illustrated Bibles were forbidden in Geneva, which promptly resonated across other Reformed communities [Dyrness 2004, 123].

³⁶ Modern research has shown that only part of zoomorphic cave art was linked to hunting. It appears that the cult of the chthonic fertility goddess was behind the creation of cave temples representing the life-giving uterus of the Earth-goddess and covered with images of procreated animal life [Gorshunova 2018].

³⁷ What cannot be directly depicted can be represented in a more subtle way. With regards to the Eucharist, this can be seen in Byzantine post-iconoclastic iconographic programs with their pronounced liturgical connotations [Lidov 1998 b].

³⁸ This is not that simple; it should not be ignored that images also have materiality [Pencheva 2010]. Material aspects of images are out of the scope of this work.

more completely to the intense, richly imagined world of the biblical primordium" [Bozeman 1988, 33]. Bereft of the shared imagery of visual arts, which would always tell its story 'in the third person,' the Protestant biblical imagination was rooted from the outset in a strong sense of personal involvement with the biblical narrative. From mental participation in biblical narrative as an aspect of reading or listening to sermons, Protestant minds turned to the re-enactment of the biblical narrative in personal as well as in national lives and, yet further, to the transformation of the world itself along the lines of the godly order [Dyrness 2004]. Since the surrounding world was understood as the "theater of His Glory", believers, their families and larger communities came to see their lives and activities as roles in a God-inspired drama they were acting out [Schreiner 1991].

The Protestant world was defined in biblical terms and populated by biblical characters. The flow of existence was seen through the 'eyeglasses of Scriptures' [Calvin b, 49]. To give just one telling example, the patriotism of the Dutch Republic had a significantly biblical flavour, drawing upon the stories and the imagery of the Flood and Exodus. The Dutch, as the "children of Israel" were led by Willem the Silent as a new Moses to the Promised land of Holland. Inundations were seen as cleansing Floods renewing Noah's covenant with God [Schama 1987; Simsky 2015]. In the next section the theological foundations of the Protestant visual theology will be outlined in greater detail.

The vision and imagination of the Protestant Reformation

The main quest of this research can be formulated as an inquiry about the 'hidden agenda' of iconoclasm. Is the prohibition of images directed against visual imagination in all its forms, or does it suppress only the use of external man-made images but, at the same time, encourages holistic mental imagery and creative internal imagination? I hope that at this point the reader at least partly agrees that the development of personal imagination may be a natural 'side effect' of any iconoclasm. But to bring the point home we need to find cases where this 'hidden agenda' was explicitly formulated, i. e., where iconoclast doctrines, prohibiting or limiting the pictorial, at the same time explicitly accentuated live visuality. Such case studies would help to reinforce our exploration of the pictorial versus 'enhanced visual' dichotomy by direct theological evidence. One important example of this kind is found in the Protestant Reformation, particularly in Calvinism.

Whereas Calvin rejected any attempt to picture Divinity as inherently inadequate, he asserted the iconic status of the whole visible world³⁹. The whole creation, according to Calvin, is an image of God in which He "clothes himself, so to speak, ... to present himself to our contemplation" [Calvin a, 25]. Inviting us to the knowledge of himself, He "... places the fabric of heaven and earth before our eyes, rendering himself, in a certain manner, manifest in them" [Calvin a, 24].

³⁹ Similar ideas can be found in the works of other reformers. Luther, in particular "dramatically emphasized God's presence in every rock, leaf, tree, animal, cloud, and section of creation to such an extent that he sometimes sounds pantheistic" [Schreiner 1991, 116].

The magnificence of this world-icon is visible to everyone: "... on each of His works His Glory is engraven in characters so bright, so distinct, and so illustrious, that none, however dull and illiterate, can plead ignorance as their excuse" [Calvin b, 40].

Vision has a prominent place in Calvin's theology. God, being himself invisible, is visible in His Creation. Therefore "... we cannot open our eyes without being compelled to behold Him ..." [Calvin b, 40] and "... it becomes a man seriously to employ his eyes in considering the works of God, since a place has been assigned to him in this most glorious theatre that he may be a spectator of them..." [Calvin b, 50].

Getting to know God in His works is a process of active embodied perception, akin to what we defined above as 'enhanced visuality'. It is a holistic existential experience, which involves all the senses. "We see, indeed, the world with our eyes, we tread the world with our feet, we touch innumerable kinds of God's works with our hands, we inhale a sweet and pleasant fragrance from herbs and flowers, we enjoy boundless benefits; but in those very things of which we attain some knowledge, there dwells such an immensity of Divine power, goodness and wisdom, as absorbs all our senses." [Calvin a, 23] This synthetic experience engenders the pious admiration of Divine wisdom and is abstracted into a special form of knowledge, which Calvin elucidates as follows: "... in each of the works of God, and more especially in the whole of them taken together, the divine perfections are delineated as in a picture, and the whole human race is thereby invited and allured to acquire the knowledge of God..." [Calvin b, 45].

In the latter quote, Calvin compares the visible world to a picture. This does not contradict his iconoclasm, but rather accentuates it in a peculiar way. Indeed, if God clearly calls us to worship Him in His creation – so magnificent but yet just an image – then how would we dare worship images of divine things made with our clumsy hands? According to the Calvinist doctrine, instead of piercing the clouds in vain attempts to encounter the Divinity in its seat, we should foster the right type of vision to be able to see God in His works. Everyone has eyes, but only some can see... This special way of seeing has 'enhanced visual' at its core but it goes beyond this to manifest itself as the highest form of understanding and faith. Indeed, what is seen cannot be argued about, whereas speculative truths can always be challenged.

A more detailed theoretical analysis of the Calvinist concept of vision is out of the scope of this work. We know that Calvinism inspired at least two distinct forms of visual culture: first, the Dutch Golden Age with its flowering of secular painting that, arguably, retained some of the iconic quality of the Calvinist vision [Simsky 2018 b]; secondly, the New England Puritan culture with its generally reticent attitude towards the visual arts coupled with extensive use of imagery in sermons, poetry, and meditation [Dyrness 2004]. The Puritan culture provide ample evidence for a purposeful use of imagination outside of the visual arts, particularly in preaching.

Just to give one example, John Cotton, a famous New England preacher, used "repetition and parallelism to hold the image in the reader's mind, so that the total effect of the passage is not to strip away the metaphors but endow them

with life. The end result is that the meaning and the image (which often is visual and even tactile and not simply oral) are held together in a way that enhances the impact of the message" [Dyrness 2004, 178]. Referring the reader to the same book for further examples of creative poetic imagery, let us turn to meditation practices with a particular focus on differences between Catholic and Protestant imagination.

The Catholic imagination, drawing upon a stock of shared images, externalized in artistic form and available to everyone, was driven by the vivid imagining of scenes in which a meditator was mystically participating. The scene was imagined as if taking place in his presence and drew the meditator from his physical profane environment into the imagined sacred space populated with heavenly actors. In all cases the believer remained an observer of a vision external to himself. The goal of a Catholic meditator was to temporarily escape from the profane world in order to appropriate and retain some of the sanctity gained by the short glimpse of the heavenly realm.

The Protestant imagination followed the opposite route. Devoid of ready-made visual clues, it worked through a highly personalised appropriation of the biblical narrative. Derived from the reading of visually rich and action-filled texts, it moved an adept to live through the story as if happening to himself, impersonating biblical characters and – further on – acting out his / her part in the earthly setting, which would thus take on some of the qualities of a sacred space⁴⁰. The Protestant meditation was not an escape from this world but rather an acquisition of a new way of looking at. The meditator's actual environment would be remodeled into a stage on which a Bible-inspired drama of his or her existence would unfold. Instead of trying to encounter the holy by transcending the earth/heaven frontier, Protestants were importing sacred meanings into their actual daily lives⁴¹.

The Protestant experience, even in its most mystical components, did not imply withdrawal from the world, but rather intensified the involvement in it. The intense desire to give new life to biblical semantics evinced an ambivalent motivation in which the conservative tendency to reorder life after ancient biblical patterns coexisted with the millenarist utopic urge to build heaven on earth. Even agriculture was endowed with religious meanings: the practice of surrounding towns with orchards and kitchen gardens was seen both as building a more comfortable and affluent future, and as re-making of the Garden of Eden. Indeed, God intended that a garden rather than a wild forest was a proper habitat for man, while uncultivated and barren land was a consequence of the fall [Dyrness 2004, 267].

The Protestant hierotopy was inspired by this active worldview. Every piece of land was ready to be converted into a sacred space shining with His Glory. But its sacredness was a subjective matter: one had to wear 'biblical eyeglasses' to

⁴⁰ This phenomenon was previously characterized as 'Protestant hierotopy' [Simsky 2018 b].

⁴¹ Barbara Lewalski, to whom I am indebted for this comparison of Ignatian and Protestant meditations, contended that this mindset engendered a uniquely Protestant type of poetry, namely the devotional lyric [Lewalski 1979, 149].

see the sacred dimension. Those devoid of a godly vision saw only farms in good order. Future secularization, evident in the 19th century, would dilute or even completely wash away the spiritual component.

The embodied vision and performative spaces

Philosophies of the past have given much attention to perception. It was studied as a stand-alone and self-sufficient part of human existence. Cognition was modelled as the computer-like processing of raw data passively collected by perception [Tye 1991]. The armchair philosopher figured implicitly as a stereotypical agent of cognition. This contemplative strand was dominant until the second half of the last century, when the leading role of activity and movement was recognized. “Action = cognition” has become the motto of this new science. Perception came to be seen as subordinate to activity, and its primary role to provide feedback data for action and motion control. Simply put, we got eyes because they help us move.

level	Feedback signals	Spatial orientation	Examples	Function in the system
D	What-vision	Object-filled space, topology	Cooking, (un)dressing	Conscious object-oriented actions
C	Where-vision and other senses	Stable external space, angles, distances, directions	Aiming, copying a drawing, walking on steps or slopes	Adaptation of motion, control of precisely directed motion
B	Proprioception	Body reference	Gymnastics, turning in bed, handwriting	Skeletal muscle coordination
A	Paleo-reflexory	Tropism (up/down)	Peristaltics	Tonus control

Table 1. Levels of motion control; based on Bernstein 1990.

Today’s achievements of cognitive science have yet to make their way into the realms of art theory and cultural studies. The abundance of literature on embodied cognition and action-oriented theories of mind does not make the task easier⁴². Our search for a reliable guiding thread in a maze of facts and concepts brought us to the classical works of N. A. Bernstein, who developed a hierarchical system of motion control [Bernstein 1990]. The structure of his four-level system is presented in Table 1⁴³. As Bernstein explains, the evolution of the central neural system proceeds not so much by the refinement of existing mechanisms, but rather by the formation of new layers of control which subsume older command centres and integrate them into higher-level activity while keeping intact

⁴² One approach is to analyze the ‘power of images’ by studying physiological mechanisms of response to the visual perception of fine art [Freedberg, Gallese 2007; Freedberg 2014].

⁴³ This table is a summary of corresponding sections of Bernstein’s book and was first compiled by

their autonomous way of working. Similar to administrative hierarchy in organizations, each level uses its own sources of information, skills and command language, transparent to higher-level centres, which focus on the tasks on their levels. Each level is independent in a cybernetic sense, being able to close its controlling loops with the use of its own signalling / feedback system, the latter being of paramount importance for shaping the character of the level. Bernstein has divided the system of motion control into four major levels, each one being an independent control system – in a sense, a separate ‘creature’.

The two lower levels of his system (A and B) are responsible for unconscious coordination of skeletal muscles and rely on proprioception for feedback, while two higher layers C and D – levels of movement and of action respectively – are both vision- and space-based and are relevant to the topic of this study. While level B is the realm of well-rehearsed automatic movement patterns, level C works with the model of absolute space where the movement transpires. It adapts the movement to spatial constraints. For example, level B executes the walking cycle, while level C ensures that we don’t stumble. Level C enables us to walk up and down staircases or slopes and to avoid obstacles. The space of the level C is an empty stage available for locomotion. Its model is essentially geometrical. It knows all about distances, directions, shapes and surfaces. But it knows nothing about the goals of the movement – this is the competence of level D, which is responsible for actions.

Level D manages actions which organize movements as flexibly controlled processes aimed at achieving definite goals, typically with the use of tools. Actions also unfold in space, but this space is quite different from the space of level C. The level D space is filled with ‘things’, i.e., objects with meaning. If the level C space is geometrical, the level D space is topological. It is concerned with issues of availability and ease of access. The primary visual faculty of level D is to recognize things in visible objects. The space of level D is essentially a storage space.

The distinction between levels C and D and their spaces will help us to give a better structured definition of the ‘enhanced visual’, in which we shall also identify two levels. Following popular terminology, the spaces of levels C and D can be characterized as ‘where-space’ and ‘what-space’ respectively⁴⁴. Our ‘level-C creature’ might be impressed by sheer dimensions of space and by its emptiness, the freedom of movement, safety and lack of obstacles. Level C mentality is in the root of our fascination with grand empty spaces, such as skies, seas, mountains, giant cathedrals with high domes, etc. On this level the sense of being in space and moving through it can still be devoid of any conscious goals. Tourism, for example, however tiring it could be, is still seen as a kind of leisure rather than a kind of work. This is because the essence of tourism consists in ‘purposeless’

B. M. Velichkovsky who also completed it with higher levels [Velichkovsky 2006, 271]. In this work I use an abridged version of the table from an earlier paper [Simsky 2021 b].

⁴⁴ We mimic here a well-known distinction between two tracts of processing visual information: ‘where-vision’ (low level) and ‘what-vision’ (cortical). Within the framework of Bernsteinian approach, these two are signaling systems for levels C and D respectively.

going or staying somewhere and in resting our overloaded level D, perpetually tired of its obsessively calculative, ever-practical nature.

The distinction of level-C and level-D spaces helps us to identify two aspects of vision as they are integrated into activity. In our concept of the 'enhanced visual' the same two levels can be identified, although in the final analysis they invariably merge together. Both levels contribute in different ways to the performative nature of hierotopy.

Level C forms the general spatial character of vision, a sense of being part of a space, the enjoyment of natural landscapes, and the fascination with vastness and freedom of movement. In hierotopy, level C is responsible for the holistic aspect of the perception of space as space, as distinct from a surface, the latter being a delimiting boundary of movement, while the former is its arena and support. This level contains the potentiality and even necessity of motion⁴⁵ and is, in this sense, performative. Level C deals with space as a stage for actions which unfold on level D.

The space of level D is a collection of things and meanings structured around purposeful actions. The development of level D in humans brought about an important innovation: the possibility of separating level D from lower 'executive' levels by mentally replaying actions without physically implementing them. Thus, actional imagination was born, being as entirely merged with visual imagination, as action is inseparable from vision. Level D creates a space of action – and of its mental re-enactment. In hierotopy, this is the ritual space – and, as its derivative – the interiorized space of mystical experience.

Level D vision focuses on the recognition of things, a skill in which we record high achievements. We are able to recognize a thing by a small piece, protruding from under a heap of other 'stuff'. We readily recognize an aeroplane in a small plastic model, devoid of almost all qualities of a real aeroplane. This object-recognition talent helps us to successfully meet such challenges as recognizing cars, houses and humans in children's drawings. The latter example lays bare the fact of the topological, rather than geometrical nature of our object-recognition, unmistakably revealing its level-D character: size and proportions do not matter, as long as the right number of legs, arms and eyes are connected by a 'correct' spatial relationship. Our object-recognition capability is tested, teased, played with, and at times stretched to the limits by modernist fine art with its simplified, distorted, disintegrated and outright abstract or even altogether disappearing forms.

Our well-trained skill in identifying things by vague or incomplete features is instrumental to our ability to recognize objects in drawings and photographs. The perception of 2D images is driven by object-wise parsing. The first (possibly implicit) question we ask ourselves while looking at a picture is: "What is shown here?" Chances are the response to a picture will remain on the level of subject-object interaction in which many important holistic qualities of the enhanced visual would be lost. In particular, the motion-dependent level C component,

⁴⁵ As proven by Noe and others, visual perception is in itself a process of movement, and is possible only as such [Noë 2006].

responsible for embedding the level D objects into a geometrical space model, is inactive in the pictorial vision. Hence, the perception of 2D images is typically neither spatial nor performative.

Hierotopic creativity, by contrast, collectivises individual objects and images into an organized symphony with higher-level messages of its own. When a sacred space (as well as any other human space) is lived in, activities of C and D levels are merged in a natural way, and individual objects are 'dissolved' in a collective atmosphere animated by performative cooperation of all participants.

Vision and action. Questions and future work

The juxtaposition of the enhanced visual versus the pictorial might seem artificial and provokes many questions. Indeed, why do they have to be mutually exclusive? Why can they not be complementary? Come on, pictures can also spur imagination! How typical is the case of Calvinism with its explicit accent on vision? Are icons not engaging devotees to tap into holiness by internal self-making activity? Can we generalize our conclusions to other Christian confessions or sects, or to Judaism and Islam?

At this initial stage of this research, I am unable to provide satisfactory answers to all these and other emerging questions. Most of them are a matter of future work and require further elaboration of analysis to ameliorate a sketchy character of this work. In what follows I am trying to formulate a few possible directions of further research.

In this work, Byzantine icons were counted within the broad category of '2D images', which were characterized in general terms as any images depicting objects, persons and scenes external to viewers. But icons are known to be quite special and, in a sense, spatial images. They engage viewers into a live dialog with divine figures represented in them, and might even engender a transformational experience, triggering interior activity of 'inner making'. But this would not change our general conclusions because this experience stays within a general tendency towards asceticism and introversion typical for traditional Christianity. Icons engender elating timeless experience akin to Ignatian meditation which we juxtaposed to the Protestant this-worldly perspective on holiness.

Importantly, the case study of Calvinism shows a relatedness (if not a proven causal link) of an iconoclast ideology and a highly personalized action-oriented way of reading the Scriptures. Instead of imagining a story in a picture-like manner, i.e., as something taking place externally, the story is lived through as the readers' own action – and it continues in an active world view in real life. Can this statement be generalized? I am no expert in Islam, but at first sight it seems to be applicable at least to some groups who claim to enact Quran in their lives here and now. In fact, some flavours of Moslem iconoclasm are stricter than the Calvinist – and their acting out of the Scriptures can also be more direct and radical.

In the previous section we learned that vision and action come together. We act when we see, and we see when we act. But on the level of culture and formulaic doctrines one of the two likely takes the lead. There may be an interplay between vision-response (more contemplative) and action-response (just do it).

Calvinism was clearly on the contemplative side. Calvin did not accentuate the call to action as directly as his explicit appeal to contemplate the works of God. It is due to a tight organic link between vision and action that his call to see was translated into a call to act. Protestants are active in this world not because their doctrines explicitly call for it, but because of the this-worldly orientation of their vision. In other cases, the call for action could be more explicit.

Closing: through space and time

The very essence of the pictorial is to represent objects and humans-as-objects. The issue is whether that supports the visual imagination or rather inhibits it by prescribing a limited set of clichés? Without pictures we would never know how people, natural features and things look in the places that we never had a chance to visit. But if I want to imagine my trip to a faraway country, something along the lines of one of Jules Verne's novels, I have to mobilize my own imagination, using available images as a source of raw material from which to model my own visual story, combining stock imagery from pictorial sources with actional/visual experiences of my own.

Images help not only to travel through space but also to travel through time. Without photos I would not remember what my grandfather looked like. But if I wanted to recall him as a person with whom I was close, do I want to keep staring at his static photographed likeness? I would probably rather close my eyes to turn off the necessary but somewhat annoying visual display of the daily world, oversaturated with a tiring abundance of things and meanings, and focus on a mentally enacted dialog with him, my grandpa, approaching me from the realm of shadows... In the end, what my grandfather had to say is far more important than how exactly he looked. His photo represents only one fleeting moment of his ever-variable appearance. And it keeps reminding me that he is not with us...

Or, possibly, I want to place some of his mementos near his framed photo, creating a little 'hierotopic' space of his presence. The photo, however imperfect in the function of a standalone solo-substitute, can nicely serve as a kind of an 'altar-piece', a thematic title of my little sanctuary, if only as an indication of to whom this display of memory is dedicated. Keeping the portrait with its ambiguous 'present-but-absent' message at a respectable distance, I will be happy to have found the right place for it, curbing its somewhat disturbing powers by tight integration into the structure of its final homely destination.

Conclusions

This research was inspired by a question: why is the Bible so saturated with imagery if God himself explicitly forbade images? The approach to the problem was sought along the lines of comparing live visual experiences with the perception of pictures, the latter being impoverished in some important respects compared to the former. The embodied live visibility has a distinctly spatial character. It is enriched by sensorimotor images and intertwined with movement and actions. The instances of such imagery, referred to in this work as 'image-expe-

riences', may arise, in particular, from a sense of being somewhere or may have an 'atmospheric' character. The import of the pictures is ambivalent: representing something that is not present, they point, at the same time, at its absence.

The biblical imagery, despite its distinctly visual character, does not easily lend itself to pictorial representation. Biblical visions, for example, are described in the text in expressly visual terms, but they often are not imaginable as physical objects or scenes embedded in space and time. While the reader's attention is drawn to certain disjointed features of a vision, it may be hard to reconstruct a single picturable figure matching such a description. In fact, this is not surprising because the main function of pictures, in which they are known to be successful, is to represent objects, living beings and humans that can be identified by viewers, i. e., those that are already in some way known to them. Divine visions just do not belong to this category. They are unique and ineffable by nature; they even may appear to a medium in a trance. On a more general level, the intense feeling of God's strong but invisible presence, so characteristic of the biblical narrative, is an obvious challenge for the fine arts that are good at representing the visible side of the story.

The biblical narratives may engage imagination in two ways: (1) as theatre-like representations of events external to the reader or (2) as stories virtually enacted by the reader in the first person. When image-pictures are inhibited, the focus shifts towards the second, more holistic and personal modus of reading which can be analysed in terms of image-experiences. An actional mode of reading brings about a particularly tight association of the reader with the biblical reality and may inspire him to enact the biblical world in his own life.

Therefore, it is not surprising that iconoclastic cultures encourage active worldviews and a direct vision of the world 'as is,' not 'distorted' by the impact of visual clichés. Particularly, in the teaching of Calvin, live visuality has theological significance as a means to know God. The Calvinist vision is oriented towards this world, but it requires 'biblical eyeglasses' to see the iconic dimension of daily life and to use this vision as the basis of understanding and transforming the world.

Another way of dealing with the 'power of images' is found in the Byzantine culture where ensembles of icons populate sacred spaces, informing *spatial icons* and *image-paradigms* which evince essentially spatial character. The perception of these hierotopic structures relies on the embodied 'enhanced visuality', subsuming the pictures as meaning-making elements into the overall hierotopic design. The hierotopic creativity appears to be a successful strategy to overcome the limitations of flat pictures by integrating them into the higher-level spatial imagery.

In closing – last but not least – it is shown that the performative character of sacred spaces is rooted in the genesis of all human spaces defined through movement and action.

Acknowledgements

I am indebted to Elena Fedotova for review and valuable discussion.

REFERENCES

- Bakalova 2017 – Bakalova E. The Miraculous Icon-Reliquary of Rila Monastery and the Ritual of the Consecration (Blessing) of Water (Evoking the Constantinopolitan Rituals?). *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2017. P. 296–318.
- Baranov 2010 – Baranov V. A. The Doctrine of the Icon-Eucharist for the Byzantine Iconoclasts. *Studia Patristica. Vol. 44*. Ed. by J. Baun, A. Cameron, M. Edwards, M. Vinzent. Leuven, 2010. P. 41–48.
- Belting 1994 – Belting H. Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art. Chicago, London, 1994.
- Benedict 1999 – Benedict Ph. Calvinism as a Culture? Preliminary Remarks on Calvinism and the Visual Arts. *Seeing Beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition*. Ed. by P. C. Finney. Cambridge and Grand Rapids, 1999. P. 19–48.
- Bernstein 1990 – Bernstein N. A. On the Construction of Movement. *Bernstein N. A. Physiology of Movement and Activity*. Moscow, 1990. P. 9–242. In Russian.
- Beryozkin 2009 – Beryozkin Yu. E. The Old and New World Mythology. From the Old World to the New World. Myths from around the World. Moscow, 2009. In Russian.
- Blank 2008 – Blank K. Hierotopy in Dostoevsky and Tolstoy. *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2008. P. 310–327.
- Blunden 2016 – Blunden A. Translating *Perezhivanie* into English. *Mind, Culture, and Activity*. 2016. Vol. 23. 4. P. 274–283.
- Bogdanović 2021 – Icons of Space. Advances in Hierotopy. Ed. by Je. Bogdanović. Abingdon and New York, 2021.
- Böhme 2017 – Böhme G. The Aesthetics of Atmospheres. Ed. by J.-P. Thibaud. London, 2017.
- Bozeman 1988 – Bozeman T. D. To Live Ancient Lives: The Primitivist Dimension in Puritanism. Chapel Hill, 1988.
- Burke 1990 – Burke Ed. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Oxford, 1990.
- Burnet 1965 – Burnet Th. The Sacred Theory of the Earth. London, 1965.
- Bychkov 2013 – Bychkov D. M. Sacred Topography in Artistic Picture of the World of the Hagionovel by D. M. Balashov “Praise to Sergius” (Hierotopic Aspect). *Vestnik of Astrakhan State Technical University*. 2013. 2 (56). P. 91–98. In Russian.
- Calvin a – Calvin J. Commentary on Genesis. *Christian Classics Ethereal Library*. Grand Rapids, 2002.
- Calvin b – Calvin J. Institutes of Christian Faith. *Christian Classics Ethereal Library*. Grand Rapids, 2002.
- Chomsky 1975 – Chomsky N. Reflections on Language. New York, 1975.
- Damasio 1999 – Damasio A. The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness. New York, 1999.
- Della Dora 2016 – Della Dora V. Mountain: Nature and Culture. London, 2016.
- Doran 2015 – Doran R. The Theory of the Sublime from Longinus to Kant. Cambridge, 2015.
- Dyrness 2004 – Dyrness W. A. Reformed Theology and Visual Culture. The Protestant Imagination from Calvin to Edwards. Cambridge, 2004.
- Freedberg 1989 – Freedberg D. The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago, London, 1989.

- Freedberg, Gallese 2007 – Freedberg D., Gallese V. Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. *TRENDS in Cognitive Science*. 2007. Vol. 11. 5. P. 197–203.
- Freedberg 2014 – Freedberg D. Feelings on Faces. From Physiognomics to Neuroscience. *Interdisciplinary German Cultural Studies*. Vol. 15. *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*. Ed. by C. Rüdiger, J. Weber. Berlin, Boston, 2014. P. 289–323.
- Freedberg 2020 – Freedberg D. Against Portraiture. *The Visionary Academy of Ocular Mentality: Atlas of the Iconic Turn*. Ed. by L. del Baldo. Berlin, 2020. P. 172–178.
- Freedberg 2021 – Freedberg D. Iconoclasm. Chicago, 2021.
- Freidenberg 1998 – Freidenberg O. Myth and Literature in Antiquity. Moscow, 1998. In Russian.
- Gallagher 2005 – Gallagher S. How the Body Shapes the Mind. Oxford, 2005.
- Gell 1998 – Gell A. Art and Agency. An Anthropological Theory. Oxford, 1998.
- Gero 1975 – Gero S. The Eucharistic Doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its Sources. *Byzantinische Zeitschrift*. 1975. Vol. 68. 1. P. 4–22.
- Glaserfeld 1995 – von Glaserfeld E. Radical Constructivism: A Way of Knowing and Learning. Bristol, 1995.
- Gorshunova 2018 – Gorshunova O. V. The Cave Drawings of Franco-Cantabrian Region: Art or Religion? *Problems and Tendencies of Visual Arts in the Space of Modern Culture*. Ed. by T. Malova, O. Gorshunova, I. Bufeeva. Moscow, 2018. P. 4–32. In Russian.
- Hocart 1970 – Hocart A. M. Kings and Councillors. An Essay in the Comparative Anatomy of Human Society. Chicago and London, 1970.
- Hubert, Mauss 1964 – Hubert H., Mauss M. Sacrifice. Its Nature and Functions. Chicago, 1964.
- Isar 2000 – Isar N. The Vision and its “Exceedingly Blessed Beholder”. Of Desire and Participation in the Icon. *RES: Anthropology and Aesthetics*. 2000. 38. P. 56–72.
- Isar 2003 – Isar N. The Dance of Adam. Reconstructing the Byzantine *Chorós*. *Byzantinoslavica*. 2003. Vol. 61. P. 179–204.
- Isar 2006 – Isar N. Chorography (*chôra, chorós*) – a Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. P. 59–85.
- Isar 2011 – Isar N. Χορός: The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography. The Anthropology of the Choir of Dance in Byzantium. Leiden, 2011.
- Lakoff, Johnson 1999 – Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York, 1999.
- Lektorsky 2018 – Lektorsky V. A. Constructive Realism as the Contemporary Form of Epistemological Realism. *Philosophy of Science and Technology*. 2018. Vol. 23. 2. P. 18–22. In Russian.
- Lewalski 1979 – Lewalski B. Protestant Poetics and the Seventeenth Century Religious Lyrics. Princeton, 1979.
- Lidov 1998 a – Lidov A. Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach. *Jewish Art*. Vol. 23/24: *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*. Jerusalem, 1998. P. 340–353.
- Lidov 1998 b – Lidov A. Byzantine Church Decoration and the Schism of 1054. *Byzantion*. 1998. Vol. 68. 2. P. 381–405.
- Lidov 2006 a – Lidov A. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. P. 32–58.

- Lidov 2006 b – Lidov A. Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006. P. 349–372.
- Lidov 2006 c – Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2006.
- Lidov 2009 a – Lidov A. Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009. In Russian.
- Lidov 2009 b – Lidov A. ‘Image-Paradigms’ as a Category of Mediterranean Visual Culture. A Hierotopic Approach to Art History. *Crossing Cultures. Papers of the 32nd International Congress in the History of Art*. Melbourne, 2009. P. 148–153.
- Lidov 2009 c – New Jerusalem. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2009.
- Lidov 2013 a – Lidov A. The Icon. The World of the Holy Images in Byzantium and the Medieval Russia. Moscow, 2013. In Russian.
- Lidov 2013 b – Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2013.
- Lidov 2014 – Lidov A. The Temple Veil as a Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy. *IKON*. 2014. 7. P. 97–108.
- Lidov 2016 – Lidov A. Iconicity as Spatial Notion. A New Vision of Icons in Contemporary Art Theory. *IKON*. 2016. 9. P. 17–28.
- Lidov 2017 a – Lidov A. The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture. *IKON*. 2017. 10. P. 9–26.
- Lidov 2017 b – Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2017.
- Lidov 2017 c – Lidov A. Sacred Waters in Ecclesiastical Space. The Rivers of Paradise as an Image-Paradigm of Byzantine Hierotopy. *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2017. P. 159–183.
- Lidov 2019 a – The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2019.
- Lidov 2019 b – Lidov A. The Image-Paradigm of Holy Mount. The Ambo in the Hierotopy of the Byzantine Church. *The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2019. P. 149–157.
- Losev 2001 – Losev A. F. The Dialectics of a Myth. Moscow, 2001. In Russian.
- March, Fleer 2009 – March S., Fleer M. “Soperezhivanie”: Dramatic Events in Fairy Tales and Play. *International Research in Early Childhood Education*. 2016. Vol. 7. 1. P. 68–84.
- Maturana, Varela 1998 – Maturana H. R., Varela F. J. The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding. Boston and London, 1998.
- Melser 2004 – Melser D. The Act of Thinking. Cambridge (MA) and London, 2004.
- Mlechko 2008 – Mlechko A. V. Hierotopy: Construction of Sacred Spaces in B. K. Zaitsev’s novel “The House in Passy”. *Science Journal of Volgograd State University. Series 8: Literary Criticism. Journalism*. 2008. 7. P. 78–93. In Russian.
- Nicolson 1997 – Nicolson M. H. Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite. Seattle and London, 1997.
- Noë 2006 – Noë A. Action in Perception. Cambridge (MA) and London, 2006.
- Otto 1936 – Otto R. The idea of the Holy. Transl. into English by J. W. Harvey. Oxford, 1936.

- Pentcheva 2010 – Pentcheva B. V. *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*. University Park, 2010.
- Roussillon-Constanty 2008 – Roussillon-Constanty L. In Sight of Mont Blanc: An Approach to Ruskin's Perception of the Mountain. *Anglophonia*. 2008. Vol. 23: Mountains in Image and Word in the English-speaking World. P. 37–44.
- Schama 1987 – Schama S. *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. New York, 1987.
- Schreiner 1991 – Schreiner S. E. *The Theater of His Glory. Nature and the Natural Order in the Thought of John Calvin*. Grand Rapids, 1991.
- Simsky 2013 – Simsky A. The Image-Paradigm of the Divine Fire in the Bible and Christian Tradition. *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2013. P. 45–81.
- Simsky 2015 – Simsky A. Dutch Calvinism, Patriotism and Cleanliness. *Conservatism as a Paradigm of Modern Development*. 2015. 1–2. P. 42–47. In Russian.
- Simsky 2016 – Simsky A. Image-paradigms in Hierotopy: Ontological and Functional Aspects. *Diogenes' Lantern: The Human Being in Diversity of Practice*. 2016. Vol. 2. P. 355–374. In Russian.
- Simsky 2018 a – Simsky A. The Image-paradigm of Jerusalem in Christian Hierotopy. *ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*. 2018. 3 (17). P. 101–113.
- Simsky 2018 b – Simsky A. Icons of Sacred Matter: The Interpretation of Dutch Golden Age Painting in the Light of Protestant Hierotopy. *Proceedings of the 2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018)*. Paris, 2018. P. 307–314.
- Simsky 2019 – Simsky A. Mountains in the Culture of Early Modern Europe: From Protestant Hierotopy to Romanticism. *The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture*. Ed. by A. Lidov. Moscow, 2019. P. 416–459.
- Simsky 2020 – Simsky A. The Discovery of Hierotopy. *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 9–28.
- Simsky 2021 a – Simsky A. Image-Paradigms: The Aesthetics of the Invisible. *Icons of Space. Advances in Hierotopy*. Ed. by J. Bogdanović. New York, 2021. P. 29–45.
- Simsky 2021 b – Simsky A. Action-thought as Synergy and Hierarchy. *Diogenes' Lantern: The Human Being in Diversity of Practice*. 2021. 5. (in press). In Russian.
- Simsky et al. 2021 – Simsky A., Kravchenko A. V., Druzhinin A. S. Action-thoughts and the Genesis of Time in Linguistic Semiosis. *Slovo.ru: Baltic Accent*. 2021. Vol. 12. 2. P. 7–28. In Russian.
- Steffe 2007 – Steffe L. P., *Radical Constructivism: A Scientific Research Program. Constructivist Foundations*. 2007. Vol. 2 (2–3). P. 41–49.
- Stewart et al. 2011 – *Enaction. Towards a New Paradigm in Cognitive Science*. Ed. by J. Stewart, O. Gapenne, E. di Paolo. Cambridge (MA) and London, 2011.
- Thompson 2007 – Thompson E. *Mind and Life. Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind*. Cambridge (MA) and London, 2007.
- Tye 1991 – Tye M. *The Imagery Debate*. Cambridge (MA) and London, 1991.
- Velichkovsky 2006 – Velichkovsky B. M. *Cognitive Science: Foundations of Epistemic Psychology*. Vol. 2. Moscow, 2006. In Russian.

Материал поступил в редакцию 15.05.2020,
принят к публикации 11.06.2020

Для цитирования:

Simsky A. Why God was an Iconoclast? The Visual and the Pictorial in Biblical Hierotopy // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 11–40. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-11-40>.

For citation:

Simsky A. Why God was an Iconoclast? The Visual and the Pictorial in Biblical Hierotopy. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 11–40. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-11-40>.

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-41-59>

ВЕРОИСПОВЕДАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА ПЕРЕЖИВАНИЯ СМЕРТИ И ОБРЯДА ПОГРЕБЕНИЯ В РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЕ

В. Ю. Даренский

Луганский государственный педагогический университет, Украина
darenskiy1972@rambler.ru

В статье на разнообразном культурном материале рассматривается важный визуальный аспект русской культуры, в котором ярко выразился русский религиозный характер, воспитанный Православием. В современную эпоху секуляризации он во многом сохраняется и продолжает определять мироощущение людей. Рассмотрены суждения митрополита Антония Сурожского об отличиях православного и западного восприятия смерти и умерших людей. Особое русское переживание смерти и обряда погребения показано на примерах рассказов И. Бунина «Преображение» и Г. Газданова «Панихида». Смерть здесь понимается как начало воскресения – как новое рождение человека в вечность, а не как всего лишь конец земной жизни, что более характерно для западного сознания. Преображение души героя, случившееся при чтении Псалтыри над умершей матерью, превращается в космогонический процесс преобразования всей жизни и всего бытия – явленный прообраз того преобразования, которое будет после конца мира сего. Оно может переживаться как реальный факт душевной и духовной жизни человека только в этой ситуации непосредственной близости с умершим человеком. Панихида как «кратковременное вторжение вечности» – это «формула» русского понимания смерти. Отторжение мёртвых, страх и отвращение перед ними, характерные для западной ментальности, привели к появлению в культуре образа вампира – олицетворения мёртвого человека как такового. Если предельным символом умершего человека в Православии являются нетленные мощи, то для западной культуры таким предельным символом стал вампир. Кроме того, приукрашивание умерших, чтобы они выглядели «как живые», очень характерно для западного человека, поскольку он не хочет видеть смерть, а хочет лишь сохранить память о человеке в этом мире. Однако на высоте поэтического вдохновения и глубочайшей душевной скорби в западном человеке пробуждается переживание смерти, очень близкое человеку православному, – смерти как пасхального таинства вступления в вечную жизнь и чаяния будущего телесного воскресения, исповедуемого в «Символе веры». Понимание смерти, заложенное в «коде» русской культуры, проявляется и тогда, когда автор далёк и от национального менталитета, и от православной веры, – поскольку этот «код» столь силён, что подчиняет себе автора через язык самой культурной традиции.

Ключевые слова: визуальное, русская культура, религиозная символика, смерть, погребение, преобразование, панихида.

RELIGIOUS SYMBOLISM OF THE EXPERIENCE OF DEATH AND BURIAL RITES IN RUSSIAN ORTHODOX CULTURE

Vitaliy Darensky

Lugansk State Pedagogical University, Ukraine

darenskiy1972@rambler.ru

Russian religious character, brought up by Orthodoxy, is vividly expressed in the article on the basis of various cultural material, an important visual aspect of Russian culture is considered. In the modern era of secularization, it is largely preserved and continues to determine the worldview. The article deals with the opinions of Metropolitan Anthony of Surozh about the differences between Orthodox and Western perceptions of death and the deceased. A special Russian experience of death and burial rites is shown in the examples of I. Bunin's stories "Transfiguration" and G. Gazdanov's "Panikhida". Here death is understood as a beginning of resurrection – a new birth of a person into eternity, and not just the end of earthly life, which is more typical for Western consciousness. The Transfiguration of the hero's soul, which occurs during the reading of the Psalter over the dead mother, turns into a cosmogonic process of transformation of all life and all being – a manifest prototype of the transformation that will take place after the end of this world. And it can be experienced as a real fact of a person's spiritual life only in this situation of close proximity to the deceased. The memorial service as a "short-term invasion of eternity" is the "formula" of the Russian understanding of death. The rejection of the dead, the fear and loathing towards the dead are characteristics of the Western mentality, which led to the emergence of the vampire image as the personification of the dead. If the ultimate symbol of the deceased person in Orthodoxy is imperishable relics, then for the Western culture such an ultimate symbol was vampire. In addition, decorating the dead to make them look "like they are alive" is very typical for a Western person, because he does not want to see death, but only wants to preserve the memory of the person in this world. However, at the height of poetic inspiration and the deepest spiritual sorrow, the Western people awaken the experience of death, which is very close to the Orthodox experience-death as the Paschal sacrament of entering into eternal life and the expectation of a future bodily resurrection, professed in the "Symbol of Faith". The understanding of death, which is embedded in the "code" of Russian culture, is also manifested when the author is far from certain national mentality and Orthodox faith – since this "code" is so strong that it subordinates the author through the language of the cultural tradition itself.

Keywords: the visual, Russian culture, religious symbolism, death, burial, transfiguration, memorial service.

Обряд погребения во всех культурах является одной из важных форм закрепления и передачи религиозного опыта. Исповедание веры в качестве визуальной практики выступает здесь в наиболее напряжённой и открытой для внешнего наблюдения экзистенциальной форме. В русском Православии сложилось особо углублённое отношение к смерти и обряду погребения, часто отмечавшееся писателями и исследователями.

Так, К. П. Победоносцев написал удивительные строки, достойные пера В. В. Розанова, об особом русском православном отношении к смерти:

«Нигде в мире, кроме нашей страны, погребальный обычай и обряд не выработался до такой глубокой, можно сказать, виртуозности, которой он достигает у нас; и нет сомнения, что в этом его складе отразился наш народный характер с особенным, присущим нашей натуре мировоззрением. Ужасны и отвратительны черты смерти повсюду, но мы одеваем их благолепным покровом, мы окружаем их торжественною тишиною молитвенного созерцания, мы поём над ними песнь, в которой ужас поражённой природы сливается воедино с любовью, надеждой и благоговейной верой. Мы не бежим своего покойника, мы украшаем его в гробе, и нас тянет к этому гробу взглянуть в черты духа, оставившего своё жилище; мы поклоняемся телу и не отказываемся давать ему последнее целование, и стоим над ним три дня и три ночи с чтением, с молением, с церковной молитвой. Погребальные молитвы наши исполнены красоты и величия; они продолжительны и не спешат отдать земле тело, тронутое гниением, и когда слышишь их, кажется, не только произносится над гробом последнее благословение, но совершается вокруг него великое церковное торжество в самую торжественную минуту бытия человеческого! Как понятна и как любезна эта торжественность для русской души! Но иностранец редко понимает её, потому что она совсем ему чужая. У нас чувство любви, поражённое смертью, расширяется в погребальном обряде; у него оно болезненно сжимается от того же обряда и поражается одним ужасом» [Победоносцев 2011, 486].

Такое особое русское переживание смерти и обряда погребения гениально показано, например, в рассказах И. Бунина «Преображение» и Г. Газданова «Панихида». Смерть здесь понимается как начало воскресения – как новое рождение человека в вечность, а не как всего лишь конец земной жизни, что более характерно для западного сознания.

Целью данной статьи является исследование вероисповедальной и экзистенциальной символики в переживаниях смерти и обряда погребения в русской православной культуре на материале ряда репрезентативных литературных и философских текстов.

Свойственный русским феномен православного отношения к смерти и умершим, но ещё не погребённым людям, о котором пишет К. П. Победоносцев, требует своего объяснения на основе обращения к глубинным структурам религиозного сознания и русской культуры в целом. В первую очередь, очевидно, этот феномен связан с известным различием «главных» праздников в Православии и западном христианстве. Если в последнем таковым является Рождество, то в Православии – Пасха. О чём это свидетельствует с точки зрения религиозной ментальности? Прежде всего о том, что в западном христианстве восприятие Евангелия является более «земным», связанным с символикой рождения нового человека в мир. Здесь земная жизнь человека видится наполненной всяческими «благами», и поэтому о смерти стараются не думать. Естественно, что такой тип рели-

гиозного сознания весьма неустойчив и легко идёт на соблазны секуляризации, что и произошло в реальной истории. В Православии же земная жизнь в первую очередь воспринимается как испытание и школа духовной жизни, готовящая человека к жизни вечной. Поэтому главным событием земной жизни, как это ни парадоксально, является смерть – как переход в жизнь вечную. Естественно, что такое же понимание смерти есть и у западных христиан, но в их культуре и ментальности оно явно отошло на второй план. Для православных христиан главным праздником является Пасха как событие победы над смертью, но эта победа возможна только потому, что человек должен сначала умереть, чтобы перейти в жизнь вечную в чаянии своего личного воскресения. Именно такое сознание обуславливает благоговейное отношение к умершим, а вовсе не страх и не отвращение к ним. Как отмечал митрополит Антоний Сурожский, «Запад смерти боится: не только неверующие, которые за смертью не видят ничего и поэтому держатся за эту жизнь, ибо ничего другого они не ожидают, но даже и верующие. Когда кто-нибудь умирал, это не то что замалчивали, но смерть не осмысливалась, боялись заглянуть ей в лицо» [Антоний 2002, 151]. Поэтому, по его словам, «одна из самых замечательных вещей в нашем Православии – это похороны при открытом гробе. На Западе неисчислимое количество людей никогда не заглянули в лицо усопшего человека. <...> Открытый гроб – откровение для западных людей; откровение, потому что они могут заглянуть в лицо усопшего человека и увидеть не ужас, а величие смерти» [Антоний 2002, 153].

Митрополит Антоний Сурожский особенно акцентирует именно *визуальный аспект* восприятия нами умершего человека – как подлинное свидетельство «не ужаса, а величия смерти». Он говорил:

«Вот это первое, что мы можем представить западному человеку: приди, посмотри! Часто наши западные посетители мне говорят: “Но, конечно, вы своих детей не подводите к гробу?” – “Конечно, подводим, чтобы они видели!” – “И что говорят дети?” – “То же самое, что говорили эта девочка и этот мальчик: «Как он спокойно лежит! Ему, значит, теперь уже и не больно, и не страшно!»”. И это остаётся на всю жизнь. Единственное, что может испугать ребёнка, когда он поцелует в лоб усопшего, это внезапное чувство холода: жизнь ушла. И ребёнка надо предупредить об этом, потому что иначе его охватит страх перед этим холодным телом, а если он поймёт, то увидит только величие смерти. И это тоже нечто, что мы должны принести Западу: *наше православное зрение, наше православное переживание и понимание смерти*» (курсив мой. – В.Д.) [Антоний 2002, 153].

Как видим, близкий контакт с усопшим, его внимательное визуальное восприятие здесь рассматривается как важнейший воспитательный фактор для детей. В данном случае воспитываются не какие-то частные черты характера ребёнка, но самая глубинная основа его личности – отношение к жизни и к смерти. Именно в детском возрасте человек должен близко увидеть умершего предка и даже поцеловать его в остывший лоб – *только такой прямой и осязательный контакт со смертью может раз и навсегда заложить*

в человеке очень важный, фундаментальный экзистенциальный смысл – восприятие земной жизни как временного пристанища и испытания перед переходом в вечность. Никакие другие средства – ни красноречие, ни исторические примеры – не могут это заменить.

Далее митрополит Антоний говорит о богослужебном аспекте православного восприятия смерти:

«Одно из самых чудесных богослужений в Православной церкви – это отпевание. <...> Богослужение начинается словами, которые можно произнести только из глубины крепкой веры или напрягая все силы своего доверия к Богу, перерастая себя; перед лицом усопшего, перед гробом сказать: Благословен Бог наш! <...> Благословен Он за жизнь, которую прожил этот человек, но благословен Он и за его смерть. Как же можно такие слова произнести? <...> Но мы забываем, что смерть является одновременно встречей живой души с Живым Богом. Да, уход от земли, уход от нас, хотя бы относительный, но уход с тем, чтобы стать лицом к лицу с Живым Богом, с Богом жизни, и вступить в такую полноту жизни, которая никому не доступна на земле. И вот об этом сквозь слёзы, с раздирающимся от собственной боли сердцем мы можем радоваться за другого человека: конечно время борения, страдания, искания, он теперь в полном свете, он теперь видит то, чего он искал, он теперь знает, он теперь живёт – жизнь победила. <...> И мы стоим перед этим гробом с сердцем, полным скорби, со слезами и вместе с тем таинственно сквозь боль созерцаем эту величественную встречу Бога и человека, момент, когда завершается весь человеческий путь, когда человек уже не на пути, а дома» [Антоний 2002, 155].

В последних словах можно видеть объяснение того внутреннего переживания православных людей, которое и объясняет их особое отношение к умершим, столь отличное от западного.

Наконец, русский мыслитель и миссионер завершает своё размышление догматическим выводом, касающимся специфики православного отношения к телу умершего человека. Он говорит: «Благоговейное отношение к телу мы находим в Православии, и это сказывается удивительным образом в службе отпевания. Мы окружаем это тело любовью и вниманием, это тело – центр службы, не душа только, но и тело... И вот это поражает западного человека: что тело не является как бы изношенной одеждой, которую мы сбросили с плеч, из которой, как из клетки, выпорхнула душа. Нет, это тело нам дорого и в смерти, оно прекрасно, оно любимо даже тогда, когда его коснулась смерть и ожидает тление. И это отношение к телу – один из даров Православия Западу» [Антоний 2002, 156].

Такое отношение к телу непосредственно связано и с традицией почитания святых мощей, которого нет в западном христианстве¹. Кроме того, что

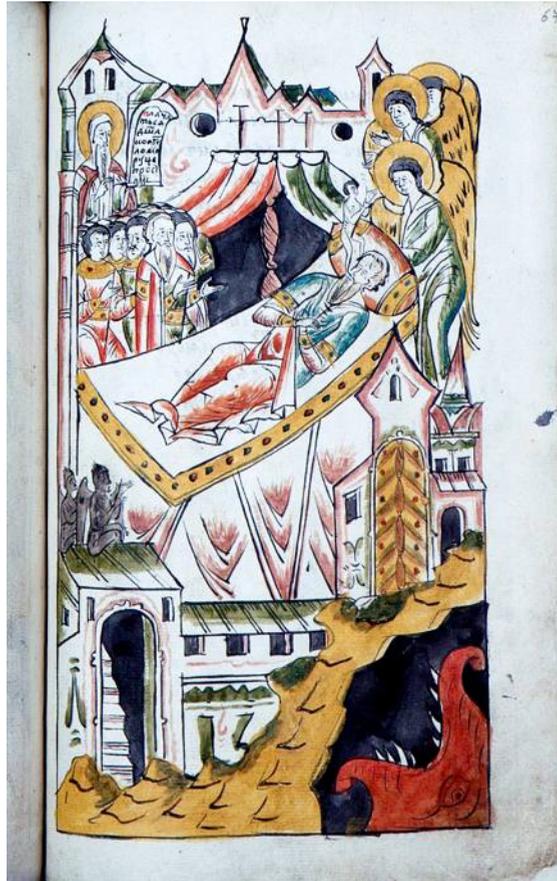
¹ В католичестве остались реликты такого почитания в виде хранения останков некоторых святых – но эти останки не видны молящимся, поскольку всегда богато украшены золотом и драгоценными камнями, и сами по себе они не являются объектом поклонения и не проявляют чудотворных качеств.

мощи бывают нетленными и чудотворными, они имеют и важный богословский смысл, указывая на будущее телесное воскресение людей на Страшный Суд и для вечного райского бытия. Такое отношение к умершему телу коренится в различной религиозной психологии западных и восточных христиан, а последняя, в свою очередь, нашла свое отражение и в различии догматики. В данном случае речь идет о психологических основаниях католического догмата Filioque. Исторически этот догмат, впервые появившийся в VI веке в контексте полемики сначала с иудаизмом, а затем с исламом, был связан с догматом Боговоплощения. Однако допущение исхождения Св. Духа и от Сына означало, что Дух Святой исходит не только от Его божественной, но и от Его тварной природы, которые неслиянны и нераздельны. А это, в свою очередь, означало идолопоклонство перед тварью и имплицитное «человекобожие», которое неизбежно затем должно было привести к антропоцентризму и секуляризации, что и произошло на Западе. Естественно, что к таким последствиям привёл не сам догмат Filioque, а та специфическая религиозная ментальность западных христиан, которая лежала в его основании. В русской философии эта закономерность уже достаточно прояснена. Например, как писал Л. П. Карсавин, «вредоносное действие Filioque» состоит в том, что при таком догматическом определении «обожается не мир, а греховная эмпирия <...>. Поэтому формы эмпирического бытия незаконмерно абсолютируются и без всяких колебаний переносятся на Бога. Ведь и само Filioque не что иное, как дурное антропоморфизирование или “психологизирование” Пресвятой Троицы, понимаемой в категориях грешной человеческой любви. <...> Обожение же человеческого тела Христова принимает наивно-антропоморфическую и опасную форму в культе “Святейшего Сердца Иисусова”. Смысл сошествия Духа Святого на Иисуса теряется, ибо Дух почитается бессильным обожить Иисуса в Его человечестве: и уже не Дух, а Сам Логос Себя Самого во Христе Иисусе обожает, что является проповедью самообожения или гордыни, характерной, как известно, для всей психологии католичества» [Карсавин 1994, 316–317].

В свою же очередь, такая психология неизбежно приводит и к презрению к умершему телу, отвращению и страху перед ним, поскольку мёртвое тело никак не соответствует тому идолопоклонству перед тварью и перед земной жизнью человека, которая характерна для западной ментальности.

Православная ментальность и соответствующее отношение к смерти и умершим ярко выразилась в русской культуре. В начале Нового времени церковные писатели выражают его в рамках святоотеческой традиции. Так, Симеон Полоцкий в «Вертограде многоцветном» утверждает, что «неправо есть смерть злу именовать, яже вѣсть злѡбамъ конецъ полагати» [Симеон 1994, 134]. Весьма характерным и ценным документом этого периода является Синодик Кирилло-Новозерского монастыря из рукописного собрания Новгородского государственного музея-заповедника, датируемый первой половиной XVII в. Как отмечает его исследователь, «смерть в изображении Новозерского синодика – это “смертный час”, рубеж, состоящие перехода души в тот мир, к которому она должна быть готова ежеминутно, пока живёт в теле. Потому синодики и назывались в Древней Руси

не “книгой мёртвых”, а “книгой живых”; потому и смерть – это понятие жизни, естественное тогда, когда жизнь христианина проходит согласно его естеству, то есть – исполнения воли Божией в каждом человеке» [Терешкина 2014, 151]. Особенно важны и показательны рисунки-миниатюры в этом тексте, демонстрирующие православное понимание смертного часа человека. И хотя визуализация образов посмертного бытия души в Православии может считаться и прелестью, такие миниатюры всегда использовались в воспитательно-дидактических целях. Особенно интересна одна из миниатюр Синодика (ил. 1).



Ил. 1. Лицевой синодик Кирилло-Новоезерского монастыря. XVII в.
© Новгородский государственный объединённый музей-заповедник
КП 30056-242 / КР 89, л. 67

«Миниатюра изображает предстояние перед одром умершего с левой стороны – живых людей, с правой – ангелов, и душу над головой почившего в виде маленького голого человечка, простирающего руки к ангелам, наклоняющимся к нему с сокрушённым видом (внизу, у ног почившего, сидят бесы, протягивающие руки к телу, пытающиеся удержать душу и заполучить её

в своё царство, изображённое в правом нижнем углу в виде разверстой пасти геенны огненной в чёрном адском провале). Смерти же здесь нет потому, что её дело уже сделано: когда начинается спор о душе между тёмными и светлыми силами, земная жизнь человека окончательно завершена, а смерть, выполнив роль вестника и проводника в мир мёртвых, уходит так же незаметно, как неожиданно появляется в неурочный час. Важным оказывается факт, что душе, ушедшей из земного мира, требуется помощь оставшихся жить, и эта помощь является главной идеей синодика: необходимость молитвы за умерших, чтобы их душам было ниспослано Царствие небесное. И тогда, как в изображении на последней миниатюре синодика и в текстовом пояснении к ней, «душа чиста, аки дѣвица украшена всякими вѣтми, стоитъ превъше солнца, а луна ей под ногами, а молитва у ней изо усть аки пламя до небесъ и превъше небесъ. Слезами пламя терние грѣховное погаси, постомъ лва связа, смиреніемъ змия укроти. Діаволь падеся, аки котъ. Душа творила милостыню, поставлена у престола Господня» [Терешкина 2014, 150–151].

Как видим, православное представление о смерти и в наше время остаётся таким же, каким было и 400 лет назад. Здесь нужно выделить три ключевых аспекта: 1) смерть есть *посещение* человека, то есть это не «состояние» или внешнее событие, а особый ангел, посланный от Бога для завершения земной жизни человека и препровождения его на суд; 2) в споре о посмертной участи души участвуют не только ангелы и бесы, но и оставшиеся в земной жизни люди – своими молитвами они могут изменить её посмертную судьбу; 3) и в случае благоприятного исхода душа переживает своё вселенское торжество победы над смертью и тленом – теперь она навсегда «чиста, аки девица», и «превыше небес».

В светской русской культуре, начиная с XVIII века, православное понимание смерти не изменилось, но нашло своё выражение в новых, «изящных» литературных формах. Особенно показательна в этом отношении поэзия Г. Р. Державина. В оде «Бог» он писал:

Твоей то правде нужно было,
 Чтоб смертну бездну преходило
 Мое бессмертно бытие;
 Чтоб дух мой в смертность облачился,
 И чтоб чрез смерть я возвратился,
 Отец! в бессмертие Твое.

[Державин 1851, 4]

Философски-пространно и образно-ярко поэт рассуждает о смерти в «Бессмертии души», заключая произведение следующими словами:

О, нет! бессмертие прямое –
 В едином Боге вечно жить,
 Покой и счастье святое

В Его блаженном свете чтить.
 О, радость! о, восторг любезный!
 Сияй, надежда, луч лия,
 Да на краю воскликну бездны:
Бог жив – жива душа моя!

[Державин 1851, 12]

В этих строках речь не идёт о созерцании умерших людей, но в них дана поэтически концентрированная христианская философия смерти, веками выработывавшаяся в сознании православного народа. Смерть есть путь к бессмертию души, будущему воскресению и райскому бытию – вот самая оптимистическая христианская мысль о смерти, столь мощно развёрнутая у Г. Р. Державина. Вершины эта тема в русской поэзии достигает в оде «Смерть» Е. А. Баратынского, впервые опубликованной в 1829 году. В ней говорится:

Смерть дочерью тьмы не назову я
 И, раболепную мечтой
 Гробовый остов ей даруя,
 Не ополчу её косою.

О дочь верховного Эфира!
 О светозарная краса!
 В руке твоей олива мира,
 А не губящая коса.

Когда возникнул мир цветущий
 Из равновесья диких сил,
 В твоё храненье Всемогущий
 Его устройство поручил.

И ты летаешь над твореньем,
 Согласно прям его лия,
 И в нём, прохладным дуновеньем
 Смирять буйство бытия.

<...>

Недоуменье, принужденье –
 Условье смутных наших дней,
 Ты всех загадок разрешенье,
 Ты разрешенье всех цепей.

[Баратынский 1989, 141–142]

У Е. А. Баратынского смерть мыслится в духе античных натурфилософов как одна из главных космогонических сил, устроителей всего бытия как такового. Столь уникального *гимна смерти* мы больше нигде не найдём в мировой поэзии. Почему он возник именно у русского поэта? Именно в силу того народного восприятия смерти, которое формировалось Православием на протяжении многих веков. Вторым фактором такого восприятия смерти, кроме православной веры, очевидно, была и очень тяжёлая историческая судьба русского народа, неоднократно стоявшего перед угрозой полного уничтожения врагами с Востока и с Запада. Такое бытие перед лицом смерти также формировало народный характер.

Однако главным смыслом смерти для русского православного сознания является не её космогонический смысл, а *смерть как путь преображения души для вечности*, столь ярко сформулированный в строках Г. Р. Державина, приведённых выше. В этом отношении очень важен и показателен рассказ И. А. Бунина «Преображение», написанный в Париже в 1921 году, – в тот период, когда писатель особенно глубоко чувствовал тайну подлинной России, гибнущей в катаклизмах XX века. Стоит привести целые фрагменты из этого рассказа:

«После смерти старика старуха почувствовала себя особенно неловко на белом свете. <...> Но вот захворала уже как следует, забила на печь уже без всякого притворства, закрыла глаза, дыша горячо и беспомощно, с такой великой усталостью, что даже у плечистых невесток повернулось сердце от жалости. <...> Наконец развязала всех – отошла» [Бунин 2006, 199].

Далее И. А. Бунин даёт столь удивительное описание душевных процессов, которое, возможно, является одним из самых проникновенных во всей русской литературе:

«Она лежит в холодной половине – уже в гробу, снеговая, белая, глубоко уйдя в свой гробный мир, уткнув в грудь приподнятую соломенной подушкой голову, и падает тень от чернеющих, выделившихся на белом лице ресниц. Гроб, прикрытый лёгким от ветхости парчовым покрывом, взятым напрокат из церкви, стоит за столом, ярко озарённым целым пуком восковых свечей, прилепленных к нему и пылающих жарко и беспокойно. Гроб стоит под святыми, на лавке возле окошечка, за которым идет морозная метель, чёрные стекла которого блестят, искрятся снегом, снаружи намерзающим на них.

Псалтырь читает Гаврил, младший сын покойной, недавно женившийся. <...> И он пошёл в эту ледяную избу просто, ничуть не боясь предстоящей ему долгой ночи наедине с мёртвой, не думая об этой ночи, не представив себе, что ждёт его, – и вот уже давно чувствует, что случилось нечто роковое и непоправимое в его жизни. Он стоит и читает, наклонясь к жарким и дрожащим свечам, читает, не смолкая, всё на один лад, – как поднял голос по-церковному, так и остался на высокой ноте, – читает, ничего не понимая и не в силах прекратить чтения. Он чувствует, что ему уже нет спасения, что он совершенно один не только в этой ледяной избе, глаз на глаз с этим страшным существом,

которое тем страшнее, что это его родная мать, но и в целом мире: что ночь так глубока, глуха, что ему уже не от кого ждать защиты и помощи.

Что с ним случилось? То, что он не рассчитал своих сил, решившись читать над покойницей ночью, в час всеобщего сна, что его обуяло ужасом и что он не может двинуться? Нет, случилось нечто гораздо более страшное и дивное, случилось нечто чудесное, и он поражён не ужасом, а именно этим чудесным, таинством, совершившимся на его глазах. Где она теперь, куда она девалась, та жалкая, маленькая, убогая от старости, робости и беспомощности, которую столько лет почти не замечал никто в их большой, грубой от своей силы и молодости семье? Её уже нет, она исчезла, – разве это она, вот это Нечто, ледяное, недвижимое, бездыханное, безгласное и всё же совсем не то, что стол, стена, стекло, снег, совсем не вещь, а существо, сокровенное бытие которого так непостижимо, как Бог? Разве то, что лежит и молчит в этом новом, красивом гробу, обитом лиловым плисом с белыми крестами и крылатыми ангельскими головками, разве это та, что ещё позавчера ютилась на печке? Нет, совершилось с ней некое преобразование – и всё в мире, весь мир преобразился ради неё. И он один, один в этом преображённом мире!

Он волшебным образом замкнут в нём, и он должен стоять в нём до рассвета и читать, не смолкая, на том необычном, жутком и величественном языке, который тоже есть часть этого мира, его гибельный, зловещий для живых глагол. И он собирает все силы, чтобы читать, видеть, слышать свой собственный голос и держаться на ногах, всем существом и всё глубже воспринимая то невыразимо чарующее, что, как некая литургия, совершается в нём самом и перед ним. И вдруг медленно приподнимается и ещё медленнее опускается парчовой покров на груди покойницы – она медленно дышит! И ещё выше и ярче растёт, дрожит, ослепляет блеск свечей – и уже всё вокруг превращается в какой-то сплошной восторг, от которого деревенеет голова, плечи, ноги. Он знает, он ещё соображает, что это морозный ветер дует в окно, за которым идёт метель, что это он поддувает покров и раздувает свечи. Но всё равно – этот ветер тоже она, усопшая, это от неё веет этим неземным, чистым, как смерть, и ледяным дыханием, и это она встанет сейчас судить весь мир, весь презренный в своей животности и бренности мир живых!..

Теперь Гаврило <...> простой, ласковый. Лицо у него чистое, худощавое, серые глаза правдивы и ясны. Он не говорлив, но охотно рассказывает достойному человеку то трудно передаваемое, похожее на святочный рассказ, а на деле истинно дивное, что пережил он у гроба матери, в её последнюю ночь среди живых» [Бунин 2006, 201–202].

Показанное здесь преобразование души героя, случившееся при чтении Псалтыри над умершей матерью, превращается в космогонический процесс преобразования всей жизни и всего бытия – явленный прообраз того преобразования, которое будет после конца мира сего. И оно может переживаться как реальный факт душевной и духовной жизни человека только в этой ситуации непосредственной близости с умершим человеком – тем более, с умершей матерью. Описанный И. А. Буниным случай, безусловно, имел бесчисленное число реальных прототипов в народной жизни, и поэ-

тому этот рассказ следует рассматривать и как художественное исследование народного характера и русского переживания смерти, данное в ярких визуальных образах. Концовка рассказа показывает Гаврилу в образе праведника – это тот народный идеал человека, который существовал реально и воплощался в жизни. Также важно и то, что рассказ был написан в эмиграции – как памятник православной Руси.

Однако эта православная Русь осталась не только в памятниках – она была жива и в советской России, давшей сонмы мучеников за веру, и в самой эмиграции. Об этом написан пронзительный рассказ Г. Газданова «Панихида». Вообще, как отмечает исследователь его творчества, «существование героев в художественном мире рассказов Газданова, как и существование самого мира писателя, определяется не столько жизнью, сколько смертью. Пространство смерти предстаёт более подлинным, чем сфера жизни. Власть смерти над судьбами персонажей приобретает господствующую роль в силу своей неизбежности, формируя представление о жизни как о движении к смерти, протекающем с разной степенью скорости и длины» [Проскурина 2016, 81]. Такое видение человеческой жизни порождено той же народной православной ментальностью, о которой сказано выше.

Ситуация, описанная в рассказе, сразу же выводит русских людей за рамки обычной жизни: «Это было в жестокие и печальные времена немецкой оккупации Парижа. <...> Эти люди жили в состоянии хронического и чаще всего бессознательного бунта против той европейской действительности, которая их окружала» [Газданов 2009, 528–529]. Русские, как люди «не от мира сего», полностью раскрывают свою душу на панихиде:

«Я взглянул на Володю. Выражение лица у него было такое, каким я себе никогда не мог бы его представить – трагическое и торжественное.

– Служите, батюшка, как в монастыре, – сказал он, – а мы вас поддержим, не собьёмся.

Он обернулся к своим товарищам, поднял вверх обе руки повелительным и привычным, как мне показалось, жестом, – священник посмотрел на него с удивлением, – и началась панихида.

Нигде и никогда, ни до этого, ни после этого я не слышал такого хора. Через некоторое время вся лестница дома, где жил Григорий Тимофеевич, была полна людьми, которые пришли слушать пение. Хриповатому и печальному голосу священника отвечал хор, которым управлял Володя.

“Воистину суета всяческая, житие же сень и соние, ибо всуе мятется всяк земнородный, яко же рече Писание: егда мир приобрящем, тогда во гроб вселимся, иде же вкупе цари и нищие”.

И затем опять это беспощадное напоминание:

“Таков живот наш есть: цвет и дым и роса утренняя воистину: придите ибо узрим на гробех ясно, где доброта телесная; где юность; где суть очеса и зрак плотский; вся увядоша яко трава, вся потребишася”.

Когда я закрывал глаза, мне начинало казаться, что поёт чей-то один могучий голос, то понижающийся, то повышающийся, и его звуковое движение

заполняет всё пространство вокруг меня. Мой взгляд упал на гроб, и в эту минуту хор пел:

“Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть и вижу во гробе лежащую, по образу Божию созданную нашу красоту – безобразну, бесславну, не имеющую вида”.

Никогда панихида не казалась мне такой потрясающей, как в этот сумрачный зимний день в Париже. Никогда я не чувствовал с такой судорожной силой, что ни в чём, быть может, человеческий гений не достигал такого страшного совершенства, как в этом сочетании раскалённых и торжественных слов с тем движением звуков, в котором они возникали. Никогда до этого я не понимал с такой пронзительной безнадежностью неудержимое приближение смерти ко всем, кого я любил и знал и за кого возносилась та же молитва, которую пел хор:

“Со святыми упокой...”

И я думал, что в этот страшный час, который неумолимо придёт и для меня, когда перестанет существовать всё, ради чего стоило – быть может – жить, никакие слова и никакие звуки, кроме тех, которые я слышал сейчас, не смогут выразить ту обречённость, вне которой нет ни понятия о том, что такое жизнь, ни представления о том, что такое смерть. И это было самое главное, а всё остальное не имело значения.

“Все бо исчезаем, все умрем, цари же и князи, судьи и насильницы, богатые и убогие и все естество человеческое”.

И над умершим будут звучать эти же раскалённые, как железо, слова.

<...> И после того, как прошло некоторое время, мне начало казаться, что ничего этого вообще не было, что это было видение, кратковременное вторжение вечности в ту случайную историческую действительность, в которой мы жили, говоря чужие слова на чужом языке, не зная, куда мы идём, и забыв, откуда мы вышли» [Газданов 2009, 536–538].

Панихида как «кратковременное вторжение вечности» – это лучшая «формула» русского понимания смерти. Стоит также привести и важное свидетельство писателя В. В. Вересаева, которое «изнутри» раскрывает русское отношение к смерти. Он записал в своём дневнике 13 февраля 1923 года:

«На свою жизнь оглядываюсь с благодарностью. Судьба была ко мне благосклонна <...>. Смотрю вперёд: много ждёт радостного. Кончу роман, возьмусь за работу над Пушкиным.

И вот вдруг заметил в себе: ещё чего-то радостно жду. Чего именно?

Смерти!

Как странно. Смерти я никогда не боялся, страха смерти никогда не мог понять. Но недавно почувствовал: жду её как большого, поднимающего, ослепительно яркого события. Совсем не в смысле избавления от жизненной тяготы – жизнь я люблю. Просто сама по себе смерть сияет в сумрачной дали будущего яркою точкою.

А недавно заметил в себе ещё вот что. Человек умер неожиданно, сразу, – от разрыва сердца, или трамвай раздавил.

– Хорошо так умереть – без мучений, без ожидания надвигающейся смерти!
Нет, по-моему, вовсе не хорошо. Смертные муки... Так ли они страшны?
А может быть, при неожиданной смерти мы лишаемся переживания такого блаженства, перед которым ничтожны все смертные муки?» [Вересаев 1961, 522–523].

Как видим, смерть здесь прямо названа «блаженством»! Таинство смерти так увлекает писателя, что ему не жалко и самой жизни, чтобы пережить его.

Сопоставление этих свидетельств из опыта русской литературы с литературой Запада подтверждает то фундаментальное отличие в восприятии смерти, о котором сказано выше. Так, например, у Гюстава Флобера в романе «Госпожа Бовари» герой глубоко переживает таинство смерти: «Чтобы лучше видеть покойницу, он становился напротив и погружался в созерцание, до того глубокое, что скорби в эти минуты не чувствовал» [Флобер 1989, 285]. Но это его индивидуальное переживание, которое он держит в тайне от других, которые относятся к происходящему совсем иначе. Все присутствующие рядом люди не читают Псалтырь, как принято у православных, а спят от скуки. И «казалось Шарлю, что душа её неприметно для глаз разливается вокруг и что теперь она во всём: в каждом предмете, в ночной тишине, в пролетающем ветерке, в запахе речной сырости» [Флобер 1989, 287]. А другие в это время мучились необходимостью отрезать локон волос у умершей. Вот как это происходило:

«Служанка не решалась – тогда он сам с ножницами в руках подошёл к покойнице. Его так трясло, что он в нескольких местах проткнул на висках кожу. Наконец, преодолевая волнение, раза два-три, не глядя, лязнул ножницами, и в прелестных черных волосах Эммы образовалась белая прогалина. Затем фармацевт и священник вернулись к своим занятиям, но всё-таки время от времени оба засыпали, а когда просыпались, то корили друг друга. Аббат Бурнизьен неукоснительно кропил комнату святой водой, Оме посыпал хлором пол» [Флобер 1989, 287–288].

Впрочем, вскоре появилась водка и закуска, что резко изменило их мысли и настроения: «Они чокнулись и закусили, ухмыляясь, сами не зная почему, – ими овладела та беспричинная весёлость, какая нападает на человека после долгого унылого бдения» [Флобер 1989, 288]. Как видим, если индивидуально, втайне от других, француз стихийно приближается к такому же переживанию лика умершего человека, какое свойственно православным русским, то это находится в резком противоречии с общепринятыми нормами, которые демонстрируют окружающие его люди.

Весьма характерен и феномен, связанный с появлением фотографии. В Англии в XIX в. «фотографы стремились запечатлеть умершего так, словно он был ещё жив, – сидя или стоя, с открытыми глазами, иногда в окружении живых родственников, включая маленьких детей. В крайнем случае – придать лицу умершего вид безмятежного сна, а фотографию дополнить траур-

ными символами: увядшими цветами, гирляндами и крестиками. Умерших детей часто фотографировали с игрушками или на руках у скорбящих родителей. <...> Ещё одна заметная тенденция в фотографиях постмортем – запечатлеть умерших в пышно декорированных гробах, в прекраснейших кружевных саванах, так чтобы стало понятно, что человек уже приобщился к сонму небесных ангелов и больше не вернётся в обитель страданий» [Коути, Харса 2012, 123–124]. По оценкам историков, в течение 1840-х годов посмертные фотографии делали в три раза чаще, чем свадебные фотографии. Это приукрашивание умерших – чтобы они выглядели «как живые» – очень характерно для западного человека: он *не хочет видеть смерть*, а хочет лишь сохранить память о человеке в *этом* мире.

В целом принцип западного отношения к смерти наиболее чётко и лаконично выразил Вовенарг в «Размышлениях и Максимах»: «Всего ошибочнее мерить жизнь мерою смерти. Мысль о смерти вероломна: захваченные ею, мы забываем жить» [Вовенарг 1988, 170]. Это прямо противоречит православной добродетели всегда иметь «память смертную».

Отторжение мёртвых, страх и отвращение перед ними, характерные для западной ментальности, привели к появлению в культуре образа вампира как олицетворения мёртвого человека как такового. Начиная с романа М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) и повести Дж. Полидори «Вампир» (1819) как образцов «романтической готики», сюжеты с вампирами оказались необычайно востребованы культурной мифологией Нового и Новейшего времени². Тем самым, если предельным символом умершего человека в Православии являются нетленные мощи, то для западной культуры таким предельным символом стал вампир, нападающий на живых и делающий их тоже вампирами.

Другим французом, который стихийно приближался к такому же переживанию лика умершего человека, какое свойственно православным русским, был Шарль Бодлер в своём стихотворении «Падаль» («Une charogne») из сборника «Цветы Зла». В переводе Георгия Адамовича его завершающие строфы звучат так:

И всё-таки для вас наступят дни и годы
 Быть тоже мерзостью такой,
 О свет моих очей, звезда моей природы,
 Вы, страсть моя и ангел мой!

Да, будете и вы такой, о друг прелестный,
 Когда в неотвратимый час
 Навек вы спуститесь в приют сырой и тесный
 И плесень выступит на вас.

Тогда, о красота, на самом дне могилы,
 Под поцелуями червей,

² О его позднейших отражениях в литературе и кинематографе см.: Антонов 2007, 26–49.

Вы всё же скажете, что нет у смерти силы
Над сгнившей радостью моей!

[Адамович 2005, 280–281]

Это пример того, как на высоте поэтического вдохновения и глубочайшей душевной скорби в западном человеке пробуждается переживание смерти и умершего человека, очень близкое человеку православному, – смерти как пасхального таинства вступления в вечную жизнь и чаяние будущего телесного воскресения, исповедуемое в «Символе веры».

Стоит отметить и тот факт, что особое православное понимание смерти нашло своё мощное выражение у русских философов. Л. Карсавин в своём трактате «Поэма о смерти» осмысливает смерть как путь к обожению: «Вне всякого сомнения, хотят люди жизни чрез смерть, наслажденья страданьем или блаженства, но только сами не знают, чего хотят. <...> А воображают, двуглазые, будто хотят одного: жизни и наслаждений, не хотят же другого: смерти и страданий. Думают они, будто сами, по доброй воле живут и наслаждаются, а смерть и страдание – лишь роковые следствия <...>. И не понимаем, что, приняв часть Божьей Любви, жертвуем уже собою (хотя и мало), т. е. страдаем и умираем. Без понимания же этого нет, строго говоря, и жертвы: есть только жгучая бессмысленная мука» [Карсавин 1992, 273]. В свою очередь, о. Сергей Булгаков в «Софиологиии смерти» определяет смерть как «выход из падшего мира ради возвращения в мир обонвлённый»; «смерть имеет два лика: один тёмный и страшный, обращённый к небытию, это есть умирание или собственно смерть. Ради жертвенного его приятия Христос пришёл в мир. Другой её лик – светлый, мирный и радостный, ведущий к свободе, к божественному откровению и грядущему воскресению» [Булгаков 1996, 305]. В этих философских определениях можно усмотреть развёртывание поэтических интуиций Г. Р. Державина и Е. А. Баратынского.

Понимание смерти, заложенное в «коде» русской культуры, проявляется даже и тогда, когда автор далёк и от национального менталитета, и от православной веры – поскольку этот «код» столь силён, что подчиняет себе автора просто через язык самой культурной традиции. В качестве характерного примера этого феномена можно рассмотреть стихотворение Иосифа Бродского «От окраины к центру», в котором есть следующие строки:

Не до смерти ли, нет,
мы её не найдём, не находим.
От рожденья на свет
ежедневно куда-то уходим,
словно кто-то вдали
в новостройках прекрасно играет.
Разбегаемся все. Только смерть нас одна собирает.

Значит, нету разлук.
Существует громадная встреча.
Значит, кто-то нас вдруг
в темноте обнимает за плечи <...>.

[Бродский 2001, 202]

Понимание смерти, которая «нас одна собирает», – очень русское по смыслу и явно коррелирует с тем отношением к умершим, которое рассмотрено выше. Оно противоречит известной брачной формуле, распространённой в протестантских странах: «пока смерть не разлучит нас». Такая фраза абсурдна и даже кошунственна для православного человека, поскольку для него смерть – это жизнь вечная, которая «нас одна собирает».

Подводя краткий итог проведённому анализу, отметим, что рассмотренная нами проблема может стать предметом фундаментального исследования важного визуального аспекта русской культуры, в котором с удивительной ясностью выразился русский религиозный характер, воспитанный Православием. И в эпоху секуляризации и разрушения религиозного сознания он во многом сохраняется и продолжает определять мироощущение людей.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Адамович 2005 – *Адамович Г.* Полное собрание стихотворений. Санкт-Петербург, 2005.
- Антоний 2002 – *Антоний, митрополит Сурожский.* Труды. Книга первая. Москва, 2002.
- Антонов 2007 – *Антонов С. А.* Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре // «Гость Дракулы» и другие истории о вампирах. Санкт-Петербург, 2007. С. 5–86.
- Баратынский 1989 – *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. Ленинград, 1989.
- Бродский 2001 – *Бродский И.* Сочинения. Том I. Санкт-Петербург, 2001.
- Булгаков 1996 – *Булгаков С. Н.* Софиология смерти // Булгаков С. Н. Тихие думы. Москва, 1996. С. 273–306.
- Бунин 2006 – *Бунин И. А.* Преображение // Бунин И. А. Полное собрание сочинений в 13 томах. Том 4. Москва, 2006. С. 199–202.
- Вересаев 1961 – *Вересаев В. В.* Из книги «Записи для себя» // Вересаев В. В. Собрание сочинений. В 5 томах. Том 5. Москва, 1961. С. 472–527.
- Вовенарг 1988 – *Вовенарг Л. де Клопье.* Размышления и Максимы. Ленинград, 1988.
- Газданов 2009 – *Газданов Г.* Панихида // Газданов Г. Собрание сочинений в 5 томах. Том 3. Москва, 2009. С. 528–538.
- Державин 1851 – *Державин Г. Р.* Сочинения. Том первый. Санкт-Петербург, 1851.
- Карсавин 1992 – *Карсавин Л. П.* Поэма о смерти // Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения. Том 1. Москва, 1992. С. 235–305.
- Карсавин 1994 – *Карсавин Л. П.* О началах // Символ. 1994. № 31. С. 177–350.
- Коути, Харса 2012 – *Коути Е., Харса Н.* Суеверия викторианской Англии. Москва, 2012.
- Победоносцев 2011 – *Победоносцев К. П.* Государство и Церковь. Том II. Москва, 2011.

- Проскурина 2016 – Проскурина Е. Н. Художественная философия смерти в новеллистике Г. Газданова // *Сибирский филологический журнал*. 2016. № 2. С. 72–82.
- Симеон 1994 – Симеон Полоцкий. Вертоград многоцветный. Псалтырь рифмованная // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга третья. Москва, 1994. С. 55–186.
- Терешкина 2014 – Терешкина Д. Б. «Егда душа от тѣла нуждею разлучается, ужасна тайна всѣмъ и страшна» (Смерть в синодике Новоезерского монастыря) // *Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях*. 2014. № 1. С. 143–153.
- Флобер 1989 – Флобер Г. Госпожа Бовари. Повести. Лексикон прописных истин / Пер. с фр. Москва, 1989.

REFERENCES

- Adamovich 2005 – Adamovich G. Complete Collection of Poems. St. Petersburg, 2005. In Russian.
- Anthony 2002 – Metropolitan Anthony of Sourozh. Works. Book one. Moscow, 2002. In Russian.
- Antonov 2007 – Antonov S. A. Thin Red Line. Notes on the Vampiric Paradigm in Western Literature and Culture. “*Guest of Dracula*” and Other Stories About Vampires. St. Petersburg, 2007. P. 5–86. In Russian.
- Baratynsky 1989 – Baratynsky Ye. A. Complete Collection of Poems. Leningrad, 1989. In Russian.
- Brodsky 2001 – Brodsky J. Works. Vol. 1. St. Petersburg, 2001. In Russian.
- Bulgakov 1996 – Bulgakov S. N. Sophiology of Death. *Bulgakov S. N. Quiet Thoughts*. Moscow, 1996. P. 273–306. In Russian.
- Bunin 2006 – Bunin I. A. Transfiguration. *Bunin I. A. Complete Works in 13 volumes*. Vol. 4. Moscow, 2006. P. 199–202. In Russian.
- Derzhavin 1851 – Derzhavin G. R. Works. Vol. I. St. Petersburg, 1851. In Russian.
- Flaubert 1989 – Flaubert G. Madame Bovary. Récits. Dictionnaire des idées reçues. Transl. into Russian. Moscow, 1989.
- Gazdanov 2009 – Gazdanov G. Memorial Service [Panihida]. *Gazdanov G. Collected Works in 5 volumes*. Vol. 3. Moscow, 2009. P. 528–538. In Russian.
- Karsavin 1992 – Karsavin L. P. Poem About Death. *Karsavin L. P. Religious and Philosophical Works*. Vol. 1. Moscow, 1992. P. 235–305. In Russian.
- Karsavin 1994 – Karsavin L. P. On the Beginnings. *Symbol*. 1994. 31. P. 177–350. In Russian.
- Kouti, Harsa 2012 – Kouti E., Harsa N. Superstitions of Victorian England. Moscow, 2012. In Russian.
- Pobedonostsev 2011 – Pobedonostsev K. P. State and Church. Vol. II. Moscow, 2011. In Russian.
- Proskurina 2016 – Proskurina E. N. Artistic Philosophy of Death in the Short Stories of G. Gazdanov. *Siberian Journal of Philology*. 2016. 2. P. 72–82. In Russian.
- Symeon 1994 – Symeon of Polotsk. Multicolor Vertograd. Rhyming Psalter. *Literary Monuments of Ancient Russia*. XVII century. Book 3. Moscow, 1994. P. 55–186. In Russian.
- Tereshkina 2014 – Tereshkina D. B. “When the Soul is Separated from the Body by Need, the Mystery is Terrible and Fearful for Everyone” (Death in the Synod of the Novoezersky Monastery). *Ancient Rus’: in Time, in Personalities, in Ideas*. 2014. 1. P. 143–153. In Russian.
- Vauvenargues 1988 – Vauvenargues L. de Clapiers. Réflexions et Maximes. Transl. into Russian by Yu. B. Korneev and E. L. Linetskaya. Leningrad, 1988.
- Veresaev 1961 – Veresaev V. V. From the Book “Notes for Yourself”. *Veresaev V. V. Collected Works*. Vol. 5. Moscow, 1961. P. 472–527. In Russian.

*Материал поступил в редакцию 02.12.2020,
принят к публикации 11.01.2021*

Для цитирования:

Даренский В. Ю. Вероисповедальная символика переживания смерти и обряда погребения в русской православной культуре // *Визуальная теология*. 2021. № 1 (4). С. 41–59. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-41-59>.

For citation:

Darensky V. Yu. Religious Symbolism of the Experience of Death and Burial Rites in Russian Orthodox Culture. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 41–59. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-41-59>.

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРОЕКЦИИ ПОЧИТАНИЯ СОРОКА СЕВАСТИЙСКИХ МУЧЕНИКОВ В ПРАЗДНИЧНОЙ ОБРЯДНОСТИ РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Д. Е. Крапчунов

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Россия
daniil.krapchunov@novsu.ru

Устоявшееся в науке и общественной жизни мнение о языческом (дохристианском) происхождении обрядов и обычаев русской традиционной культуры подвергается критике на основе анализа обрядности Дня памяти сорока Севастийских мучеников и её сопоставления с иконографией и текстами отцов Церкви, посвящёнными этим святым. Раннее появление почитания и культа 40 мучеников на Руси даёт основание полагать, что традиции празднования 22 марта, фиксируемые этнографами и связываемые в народной культуре с подвигом и прославлением Севастийских мучеников, складывались одновременно с христианизацией Руси и формированием русского праздничного календаря в процессе консолидации разрозненных восточнославянских племён в единый русский этнос. Многочисленные локальные и региональные традиции Сороков (выпекание 40 хлебных изделий, преимущественно в виде птиц, «жаворонков», а также действия с ними) являются отражением христианского почитания святых Севастийских мучеников на Руси.

Ключевые слова: традиционная культура, визуализация, Севастийские мученики, праздник «Сороки», обрядовое печенье, семантика птиц, христианская символика.

VISUAL PROJECTIONS OF THE FORTY MARTYRS OF SEBASTE VENERATION IN THE FESTIVE RITES OF RUSSIAN TRADITIONAL CULTURE

Daniil Krapchunov

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia
daniil.krapchunov@novsu.ru

The preconceived idea in scientific and social spheres of the pagan (pre-Christian) origin of the rites and customs of the Russian traditional culture comes under criticism on the basis of the analysis of the Remembrance Day for the Forty Martyrs of Sebaste rites, and the comparison of the rites with the iconography and the Church Fathers' texts dedicated to these saints. The early emergence of the Forty Martyrs veneration and worship

in Rus gives grounds to believe that the traditions of the celebration of March 22 that are recorded by ethnographers and associated in folk culture with the feat and the glorification of the Martyrs of Sebaste, were formed simultaneously with the Christianization of Rus and the formation of the Russian holiday calendar during the process of consolidation of the separate East Slavic tribes into the united Russian ethnos. Numerous local and regional traditions of the 'Soroki' feast (baking 40 bread products, mainly in the form of birds, 'larks', and activities with them) reflect the Christian veneration of the Holy Martyrs of Sebaste in Rus.

Keywords: traditional culture, visualization, Forty Martyrs of Sebaste, 'Soroki' feast, ritual cookies, semantics of birds, Christian symbols.

Статья посвящена анализу соотнесённости народной практики празднования 22 марта, многочисленных фиксируемых исследователями ритуализированных традиций этого дня с текстами и иконографией, посвящёнными святым Севастиийским мученикам. Предполагаемым результатом анализа является обоснование возможности интерпретации названных традиций в качестве визуализации церковного Предания. Подход, который лежит в основании данного исследования, лучше всего выражают слова св. Василия Великого, внесшего, кстати, существенный вклад в распространение почитания сорока мучеников [Лушников 2016, 66]. Эти слова были произнесены каппадокийским святителем по случаю дня памяти названных святых: «Что повествовательное слово передаёт чрез слух, то живопись показывает молча чрез изображение. Так и я предстоящим здесь напомним добродетель сих мужей и, как бы приведя пред взоры деяния их, подвигну к подражанию». При этом св. Василий уточняет, что «самим праведникам не нужно приращение славы, но нам, которые ещё в этой жизни, необходимо воспоминание для подражания» [Василий 2009, 702–703]. Призыв святителя Василия и его многочисленные размышления о необходимости подражания мученикам явно отсылают к формуле апостола Павла: «Подражайте мне, как я подражаю Христу» (1 Кор 4:16). Как видим, святитель смысловым образом связывает предназначенные для чтения письменные тексты, иконопись и некое «подражание», под которым можно понимать и следование моральному образцу, и определённые действия, последовательность которых складывается в обряды. В свою очередь, ритуализированное, закреплённое во времени и пространстве воспроизведение обрядов в воспоминание святых мучеников складываются в традицию.

В представленном исследовании народная культура понимается как целостное явление, порождённое единым народом, каждый отдельный представитель которого является носителем определённого восприятия не только окружающего мира, но и, в первую очередь, себя, своей жизни в контексте окружающих обстоятельств и происходящих событий. Более того, это самовосприятие формируется в контексте общечеловеческой (а для русского народа – общехристианской) истории или, точнее, универсальной сотериологии. Вместе с тем, целостность народной куль-

туры – динамическая, не всегда и не в полной мере воспроизводимая и тем более осознаваемая, рефлекслируемая каждым конкретным её носителем в конкретном локальном ареале и региональном варианте. Тем не менее, целостность традиции народной культуры в её совокупности позволяет обнаружить и некоторые повторяющиеся инварианты её локальных и региональных проявлений. Для достижения названного результата потребовалось использовать как методы отдельных гуманитарных дисциплин (религиоведения, теологии, фольклористики, этнографии), так и общенаучные методы. Точкой собирания русского самосознания, моментом возникновения этого народного самосознания следует считать чётко артикулированную декларацию, прозвучавшую в «Слове о Законе и Благодати» митрополита Илариона: «некогда не народ, а теперь народ» [см.: Прохоров 2010]. Согласно отечественной научно-этнографической традиции, именно наличие самосознания говорит о причастности к этносу и свидетельствует о факте самого существования этноса в его идентичности.

Практически во всех трудах авторов XIX – начала XX века, посвящённых календарным праздникам русского народа (Терещенко, Афанасьев, Зеленин, Сахаров, Калинин, Костомаров, Коринфский), день 9 марта по старому стилю (22 марта – по новому, григорианскому летоисчислению) называется «Сорок мучеников» или «Сороки». Данное название даты народного календаря этими авторами, вслед за самим народом, безусловно связывается с днём памяти сорока мучеников Севастийских в церковном календаре. Яркой отличительной особенностью традиций этого праздника являются действия с хлебными изделиями, в большинстве русских локальных традиций выпекаемыми в форме птиц и именуемыми жаворонками, реже куликами, соловушками, галочками, утушками, грачами, тетёрками, буслами (аистами), а также иными птицами [Жиров, Жирова 2015, 170–171; Ситникова 2018, 97; Шангина 2007, 118]. Различия «птичьих» названий изделий, выпекаемых в день сорока мучеников, связано, вероятно, с довольно сильным варьированием самих названий птиц в каждой региональной традиции, при котором локальные названия от региона к региону и даже от одной деревни к другой могут обозначать разные виды птиц, при этом образуя синонимические пары, на что обратила внимание Т. А. Бернштам [Бернштам 2003]. Кроме того, очень часто количество выпекаемых «булочек» символически или буквально равнялось сорока, отчего иногда их название образовывалось от числа «сорок»: например, «сорокашки» (на юге Новгородской области).

Вместе с тем, многие авторы, особенно авторы советского и постсоветского периодов, исследовавшие праздники и календарные обычаи восточных славян, при изучении обрядов и многочисленных действий с выпекаемыми птицами, приуроченных к 22 марта или иным датам, аксиоматически исходят из того, что церковная память сорока мучеников не связана с народным обычаем выпекать жаворонков и действиями с ними, а сама дата памяти сорока мучеников в церковном календаре умышленно приурочена иерархами Русской церкви в начальный период христианизации Руси к следам, остаткам более древнего, дохристианского праздника. Согласиться

с такой точкой зрения, а также с однозначным отнесением народных обрядов, приуроченных к 22 марта или близлежащим значимым праздникам церковного календаря, к дохристианскому прошлому восточных славян нельзя по нескольким причинам.

Во-первых, день сорока мучеников празднуется именно в эту календарную дату всеми христианскими поместными, национальными церквями, включая древние восточные церкви и католиков, что означает довольно раннее (не позднее IV века) возникновение и распространение культа Севастийских мучеников и категорическую невозможность целенаправленного приспособления праздничного календаря Русской церкви к имеющимся восточнославянским реалиям периода христианизации. Увязывать обрядность праздника Сороки с весенним равноденствием неправомерно в связи с тем, что астрономический календарь и церковный юлианский календарь постепенно меняют даты относительно друг друга. По юлианскому календарю день сорока мучеников приходится на 9 марта, а весеннее равноденствие в IV веке приходилось на 21 марта, то есть на двенадцать дней позднее памяти указанных святых. В период христианизации восточных славян и формирования народного календаря русского народа (XII–XVI вв.) равноденствие отстояло от дня памяти святых уже на 7–10 дней. И лишь в XIX веке, когда исследователи фиксируют этнографические особенности традиций и обрядов русского народа, дата весеннего равноденствия попадает на день сорока мучеников, что и позволило сделать ошибочные предположения о связи обрядности Сороков с датой равноденствия. Это необоснованное предположение, повторяемое исследователями в XX и XXI веках, распространилось среди широкой общественности и в особенности среди интересующихся народными традициями несмотря на то, что весеннее равноденствие приходится уже на день накануне Сороков.

Во-вторых, ошибочным является, например, мнение А. Б. Страхова о незначительности в церковном календаре даты и самого праздника памяти сорока мучеников для столь яркого отражения народной культурой в многочисленных фольклорных формах [Страхов 1991, 22]. Напротив, 9 марта по юлианскому календарю в церковном Уставе выделен особо среди прочих дней Великого поста, на который всегда приходится празднование памяти этих святых. В день святых мучеников Севастийских, согласно Уставу, совершается полиелейная служба мученикам и литургия преждеосвященных даров, ослабляется пост разрешением употребления растительного масла.

И, наконец, в-третьих, необходимо указать именно на народное и русское происхождение праздника Сороки. Данный праздник и его название не являются случайным паронимичным, без соотнесения с содержанием, воспроизведением названия даты церковного календаря, а, напротив, порождены переживанием событий истории христиан и её соотнесением со священной библейской историей. Название «Сороки» – народное, древнерусское, но не церковнославянское. По-церковнославянски в литургических и, шире, церковных текстах число сорок – «четыредесят». Соответственно, праздник и сами святые называются «четыредесят мучеников».

Широко распространённое и доминирующее название праздника «Сороки» происходит от исключительно восточнославянского или древнерусского числительного «сорок». Возможно, закрепление за этим праздником такого народного названия объясняется тем, что слово «четыредесятница» к моменту формирования обрядов Сороков и распространения его традиций по ареалу расселения русских было уже занято названием сорокадневного Великого поста и редким обозначением периода от Пасхи до Вознесения, а также самого праздника Вознесения Господня. Иначе говоря, к моменту возникновения и распространения на Руси этого праздника слово «четыредесятница» уже было занято.

На основании сравнения традиций празднования памяти Севастийских мучеников у православных народов на Балканах (у сербов, греков, болгар, албанцев) или у гагаузов Молдавии можно говорить не только о специфически русском названии этого праздника, но и об отличиях самих обрядов праздника Сороки в традициях русского народа, самым значимым из которых является обычай выпекания в этот день обрядового печенья в виде птиц.

В названии праздника Сороки присутствует типичный для народной культуры приём паронимизации: звуковое, визуальное (в иконографии и драматургии обрядов), семантическое обыгрывание сближения и смешения, в данном случае, числа «сорок» и названия птицы «сорока», которое этимологически несёт в себе древнее обозначение птицы вообще (что воспроизводится, в частности, в устойчивом паремийном «сорока-ворона»). При этом в сознании самого народа обрядовое, вербальное и смысловое содержание праздника Сороки, традиции его празднования, безусловно, увязывалось с событиями подвига Севастийских мучеников, что подтверждается свидетельствами информантов, многократно зафиксированными исследователями XIX–XXI веков повсеместно на территории проживания русского народа (Ставропольский, Пермский края, Новгородская, Костромская, Тульская, Нижегородская области, Урал, Сибирь). Именно слова носителей традиции дают основания для анализа взаимосвязи народной и церковной «линий» почитания святых, а также обусловленности первой литургическими и нравоучительными текстами, иконографией: «Утопили ведь много людей, сорок мучеников в озере, набожных людей, там и патриархи, и все, у них поверх голов оказались венцы. Вот жавороночками-то набожных людей этих и поминали» [Коган 2018, 121].

Изначально в народной культуре для выделения дня их памяти среди прочих празднований, возможно, имело существенное значение число севастийских мучеников, что также содействовало более пристальному вниманию народа к истории их страданий, подвига и прославления. В свою очередь, это пристальное внимание и хорошее знакомство с текстами, описывающими их мученический подвиг, привело к широкому распространению традиции почитания святых и возникновению многочисленных обрядов, бытовавших на праздник Сороки. История страданий и подвига этих святых сюжетно неразрывно связана с их числом. А. Б. Страхов полагает, что особая значимость числа 40 берёт истоки в древних культурах Ближнего и Среднего Востока, широко проявляясь в христианской и исламской рели-

гиях, например в мотиве сорока лет в библейской, преимущественно ветхозаветной, традиции [Страхов 1991, 98].

Обращение к Библии позволяет увидеть значительное число мотивов, связанных с числом 40. Мотив «сорок дней» (вариант: «и сорок ночей») встречается в сюжетах потопа (Быт 7:4, 12, 17), времени оплакивания (траура) и бальзамирования (Быт 50:3), пребывания Моисея на горе (Исх 24:18; 34:28; Втор 9:9, 18, 25; 10:10), времени выбора земли обетованной (Чис 13:36). В Новом Завете это количество дней поста Христа в пустыне (Мф 4:2; Мк 1:13; Лк 4:2) и срок от Пасхи до Вознесения, в течение которого апостолы пребывали вместе (Деян 1:3). Сорок лет провёл народ Божий в пустыне (Исх 16:35; Чис 14:33, 34; Втор 2:7; 8:2, 4; Евр 3:9, 17). Сорок лет продлился плен у филистимлян (Суд 13:1), и столько же времени было правление царя или судьбы (1 Цар 4:18; 2 Цар 5:4; 3 Цар 2:11; 1 Пар 29:27; 2 Пар 9:30; 12:13; 16:13; 24:1; Деян 13:21). Кроме того, измерение предметов в количестве 40 встречается в Исх 26:19, 21; 36:24, 26; 3 Цар 7:38. И, наконец, 40 тысяч (также сорок семь тысяч или сорок тысяч семьсот) – в 2 Цар 10:18; 3 Цар 4:26; 1 Пар 12:36; 19:18.

Для древней Церкви число 40 обладало чрезвычайно плотной концентрацией смыслов, аллюзий и коннотаций. Кроме перечисленных библейских мотивов, число 40 – это количество дней Великого поста, на который всегда приходится празднование памяти Севастийских мучеников, и одновременно 40 – это число дней приготовления оглашенных к крещению, которое совершалось на Пасху. На сороковой день после Рождества Младенец Христос приносится в храм, где встречается с праведным Симеоном и пророчицей Анной, в соответствии с чем на сороковой день после рождения в народной культуре, согласно наиболее распространённой практике, принято приносить в храм младенца для крещения. В свою очередь, в память о Вознесении Христа на сороковой день после Воскресения в народной культуре отмечают сороковины – помин души усопшего на сороковой день: душа, подобно Вознесшемуся, окончательно покидает земной мир. Таким образом, число 40 символизирует изменение, преобразование, очищение, приготовление к встрече с Богом (Илия на горе Хорив и Моисей на горе Синай, уединение Христа в пустыне, Великий пост), приготовление к жизни во Христе (оглашение перед крещением, очищение роженицы и младенца после родов до крещения), переход в иной мир (сороковины, поминки). Так число 40 становится числом границы, перехода от небытия к жизни, от нечистоты и греха к праведной жизни, от жизни земной к жизни в ином мире, к жизни вечной и воскресению.

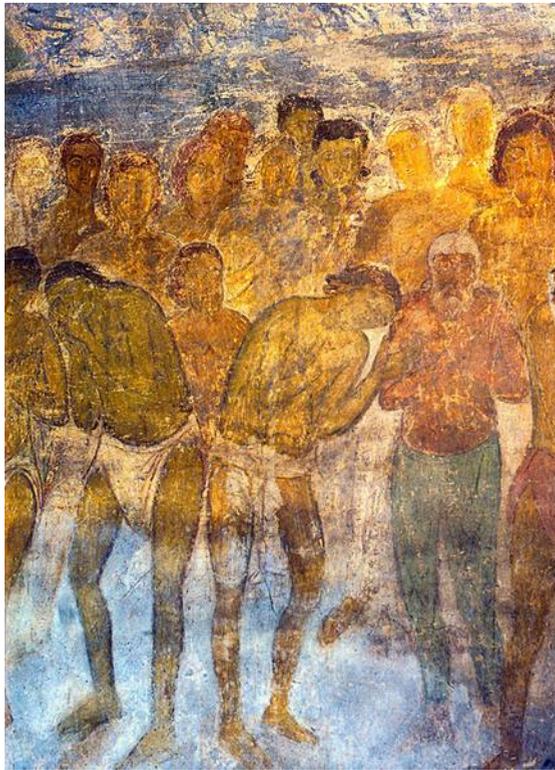
В русском языке и народной культуре число 40 в соответствии с ветхозаветными мотивами являет символ полноты, наполненности, что отмечается в этимологических словарях, а ранее и полнее других – в словаре В. И. Даля. Обращает на себя внимание, что исключительно русское «сорок» может быть заимствованием из греческого вместе с другими заимствованиями под влиянием богослужебной практики и вероучительных текстов, как на это указывают этимологические словари Г. А. Крылова, Л. В. Успенского, М. Фасмера, Н. М. Шанского. Мотив полноты относительно праздника

сорока мучеников выражается в вербальных формулах крестьян, фиксируемых исследователями повсеместно: «на Сороки 40 птиц прилетает», где под числом 40 имеется в виду не количество, а множественность, разнообразие видов птиц: куликов, жаворонков, грачей, галок... Эта мысль не только проговаривается информаторами, но и визуализируется в обрядах при изготовлении выпекаемых птиц. Каждой птице придаётся символическое сходство с конкретным видом пернатых: «эта гусак, эт-от утка, эт касатка, эт гулюшка, эт ворона. Моя будить гулюшка, а твоя ворона, а твоя, Натья, касатка... Напаяём. И святой воды принясём из церкави, умываемиси нат птичками» [Дубровина 2019, 121].

Справедливой выглядит такая постановка вопроса: связана ли семантика числа 40 как символа перехода, полноты и обрядность праздника с Севастийскими мучениками, знали ли о них русские крестьяне и с каких пор? Ответ на этот вопрос, безусловно, положительный. Первое, что обращает на себя внимание, – это происхождение если не первого, то первого *известного* по нескольким источникам митрополита Русской (Киевской) кафедры – Феофилакта Севастийского. О его перемещении из Севастии на Русь до 1025 года сообщают русские, византийские и арабские источники. Есть предположения, что этот епископ, возглавив миссию и посольство ромеев к русам, настоял на крещении князя Владимира и Руси. Судя по времени его правления на Киевской кафедре, он имеет отношение к становлению и распространению христианства на Руси [Роменский 2016, 422; Роменский 2012, 50]. Этот архиерей, прибывший из Севастии, мог повлиять на знакомство новообращённых христиан Руси с Севастийскими мучениками.

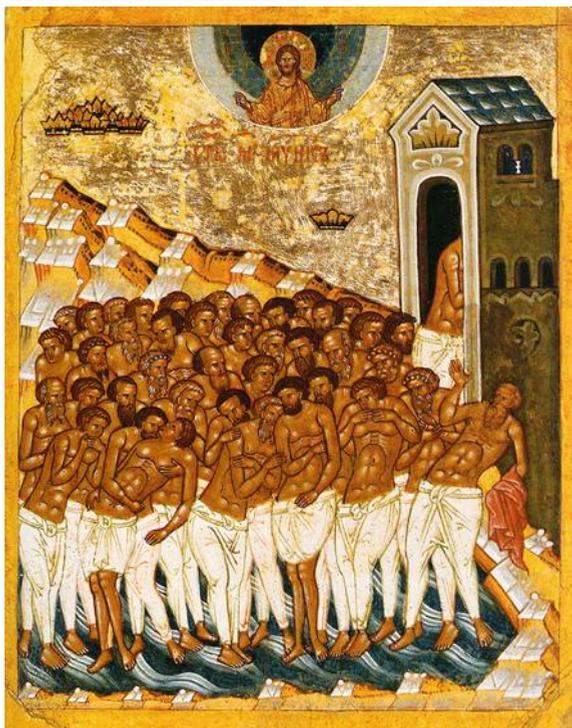
Кроме сорока мучеников в русской книжной и иконописной традиции достаточно рано и широко отразилось почитание других святых, связанных с Каппадокией и ставших неотъемлемой частью содержания русского календаря. Практически повсеместно, наравне с почитанием сорока мучеников, с самого раннего периода распространения христианства на Руси появляются храмы священномученика Власия Севастийского, святого Георгия Победоносца, святителя Василия Великого. Храмы, иконы и обряды, связанные с днями их почитания, становятся неотъемлемой частью русского культурного кода. Имя святого Василия берёт себе князь Владимир, крещённый под влиянием изгнанного из Каппадокии архиерея, а имя великомученика Георгия он даёт в крещении своему сыну Ярославу, при котором строится и расписывается изображением Севастийских мучеников София Киевская (ил. 1). Эти имена надолго становятся патрональными для Рюриковичей. Кроме того, вскоре после митрополита Феофилакта при князе Ярославе первый митрополит из русских, Иларион, как говорят летописи, настойчиво распространяет традицию почитания великомученика Георгия, вводя в Устав не только дни его памяти, но и день освящения построенного при нём в Киеве храма этого каппадокийского святого [Виноградов 2019, 480]. Самый древний из сохранившихся храмов священномученика Власия в России построен в Великом Новгороде в 1111 году, на одноимённой Власиевской улице. Отметим, что, по мнению некоторых исследователей,

в том числе В. Л. Янина, культ этого святого обусловлен омонимией с языческим Велесом [Хазанович, Кулабухов 2020, 6–7].



Ил. 1. Сорок мучеников Севастийских. Фреска. Киев, Софийский собор. XI век.
Источник: Державний архітектурно-історичний заповідник «Софійський Музей».
Київ, 1984. С. 144

Конечно, широко распространённое почитание пяти Севастийских мучеников, священномученика Власия, святителя Василия и великомученика Георгия наравне с сорока мучениками лишь косвенно свидетельствует о возможном влиянии митрополита Феофилакта на формирование визуальных практик в традициях Сороков. Однако объяснение особой укоренённости имён этих святых в русской культуре, руководствуясь методологическим принципом «бритвы Оккама», всё же следует видеть скорее в каппадокийском влиянии на начальный этап христианизации Руси, нежели в трансформации локальных языческих культов и дохристианских религиозных практик на христианкой почве. Это подтверждается широким распространением традиции почитания названных святых по далеко отстоящим друг от друга регионам расселения племён восточных славян, при том что у каждого из племён ранее был свой локальный пантеон, а также наличием синхронных параллелей в обрядах почитания этих святых у других христианских народов.



Ил. 2. Сорок мучеников Севастийских. Икона-таблетка, оборотная сторона.

Новгород, Софийский собор. Конец XV – начало XVI в.

Государственная Третьяковская галерея.

Источник: *Вздорнов Г. И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы.

Москва, 2007

В Константинополе было несколько храмов, имевших посвящение 40 мученикам. Новгородский пилигрим 1200 года Антоний, путешествуя в Царьград, сообщает об одном из нескольких храмов с таким посвящением святым, который находился у Золотых ворот. Знакомство русского народа на заре христианизации с Севастийскими мучениками подтверждается присутствием их изображения в многочисленных произведениях русской иконописной традиции (ил. 2) и росписях древнейших сохранившихся русских храмов. Так, основное ядро фресок Софии Киевской, среди которых есть изображение Севастийских мучеников, относится ко времени князя Ярослава Мудрого [Кукс, Лукьянова 2014, 131]. Севастийские мученики входят в программу росписи храма Спаса Преображения на Нередице (ил. 3), возведённой в то же время, что и храм Власия Севастийского, а также (немногим позднее) храма Феодора Стратилата на Ручью в Великом Новгороде. И тут нужно отметить, что нетипичное для византийской храмовой росписи изображение сорока мучеников Севастийских именно со времени епископства в Севастии Феофилакта становится яркой особенностью росписи каппадокийских храмов [Захарова 2011, 199]. В XI – начале XII века

Севастиийские мученики присутствуют в росписи древних храмов Руси (София Киевская, Спас Нередица), а в XIII–XIV веках – Грузии, Армении, Сербии, Болгарии (Вардзиа, Ахтала, Жича, Лесново).



Ил. 3. Севастиийский мученик Николай. Фреска.

Новгород, храм Спаса Преображения на Нередице. 1199.

Слева: до разрушения, фото И. Ф. Чистякова, 1903.

Источник: Времени вопреки. Реставрация в Новгородском музее. 2000–2015.

Каталог выставки. Санкт-Петербург, 2015. С. 27.

Справа: результат реставрации (Т. А. Ромашкевич, Т. К. Федоренко), фото автора

В христианской иконографии с IV по X столетие формируется и уже в XI–XII веках распространяется на Руси два основных типа иконографии 40 мучеников. Согласно первому, святые стоят все вместе, плотно, поддерживая друг друга частично обнаженными (частично облаченными в белые одежды) с сияющими венцами над головами на льду (воде) озера. Второй тип иконографии представляет отдельные изображения святых в медальонах с крестами (реже оружием) в руках. Изображения святых в русской культуре также часто встречаются в миниатюрах как обрамление, иллюстрация к Псалтири: «Проидохом сквозь огонь и воду, и извел еси ны в покой» (Пс 65:12).

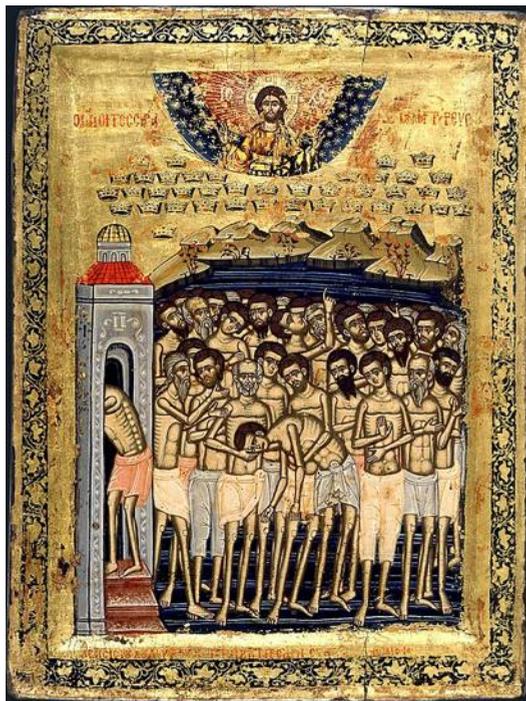
Жизнь, страдания и похвала сорока мученикам текстуально были представлены Григорием Нисским и Василием Великим, внесшими существенный вклад в установление и распространение почитания сорока мучеников. Святителем Василием это было сделано в Беседе 19 «На день святых четырехдесяти мучеников», а его братом Григорием Нисским – в двух гомилиях и слове, произнесённом в храме на память святых. Позднее Феодор Студит прославил мучеников в Поучении 56 «На память святых сорока мучеников. О подражании страстям Христовым» в составе «Огласительных поучений и завещания». Кроме того, Ефрем Сирий написал пять гимнов в честь Сорока мучеников [Царевская 2008, 143; Василик 2020, 40].

Первый перевод с греческого языка Похвалы Севастийским мученикам на славянский язык встречается уже в Супрасльской рукописи начала – середины XI века. В отечественной традиции этот рассказ о сорока мучениках распространяется довольно рано и широко в очень популярных сборниках «Златоструй» и «Торжественник», имевших на Руси широкое хождение в XII–XVII веках. В эти сборники как раз входит «Память сорока мучеников Севастийских», приписываемая в народной традиции Ефрему Сирину [Панин 2015, 91–92]. Возможно, Похвала Севастийским мученикам в Торжественниках и Златоструе усваивается святому Ефрему по причине тесной смысловой связи восприятия сорока мучеников и Ефрема Сирина. Во-первых, как и 40 мучеников, святой Ефрем неразрывно связан с мотивами Великого Поста, когда читается особая, составленная им молитва с коленопреклонением. По поводу Великого поста, на который всегда приходится память 40 мучеников Севастийских, существует устойчивая паремийная формула: «Редька, хрен да книга Ефрем». В этой поговорке речь идёт о традиции публичного чтения в монастырях и домашнем обиходе в дни Четыредесятницы творений Ефрема Сирина, как наставника покаяния, учителя особого плача о душе.

Таким образом, есть все основания полагать, что с момента формирования единой этнокультурной общности русского народа и закрепления сложившейся идентичности в общерусском календаре Севастийские мученики, их подвиг и праздник в их честь не могли не стать неотъемлемой частью формирующейся русской культуры. Для этого имелись определённые текстовые и визуальные предпосылки, в свою очередь послужившие теми основаниями, из которых черпались мотивы обрядов и традиций названного празднования. Как отметил Г. М. Прохоров, средневековый житель не воспринимал визуальные знаки без одновременного подсвечивания их текстом, вербальным «изображением». Эта особая связь слова и образа была спецификой традиционного средневекового сознания [Прохоров 1987, 20, 24]. Иначе говоря, книга не существует для средневекового читателя без визуализации её текстов, производимой различными способами, начиная с заставок, буквиц и иных иллюстраций, зачастую тератологических, и заканчивая собственно иконографией и её драматическим воспроизведением в обрядовой жизни. Сближение и отождествление до смешения книги и иконы для культуры средневековой, традиционной Руси, уверен А. А. Лушников, имело в себе богословские основания, прежде всего в «Слове на день святых четырёхдесяти мучеников» Василия Великого, переведённом уже в X в. на старославянский язык в составе Супрасльской рукописи [Лушников 2016, 66].

Связь в обрядовой практике 40 мучеников с образом птиц и приходом весны подкрепляется несколькими основаниями. Весь Великий пост является подготовкой к Пасхе. Самой поздней датой начала Великого поста является 21 марта, поэтому 22 марта, когда празднуется день сорока мучеников, всегда приходится на пост; мученики его как бы открывают. Иоанн Златоуст в первом из восьми «Слов на книгу Бытия», посвящённых её чтению в Четыредесятницу, буквально в первый день первой седмицы поста, раскрывая смысл первой строки Библии, сравнивает пост с возделением

весны земледельцами: «потому что они видят, как земля украшается цветами и как всюду покрывают её, подобно разноцветной одежде, произрастающие травы». А для христиан весна поста «приготавливает венец» не из цветов, но из (даров) духовной благодати: «“венец благодатей”, сказано, “для головы твоей”» [Иоанн 1898, 727]. Здесь мы видим смысловую связь весны и одежд, а также весны и венцов. Иконография жития и страдания сорока мучеников также визуализирует слова святителя Иоанна, изображая над святыми венцы как неотъемлемый их атрибут. При этом мы знаем об обнажении святых и видим их частичное облачение в белые одежды (ил. 4). Об этом же говорит преподобный Ефрем Сирин в гомилиях, посвящённых этим мученикам. В них рассказ о венцах, воссиявших на головах святых мучеников во время пребывания в ледяной воде, является рефреном и смысловой доминантой. В связи с этим В. В. Василик обращает внимание на то, что в символической системе преподобного Ефрема венец – символ прославления и обожения всего человека, образ победы и прославления за перенесённые в земной жизни страдания. Кроме того, преподобный, прославляя святых мучеников, противопоставляет обнажение во время морозного страдания новым одеждам, которые мученики получают в раю. Вместе с тем в текстах преподобного Ефрема есть образ птиц и полёта как символов страдания и восхождения ко Христу мучеников Севастийских [Василик 2020, 40–41, 44].



Ил. 4. Севастийские мученики. Икона. Болгария. XVIII в.

Источник: <https://diomedes2.livejournal.com/tag/Сорок%20Мучеников%20Севастийских>



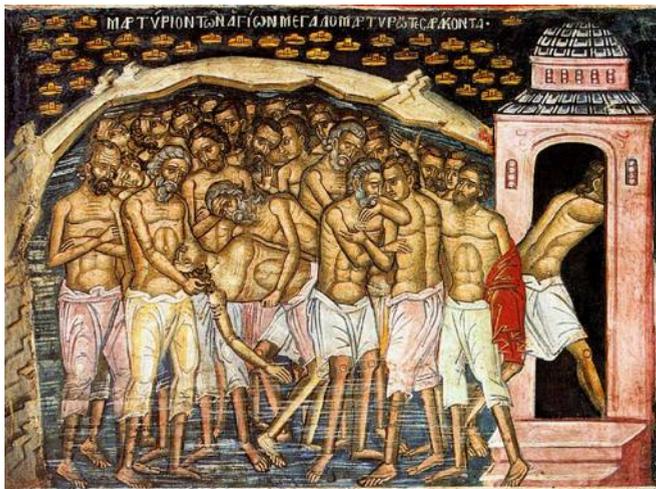
Ил. 5. Жаворонок с венцом. Обрядовое печенье. Первая половина XX в.
Российский этнографический музей. Фото автора

В народной традиции Сороков обязательным атрибутом изготавливаемого в виде птиц печенья также является венец, визуализируемый чаще всего в виде зашипов теста на головке перед выпеканием (ил. 5), реже – с помощью украшения лоскутом такни или перышком. Другой – природной – иллюстрацией тезиса о венце является сам вид птицы жаворонка с узнаваемым характерным хохолком на головке, воспринимаемым как венец. Кроме того, наблюдательный взор христианина / крестьянина отметил особенность полёта этой птицы: смену резкого взмывания ввысь и падения на землю, что воспринималось как символическое указание на устремление души ввысь, к Богу, каждый раз после многократных падений. Это чередование падений и взлётов в народном восприятии визуально изображало «песнь славы Господу, вознесенную мучениками, их смирение и устремленность ввысь, в Царство Небесное, к Солнцу Правды – Христу» [Розина 2015, 994]. Само название птицы – *жаворонок* – содержит индоевропейскую идею птицы вообще, что реконструируется в более древней форме как «небо», «высь» [Сафонова, Руделев 2009, 202].

Если Сороки символизируют начало поста, то его окончанием является Пасха – торжество жизни над смертью, победа Воскресения. В богослужебных текстах Антипасхи (Второй Пасхи) упоминается весна: «Днесь весна душам, зане Христос от гроба якоже солнце возсияв» (1 тропарь 1 песни канона праздника), «Царица времен года, весна» (2 тропарь 1 песни канона праздника в русском переводе), «Днесь весна благоухает, и новая тварь ликует» (светилен Триоди на слава и ныне). Григорий Богослов проводит параллели между Воскресением Христовым и весенним обновлением природы, в том числе цитируя указанные богослужебные тексты: «Ныне весна естественная, весна духовная, весна для душ, весна для тел, весна видимая, весна невидимая; и, о если бы мы сподобились её там, прекрасно изменив-

шись здесь, и обновлёнными придя в новую жизнь, о Христе Иисусе Господе нашем!» [Григорий 2000, 803]. Уже в названии этого поучения святителя есть связка весны и Воскресения. Днём памяти мучеников начинается ожидание преображённой жизни во Христе, которая уподобляется природному воскресению, весне.

Следует принять во внимание двухчастность славянского года, включающего лишь зиму и лето как два противопоставленных времени года, что отразилось в восприятии весны как неустойчивого страшного переходного периода и в частом упоминании лета, приходящего на смену зиме в «весенних закличках». Можно предположить, что четырёхчастность календарного года пришла в русскую культуру вместе с христианизацией. Кроме того, подвижность относительно солнечного цикла и значительная региональная и локальная вариативность обрядов единого русского традиционного календаря даёт основание предполагать его окказиональность в прошлом: то или иное природное явление (прилёт птиц, появление проталин, мороз, первая гроза, дождь) давало старт определённому календарному периоду, обозначало праздник, от которого отсчитывались события «сороками» – по дням или числу [Страхов 1991, 95–96]. Именно птица как образ души [Страхов 1991, 115; Косяков 2007, 24–26] и Святого Духа стала в русской культуре образом надежды спасения, победы жизни над смертью, весны над зимой. В русской деревне выпекали сорок птиц или сорок шариков, булочек, которые должны были символизировать наступающее через 40 дней поста Воскресение.



Ил. 6. Сорок мучеников Севастийских. Фреска.

Афон. Монастырь Дионисиат. 1547.

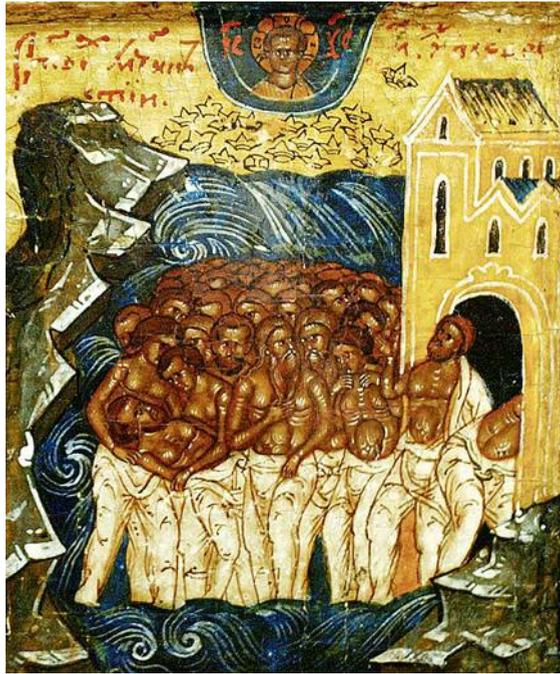
Источник: <https://icon.spbda.ru/2018/03/19/ikonografiya-soroka-muchenikov-sevast/>

В текстах о страданиях Севастийских мучеников есть рассказ о том, как место не выдержавшего мучений воина занял другой – охранявший их Аглаий. На этот рассказ обращает внимание святитель Василий Великий

в своей гоимии: «Ни одним да не уменьшится это число. <...> однако ж один из сего числа, изнемогши от страданий, оставив место подвига, <...> Но Господь не попустил». Именно через неизменность числа, несмотря на отпадение одного из страдальцев (ил. 6), раскрывает Василий Великий подвиг святых, ссылаясь на уже указанные выше библейские образы: это число «честно: Ты Сам, чрез Кого закон вошёл в мир, почтил его сорокадневным постом. Сорок дней в посте искавший Господа Илия сподобился видения!» [Василий 2009, 706].

Данный мотив не мог быть незамеченным и отразился в традиции выпекать жаворонков в количестве 40 и 41 – с целью его визуализации. При этом информаторы говорят о выпекании 40 жаворонков (колобашек, булочек), хотя по факту их число равняется или 41, или на одного больше, чем домочадцев. Замена 40 птиц на число домочадцев может быть поздним явлением, но, с другой стороны, отражает идею семейного (родственного) единства, единого духа у всех 40 мучеников, называвших друг друга братьями. Одно из 41 испечённых изделий отдавали соседям, скотине, выбрасывали в воду, демонстрируя отчуждение одного от сообщества спасённых и прославленных, при этом сохраняя число, полноту самих спасённых. Эта же традиция выпекания 41 изделия, зафиксированная у сербов, румын, молдаван, буквально воспроизводит слова св. Василия Великого: «И не уменьшаются числом, и не допускают приумножения. Если разделишь их на каждого, не выступают из свойственного им числа» [Василий 2009, 706]. Также Т. А. Агапкина указывает, что в разных местах пекут в этот день 40 (или на один больше) коржиков или жаворонков, из которых 39 съедают, а одного несут в поле или сжигают в печи, крошат на поле при посеве, хранят в красном углу и через год пускают его по воде, бросая в реку [Агапкина 2000, 213, 251–252]. Эти действия с бросанием жаворонка в *огонь* или в *воду* не противоречат друг другу, напротив, они воспроизводят мотив страдания святых Севастийских мучеников: им перебили ноги, а после наступления смерти тела сначала сожгли, а затем бросили в воду.

Важным также является многократное вербальное указание в народной культуре на то, что жаворонки приносят весну на своих крыльях. Весна – это победа вечной жизни над смертью, земной весны – влаги над зимой – безводием. При этом образом жизни являются реки, освобождающиеся ото льда, – визуальная парафраза Евангельского текста: «Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой» (Ин 7:38). В текстах обращений к жаворонкам – сорока мученикам – крестьяне просят их принести воду из неволи [Жиров, Жирова 2015, 171]. Вода становится образом спасения (вода пакибытия, крещенская купель). Кроме того, Т. А. Агапкина обращает внимание на то, что птицы сороки прилетают и приносят тепло из *вырея*, *ирия*; многие исследователи связывали это слово со словом «рай», который территориально в русском фольклоре локализуется «за морем» [Агапкина 2000, 249]. Из-за моря, от моря прилетают жаворонки, и теоретически этим «морем» может быть Севастийское озеро, растопив которое своим подвигом, святые Севастийские мученики приносят тепло и воду.



Ил. 7. Святые мученики Севастийские. Минея. Март. Начало XVII в.

Церковно-археологический кабинет Московской Духовной Академии.

Источник: <https://icon.spbda.ru/2018/03/19/ikonografiya-soroka-muchenikov-sevast/>

В самых первых, ещё старославянских памятниках, содержащих тексты о святых 40 мучениках, встречается слово «стужа», которое обозначает холод в буквальном и в образном смысле, передавая значения «ледяной холод, мороз», а также «смертельный страх, ужас». Эти же значения передаются словом «зима», как, например, в древнерусском переводе XIII Слова св. Григория Богослова [Панин 2015, 96–97]. Согласно Ефрему Сирину, «за временное страдание Бог дарует вечную славу, за мучения тел на земле — одеяния славы в раю» [Василик 2020, 41]. Рай является противоположностью ада, противоположностью холода и зимы; символом рая в текстах о святых выступает тепло. Это противопоставление зимы и рая присутствует также в 19 Слове св. Василия Великого, посвящённом святым Севастийским мученикам, где он говорит: «Жестока зима, но сладок рай; мучительно замёрзнуть, но приятно упокоение. Недолго потерпим, и нас согреет патриархово лоно» [Василий 2009, 705]. Святые верой побеждают стужу, холод, лёд, который тает от тепла их веры, отчего они стоят в воде (ил. 7).

Огонь и вода перманентно присутствуют в описаниях страданий святых мучеников. Их изображение в рукописях служит иллюстрацией к стиху псалма «Мы вошли в огонь и в воду, и Ты вывел нас на свободу» (Пс 65:12). О том, что эти слова уместны именно по отношению к Севастийским мученикам говорит святитель Василий [Василий 2009, 706]. По указанию Т. Ю. Царевской, их фресковое изображение в программах росписей храмов

тесно связано с крещальной купелью, с крещением водным [Царевская 2008, 142–143]. И пройдя через эту крещальную купель, через воду крещения, они оказываются в раю: «Вам отверзлись врата рая», по словам св. Василия Великого [Василий 2009, 706]. Храмовое изображение святых 40 мучеников является парафразой библейского стиха «Души праведных в руке Божией» [Царевская 2008, 144], что в обрядовой традиции, с одной стороны, возвращает нас к идее птицы как образа души, птицы как символа устремления к Богу, полёта, пребывания в небе; с другой стороны, действия с жаворонками описываются как ношение их в руках по улице. Именно в руках держат дети птиц, подкидывая их вверх, к небу.

Образ носимых на руках жаворонков имеет прообраз в иконографии и текстах о страданиях святых. Одни из мучеников держат на руках других, уже изнемогших от мучений и страданий. В иконографии это отражается в буквальном изображении лежащего горизонтально воина на руках у других или наклонённых воинов, опирающихся на своих соседей. В обрядовой практике указание на этот мотив страданий святых можно усмотреть в традиции размещать на спине или крыльях птичек других, чаще меньшего размера. В то же время это может быть проекцией содержания текстов, посвящённых мученикам, и их иконографии в сюжете несения одного из воинов на руках матери. Тема материнства в связи с жаворонками также неоднократно встречается в текстах, устойчиво воспроизводимых информантами. Указанная визуальная практика многократно проговаривается в устном фольклоре, о чём сообщает Т. Агапкина: «Согласно славянским поверьям, многие птицы (в том числе – жаворонки, аисты и др.) возвращаются весной, неся под крылом, на хвосте или прямо на спине маленьких птичек, у которых не достало бы сил самостоятельно долететь до дому» [Агапкина 2000, 227]. Эти словесные формулы воспроизводят иконографический тип, согласно которому святые на иконах поддерживают и даже иногда держат на руках друг друга.

В русской традиции совсем нечасто присутствует рассказ о зажигаемых кострах в день сорока мучеников, в отличие от практически повсеместного распространения такой традиции у балканских и греческих народов, хотя редкие локальные указания на этот сюжет всё-таки встречаются. Теологическим основанием интерпретации этого обряда могут, на наш взгляд, служить слова Василия Великого о том, что святые мученики не разделяются в себе и не умаляются числом, «уподобляясь природе огня; потому что и огонь, как переходит ко вновь возжигающему его, так всецело остаётся у того, кто имел его у себя» [Василий 2009, 706].

Побеждая мучения, стужу, зиму, святые получают награду – венцы, как её визуальное свидетельство. Василий Великий говорит, что «какие-то силы сходят с небес, и как бы раздают воинам великие дары», а затем «всем прочим разделили они дары» [Василий 2009, 705]. Так, появляется в народных обрядах с жаворонками мотив прошения, буквально выпрашивание даров у святых «сороков». Это явление просьбы, повсеместно характерно для различных регионов России. Даже у казалось бы такой отдалённой субэтнической группы русских, как казаки, формировавшейся в более тёплом

климате, «к жаворонкам обращаются с просьбой принести весну (лето), поскольку надоевшая зима нанесла значительный ущерб хозяйству человека, при неизменности первой части закличек вторая весьма вариативна: “нам зима назнобила”, “весь корм поела”, “всю скотину заморила”, “у скотины всё сено съела”» [Филиппова 2009, 458; Шангина 2007, 119]. Но и данный мотив целиком поддерживается текстом гомилии: «Это – неоскудевающая благотворительность, неистощимая благодать, готовая для христиан помощь». Святитель Василий подчеркивает, что «К сорока мученикам прибегаем утешённый <...> чтобы найти избавление от трудных обстоятельств» [Василий 2009, 706].

Святые мученики предстают Христу на иконе в белых одеждах, при этом оставаясь нагими, обнажившись, то есть сняв с себя всё нечистое, отказавшись от греха, что также прослеживается в иконографии и подкрепляется словом святителя Василия Великого, посвящённым их прославлению: «Не одежду скидаем с себя, – говорили они, – но отлагаем “ветхаго человека, тлеющего в похотех прелестных” (Еф 4:22). Благодарим Тебя, Господи, что с этою одеждою свергаем с себя грех; чрез змия мы облеклись, чрез Христа совлечемся. Не будем держаться одежд ради рая, который потеряли» [Василий 2009, 705]. Это обнажение – образ отказа от греха и грехопадения, до которого первые люди пребывали в раю и были наги. Так одежда становится образом человечества после грехопадения, а совлечение её – символом восстановления прежней целостности. В первой песне канона Севастийским мученикам эта связь одежды с образом павшего человека закрепляется словами: «Ветхаго убо человека совлекостесь, со привременною одеждею, в одежду же нетления облекостесь». Там же в службе святым, в стихире на «Господи воззвах» говорится: «За рай, егоже погубихом, риз тленных днесь не пощадим: змия ради иногда тлетворнаго облачени бывше, совлечемся ныне за всех воскресение» [Никифорова 2012, 79–80].

Белые одежды на обнажённых телах мучеников указывают, что, став через мучение победителями смерти, святые «уневестились Христу». Белые одежды являются крещальными. По мнению Т. Ю. Царевской, тема крещения, встречи со Христом и ожидания грядущего Христа в храмовой росписи сближает сюжет страдания святых мучеников с праведными женами [Царевская 2008, 144]. Восприятие святых мучеников как женихов и их изображение вместе с праведными женами как в России, так и в особенности на Балканах, связано с мотивом женитьбы. У многих православных народов отмечена черта, недостаточно ярко выраженная в русской традиции: празднование памяти сорока мучеников как дня молодой семьи, молодожёнов, как их величание. В южнославянской традиции в день мучеников Севастийских чествуют молодожёнов (как в русской культуре на Масленицу или Красную горку), и эти обряды нередко сопровождаются изготовлением хлебных изделий в количестве 40–41, а иногда в виде «младенца», называемого «младенчик» или «младенчипе». В этой традиции, с одной стороны, отражается народная практика паронимического сближения: молодожёны, молодые, младенцы, куклы-«младенцы» (в сербском и болгарском). С другой стороны, воспроизводится число мучеников, с исключением отпавшего

мученика и включением нового. Кроме того, во многих локальных традициях у сербов выпекаемые изделия мазали мёдом в память о мучениках. Схожие традиции выпекания и украшения птиц или куколок упоминаются не только у сербов, болгар, но и у румын, молдаван. Чаще всего это печенье называлось «святые» или «мученики». Эти хлебные фигурки, точнее, их головы у сербов, болгар, румын, молдаван украшали мёдом [Агапкина 2000, 245], что воспроизводит мотив награды, благословения от Бога, золотого венца – символа победы.

Так и в русской этнографической практике XIX века, по свидетельству бытописателя старинных обычаев Ивана Сахарова, жаворонка украшали особым образом: вставляли глаза-изюминки, голову обмазывали мёдом, а иногда даже золотили крылышки сусальным золотом – наклеивали пластины тончайшей фольги из этого драгоценного металла и раздавали домочадцам, а также посылали родственникам «в гостинцы детям» [Сахаров 2013, 625]. И у него же находим интересное указание на возможные параллели русской традиции с общехристианской практикой увязывать память сорока мучеников с молодожёнами. При описании двух свадеб русских царей в перечне блюд упоминаются «жаворонки». Вероятно, речь идёт именно о хлебных изделиях в виде птиц, так как остальные блюда в перечне – преимущественно из теста [Сахаров 2013, 433, 557] и, кроме того, в отличие от куропаток и перепелов поваренные книги не упоминают жаворонков среди дичи, подаваемой на стол. Выпекание птичек с венцом на голове, украшение головы птичек или «младенчиков», отделение головы и бросание её в огонь, воду, на крышу дома, – все эти действия воспринимаются в качестве разных вариантов визуализации библейского стиха из Книги Притч (Притч 1:8), цитируемого, как было сказано выше, Иоанном Златоустом в начале поста, перед днём святых мучеников.

Как замечают исследователи, «метафорическое сближение души и птицы в русской романтической поэзии через художественный образ раскрывало благоговение души перед таинством творения мира, создавало поэтическое представление о природе как храме, в котором всё живое славит Творца. Данная религиозная составляющая проявлена более всего в образе жаворонка» [Косяков 2007, 25]. Именно повсеместная распространённость обычаев, связанных с традициями памяти сорока мучеников, в которых жаворонки становятся визуализацией победы над смертью, победы тепла над холодом, лета (весны) над зимой, привела к неоднократному появлению образа жаворонка в художественной литературе как символа надежды, светлой радости. Этот образ окончательно закрепился к XIX веку: «жаворонки – одно это слово уже вызывает в душе радостное ощущение огромного пространства неба, солнечного света и бескрайнего поля»; так, например, стихотворение Нестора Кукольника «Жаворонки» ярко воплотилось в известном романсе Михаила Глинки: «Между небом и землёй / Песня раздаётся, / Неисходною струёй / Громче, громче льётся. / Не видать певца полей, / Где поёт так громко / Над подружкой своей / Жаворонки звонкий» [Паевский 2019, 5010]. Уже у поэтов первой половины XIX века жаворонки уподоблены петуху, в раннем христианстве символизирующему Воскресение

Христа, – как птице, первой встречающей восходящее солнце. Жаворонок – «гость небес», «небожитель», он является соединительным звеном между жизнью земной и небесной [Иванова 2006, 392]. Происхождение и распространение самого популярного фольклорного текста лирической песни про жаворонка, фиксируемой практически во всех региональных фольклорных традициях русского народа, «Ты воспой-ка, воспой жаворонёночек...», можно отнести уже ко времени Ивана IV.

Ещё один образ, который вызывают в памяти обряды дня сорока мучеников, – евангельский сюжет зерна, которое, если не будет брошено в землю и не умрёт, то и не прорастёт, то есть аллегория Христа, Который, если не будет распят, не воскреснет и не совознесёт с собой человечество. Христос – хлеб животный (хлеб жизни). Этот образ Христовой пшеницы перед своим страданием озвучивал св. Игнатий Богоносец: «Я Его пшеница и буду смолот зубами зверей, чтобы быть Ему чистым хлебом» [Игнатий 1860, 405]. Согласно записям исследователей второй половины XIX века, «одного или несколько жаворонков везут в поле на посев и, растёрши с зерном, раскидывают по полю» [Ефименко 2015, 83]. Агапкина отметила, что так же поступали со средопостными «крестами» или благовещенскими просфорами – их закапывали в поле при начале сева или пахоты: «берут с собой и закапывают в землю» [Агапкина 2000, 213].

Кроме того, практика выпекания жаворонков в современных условиях позволяет увидеть визуальное сходство рядом лежащих испечённых 40 птичек с иконографическим образом 40 мучеников – множество предметов телесного цвета (ил. 8).



Ил. 8. Визуализация телесного единства. Слева: Сорок мучеников Севастийских.

Фреска. Кипр, Какопетрия, храм св. Николая. XII в.

Источник: <https://diomedes2.livejournal.com/tag/Сорок%20Мучеников%20Севастийских>.

Справа: жаворонки из теста, современная практика. Фото автора

Таким образом, на основе вышеизложенного весьма убедительным видится именно христианское происхождение традиций и обрядов празднования памяти 40 мучеников Севастийских, составляющих содержание праздника Сороки. Между многочисленными действиями, воспроизводимыми в этот день в народной культуре, существует чёткая смысловая связь,

выражаемая в символическом отражении иконографии и текстов литургического и иного происхождения и назначения, посвящённых святым. Многие обряды русской культуры, посвящённые Севастийским святым, находят параллели в традициях других православных народов, в том числе неславянских по языку и происхождению, что свидетельствует о христианском содержании этих традиций. Всю совокупность действий на Сороки можно считать визуализацией, визуальными парафразами текстов о свя-тых: выпекание хлебных изделий, преимущественно в виде птиц, равного числу мучеников, изображение на выпекаемых фигурках птиц венцов различными способами, название их жаворонками, подбрасывание вверх, качание на руках, вербальное обращение и прошения к ним, отделение одного от остальных, крошение жаворонка вместе с пшеницей во время сева, помеще-ние его в красный угол и пускание по реке или сжигание в печи, – всё это, как и другие локальные практики, представляет собой визуализацию поучительных слов, гомилий и литургических текстов и перекликается с ико-нами и фресками в честь святых Севастийских мучеников. Такая визуализация позволяла крестьянам (христианам) глубже, нагляднее и разнообразнее фиксировать и демонстрировать ценностные установки, этические нормы и вероучительные (сотериологические) представления, воплощая в дей-ствиях, знаках, символах и образах христианскую идентичность народа.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агапкина 2000 – *Агапкина Т. А.* Этнографические связи календарных песен. Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. Москва, 2000.
- Бернштам 2003 – *Бернштам Т. А.* Птичья символика в традиционной культуре восточных славян // *Фольклор и фольклористика в СПбГУ.* Санкт-Петербург, 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://folk.spbu.ru/Reader/bernshtam1.php?rubr=Reader-articles%20-%20_edn1 (дата обращения: 21.03.2021).
- Василий 2009 – *Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадокийской.* Творения. В 2-х томах. Том 1. Москва, 2009.
- Василик 2020 – *От Евфрата до берегов Ла-Манша. Церковь и Лира: церковная поэзия Востока и Запада / Пер. В. В. Василика.* Санкт-Петербург, 2020.
- Виноградов 2019 – *Виноградов А. Ю.* О хронологии русских митрополитов XI в. (по поводу новой гипотезы А. П. Толочко) // *Slověne.* 2019. Vol. 8. № 1. С. 477–485.
- Григорий 2000 – *Григорий Богослов.* Собрание творений. Том 1. Москва, 2000.
- Дубровина 2019 – *Дубровина С. Ю.* «Привычки милой старины»: семиотика традиционной выпечки в советский и постсоветский периоды на территории Центрального Черноземья // *Art Logos.* 2019. № 2 (7). С. 119–128.
- Ефименко 2015 – *Ефименко П. С.* Дневник народных праздников Харьковской губернии // *Змиевское краеведение.* 2015. № 1. С. 80–89.
- Жиров, Жирова 2015 – *Жиров М. С., Жирова О. Я.* Народный календарь весенне-летнего периода в контексте полевых исследований (на материале Белгородской области) // *Наука. Искусство. Культура.* 2015. Вып. 2 (6). С. 168–185.
- Захарова 2011 – *Захарова А. В.* Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи македонской династии // *Христианское чтение.* 2011. № 6 (41). С. 194–222.

- Иванова 2006 – *Иванова Т. Ф.* Народно-поэтические истоки стихотворений Д. П. Ознобишина о сельской жизни // Вестник Чувашского университета. 2006. № 4. С. 390–395.
- Игнатий 1860 – *Игнатий Богоносец.* Послание к Римлянам // Памятники древней христианской письменности / Пер. П. Преображенского. Том 2. Москва, 1860. С. 402–409.
- Иоанн 1898 – *Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский.* Полное собрание творений. В 12 томах. Том 4. Книга 2. Санкт-Петербург, 1898.
- Коган 2018 – *Коган Е. С.* Святость и святые в зеркале диалектного дискурса Волго-Двинского междуречья // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. 2018. № 6 (175). С. 120–124.
- Косяков 2007 – *Косяков Г.В.* Мифопоэтика образа крылатой души в русской романтической поэзии // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 294. С. 24–27.
- Кукс, Лукьянова 2014 – *Кукс Ю. М., Лукьянова Т. А.* История развития фрески. Часть 1. Древнерусская фреска. Две трансформации // Перспективы науки и образования. 2014. № 4 (10). С. 127–135.
- Лушников 2016 – *Лушников А. А.* Антиязыческие произведения XI–XIII веков как разновидность дидактической литературы в Древней Руси // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 4 (30). С. 64–70.
- Никифорова 2012 – *Никифорова А. Ю.* Структура богослужебных последований в Тропологии VIII–IX вв. и Минеях IX–XIV вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2012. Вып. 2 (28). С. 74–88.
- Паевский 2019 – *Паевский В. А.* Поэты и птицы: заметки орнитолога // Русский орнитологический журнал. 2019. Т. 28. № 1840. С. 5005–5015.
- Панин 2015 – *Панин Л. Г.* К исследованию языка славянских переводов Памяти сорока мучеников Севастийских Ефрема Сирина // Новая наука: опыт, традиции, инновации. 2015. № 4–2. С. 91–97.
- Прохоров 1987 – *Прохоров Г. М.* Памятники переводной и русской литературы XIV–XV вв. Ленинград, 1987.
- Прохоров 2010 – *Прохоров Г. М.* «Некогда не народ, а ныне народ Божий...». Древняя Русь как историко-культурный феномен. Санкт-Петербург, 2010.
- Розина 2015 – *Розина О. В.* Почитание на Русской земле святых воинов Каппадокии // Humanity space. International almanac. 2015. Vol. 4. № 5. С. 994–1001.
- Роменский 2012 – *Роменский А. А.* Русско-византийские отношения в 987–989 гг.: вариант реконструкции // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. 2012. №1 (120). С. 45–51.
- Роменский 2016 – *Роменский А. А.* Под сенью Божьей Премудрости // Новгородский исторический сборник. 2016. № 16 (26). С. 421–427.
- Сафонова, Руделев 2009 – *Сафонова О. В., Руделев В. Г.* О бусовых воронах и дебрьских саях в кошмарном Сне Святослава (к реконструкции и герменевтике «Слова о полку Игореве») // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 8 (76). С. 201–204.
- Ситникова 2018 – *Ситникова С. А.* Реликты змеиног культа в тверской традиционной культуре // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 94–106
- Страхов 1991 – *Страхов А. Б.* Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. München, 1991.

- Филиппова 2009 – Филиппова И. А. О некоторых мифопоэтических доминантах весеннего календаря казачьих поселений юга Челябинской области // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. № 1 (23). С. 457–463.
- Хазанович, Кулабухов 2020 – Хазанович М. В., Кулабухов В. С. Особенности языческой культуры древних восточных славян и литовцев: сходства и различия на примере наиболее почитаемых богов // *Universum: общественные науки*. 2020. № 10–11 (69). С. 4–7.
- Царевская 2008 – Царевская Т. Ю. Идеиный замысел росписи входного пространства церкви Феодора Стратилата в Новгороде // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. № 8 (32). С. 141–144.
- Шангина 2007 – Шангина И. И. Русские девушки. Санкт-Петербург, 2007.

REFERENCES

- Agapkina 2000 – Agapkina T. A. *Ethnographic Connections of Calendar Songs. The Meeting of Spring in the Rituals and Folklore of the Eastern Slavs*. Moscow, 2000. In Russian.
- Basil the Great 2009 – Saint Basil the Great, Archbishop of Caesarea in Cappadocia. *Collected Works*. Transl. into Russian. Vol. 1. Moscow, 2009.
- Bernsham 2003 – Bernsham T. A. *Bird Symbolism in the Traditional Culture of the Eastern Slavs. Folklore and study of folklore at St. Petersburg State University*. St. Petersburg, 2003. URL: http://folk.spbu.ru/Reader/bernshtam1.php?rubr=Reader-articles%20-%20_edn1. In Russian.
- Dubrovina 2019 – Dubrovina S. Yu. “Sweet Old Habits”: Semiotics of Traditional Baking in the Soviet and Post-Soviet Periods on the Territory Central Black Earth. *Art Logos*. 2019. 2 (7). P. 119–128. In Russian.
- Efimenko 2015 – Efimenko P. S. *Diary of Folk Holidays in Kharkov Province. Zmiev Local Lore*. 2015. 1. P. 80–89. In Russian.
- Filippova 2009 – Filippova I. A. Some Mythopoetical Dominants in Spring Calendar of The Cossacks’ Settlements (the South of Chelyabinsk Area). *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*. 2009. 1 (23). P. 457–463. In Russian.
- Gregory 2000 – Saint Gregory of Nazianzus. *Collected Works*. Transl. into Russian. Vol. 1. Moscow, 2000.
- Ignatius – Saint Ignatius of Antioch. *Epistle to the Romans. Monuments of Ancient Christian Writing*. Transl. into Russian by P. Preobrazhensky. Vol. 2. Moscow, 1860. P. 402–409.
- Ivanova 2006 – Ivanova T. F. Folk and Poetic origins of D. P. Oznobishin’s poems about rural life. *Bulletin of the Chuvash University*. 2006. 4. P. 390–395. In Russian.
- John 1898 – Saint John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. *Collected Works*. Transl. into Russian. Vol. 4. Book 2. St. Petersburg, 1898.
- Khazanovich, Kulabuhov 2020 – Khazanovich M. V., Kulabuhov V. S. Features of the Pagan Culture of the Ancient Eastern Slavs and Lithuanians: Similarities and Differences on the Example of the Most Wished Gods. *Universum: Social Sciences*. 2020. 10–11 (69). P. 4–7. In Russian.
- Kogan 2018 – Kogan E. S. Sanctity and Saints in the Mirror of the Dialect Discourse of the Interfluvial Area between Volga and Dvina. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2018. 6 (175). P. 120–124. In Russian.
- Kosyakov 2007 – Kosyakov G. V. The Myth-Poetics of Winged Soul in the Russian Romantic Poetry. *Tomsk State University Journal*. 2007. 294. P. 24–27. In Russian.
- Kuks, Lukianova 2014 – Kuks Iu. M., Lukianova T. A. *The History of Fresco (Part 1. Ancient*

- Fresco. Two Transformations). *Perspectives of Science and Education*. 2014. 4 (10). P. 127–135. In Russian.
- Lushnikov 2016 – Lushnikov A. A. Antipagan Homilies of XI–XIII centuries as a Kind of Didactic Literature in Old Russia. *The Bryansk State University Herald*. 2016. 4 (30). P. 64–70. In Russian.
- Nikiforova 2012 – Nikiforova A. Yu. The Structure of the Offices in the Tropologion of the 8–9 cc. and in the Menaia of the 9–14 cc. *St. Tikhon's University Review. Series III: Philology*. 2012. 2 (28). P. 74–88. In Russian.
- Paevsky 2019 – Paevsky V. A. Poets and Birds: Notes by an Ornithologist. *The Russian Journal of Ornithology*. 2019. Vol. 28. Is. 1840. P. 2005–2015. In Russian.
- Panin 2015 – Panin L. G. To the Study of the Language of Slavic Translations of *Memory of the Forty Martyrs of Sebaste* by Ephrem the Syrian. *New Science: Experience, Traditions, Innovations*. 2015. 4 (2). P. 91–97. In Russian.
- Prokhorov 1987 – Prokhorov G. M. Monuments of Translated and Russian Literature of the 14th – 15th centuries. Leningrad, 1987. In Russian.
- Prokhorov 2010 – Prokhorov G. M. “Once not a people, but now the people of God ...”. Ancient Russia as a Historical and Cultural Phenomenon. St. Petersburg, 2010. In Russian.
- Romensky 2012 – Romensky A. A. Rus'-Byzantine Relations in 987–989 A.D.: A Variant of Reconstruction. *Belgorod State University Scientific Bulletin. Series: History. Political Science*. 2012. 1 (120). P. 45–51. In Russian.
- Romensky 2016 – Romensky A. A. Under the Shadow of God's Wisdom. *Novgorod Historical Articles*. 2016. 16 (26). P. 421–427. In Russian.
- Rozina 2015 – Rozina O. V. The Veneration of Holy Warriors of Cappadocia on the Russian Land. *Humanity Space. International Almanac*. 2015. Vol. 4. 5. P. 94–1001. In Russian.
- Safonova, Rudelev 2009 – Safonova O. V., Rudelev V. G. On the Busovy Ravens and the Debrskiye Sani in Svjatoslav's Dreadful Dream (to the reconstruction and hermeneutics of “The song of Igor's campaign”). *Tambov University Review. Series: Humanities*. 2009. 8 (76). P. 201–204. In Russian.
- Shangina 2007 – Shangina I. I. Russian Girls. St. Petersburg, 2007. In Russian.
- Sitnikova 2018 – Sitnikova S. A. Relicts of the Snake's Cult in Tver Folk Culture. *Bulletin of Slavic Cultures*. 2018. Vol. 49. P. 94–106. In Russian.
- Strakhov 1991 – Strakhov A. B. The Cult of Bread among the Eastern Slavs. Ethnolinguistic Research Experience. München, 1991. In Russian.
- Tsarevskaya 2008 – Tsarevskaya T. Yu. The Concept of Painting the Entrance Space of the Church of Theodore Stratelates in Novgorod. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*. 2008. 8 (32). P. 141–144. In Russian.
- Vasilik 2020 – Vasilik V. V. From the Euphrates to the Shores of the la Manche. Church and Lyre: Church Poetry of the East and West. Transl. into Russian by V. V. Vasilik. St. Petersburg, 2020.
- Vinogradov 2019 – Vinogradov A. Yu. On the Chronology of the 11th-century Russian Metropolitans. An Answer to A. P. Tolochko. *Slověne*. 2019. Vol. 8. 1. P. 477–485. In Russian.
- Zakharova 2011 – Zakharova A. V. Images of Groups of Saints in the Temples of Cappadocia during the Macedonian dynasty. *Christian Reading*. 2011. 6 (41). P. 194–222. In Russian.
- Zhirov, Zhirova 2015 – Zhirov M. S., Zhirova O. Ya. National Calendar Spring and Summer in the Context of Field Research (on the basis Belgorod region). *Science. Arts. Culture*. 2015. 2 (6). P. 168–185. In Russian.

*Материал поступил в редакцию 26.04.2021,
принят к публикации 28.05.2021*

Для цитирования:

Крапчунов Д. Е. Визуальные проекции почитания сорока Севастийских мучеников в праздничной обрядности русской традиционной культуры // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 60–84. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-60-84>.

For citation:

Krapchunov D. E. Visual Projections of the Forty Martyrs of Sebaste Veneration in the Festive Rites of Russian Traditional Culture. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 60–84. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-60-84>.

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-85-104>

НОВГОРОДСКАЯ ЖИТИЙНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТЕКСТ И ОБРАЗ

Д. Б. Терешкина

Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации (Новгородский филиал),
Великий Новгород, Россия
terdb@mail.ru

Новгородская житийная литература чрезвычайно богата. Большое количество монастырей, окружавших Новгород, святые, подвизавшиеся в самом Новгороде, прекрасная сохранность новгородских древностей (рукописей, памятников литературы, иконописи, зодчества), обусловленная историей Новгородской земли (Новгород избежал разорения монголо-татарами, всегда сохранял собственную уникальность, заключавшуюся, кроме вечевого республиканского уклада, в свободном определении форм эстетического выражения), – всё это обусловило богатство новгородской агиографии, насчитывающей более сотни произведений. Основу новгородской житийной литературы составляют наиболее древние и «авторитетные» жития «популярных» святых: Антония Римлянина, Иоанна Новгородского, Варлаама Хутынского, Михаила Клопского, Евфимия Вяжищского и др., сохранившиеся в большом количестве списков. Древненовгородская агиография развивалась, вероятно, начиная с XIII в. и заканчивая первой половиной XVIII в. Она, как наиболее представительный средневековый жанр, отразила специфические особенности древненовгородской литературы, до сих пор являющиеся предметом научной дискуссии. Тем не менее можно, как нам кажется, выделить особенности новгородской средневековой литературы. К ним относится большое количество летописных сводов (а также, что является пока исключительно новгородским установленным феноменом, постоянно ведущаяся летопись), богатство и разнообразие других литературных жанров (сказаний, житий, повестей, хождений), взаимопроникновение жанров (видение или чудо как иконный образ и как литературное произведение, визуальное отражение литературного сюжета – «Сказание о битве новгородцев с суздальцами» и др.), простота, лаконичность, безыскусность стиля, открытость к заимствованиям, внимание к местным темам и событиям. Специфика новгородской средневековой житийной литературы отражает и расширяет представления об особенностях древненовгородской литературы в целом. Агиография средневекового Новгорода характеризуется изображением исторических событий, связанных с вечевым укладом города, описанием противоречивости новгородцев в отношении к новгородским иерархам, повседневной жизни города, новгородских реалий – Судного моста, Волхова, двух «сторон» Новгорода, всегда находившихся в противостоянии друг другу. Одной из специфических особенностей новгородской житийной литературы является высокая достоверность текстов, подтверждающаяся сохранившимися до наших дней реалиями, отражёнными в житиях, и даже местными традициями поклонения святым. В Новгороде

на самом деле существует феномен «живой истории», реализующейся, в том числе, в переключке целой сети памятников – литературных, иконографических, архитектурных, а также в ряде источников деловой и художественной письменности, напрямую или косвенно подтверждающих изображённые в новгородской литературе события. Всё отмеченное позволяет утверждать о гораздо большей историчности житийной литературы (в данном случае – новгородской), чем было принято считать ранее.

Ключевые слова: Новгород, жития святых, историчность, достоверность, локальность тем и идей, простота, образительность, текст, образ.

NOVGOROD HAGIOGRAPHIC LITERATURE: TEXT AND IMAGE

Daria Tereshkina

Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (Novgorod Branch),

Veliky Novgorod, Russia

terdb@mail.ru

Novgorod hagiographic literature is very rich. The large number of monasteries surrounding Novgorod, the saints who were ascetics in Novgorod, the excellent preservation of Novgorod antiquities (manuscripts, literary monuments, iconography, architecture), due to the history of the Novgorod land (Novgorod escaped the ruin of the Mongol-Tatars, always preserved its own uniqueness, which, in addition to the Veche republican way of life, consisted of free definition of aesthetic expression forms) – all this led to the richness of Novgorod hagiography, numbering more than a hundred works. The basis of the Novgorod hagiographic literature consists of the most ancient, “authoritative” lives of the “popular” saints: Anthony of Rome, John of Novgorod, Varlaam of Khutyn, Mikhail Klopsky, Euthymius of Vyazhishchi, etc., preserved in a large number of copies. Ancient Novgorod hagiography developed, probably, starting from the XIII century and ending with the first half of the XVIII century. As the most representative medieval genre, it reflected the specific features of ancient Novgorod literature, which are still the subject of scientific discussion. Nevertheless, it seems to us that it is possible to distinguish the features of Novgorod medieval literature. These include a large number of chronicles (as well as constantly maintained chronicle, which is exclusively Novgorod phenomenon), the richness and variety of other literary genres (legends, lives, stories, travel genre), the interpenetration of genres (vision or miracle as an icon image and as a literary work, a visual reflection of the literary plot – “The Legend of the Battle of Novgorodians with Suzdalians”, etc.), simplicity, conciseness, artlessness of style, openness to borrowing, attention to local topics and events. The specifics of Novgorod medieval hagiographic literature reflect and expand understanding of features of ancient Novgorod literature as a whole. The hagiography of medieval Novgorod is characterized by the depiction of historical events related to the Veche way of life of the city, the description of the inconsistency of the Novgorod people in relation

to the Novgorod hierarchs, the daily life of the city, the Novgorod realities – Judgment Bridge, Volkhov, the two “sides” of Novgorod, which were always in opposition to each other. One of the specific features of Novgorod hagiographic literature is high reliability of texts, which is confirmed by the realities preserved to this day, reflected in the hagiographies, and even by the local traditions of worship. In Novgorod, in fact, there is a phenomenon of “living history”, which is realized, among other things, in the connection between many monuments – literary, iconographic, architectural, and in a number of sources of business and artistic writing, directly or indirectly confirming the events depicted in Novgorod literature. These arguments allow us to claim the historical reliability of hagiographic literature (particularly, Novgorod) at much greater extent than it was previously believed.

Keywords: Novgorod, the lives of saints, historicity, authenticity, locality of themes and ideas, simplicity, figurativeness, text, image.

Введение

Круг агиографических памятников, связанных с Новгородской землёй, обширен. Учитывая то, что в разное время Новгородская епархия занимала различные территории Северо-Востока Руси, принято говорить о «севернорусской агиографии» (включая позднесредневековую агиографическую традицию и жития раннего Нового времени) [Дмитриева 1994; Гордиенко 2001; Пиккио 2002; Пятнов 1982; Терешкина 2006]. Однако неизменным оказывается «костяк» новгородской житийной литературы, куда входят наиболее древние и популярные жития новгородских святых: Варлаама Хутынского, Иоанна Новгородского, Антония Римлянина, Михаила Клопского, Николы Кочанова, Феодора Юродивого, епископов Никиты, Нифонта, Евфимия Вяжищского. Эти древние новгородские жития во многом отразили особенности новгородской литературы старшего периода: достаточно вольное обращение с канонами жанра, простоту стиля, наличие непосредственной разговорной речи и др. – прежде всего в первоначальных своих редакциях. Появление более поздних (как правило, более «правильных») редакций этих житий и их активная литературная жизнь в младший период древнерусской истории лишь доказывает их характерность для древненовгородской агиографической традиции.

Древненовгородская агиография развивалась, вероятно, начиная с XIII в. и заканчивая первой половиной XVIII в. Трудно определить «самый новгородский» период в процессе развития древненовгородской агиографии. Активным был XV век, когда культурные мероприятия, предпринятые Евфимием Вяжищским, далее – архиепископом Геннадием, дали обильные плоды для пополнения древненовгородской агиографической традиции. XVI век привнёс новую жизнь в эту традицию [Гордиенко 2001]. Создаётся большое количество новых житий святых, канонизированных в макарьевское время. Эти жития изначально подчинялись строгому канону жанра, требованиям «официального» стиля и идеологии централизован-

ного государства. Они тоже представляли собой новгородскую литературу, но несколько другого рода. XVII век в агиографической традиции Новгорода был своеобразным не только в тематике, но и в отношении к местному материалу. Примечательно, что, пройдя период «унификации» и сглаживания местных традиций, новгородская литература как будто «вспоминает» о необходимости бережного отношения к ним, сохранения их для себя, а не ради «снабжения» русской литературы местным богатейшим материалом, приспособленным к задачам общерусского масштаба. Вероятно, вследствие этого именно в XVII в. появляются памятники, больше похожие на явления «литературного краеведения». Создаются сборники, скрупулёзно собирающие всё, что связано с новгородскими святынями, – жития, больше похожие на записи местных преданий, нежели на канонические произведения агиографического жанра (житие Николая Кочанова, Житие Феодора Юродивого).

Создание в XVII в. рукописей «объединяющего» тематического типа впервые, как нам представляется, говорит о попытке создания цикла произведений новгородской тематики. Интересно отметить, что пока новгородская литература была самодостаточной, полноценной, объёмной, развитой литературой отдельной земли (относительно самостоятельной, особенно в историко-культурном отношении), необходимости создания цикла новгородских произведений как будто не существовало. Цикличность тематических текстов – это признак провинциальности литературы, осознание её создателями «малости» своей родины по отношению к Родине большой. Это осознание приходит к Новгороду лишь в XVII веке, когда новгородская литература в самом деле из местной превращается в провинциальную [Сажин 2000]. Несомненно, и ранее, в XVI в., сборники агиографического содержания часто отражали стремление к компоновке житий новгородских святых в контексте житий общерусских или общехристианских. Однако о цикличности применительно к новгородской литературе XVI в. говорить вряд ли приходится¹.

Как не определён состав новгородской агиографической литературы, так не существует её полноценного масштабного исследования. Изучение всего рукописного наследия Новгорода, выводы и наблюдения над непосредственным литературным материалом по каждому отдельному памятнику и по их совокупности – дело долгих лет и усилий. Сегодня уже имеется значительное количество достаточно полных исследований некоторых памятников новгородской житийной литературы; делаются попытки обобщить результаты этих исследований и дать характеристику новгородской агиографии в целом. Степень опубликованности новгородских житийных текстов зависит от степени их изученности и не является достаточной.

¹ Следует отметить, что цикл как таковой, т. е. корпус текстов достаточно стабильного состава, не сложился в Новгороде и в XVII в.: традиция уже безвозвратно уходила, так и не успев завершиться.

Вопрос о своеобразии новгородской средневековой литературы

Определение специфических особенностей местных (региональных) литератур – один из самых дискуссионных в литературоведении [Власов 1995; Гачев 1988; Колобанов 1982; Крушельницкая 1996; Охотникова 2003; Охотникова 1985; Руди 1996; Семячко 2005; Терешкина 2006, 99–124; Чмыхало 1983]. Основными проблемами изучения местных литератур, на наш взгляд, являются следующие:

- определение понятия «местная (областная, локальная) литература»;
- характеристика особенностей, т. е. специфических черт, литературы той или иной локальной единицы.

Главным в определении местных литератур является географический признак – он и заложен в самом назывании феномена. Говоря чрезмерно упрощённо, местная литература – это та, которая создана в определённой территориальной культурной среде. Однако отождествление границ географических (реальных, осязаемых) с границами бытования литератур (неопределённых вследствие абстрактности самого понятия «литература») не может считаться корректным.

В качестве рабочего определения понятия «местная литература» можно принять следующее: местная литература – это литература определённой территориальной единицы; границы административные и литературные условно совпадают, меняясь в процессе исторического развития, «ментальные» (идеологические) границы, не будучи точно определёнными, являются определяющими в культурно-территориальной самоидентификации носителей той или иной локальной структуры. Местная литература может обладать всеми или несколькими из перечисленных признаков:

- 1) она создаётся местными авторами;
- 2) нацелена на местную аудиторию;
- 3) содержит упоминание местных реалий (топонимов, собственных имён и названий, обычаев и т. д.);
- 4) отражает местную идеологию;
- 5) распространяется в местных списках;
- 6) выражает «дух» местной культуры.

При этом надо учитывать, что черта одной местной литературы может не быть и скорее всего не будет исключительной, неповторимой в других местных литературах. Быть может, исключительных черт вообще нет. Но *набор* черт, сохранение или изменение этого набора на протяжении всего развития древней литературы, доля каждой черты в этом наборе – вот что может быть различным в разных местных литературах.

Приведём теперь некоторые положения относительно собственно новгородской литературы, то есть попытаемся определить её *особенности* по сравнению с другими местными литературами. Отметим сразу, что обозначаемые нами «специфические черты» являются «особенностями» именно новгородской литературы в очень разной степени: многие из них присущи другим местным литературам Древней Руси.

Практически только новгородская литература имеет такое огромное количество летописных сводов. Даже Московское княжество, став центром Руси, не успело создать такое количество летописных памятников.

Кроме летописей, особенно многочисленными жанрами являются жития, повести и сказания. Обилие житий объяснимо достаточно просто: новгородская земля всегда славилась огромным количеством монастырей и храмов, а создание большого пантеона почитаемых новгородских святых входило, как нам кажется, в идеологическую направленность Новгорода. Повести и сказания в новгородской литературе имеют подчёркнуто публицистический характер: они, как правило, посвящены каким-либо очень важным событиям в новгородской истории и в подавляющем большинстве имеют явно выраженный проновгородский характер (например, «Повесть о новгородском белом клобуке», «Повесть о видении в Новгороде», «Повесть о видении пономарю Тарасию» и т. д.). Обращает на себя внимание практически полное отсутствие в новгородской литературе произведений жанра торжественного красноречия, а также малое число воинских повестей.

Что касается новгородских сказаний, то большое количество их посвящено известным новгородским храмам, иконам, фресковым изображениям (например, «Сказание о Спасовом образе», «Сказание о чудотворной иконе Богоматери Знамение», «Сказание о благовещенской церкви» и др.). Особенное внимание произведений новгородской литературы к памятникам архитектуры, живописи было отмечено ещё давно: «ни в одной из литератур других русских областей писатели не выказывают себя такими знатоками техники строительного искусства, техники живописи» [Лихачёв 1964, 50]. Всего в новгородской литературе насчитывается около полутора десятков произведений о памятниках архитектуры, живописи – а упоминаний и развёрнутых рассказов о них в летописях во много раз больше. Каждый из них требует специального текстологического изучения.

Очень представительным является в новгородской литературе жанр хождений. «Хождение Стефана Новгородца» подробно рассматривалось в научной литературе. Необыкновенно показательными оказываются «Сказание о Царьграде» и «Беседа о святынях Царьграда», где, как отмечают исследователи, проявился практичный, пытливый характер новгородцев, которые не только восхищались красотами и сооружениями в других землях, но и живо интересовались тем, *как всё это сделано*. «Интерес новгородцев к искусству – это отнюдь не интерес эстетов и гурманов. Это интерес мастеров, которым хочется узнать, “что и как”, узнать технику работы и историю памятника» [Лихачёв 1964, 56].

Одна из характерных черт новгородской жизни – так называемое «брожение умов», появление и распространение ересей – отразилась в достаточно представительном в новгородской литературе жанре публицистики.

Общим местом стало утверждение о том, что новгородская литература отличается простотой, лаконичностью, безыскусностью стиля. Этот признак не абсолютен, но, в самом деле, он обнаруживается в новгородской литера-

туре при сопоставлении с новгородской архитектурой, которая отличалась такими же качествами, а также при сравнении с произведениями подобных жанров в других местных литературах.

«Краткость и энергичность прямой речи составляет замечательную особенность Новгородской летописи. <...> Ещё одно жизненное обстоятельство отразилось в речах новгородцев – язык веча. <...> Не только лаконизм, но и образность, почти пословичность, отличает речь Новгородской летописи. <...> На всём протяжении XIII–XIV вв. новгородскую летопись характеризуют крепкое бытовое просторечие и разговорные обороты языка, которые придают ей тот характер демократичности, которого мы не встречаем затем в московском летописании, ни перед тем – в южном. <...> Всё это вместе придаёт новгородским летописям тот характер домашности, непосредственности, непритязательности и деловитости, который вообще выделяет новгородскую литературу из литератур других областей» [Лихачёв 1945, 119–121].

Отметим ещё одну особенность новгородской литературы (как и новгородской культуры вообще): открытость к заимствованиям. Новгородская земля, как, пожалуй, никакая другая, может похвастаться таким обилием иноземных мастеров – в литературе, фресковой живописи, архитектуре, – творчество которых стало органичной частью новгородской культуры, вливалось в неё и создавало её неповторимый облик.

Ещё одну особенность новгородской литературы (в частности, летописания) часто отмечают медиевисты: это внимание к местным темам и событиям. В самом деле, подавляющее большинство новгородских произведений посвящено тому, что происходило в новгородской земле [Смирнов, Смолицкий 1978; Чистов 1986]. Новгород был словно замкнут в самом себе, но не в смысле отсутствия межкультурных связей (они были широкими, как нигде), а в смысле сосредоточенности на сложной и противоречивой собственной жизни – и, конечно, вследствие достаточно «имперского» взгляда на историю: осознание собственной значимости «Господином государем Великим Новгородом» всегда доминировало в новгородской духовной жизни.

С XIII в. в новгородском летописании возникает интерес к общерусским событиям. «Появляется понятие Русской земли, до того почти отсутствовавшее в новгородской летописи. <...> Сами годовые летописные статьи становятся пространнее. <...> Летопись приобретает широту письма и обширную осведомлённость» [Лихачёв 1945, 115]. Неслучаен тот факт, что именно новгородские летописи лягут в основу общерусских сводов XIV, XV и XVI вв.

Отмеченные нами черты новгородской литературы являются пока немногочисленными и предварительными. Надеемся, что дальнейшие разыскания дадут более обширные и более точные выводы.

Специфика новгородской средневековой житийной литературы

Особый статус Новгорода среди древнерусских городов (прежде всего – вечевого уклад общественного управления) определил специфику местного искусства – вплоть до потери Новгородом своей политической независимости. В агиографии это отразилось *прямым изображением исторических событий*, связанных с вечевым укладом города. Церковные иерархи были поневоле втянуты в политическую борьбу, и это не могло не отразиться на их духовном подвиге как пастырей, и на рассказе об этом подвиге в житиях святителей. Например, епископ Нифонт († 1156) (ил. 1) в летописи середины XII в. – один, в житиях – совсем иной [Терешкина 2001].



Ил. 1. Нифонт, епископ Новгородский. Современная фреска.

Источник: <http://dimitri.moseparh.ru/2019/04/21/21-aprelya-svyatitel-nifont-pecherskij-novgorodskij/>

Новгородская первая летопись отмечает множество событий, в которых Нифонт был участником: противостояние новгородцев князю Всеволоду, который в итоге политических распрей был вынужден покинуть Новгород, борьба Нифонта с Климентом Смолятичем, поставленным митрополитом без благословения константинопольского патриарха, примирение Нифонтом киевлян и черниговцев в 1147 г. и т. д. Сложное отношение новгородцев к Нифонту отразилось в сообщении Новгородской первой летописи под 1156 г.: тогда Нифонт, выехав из Новгорода на встречу с «закон-

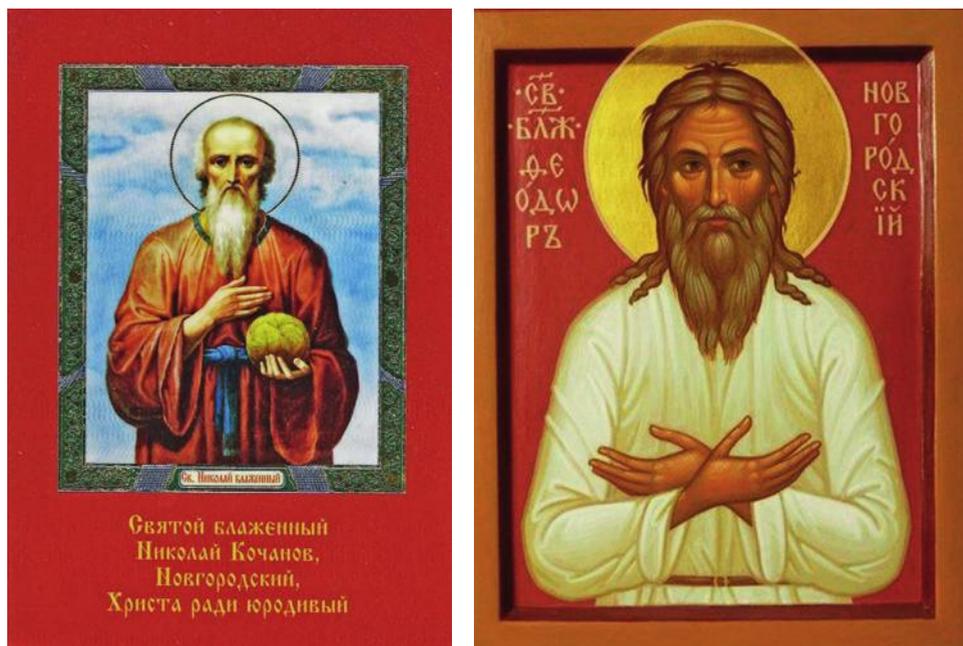
ным» митрополитом Константином, остановился в Киево-Печерском монастыре (откуда и был поставлен епископом новгородским в 1131 году), где заболел и скоропостижно скончался. По свидетельству летописца, кто-то из новгородцев посмел высказаться нелицеприятно о епископе, якобы он пошёл к Киеву, «полупив святую Софию», т. е. взяв для своего визита множество даров и ценностей. На это летописец возражал, перечисляя множество богоугодных дел Нифонта, прежде всего его храмоздательную деятельность: по его благословию была украшена новгородская София, заложен Мирожский монастырь в Пскове, церковь св. Климента в Ладогe.

Житие Нифонта было создано псковским агиографом Василием-Варлаамом в середине XVI в. к канонизации епископа в чине святителей (1649 г.), инициированной митрополитом Макарием. Созданное в риторическом стиле, состоящее в основном из житийных топосов и восполняющее фактические лакуны о жизненном пути Нифонта до поставления его епископом в Новгород, житие не содержит каких бы то ни было противоречий в образе Нифонта и его почитания новгородцами. Следует учитывать не только специфические особенности агиографии как жанра, абстрагирующего изображаемое от действительности, но и время создания жития: чем дальше от описываемых событий время составления агиографического текста, тем меньше в нём жизненных реалий, а также тем приглушённое в житии эмоциональное начало и личное чувство автора.

Новгородская летопись, постоянно ведущаяся, отражала гущу событий. Агиография «сглаживала» противоречия, уходила от суеты мира. Но в первоначальных редакциях новгородских житий *противоречивость новгородцев* в отношении к своим духовным наставникам отразилась в полной мере.

Об этом говорит, например, сюжет о путешествии Иоанна на бесу в Иерусалим в одноимённом сказании первой половины XV в. [Дмитриев, Лихачёв 1981, 454–463], затем вошедшем в Житие Иоанна, созданное, вероятно, Пахомием Логофетом. Стоило бесу, в отместку за не выполненное Иоанном обещание не рассказывать об их путешествии к Гробу Господню, скомпрометировать епископа в глазах его паствы (бес в обличье женщины выходил из кельи Иоанна, «оставлял» у его кельи женскую обувь и т. д.), как новгородцы, потерявшие веру в своего духовного пастыря, тут же решили избавиться от него. Скор был суд новгородцев, и неважно, касался он вора или епископа, потерявшего доверие горожан. Разница состояла лишь в форме наказания: епископа новгородцы отсылают из города, посадив на плот и пустив в вольное течение по Волхову; согласно сказанию, чудом плот направился против течения, тем самым стала очевидной нравственная чистота Иоанна, указанная самим Господом.

История жизни города, в том числе повседневная, входила в жития новгородских святых (особенно в их первоначальные редакции) сюжетами и мотивами, составляющими идеологическую оценку действий самих новгородцев. Житие Николая Кочанова и Житие Феодора Юродивого (XIV в.) (ил. 2) символически рассказывают о противостоянии двух «сторон» Новгорода по отношению к Волхову – Торговой и Софийской [Терешкина 2006, 84–90].

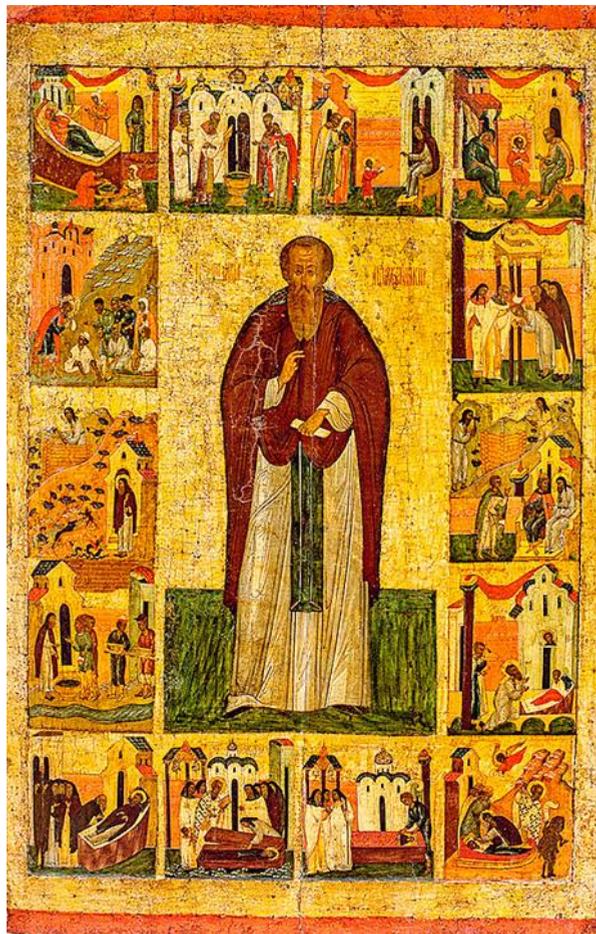


Ил. 2. Святые Никола Кочанов и Феодор Юродивый. Современные иконы.
 Источники: <https://elitsy.ru/profile/15027/1715217/>; <https://vestida.ru/posts/5522>

Блаженный Никола подвизался на Софийской стороне, ходя по улицам и торжищам, проповедуя Слово Божие. В то же время на Торговой стороне юродствовал во Христе Феодор блаженный. Как только один из них видел другого на «своей» стороне, прогонял «супостата», кидаясь в него всем, что «прилучится» на земле. Никола, однажды попав на Торговую сторону, бежал по водам Волхова, как посуху, спасаясь от преследовавшего его Феодора. Подвиг святых становится олицетворением бессмысленной вражды жителей двух «сторон» одного города, зачастую принимавшей ужасные формы.

Как особая *новгородская реалья* вошёл в тексты житий новгородских святых знаменитый Судный мост. Так, в житии Варлаама Хутынского (ил. 3) читаются два чуда с осуждёнными на смерть [Варлаам 1881]. Однажды Варлаам, направляясь к владыке через волховский мост, увидел, как новгородцы творят суд над человеком, совершившим преступление. Варлаам прозрел духовными очами, что преступник на самом деле виноват, что судят его по заслугам. Но ему удаётся вымолить у новгородцев разрешение отпустить осуждённого ему на поруки. Варлаам забирает преступившего закон к себе, тот постригается со временем в монахи и умирает, искупив вину покаянием и молитвой. В другой раз, став свидетелем казни, Варлаам понимает, что суд совершается над невинным человеком, – и проходит мимо, объяснив потом удивлённым ученикам своим, что осуждённый невинно

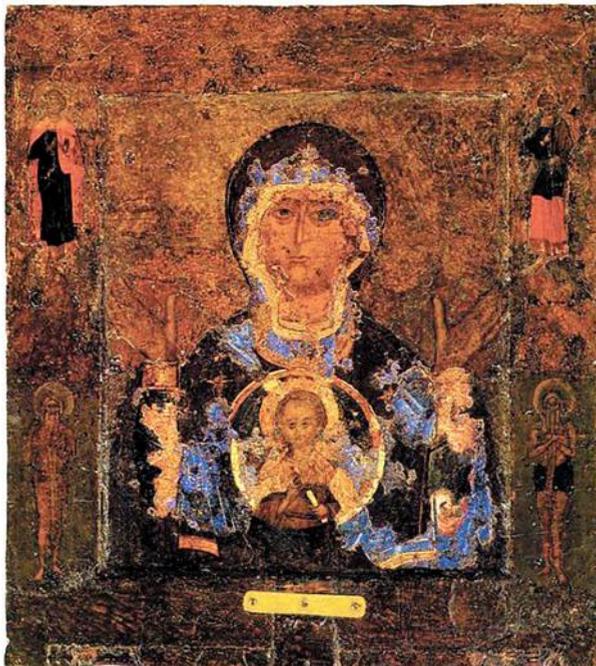
и так уже у Бога, нет нужды стремиться исправить его при земной жизни. Так новгородская реальия – Судный мост – становится не только «декорацией» происходящих со святым событий, но и визуализацией сложного этического выбора в ситуации народно-вечевого устройства жизни целого города, веками выработавшего свои социальные и правовые традиции.



Ил. 3. Варлаам Хутынский с житием. Икона. Сер. XVI в.

Источник: <https://icons.pstgu.ru/icon/3681>

Одной из специфических особенностей новгородской житийной литературы является *высокая достоверность текстов*. Это доказывается удивительной сохранностью новгородских реалий (и даже их деталей!), упоминаемых в житиях. Так, величайшая новгородская святыня – икона «Знамение Божьей Матери» (ил. 4) – по сей день хранится в Софийском соборе. Вернее сказать – «обитает» в нём, хранимая и почитаемая новгородцами, постоянным молитвенным присутствием связанная с их повседневностью.



Ил. 4. Знамение Божией Матери. Икона. Новгород, Софийский собор. XII в.

Источник: <https://drevo-info.ru/articles/13671150.html>

Этот образ Божьей Матери запечатлел все письменные свидетельства о ней, содержащиеся в «Сказании о битве новгородцев с суздальцами» [Дмитриев, Лихачёв 1981, 448–453], также затем вошедшем в «Житие Иоанна Новгородского», одно из наиболее популярных житий в новгородской агиографии. Сказание повествует о том, как в 1170 году объединённые войска под предводительством сына Андрея Боголюбского князя Мстислава осадили Новгород. Осада длилась несколько дней, в городе начались голод и страдания. Во время молитвы архиепископ Иоанн услышал голос, повелевающий ему вынести на острог икону Знамения Божией Матери и молиться всем собором. Это и было сделано на следующий день: икона была вынесена на городскую стену (в том месте, где ныне находится сохранившийся до сего дня Богородицкий Десятинный монастырь), начался молебен, но враги не переставали осыпать Новгород градом стрел, целясь и в процессию на городской стене. Одна из стрел попала в образ Знамения Божьей Матери, он развернулся ликом Богоматери к городу, и от образа Пречистой потекли слёзы, которые архиепископ собрал в свою фелюнь. В этот момент враги, осаждавшие Новгород, словно ослепли и стали избивать друг друга. Новгород был спасён. Но самое чудесное – в том, что на иконе Знамения Божией Матери, освобождённой от более позднего оклада, действительно находится след от стрелы, а повернуться она могла потому, что выносилась на древке и является двусторонней (на обратной стороне иконы изображены, вероятнее всего, свв. Иоаким и Анна, родители св. Девы Марии).

Ещё одной новгородской реалией, подтверждающей достоверность чудесного в житиях, является церковь Благовещения в Аркажах (ил. 5).



Ил. 5. Церковь Благовещения Богородицы на Мячине (в Аркажах).

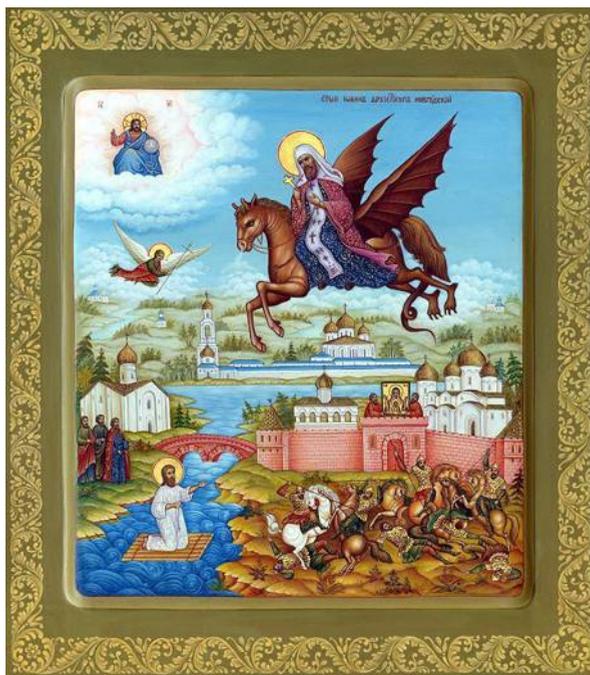
Источник: <https://tr.pinterest.com/pin/727120302312835645/>

Построение этой церкви, датирующееся сейчас концом 70-х годов XII в., описано ещё в одном сказании из цикла текстов, посвящённых Иоанну Новгородскому [Дмитриев, Лихачёв 1981, 464–467]. Храм строил Иоанн вместе с братом Григорием (Гавриилом), вероятно, к десятилетию освобождения Новгорода от суздальцев заступлением Божией Матери. Повесть рассказывает о том, как, решив построить каменный храм во имя Богородицы, братья столкнулись с нехваткой средств в тот момент, когда церковь уже была возведена «до плеч». Охваченные скорбью, братья увидели в сонном видении Богоматерь, ободряющую их в святом их деле. Наутро Иоанн и Григорий обнаружили у недостроенной церкви коня необыкновенной красоты, с позолоченной уздой и седлом, окованным золотом; к седлу были приторочены два «чемоданца»: один – с серебром, другой – с золотом. Этих средств с лихвой хватило и на достройку церкви, и на украшение её всем необходимым (иконой, утварью и книгами), а также на покупку нескольких сёл на устройство монастыря, здесь организованному; оставшаяся часть богатства была передана братьями игумену и насельникам новой обители.

Эта красивая (даже по изображаемой «картине» чуда) легенда имеет под собой весьма жизненное обоснование. В Новгороде в эпоху его независимости часто строились небольшие одностолпные храмы, которые возводились за один сезон, быстро и при этом качественно. «Чудом» при этом

была не только скорость постройки, но и дарование мастерам необходимых средств, которых всегда не хватало и которые появлялись по молитвам возводивших храм.

Чудо возвращения Иоанна в Новгород по водам Волхова (ил. 6), о котором упоминалось выше, тоже имеет вполне реальное объяснение. Волхов на самом деле время от времени меняет направление своего течения в обратную сторону или остаётся неподвижным: это зависит от уровня воды, доставляемой впадающими в Волхов реками. В Новгородской первой летописи под 1176 г. отмечено пятидневное обратное течение Волхова.



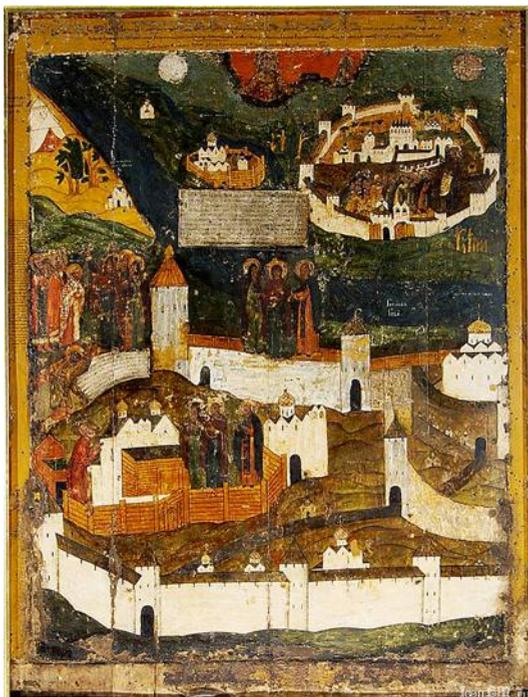
Ил. 6. Икона «Житие Иоанна Новгородского». Новое время.

Источник: <https://www.pinterest.ru/pin/806707351986003126/>

В Новгороде действительно существует феномен «живой истории». Это ощущается не только в поразительном совпадении жизненных реалий и изображённого в новгородской средневековой литературе (прежде всего – в агиографии как отражающей «частную» жизнь человека). Особенно подобные закономерности, свидетельствующие о достоверности текстов новгородских житий, обнаруживаются в целой «сети» памятников, друг с другом как будто не связанных.

О епископе Нифонте, как уже говорилось выше, повествуют новгородские летописи, а также – в совсем ином ключе – житие епископа. Однако в новгородской письменности есть памятник церковно-канонического права, «Вопрошание Кирика», которое волею судеб оставило нам не только поразительное изображение практики этических и правовых отноше-

ний церкви и населения Новгорода XII в., но и имя владыки, отвечавшего на канонические вопросы автора Вопросания – Кирика Новгородца. Этим владыкой и был Нифонт, который в «Вопрошаниях», как ни странно, выглядит наиболее «человечным»: многое Нифонт прощал своим духовным детям, ибо, вероятно, был мудрым и тонким пастырем в городе, не так давно принявшем христианство, при этом в силу своей образованности и вольнолюбия не принимавшем всё за чистую монету. Примечательно, что вопрошавший к епископу Кирик Новгородец – один из наиболее значимых новгородских (и общерусских) просветителей, так как именно ему принадлежит первый известный на Руси математический трактат «Учение о числах».

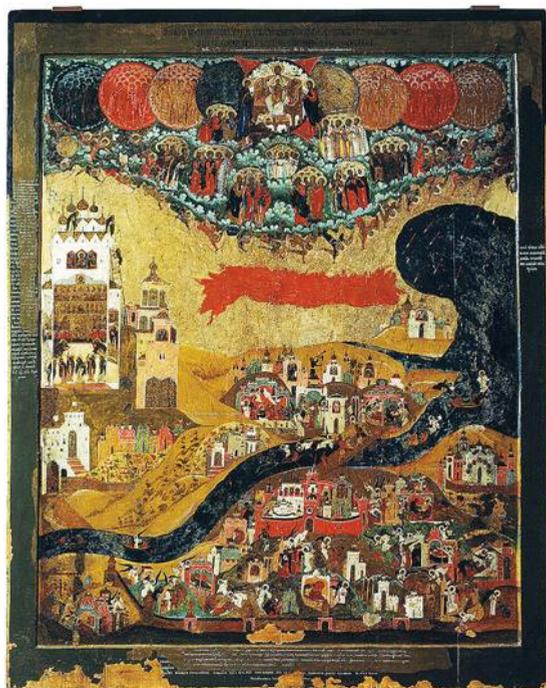


Ил. 7. Видение старца Дорофея». Икона. 3-я четверть XVIII в.

Источник: http://pskov-eparhia.ellink.ru/browse/show_news_type.php?r_id=5912

Вторым владыкой, кому были адресованы вопросы Кирика, был как раз Иоанн, о котором сложено было столько текстов в новгородской книжной культуре. А Нифонт ещё раз упоминается, совершенно неожиданно, в памятнике псковской агиографической литературы XVI в. – «Видении Дорофею», когда его, как строителя Мирожского монастыря, призывает Богородица, явившаяся к псковичам во время осады Пскова Стефаном Баторием в августе 1581 года [Терешкина 2002]. Помощью Богородицы Псков, ставший местом храмоздательной деятельности Нифонта за четыреста лет до описываемых событий, спасается от порабощения поляками. Этот сюжет отражён и в знаменитой псковской иконе «Видение Дорофею» (ил. 7).

В новгородской литературе переключки икононого и литературного образов наблюдается в нескольких сюжетах. Один из наиболее известных текстов – «Видение пономарю Тарасию» – вначале существовал в виде отдельного сказания (и самостоятельного икононого образа) [Дмитриев 1984], а затем вошёл в Распространённую редакцию Жития Варлаама Хутынского.



Ил. 8. Видение пономаря Тарасия. Икона. Новгород, вторая пол. XVI в.
Источник: <http://www.iconrussia.ru/icon/detail.php?ID=2498>

Хутынский пономарь Тарасий, находясь на молитве в Преображенском храме в полночь (событие датировано 1505 годом), увидел святого Варлаама, основателя монастыря, молящегося за Новгород. Варлаам предсказал Новгороду великие испытания, метафорически увиденные Тарасием с самого верха церкви св. Спаса (ил. 8). Переключки текстов (причём написанных разными средствами – изобразительными и словесными), их постоянная взаимосвязь как будто вторит «диалогу святых» (*communio sanctorum*), который тоже есть специфический признак новгородской и общерусской агиографии.

Богатство и многообразие памятников новгородской житийной литературы – не только свидетельство прекрасной сохранности памятников новгородской книжности, не только иллюстрация чрезвычайной насыщенности христианской жизни Новгорода и его земель, но и отражение так называемого «*минейного кода*» (ил. 9) русской христианской культуры [Терешкина 2015].



Ил. 9. Собор новгородских святых. Икона. Новгород, 1-я четв. XVIII в.

Источник: <https://georidericons.com/netlennye-tvoreniya-ot-serdets-prishedshie/ikona-sobor-novgorodskih-svyatyh-nachalo-ili-pervaya-chetvert-xviii-v>

Этот код заключается в том, что каждый «тип» («класс») святости, согласно которому угодник причисляется к лику святых, каждый вид подвижничества есть прообраз индивидуального, частного движения к Богу каждого человека. Всё угодно Господу, если человек действует из любви к Нему и к своему ближнему. Эта «частная философия» осознавалась каждым в меру своего познания мира и Христа. Эта же философия организовывала жизнь новгородцев, окружённых «кольцом святости» древнейших великих монастырей – Юрьева, Хутыни, Вяжищского, Мячинского, Сквородского, Антониева... Каждое место было освящено святым, здесь подвизавшимся, поборовшим «худость» места (как Варлаам поборол Хутынъ, т. е. «худое место») и сделавшим его подобием Рая на земле. Христианский календарь, где каждый день церковного года – это праздник поминовения того или иного святого, до сих пор организует религиозную жизнь верующих новгородцев: «К Евфимию еду», «В Варлаамиев собираемся», – говорят нынешние верующие жители Новгорода, не упускающие случая помолиться святому в «его» месте в «его» день, приложиться к его мощам. Сонм святых становится собором близких и дорогих людей – молитвенников перед Богом за живущих.

Выводы

Новгородская средневековая житийная литература – это не только внушительный по своему составу корпус сакральных текстов, читаемых в дни памяти святых. Это ещё беллетристика, обеспечивающая «развлекательное» и «поучительное» чтение вплоть до появления массовой литературы. Это ещё и «изящная словесность», в которой русский язык обрел способность изложить то, что по сей день плохо поддается вербализации, – феномен святости как отражения Бога в человеке. В каждом человеке, когда его жизнь приобретает черты и суть жития во Христе.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Варлаам 1881 – Общество любителей древней письменности. Вып. 41: Житие Варлаама Хутынского. Санкт-Петербург, 1881.
- Власов 1995 – *Власов А. Н.* Устюжская литература XVI–XVII веков. Историко-литературный аспект. Сыктывкар, 1995.
- Гачев 1988 – *Гачев Г.* Национальные образы мира. Москва, 1988.
- Гордиенко 2001 – *Гордиенко Э. А.* Новгород в XVI в. и его духовная жизнь. Санкт-Петербург, 2001.
- Дмитриев 1984 – Видение хутынского пономаря Тарасия / Подг. текста, пер., комм. Л. А. Дмитриева // Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI в. Москва, 1984. С. 416–421.
- Дмитриев, Лихачёв 1981 – Памятники литературы Древней Руси. XIV – середина XV в. / Под ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачёва. Москва, 1981.
- Дмитриева 1994 – *Дмитриева Р. П.* Введение // Книжные центры Древней Руси. XVII век. Санкт-Петербург, 1994. С. 3–11.
- Колобанов 1982 – *Колобанов В. А.* Владимиро-суздальские литературные памятники XIV–XVI веков. Москва, 1982.
- Крушельницкая 1996 – *Крушельницкая Е. В.* Автобиография и житие в древнерусской литературе. Санкт-Петербург, 1996.
- Лихачёв 1945 – *Лихачёв Д. С.* Новгородская летопись XIII–XIV вв. // История русской литературы в 10 томах. Том 2. Часть 1: Литература 1220-х – 1580-х гг. Москва, Ленинград, 1945. С. 114–121.
- Лихачёв 1964 – *Лихачёв Д. С.* Памятники искусства в литературе Новгорода // Новгород. К 1100-летию города / Под ред. М. Н. Тихомирова. Москва, 1964. С. 48–56.
- Охотникова 1985 – *Охотникова В. И.* Повесть о Довмонте: Исследование и тексты. Ленинград, 1985.
- Охотникова 2003 – *Охотникова В. И.* Литература древнего Пскова // Псковский край в литературе. Псков, 2003. С. 7–76.
- Пиккио 2002 – *Пиккио Р.* История древнерусской литературы / Пер. с итал. Москва, 2002.
- Пятнов 1982 – *Пятнов П. В.* Жанры новгородской литературы XIII–XV вв. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Москва, 1982.
- Руди 1996 – *Руди Т. Р.* Житие Юлиании Лазаревской (Повесть об Ульянии Осорьиной). Санкт-Петербург, 1996.

- Сажин 2000 – Русская провинция: миф – текст – реальность / Под ред. В. Н. Сажина. Москва, Санкт-Петербург, 2000.
- Семячко 2005 – Семячко С.А. Проблемы изучения региональных агеографических традиций (на примере вологодской агеографии) // Русская агеография: Исследования. Публикации. Полемика. Санкт-Петербург, 2005. С. 122–142.
- Смирнов, Смолицкий 1978 – Смирнов Ю. И., Смолицкий В. Г. Новгород и русская эпическая традиция // Новгородские былины. Москва, 1978. С. 314–335.
- Терешкина 2001 – Максимова (Терешкина) Д. Б. Житийные памятники, посвящённые Нифонту Новгородскому: литературная история текстов. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Великий Новгород, 2001.
- Терешкина 2002 – Максимова (Терешкина) Д. Б. Видение Нифонту и Нифонт в Видении Дорофею: связь времён и текстов // Время и текст. Историко-литературный сборник. Санкт-Петербург, 2002. С. 18–29.
- Терешкина 2006 – Терешкина Д. Б. Новгородская житийная литература. Великий Новгород, 2006.
- Терешкина 2015 – Терешкина Д. Б. «Четьи-Минеи» и русская словесность Нового времени. Великий Новгород, 2015.
- Чистов 1986 – Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Ленинград, 1986.
- Чмыхало 1983 – Чмыхало Б. А. Литература Сибири XVII–XVIII вв. Красноярск, 1983.

REFERENCES

- Chistov 1986 – Chistov K. V. Folk Traditions and Folklore. Leningrad, 1986. In Russian.
- Chmykhalo 1983 – Chmykhalo B. A. Literature of Siberia of the 17th – 18th centuries. Krasnoyarsk, 1983. In Russian.
- Dmitriev 1984 – Vision of the Sexton Tarasios of Khutyn. Transl. into Russian by L. A. Dmitriev. *Literature Monuments of Old Russia. End of the 15th – first half of the 16th century.* Moscow, 1984. P. 416–421.
- Dmitriev, Likhachev 1981 – Literature Monuments of Old Russia. 14th – mid-15th century. Transl. into Russian. Ed. by L. A. Dmitriev, D. S. Likhachev. Moscow, 1981.
- Dmitrieva 1991 – Dmitrieva R. P. Introduction. *Book Centers of Ancient Russia. 17th century.* St. Petersburg, 1994. P. 3–11. In Russian.
- Gachev 1988 – Gachev G. National Images of the World. Moscow, 1988. In Russian.
- Gordienko 2001 – Gordienko E. A. Novgorod in the XVI century and Its Spiritual Life. St. Petersburg, 2001. In Russian.
- Kolobanov 1982 – Kolobanov V. A. Vladimir-Suzdal Literary Monuments of the 14th – 16th centuries. Moscow, 1982. In Russian.
- Krushelnitskaya 1996 – Krushelnitskaya E. V. Autobiography and Vita in Ancient Russian Literature. St. Petersburg, 1996. In Russian.
- Likhachev 1945 – Likhachev D. S. Novgorod Chronicle of the 13th – 14th centuries. *History of Russian Literature in 10 volumes. Vol. 2. Part 1: Literature of 1220s – 1580s.* Moscow, Leningrad, 1945. P. 114–121. In Russian.
- Likhachev 1964 – Likhachev D. S. Monuments of Art in the Literature of Novgorod. *Novgorod. To the 1100th Anniversary of the City.* Ed. by M. N. Tikhomirov. Moscow, 1964. In Russian.
- Okhotnikova 1985 – Okhotnikova V. I. The Story of Dovmont: Research and Texts. Leningrad, 1985. In Russian.

- Okhotnikova 2003 – Okhotnikova V. I. Literature of Ancient Pskov. *Pskov Region in Literature*. Pskov, 2003. P. 7–76. In Russian.
- Picchio 2002 – Picchio R. La letteratura russa antica. Transl. into Russian. Moscow, 2002.
- Pyatnov 1982 – Pyatnov P. V. Genres of Novgorod Literature of the 13th – 15th centuries. Abstract of Candidate in Philology Thesis. Moscow, 1982. In Russian.
- Rudy 1996 – Rudy T. R. Vita of Saint Juliana of Lazarevo (The Story of Ulyania Osor'ina). St. Petersburg, 1996. In Russian.
- Sazhin 2000 – Russian Province: Myth – Text – Reality. Ed. by V. N. Sazhin. Moscow, St. Petersburg, 2000. In Russian.
- Semyachko 2005 – Semyachko S. A. Problems of Studying Regional Hagiographic Traditions (on the example of Vologda hagiography). *Russian Hagiography: Research. Publications. Controversy*. St. Petersburg, 2005. P. 122–142. In Russian.
- Smirnov, Smolitsky 1978 – Smirnov Yu. I., Smolitsky V. G. Novgorod and the Russian Epic Tradition. *Novgorod Byliny*. Moscow, 1978. P. 314–335. In Russian.
- Tereshkina 2001 – Maksimova (Tereshkina) D. B. Hagiographic Monuments Dedicated to Nifont of Novgorod: A Literary History of Texts. Abstract of Candidate in Philology Thesis. Veliky Novgorod, 2001. In Russian.
- Tereshkina 2002 – Maksimova (Tereshkina) D. B. The Vision of Nifont and Nifont in the Vision of Dorofey: the Connection of Times and Texts. *Time and Text: Historical and Literary Collection*. St. Petersburg, 2002. P. 18–29. In Russian.
- Tereshkina 2006 – Tereshkina D. B. Novgorod Hagiographic Literature. Veliky Novgorod, 2006. In Russian.
- Tereshkina 2015 – Tereshkina D. B. “Chetyi-Menaion” and Russian Literature of the New Time. Veliky Novgorod, 2015. In Russian.
- Varlaam 1881 – Society of Lovers of Old Writing. Is. 41: Life of Varlaam of Khutyn. St. Petersburg, 1881. In Russian.
- Vlasov 1995 – Vlasov A. N. Ustyug Literature of the 16th – 17th centuries. Historical and Literary Aspect. Syktyvkar, 1995. In Russian.

Материал поступил в редакцию 24.05.2021,
принят к публикации 14.06.2021

Для цитирования:

Терешкина Д. Б. Новгородская житийная литература: текст и образ // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 85–104. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-85-104>.

For citation:

Tereshkina D. B. Novgorod Hagiographic Literature: Text and Image. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 85–104. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-85-104>.

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-105-118>

ОБРАЗ БОЖЬЕГО МИЛОСЕРДИЯ: ВИЗУАЛЬНОЕ БОГОСЛОВИЕ В СОВРЕМЕННОМ КАТОЛИЧЕСТВЕ

Т. А. Фолиева

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва, Россия
tatiana_folieva@yahoo.com

Култ Божьего Милосердия появился в первой трети XX века в Польше и благодаря усилиям нескольких священников и при поддержке папы Римского Иоанна Павла II стал популярен во многих католических странах. Култ связан с фигурой визионерки, католической святой Фаустины Ковальской (1905–1938). Она происходила из бедной семьи, не получила никакого образования (в том числе теологического), приняла монашество в возрасте 21 года. С детства у Фаустины были видения, в которых ей являлся Иисус Христос. Он говорил о Божьем Милосердии, Венчике Милосердия и просил сестру, чтобы она способствовала созданию Образа Божьего Милосердия. После принятия вечных обетов Фаустина рассказывает о видениях своему духовнику о. Михаилу Сопоцько, который сначала отправляет её на психиатрическое освидетельствование, а убедившись, что сестра здорова, помогает ей в создании Образа. После смерти Фаустины, в течение пятидесяти лет формируется традиция теологии милосердия, которая станет основой понтификата Иоанна Павла II. В данной статье мы рассматриваем только одну сторону почитания Божьего Милосердия, а именно историю Образа Иисуса Милосердного от первого изображения, которое было создано при непосредственном участии св. Фаустины Ковальской художником Евгениушем Казимиrowsким (1873–1939), до вариаций Образа, которые были написаны в 60–80-е гг. XX столетия. Сестра Фаустина и её видения символизируют новый этап в католической теологии, причём это касается не только обращения к Милосердию, но и произошедшего визуального поворота в благочестии.

Ключевые слова: католицизм, теология милосердия, Фаустина Ковальская, Образ Божьего Милосердия, современная католическая теологическая мысль.

THE IMAGE OF DIVINE MERCY: VISUAL THEOLOGY IN MODERN CATHOLICISM

Tatiana Folieva

St. Tikhon's Orthodox University, Moscow, Russia
tatiana_folieva@yahoo.com

The cult of Divine Mercy appeared in the first third of the 20th century in Poland and thanks to the efforts of several priests and with the support of Pope John Paul II, it became

popular in many Catholic countries. The cult is associated with the figure of the catholic visionary Saint Faustina Kowalska (1905–1938). She came from a poor family, did not receive any education (including theological), and took monasticism at the age of 21. From childhood, Faustina had visions in which Jesus Christ appeared to her. He spoke about God's Mercy, the Chaplet of Mercy and asked his sister to help create the Image of God's Mercy. After taking eternal vows, Faustina talks about the visions to her confessor, Fr. Michael Sopoćko, who first sends her for a psychiatric examination, and after making sure that her sister is healthy, he helps her in creating the Image. After the death of Faustina, a tradition of theology of mercy was formed within fifty years, which will become the basis of the pontificate of John Paul II. In this article, we consider only one side of the Veneration of Divine Mercy, namely the history of the creation of the Image of Jesus of Mercy from the first image, which was created with the direct participation of Sister Faustina Kowalska by the artist Eugeniusz Kazimirowski (1873–1939) before the variations of the Image, which were created in the 60s–80s of 20th century. St. Faustina and her visions symbolize a new stage in catholic theology, and this applies not only to the appeal to Mercy, but also to the visual turn that has taken place. Description of the vision of St. Faustina is a kind of theological prescription, where there are obligatory characteristics (for example, a blessing hand and two rays that emanate from the chest), but different forms and variations of performance are allowed. At the same time, the figure of Sister Faustina Kowalska, the emergence of the "theology of the little man" and the theology of mercy, the visualization of compassion in the Image are a kind of forerunner of the changes in the Roman Catholic Church in the second half of the 20th century and the policy of the pontiffs, starting with John Paul II.

Keywords: Catholicism, theology of mercy, Faustina Kowalska, the Image of Divine Mercy, modern Catholic theological thought.

Теология милосердия – направление современной католической богословской мысли, которое возникло в результате деятельности сестры Фаустины Ковальской (Faustyna Kowalska, 1905–1938). Если верить её «Дневнику», монахине Фаустине являлся Иисус Христос, дабы утвердить идею полного доверия Богу, всепрощающей Божией милости и деятельного милосердия по отношению к другим людям. Учение, выросшее из этого мистического опыта, стало источником для появления новых форм поклонения в Католической церкви. Имеются в виду Праздник Милосердия (первое воскресенье после Пасхи), Венчик Божьему Милосердию, Час Милосердия (15:00 в ознаменование времени смерти Христа), а также особая икона Христа – Образ Иисуса Милосердного, или Образ Божьего Милосердия [Фолиева 2020, 50]. Иконография названного образа основана на видении Фаустины Ковальской, описанном в её «Дневнике»: «Вечером, находясь в келье, я увидела Иисуса Христа, одетого в белое. Одна Его рука была поднята для благословения, а другая касалась одежды на груди. Из складки одежды на груди исходили два широких луча: один – красный, другой – бледный. В молчании я пристально смотрела на Господа, моя душа была наполнена страхом, но также и огромной радо-

стью. Немного спустя Иисус мне сказал: *Напиши образ, который ты видишь, и сделай надпись "Иисус, уповаю на Тебя". Я хочу, чтобы этот образ вначале стал почитаем в вашей часовне, а потом – во всём мире»* [Ковальская 1993, 47]. Таким образом складывается иконографический тип иконы Иисуса Милосердного: монументальная фигура Христа в белой тунике с поднятой для благословения правой рукой, с левой рукой, указующей на сердце, из которого выходят красный (символизирует кровь) и белый (символизирует воду) лучи.

В данной статье мы рассмотрим историю создания данного Образа, варианты его написания, а также эволюцию восприятия иконы и тенденции её влияния на современную католическую теологию.

Фаустина Ковальская: жизнь, «Дневник», канонизация

Хелена Ковальская родилась 25 августа 1905 года в бедной семье, образование практически не получила. В возрасте двадцати лет она решила посвятить свою жизнь Богу и в 1925 году поступила в монастырь Конгрегации Сестёр Божьей Матери Милосердия, а в 1928 году принесла малые обеты и приняла монашеское имя Фаустина. Несколько последующих лет, вплоть до 1933 года, Хелену постоянно переводили из одного монастыря в другой, где круг её послушаний обычно был связан с кухней или пекарней. Отчасти это связано с тем, что её видения не воспринимались настоятельницами монастырей всерьёз, а сёстры зачастую считали рассказы Фаустины галлюцинациями или выдумками.

В мае 1933 года произошло важное событие в биографии Фаустины Ковальской: она принесла вечные обеты, и её перевели в монастырь в Вильно (нынешний Вильнюс). В новом для себя городе она встретила священника Михаила Сопоцько (Michał Sopoćko, 1888–1975), который стал её исповедником, а позже проповедником её учения. Отец Михаил, услышав о видениях, посещающих Фаустину, первым делом провёл медицинское освидетельствование сестры. Убедившись в том, что она психически здорова, священник поверил в божественное происхождение видений и стал поддерживать монахиню. В частности, именно он предложил сестре записывать все свои духовные переживания. Из данных записей в итоге появился «Дневник» – 6 толстых тетрадей, в которых сестра Фаустина сначала фиксировала свои воспоминания до 1934 года, а затем видения, которые продолжались вплоть до её кончины.

Последние годы жизни сестра Фаустина провела в монастыре в Кракове, куда переехала в 1936 году. Состояние здоровья монахини ухудшалось с каждым днём. В конце концов врачи диагностировали у неё туберкулёз. 5 октября 1938 года сестра Фаустина Ковальская умерла.

Распространение почитания Божественного Милосердия в католичестве после 1938 года связано, прежде всего, с Образом Иисуса Милосердного и деятельностью отца Михаила Сопоцько, который воспринимал «вопрос поклонения Божьему Милосердию и, в частности, учреждение праздника Божьего Милосердия в первое воскресенье после Пасхи как одну из глав-

ных целей жизни» [Sopoćko 2005, 5]. Итогом популяризации нового учения стало то, что 24 июня 1956 года папа Пий XII освятил Образ Божьего Милосердия в Риме.

Однако, несмотря на растущую известность Образа, указом Священной канцелярии от 19 ноября 1958 года, адресованным епископам, праздник Милосердия был запрещён. 6 марта 1959 года было подписано Уведомление Священной канцелярии, запрещающее служение Божественному Милосердию в формах, данных сестрой Фаустиной, а также наложен запрет на распространение Образа [Witko 2003, 101]. Иконы, лишь недавно появившиеся в храмах, начали убирать оттуда. Отец Михаил Сопоцько и его последователи получили жёсткое предписание из Ватикана прекратить распространение Почитания. Ситуация сохранялась до 21 октября 1965 года, когда в архиепископской курии в Кракове начался подготовительный процесс к беатификации (причисление к лику блаженных) сестры Фаустины Ковальской. Его инициировал архиепископ Кароль Войтыла (будущий Папа Римский Иоанн Павел II). Данный процесс начался в 1968 году в Риме и завершился только спустя двадцать лет. 18 апреля 1993 сестра Фаустина была беатифицирована, 30 апреля 2000 года – канонизирована.

Первый вариант Образа Милосердного Иисуса

Видение, которое мы описали выше, произошло в 1932 году. Существуют свидетельства, что сестра Фаустина пыталась написать образ самостоятельно при благословении матери-настоятельницы на стене своей кельи мелками. Однако она осталась недовольна результатом своих трудов [Garnett, Harris 2013, 82]. В Вильно с помощью отца Михаила Сопоцько сестра Фаустина нашла художника, который согласился написать Образ. Это был Евгениуш Казимировский (Eugeniusz Kazimirowski, 1873–1939), польский живописец, работавший как со станковыми картинами (портреты и пейзажи), так и с монументальными заказами.

Казимировский получил образование в Академии изящных искусств в Кракове (1892–1899). Во время учёбы художник проходил стажировки в Мюнхене, Париже и Риме. После окончания Академии он писал пейзажи и портреты, оформил железнодорожный вокзал во Львове, расписывал церкви и костёлы. После начала Первой мировой войны Евгениуш переехал из Кракова в Вильно, где начал преподавать в местной семинарии. С 1936 года жил в Белостоке. Там состоялась самая крупная прижизненная выставка художника (100 полотен). К сожалению, в годы Второй мировой войны почти все картины Е. Казимировского были утрачены. Главное сохранившееся произведение – Образ Иисуса Милосердного – находится в наше время в храме Милосердия Божьего в Вильнюсе (ил. 1–2). Данная икона является одним из самых признанных вариантов рассматриваемого Образа. Более того, она послужила прототипом для других художников, бравшихся за написание Образа Иисуса Милосердного.



Ил. 1. Вильнюс. Образ Иисуса Милосердного в храме Милосердия Божьего.
Источник: <https://www.lithuania.travel/ru/place/vilnius-gorod-miloserdia-bozhia>



Ил. 2. Вильнюс. Шествие с образом Иисуса Милосердного.
Источник: <https://www.lithuania.travel/ru/place/vilnius-gorod-miloserdia-bozhia>

Работа над иконой началась в 1934 году при непосредственном участии Фаустины Ковальской. Позднее художник утверждал, что рисование под диктовку означало отказ от собственной художественной концепции в пользу достоверности послания сестры Фаустины [Gorczyca 2015, 17]. Размер картины соответствовал раме (2,6 × 1,38 м), которая ранее была подарена о. Михаилу Сопоцько. Надпись «Иисус, уповаю на тебя» была изображена не на самом полотне, а ниже. Сестре Фаустине получившаяся картина не понравилась, поскольку она, по её мнению, не передавала величие Иисуса: «Однажды, когда я была у художника, который пишет этот образ, и увидела, что образ не так прекрасен, как Иисус, я сильно этим опечалилась, однако скрыла это глубоко в сердце. Когда мы ушли от этого художника, мать настоятельница осталась в городе, чтобы сделать разные дела, а я одна вернулась домой. Я сразу же отправилась в часовню и сильно заплакала. Я сказала Господу: “Кто Тебя напишет таким прекрасным, каким Ты есть?” Тогда я услышала такие слова: *Не в прелести красок или кисти заключается величие этого образа, а в Моей благодати*» [Ковальская 1993, 313].

В своих воспоминаниях Сопоцько указывает, что «картина имела немного новое содержание, поэтому я не мог повесить её в церкви без разрешения архиепископа, которого мне было стыдно просить об этом, не говоря уже о происхождении этой картины. Поэтому я поставил её в тёмном коридоре рядом с церковью св. Михаила (в монастыре сестёр бернардинок), настоятелем которого я тогда был назначен» [Gorczyca 2015, 18]. Однако, после уговоров сестры Фаустины, Образ всё же был размещён в храме перед верующими в первое воскресенье после Пасхи в 1935 году. Икона простояла в храме недолго, вскоре после этого она была убрана. Только в 1937 году отец Михаил Сопоцько получил благословление архиепископа на то, чтобы поставить Образ непосредственно в костёле.

По просьбе отца Михаила польская художница Луция Балзукевич (Łucja Bałzukiewicz, 1887–1976) сделала копии с работы Казимировского, которые были направлены в костёлы Вильнюса и округи. Кроме того, распространялась и начала пользоваться успехом фотографическая репродукция иконы, сделанная фотографом Михаилом Новицким. В 1940–1945 гг. он напечатал и раскрасил более 150 000 экземпляров Образа [Sichońska 2021].

История бытования иконы наполнена трагическими событиями. С 1937 по 1948 год она находилась в костёле Святого Архангела Михаила, где служил Михаил Сопоцько. В 1947 году священник переехал из Вильнюса в Белосток (Польша), покинули город и сёстры из Конгрегации Сестёр Божьей Матери Милосердия, к которой принадлежала сестра Фаустина. В 1948 году костёл святого Михаила был закрыт советской властью. Было принято решение устроить в нём музей архитектуры. В 1951 году Образ выкупили обычные прихожанки церкви – Янина Родзевич-Стефановская и Ядвига Старайте – у литовского рабочего, который занимался строительными работами в бывшем храме. Позже Янина Родзевич была арестована и провела в тюрьме три года (по другим данным, она была осуждена

к десяти годам принудительных работ в Сибири, но срок был сокращён)¹. Образ в течение этого времени был спрятан на чердаке между потолочными балками, что привело к его повреждению. Вследствие этого первая реконструкция иконы была проведена уже в 1955 году реставратором Еленой Шмигельской; она же выполнила точную копию образа.

В 1956 году Янина Родзевич эмигрировала в Польшу и передала образ Римско-католической церкви, в костёл Святого Духа в Вильнюсе. Настоятель костёла не был поклонником Образа Божьего Милосердия и решил не выставлять икону на обозрение прихожан. Несколько позже священник Юзеф Грасевич, знакомый и с отцом Михаилом, и с историей образа, перевёз картину в костёл деревни Новая Руда (Белоруссия). Там образ находился 30 лет, сначала в храме, затем на складе, в который по устоявшемуся механизму антирелигиозной кампании советских властей этот храм превратили. Икона была подвешена под потолком, что спасло её от влажности и разрушений.

Тем временем вокруг Образа сложилась группа верующих, которые самостоятельно собирались вместе для чтения Венчика Божьего Милосердия. Отец Михаил Сопоцько хотел вернуть картину, написанную Казимировским, в Польшу, однако из-за политической ситуации сделать это было невозможно. Только в 1986 году, не ставя верующих в курс дела, две монахини и отец Юзеф Грасевич заменили оригинальное полотно на копию Марии Шочик и вывезли образ сначала в Гродно, а затем в костёл Святого Духа в Вильнюсе. Икону подвергли реставрации, в результате которой образ Иисуса несколько изменился, верхняя часть полотна была надставлена, а в нижней появилась надпись «Jezu ufam Tobie».

До 2001 года образ имел маленькую группу почитателей и не был широко известен. Ситуация изменилась с повторным появлением в Вильнюсе Конгрегации Сестёр Божьей Матери Милосердия, которые возобновили Венчик Божьего Милосердия. В 2003 году они провели более грамотную реставрацию картины: была удалена верхняя вставка, восстановлена надпись «Jezu ufam Tobie» не на холсте, а на нижнем подрамнике, как это было первоначально. В 2005 году образ перевезли из костёла Святого Духа в храм Милосердия Божьего.

Вариации Образа

Рассмотрим, какие варианты иконы Божьего Милосердия существуют, чем они отличаются от первого Образа, написанного Евгениушем Казимировским, и какое значение имеют для распространения учения Фаустины Ковальской.

Прежде всего отметим картину для часовни Конгрегации Сестёр Божьей Матери Милосердия в Варшаве, которая была написана львовским художником Станиславом Батовским (Stanisław Batowski, 1866–1946).

¹ См.: <http://franciszanska3.pl/aktualnosci/„jezu-ufam-tobie”,-czyli-zawila-historia-cudownego-obrazu-1>.

Отличительной чертой данного образа был светящийся крестообразный нимб над головой Иисуса Христа. Картина погибла во время Варшавского восстания в 1944 году. Также Батовский нарисовал икону для Лагевников, где располагается Санктуарий Божьего Милосердия. Она была доставлена в Краков, но по каким-то причинам не понравилась монахиням. Сейчас этот вариант хранится в костёле Божьего Милосердия в Кракове.

Далее, необходимо упомянуть образ, созданный художником Адамом Стыком. В 1956 году Конгрегация Непорочного зачатия Пресвятой Девы Марии (мариане) в Стокбридже (штат Массачусетс, США) заказала известному польскому живописцу Адаму Стыке (Adam Styka, 1890–1959), жившему в Нью-Йорке, Образ Иисуса Милосердного. Художник родился в Галиции, где получил первоначальное образование в иезуитском колледже. Далее он продолжил обучение в Парижской Академии Изящных искусств. Адам участвовал в Первой мировой войне в рядах французских войск, за что был награждён орденом и получил гражданство Франции. После войны прославился как художник-ориенталист: многие его произведения посвящены видам и образам Северной Африки. В 1950-х гг. он переехал в США. Здесь художник начал разрабатывать тему Дикого Запада, а также увлекся живописью на религиозные сюжеты. При подготовке к работе над Образом Иисуса Милосердного художник консультировался с польскими теологами, в том числе переписывался с отцом Михаилом Сопоцько, учитывал его советы и замечания при создании картины. В 1957 году Образ был завершён. Данная работа была выполнена в технике «масло на холсте», её размеры: 2,23 × 1,54 м. Несмотря на то, что этот вариант был близок к Образу Е. Казимировского, он подвергся критике. Основные замечания касались двух особенностей картины: во-первых, Иисус был изображён с золотыми волосами, что не соответствовало видениям св. Фаустины; во-вторых, церковное сообщество смущала специфическая игра светотени на полотне [Gorczyca 2015, 25].

К началу 1950-х гг. в Польше распространилось множество вариантов иконы Божьего милосердия, созданных вне католических литургических и догматических норм, что вызвало недовольство в церковных кругах. Польский епископ Францишек Барда заявил, что некоторые из этих полотен не соответствуют учению церкви, и объявил в 1954 году конкурс на создание нового Образа Божьего милосердия. В конкурсе участвовали такие польские художники, как Антоний Михалек (1902–1975) и Тадеуш Окон (1872–1957). Победителем же стал Людомир Слендзинский (Ludomir Słendziński, 1889–1980), польский художник-монументалист, скульптор, педагог, ректор Краковского технического университета. На этой картине Спаситель входит через закрытую дверь, его правая рука благословляет смотрящего, а левая указывает на сердце, откуда выходят два луча – бледный и красный. При создании образа Л. Слендзинского консультировал отец Михаил Сопоцько.

5 октября 1954 года Главная комиссия епископата утвердила изображение, написанное Слендзинским, для поклонения в Польше. В 1960 году о. Михаил Сопоцько подарил картину епископу Збигневу Крашевскому, который был заместителем директора (впоследствии – ректором) сто-

личной семинарии в Варшаве. Картина находилась в семинарии до 1971 года, когда была перемещена в костёл Божьего Тела в Варшаве. Однако из-за частых случаев вандализма картину перенесли в здание епископства. В 1989 году был поднят вопрос о том, чтобы поместить образ в храм, но данный вопрос откладывался и не решался положительно вплоть до 1993 года. В апреле 1993 сестра Фаустина была беатифицирована, и уже в июне того же года икона была перенесена в костёл иезуитов в Калише (город в Польше в 240 км от Варшавы). В 1998 году костёл первым в мире получил наименование Санктуарий сердца Иисуса Милосердного.

В 1982 году американский художник Роберт Скемп (Robert Oliver Skemp, 1910–1984) написал новую картину «Иисус, уповаю на тебя» по заказу Конгрегации Непорочного зачатия Пресвятой Девы Марии. Работа Скемпа отсылает к работе Л. Слендзинского, так как Христос здесь изображён на фоне двери, его рука находится на уровне плеч, два ярких луча выходят из сердца, а вокруг головы яркими красками изображен золотой нимб. Композиция картины построена на принципе симметрии. В смысловом и композиционном центре находится фигура Иисуса. Раны в сердце и раскрытие одежды на высоте груди незаметны, так как от этого места исходят яркие бледно-красные лучи. Данный вариант Образа был подарен Иоанну Павлу II во время его визита в США. Затем Папа Римский передал его в Танзанию. Наряду с картиной А. Хылы, образ Р. Скемпа популярен в таких регионах, как Латинская Америка и Филиппины [Garnett, Harris 2013, 86].

Существуют также картины других художников: Яна Рутковского (находится в костёле св. Флориана в Варшаве), Марии Гаммы (в Стокбридже, штат Массачусетс, США) и ряд других.

Образ Адольфа Хылы

Самый известный и почитаемый образ Иисуса Милосердного был создан в 1944 году польским живописцем Адольфом Казимежем Хылой (Adolf Kazimierz Hyla, 1897–1965). Художник получил образование в Кракове, более сорока лет преподавал в различных образовательных учреждениях города. После присоединения Прибалтики к Советскому Союзу первый образ «Иисус, уповаю на тебя» был недоступен для верующих. По этой причине и в знак благодарности Богу за спасение своей семьи в годы Второй мировой войны Адольф Хыла пишет картину для санктуария в Лагевниках. Известно, что при создании своей работы художник ориентировался на «Дневник» сестры Фаустины, а также на репродукцию с картины Е. Казимировского.

Существует два варианта образа кисти Хылы. На первом Христос обладает ярко выраженными семитскими чертами и поражает строгостью своего вида. Крупный масштаб данного образа не позволил разместить его в храме, поэтому А. Хыла начинает работать над вторым вариантом. Размер холста в этот раз составлял 2,22 × 0,95 м.

Отметим, что образ, который создал художник, не понравился отцу Михаилу Сопощко. Прежде всего, он объявил, что не находит сходства с описанием сестры Фаустины, и раскритиковал образ, считая его также

не евангельским [Krawczyk 2017]. По мнению отца Михаила, на картине должно быть ясно показано, что Христос входит в Горницу Тайной Вечери к апостолам, а на картине А. Хылы Христос изображён на фоне пейзажа – видов Карпатских гор (Бескуды). В 1952 году А. Хыла пошёл на уступки и изменил фон картины: вместо полей, лугов и гор он поместил сцену во внутреннее пространство, помещение с каменным полом и темными стенами. По сути, именно этот третий вариант картины А. Хылы был размещён в левом алтаре костёла в Лагевниках. Удивительно, но даже после запрета почитания Божественного Милосердия в 1959 году икона не была убрана оттуда.



Ил. 3 Образы Иисуса Милосердного в исполнении Е. Казимировского (слева) и А. Хылы (справа).

Сравним работы Е. Казимировского и А. Хылы (ил. 3). В них мы обнаруживаем два ключевых отличия. Во-первых, на картине Казимировского лучи (более яркие) соприкасаются друг с другом, тогда как у Хылы они расходятся. Во-вторых, на образе из Вильнюса взгляд Христа направлен вниз, как в иконографии сцен «Распятия», когда Спаситель взирает на людей (зрителей) с креста, а на краковском – Иисус смотрит прямо на молящегося. В-третьих, на картине А. Хылы благословляющая рука поднята значительно выше.

А. Хыла повторил собственный образ 240 раз для различных церквей страны и мира. Особенность этих произведений состоит в том, что Образ

Иисуса художник располагает на фоне пейзажа того региона, где находится храм, заказавший картину. Одна из картин А. Хылы находится в Лондоне, некоторые работы были переданы в несколько африканских стран, а также отосланы в США, Канаду и Австралию [Gorczyca 2015, 34].

Как уже упоминалось, отец Михаил Сопоцько до конца не принял картину А. Хылы, поскольку считал образ Е. Казимировского эталонным и наиболее соответствующим видениям сестры Фаустины. Кроме фона, который А. Хыла исправил, он полагал, что картина слишком «женственна» [Garnett, Harris 2013, 88]. В результате этого некоторые священники считают изображение «китчевым, волшебным (магическим) и феминным» [Garnett, Harris 2013, 91], что и делает его столь популярным в массах. Можно утверждать, что это редкий случай, когда римско-католическая иерархия пошла навстречу религиозным идеям и потребностям мирян [Garnett, Harris 2013, 100]. Образ Иисуса Милосердного А. Хылы сегодня пользуется огромной популярностью. Копии и репродукции данной картины можно найти во всех уголках мира, не только в храмах, но и в квартирах или на рабочих местах.

Подводя итоги

Отметим, что визионерство, утверждение почитания чего-либо через мистический опыт, распространение и принятие этого почитания Римско-католической церковью в случае со св. Фаустиной Ковальской не является чем-то новым и исключительным. Стоит вспомнить, например, культ Святейшего Сердца Иисуса Христа, который возник в XVII веке в результате видений св. Маргариты Марии Алакок (1647–1690). По словам монахини, ей явился Иисус Христос и велел, чтобы Его Святейшее Сердце почиталось. Как и в случае со сестрой Фаустиной, идеи Марии Алакок также были поддержаны теологами (представителями Ордена иезуитов) и позже церковными иерархами [Morgan 2008]. Однако следует учитывать, что религиозное состояние общества в XVII веке очень отличалось от расколдованного мира 30-х гг. XX века. Несмотря на традицию визионерства, и общество, и Римско-католическая церковь уже иначе воспринимали феномен «видений». Вследствие этого и настоятельницы монастырей, где находилась сестра Фаустина, не воспринимали её слова о пережитом мистическом опыте серьёзно, и отец Михаил Сопоцько первым делом отправил её на медицинское освидетельствование. Схожий рефрен житий (например, и Мария, и Фаустина решают уйти в монастырь после того, как видят во время праздника – на балу и на танцах – страдающего Христа) лишь подчёркивает традиционность, а не вторичность более современного прецедента. Это свидетельства истинности событий, которые должны быть включены в биографический рассказ. Но на подобных деталях схожесть и заканчивается: монахиня Фаустина и её видения открывают новый этап в католической теологии, причём это касается не только обращения к Милосердию, но и случившегося визуального поворота. Для Фаустины Ковальской необходимо визуализировать то, что она считает критически важным. При этом

она допускает, хотя и с трудом, что нарисованный образ может отличаться от Образа в её представлении, но для неё становится важным уже сам факт его существования и распространения.

Утверждение Образа становится символическим утверждением теологии милосердия, его история срастается с историей теологической мысли. Михаил Сопочко в первую очередь заботится о распространении изображения и только затем – о самом учении. В то же время появление многочисленных вариаций Образа свидетельствует о том, что его стали воспринимать как новое, незастывшее, живое и современное Милосердие. Образ несколько раз воспроизводится, и география его распространения расширяется с каждым годом – от Литвы и Польши до Эквадора и Филиппин.

Художественное описание видения обусловливается своеобразным теологическим предписанием, включающим обязательные характеристики (например, благословляющая рука и два луча, которые исходят из груди), но допускаются разные формы и вариации исполнения этой композиции. К примеру, в Санктуарии Божьего Милосердия в городе Эль-Сальвадор (Филиппины) мы видим не живописное изображение, не картину, а статую (ил. 4).



Ил. 4. Санктуарий Божьего Милосердия. Эль Сальвадор, Филиппины.

Источник: <https://www.patheos.com/blogs/jappersandjangers/2016/08/mark-simcha-abortion-and-fire-eating-trump-supporters/amp/>

Стоит отметить ещё один момент – популярность Образа Божьего Милосердия до его теологического обоснования папой Иоанном Павлом II

в энциклике «*Dives in Misericordia*». Об этом свидетельствуют различные источники. Так, например, конкурс на создание Образа в 1954 году был вызван тем, что к этому времени стали распространяться копии Образа, некоторые из которых можно было охарактеризовать как неканонические. Кроме того, существуют свидетельства, что ещё в годы Второй мировой войны «люди часами молились у образа, вешали на него вотивы, копии образа массово вешали на дома <...> маленькие медальоны вшивали в одежду солдатам и клали в гроб погибшим» [Witko 2003, 142]. Это, конечно, вызывало у церковной иерархии некоторое раздражение, поскольку всё это действо носило скорее магический, а не литургический характер. Но именно эта «неканоничность» свидетельствует о популярности среди простых верующих католиков концепции Божественного Милосердия и его Образа ещё до официального признания его Римско-католической церковью.

Нельзя исключить, что это происходило не только благодаря идее Бога как Любви и Милосердия, но и благодаря визуальной, наглядной презентации этой идеи. Подобная популярность и позволила совершить поворот от отрицания «народной религиозности» к её принятию и включению в официальное богословие Католической церкви. Наиболее признанный среди верующих Образ А. Хылы, к примеру, не понравился теологам (о. Михаилу Сопощко и его коллегам), но именно он становится центральным в почитании. Это признание – и эстетическое, и богословское – привело к тому, что Образ (который для восточной христианской традиции больше схож со светской картиной, чем с иконой), судя по вотивам, которые его окружают, воспринимается как чудотворный. В то же время деятельность сестры Фаустины Ковальской, распространение «богословия маленького человека» и народной теологии милосердия, визуализация сострадания в живописном Образе Христа могут быть квалифицированы своеобразные маркеры изменений внутренней жизни Римско-католической церкви второй половины XX века и как заметные коррективы политики понтификов, начиная с Иоанна Павла II.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ковальская 1993 – Божие милосердие в моей душе. Дневник блаженной Фаустины Ковальской / Перевод с польск. И. Баранова. Москва, 1993.
- Фолиева 2020 – Фолиева Т. А. «Фаустина Ковальская — учитель Церкви?»: о некоторых тенденциях в современной католической теологии в Польше // Христианское чтение. 2020. № 6. С. 47–58.
- Sichońska 2021 – *Sichońska B.* Historia Obrazu // *Sopocko.pl*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sopocko.pl/historia-obrazu/> (дата обращения: 20.04.2021).
- Garnett, Harris 2013 – *Garnett J., Harris A.* Canvassing the Faithful: Image, Agency and the Lived Religiosity of Devotion to the Divine Mercy // *Annual Review of the Sociology of Religion*. Vol. 4: Prayer in Religion and Spirituality. Leiden, 2013. P. 77–102. https://doi.org/10.1163/9789004260498_006.
- Gorczyca 2015 – *Gorczyca A. J.* Kult obrazu Jezusa Miłosiernego w Narodowym Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Stockbridge (USA). Opole, 2015.

- Krawczyk 2017 – Krawczyk K. Malarz Bożego Miłosierdzia – Adolf Hyła // Ekai.pl. 2017. 23 kwietnia. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ekai.pl/adolf-hyla-malarz-bozego-milosierdzia-rozmowa-z-ks-dr-piotrem-szweda-ms/> (дата обращения: 20.04.2021).
- Morgan 2008 – Morgan D. The Sacred Heart of Jesus: The Visual Evolution of a Devotion. Amsterdam, 2008.
- Sopoćko 2005 – Sopoćko M. Jezus Król Miłosierdzia. Artykuły z lat 1936–1975. Warszawa, 2005.
- Witko 2003 – Witko A. Boża tajemnica miłosierdzia: święta Faustyna i Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego. Kraków, 2003.

REFERENCES

- Cichońska 2021 – Cichońska B. Historia Obrazu. *Sopocko.pl*. URL: <http://sopocko.pl/historia-obrazu/>.
- Folieva 2020 – Folieva T. A. “Faustina Kowalska – Doctor of the Church?”: About Some Trends in Modern Roman Catholic Theology in Poland. *Christian Reading*. 2020. 6. P. 47–58. In Russian.
- Garnett, Harris 2013 – Garnett J., Harris A. Canvassing the Faithful: Image, Agency and the Lived Religiosity of Devotion to the Divine Mercy. *Annual Review of the Sociology of Religion*. Vol. 4: Prayer in Religion and Spirituality. Leiden, 2013. P. 77–102. https://doi.org/10.1163/9789004260498_006.
- Gorczyca 2015 – Gorczyca A. J. Kult obrazu Jezusa Miłosiernego w Narodowym Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Stockbridge (USA). Opole, 2015.
- Kowalska 1993 – Kowalska F. Diary: Divine Mercy in My Soul. Transl. into Russian by I. Baranov. Moscow, 1993.
- Krawczyk 2017 – Krawczyk K. Malarz Bożego Miłosierdzia – Adolf Hyła. *Ekai.pl*. 2017. April 23. URL: <https://ekai.pl/adolf-hyla-malarz-bozego-milosierdzia-rozmowa-z-ks-dr-piotrem-szweda-ms/>.
- Morgan 2008 – Morgan D. The Sacred Heart of Jesus: The Visual Evolution of a Devotion. Amsterdam, 2008.
- Sopoćko 2005 – Sopoćko M. Jezus Król Miłosierdzia. Artykuły z lat 1936–1975. Warszawa, 2005.
- Witko 2003 – Witko A. Boża tajemnica miłosierdzia: święta Faustyna i Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego. Kraków, 2003.

Материал поступил в редакцию 06.05.2021,
принят к публикации 10.06.2021

Для цитирования:

Фолиева Т. А. Образ Божьего Милосердия: визуальное богословие в современном католичестве // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 105–118. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-105-118>.

For citation:

Folieva T. A. The Image of Divine Mercy: Visual Theology in Modern Catholicism. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 105–118. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-105-118>.

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-119-130>

VISUAL ANTINOMY OF SACRED PERFECTION. *GINEVRA DE' BENCI'S MYSTERY* IN TARKOVSKY'S *MIRROR*

Elena Dulgheru

Arca Învierii Publishing House, Bucharest, Romania
elena.dulgheru@gmail.com

The article examines the significance of Renaissance aesthetics for Andrei Tarkovsky and explores the functioning and semiotic effects of the Renaissance figurative model in the film *Mirror*. The study focuses on one of the least commented stills with a great symbolic significance – the “Portrait of Ginevra de’ Benci” (or “Portrait of a Young Woman with a Juniper”) by Leonardo da Vinci. The author emphasizes the visual and semantic connection between Leonardo’s canvas and the image of the main character of the film, showing how the director creatively develops the mysterious connection between the two women from different times and cultures. On one hand, the inner world of the main heroine is reflected in Leonardo’s canvas. On the other hand, a certain view of the camera on Ginevra’s portrait and the lighting technique reveal the secret world of the spiritual evolution of the main character. Tarkovsky visually connects the biographical plot with the sacred themes of eternity, immortality, the antinomic perfection of man, and the salvation of the soul, using the symbolically rich Renaissance imagery created by Leonardo da Vinci.

Keywords: hermeneutics of cinema, art theory, Andrei Tarkovsky, Renaissance, Leonardo da Vinci, Ginevra de’ Benci, visual antinomy, sacred perfection.

ВИЗУАЛЬНАЯ АНТИНОМИЯ САКРАЛЬНОГО СОВЕРШЕНСТВА. ЗАГАДКА «ДЖИНЕВРЫ ДЕ БЕНЧИ» В «ЗЕРКАЛЕ» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Е. Д. Дульгеру

Издательство «Arca Învierii», Бухарест, Румыния
elena.dulgheru@gmail.com

В данной статье исследуется значение эстетики Возрождения для творчества Андрея Тарковского. На примере фильма «Зеркало» анализируются способы функционирования и семиотические эффекты ренессансной изобразительной модели. В центре внимания этого исследования находится один из кадров, который имеет большое символическое значение, но до сих пор мало комментируется, – «Портрет Джиневры де Бенчи» («Портрет молодой женщины с можжевельником») Леонардо

да Винчи. В статье установлена визуальная и смысловая связь между картиной Леонардо и образом главной героини фильма «Зеркало». Режиссёр творчески развивает идею таинственной связи женщин из разных эпох и разных культур: с одной стороны, внутренний мир главной героини фильма отражается и выражается в холсте Леонардо; с другой стороны, определённый взгляд кинокамеры на портрет Джиневры, приёмы освещения открывают внимательному зрителю тайный мир духовного становления главной героини. Тарковский визуально связывает биографический сюжет с сакральными темами вечности, бессмертия, антиномического совершенства человека, спасения души, пользуясь для этого символически богатым ренессансным образом, созданным Леонардо да Винчи.

Ключевые слова: герменевтика кино, теория искусства, Андрей Тарковский, искусство Ренессанса, Леонардо да Винчи, Джиневра де Бенчи, визуальная антиномия, сакральное совершенство.

Andrei Tarkovsky was creating his films, as he said himself, according to the compositional models of paintings. The compositional principles of Renaissance painting are especially noticeable in his work, notably in the films he made in his homeland. This is how the film *Mirror* was created: you have to look at this film like to a painting, the filmmaker said, emphasizing the secondary importance of the time axis of the film and the primacy of the compositional structure of the images-symbols. Nevertheless, the musical compositional model is also present in *Mirror*: this is how the rhythm of narration, and the sequence of figurative and sound symbols were conceived, for Tarkovsky always followed the principles of symphonicity in his films.

One of the principles of symphonicity is the use of the motif of doublets, that is, of double symbolic elements (objects, heroes, significant gestures, camera movements, editing techniques, musical themes). Their alternation in the narrative of the film creates the internal rhythm and the axis of spiritual evolution of the heroes, as well as the complex dialogue between symbols, which enter into subtle correspondences. These correspondences, especially in *Mirror*, create a unique symbolic organicity and refinement of the film, its spiritual and philosophical depth and beauty and an inexhaustible semantic richness.

The figurative painting model, mainly used in *Mirror*, was established by Andrei Tarkovsky together with his cinematographer Georgy Rerberg: the painting of the Renaissance and especially that of Leonardo da Vinci. Why exactly this way?

Andrei Tarkovsky does not explain this aesthetic principle, he simply postulates it. But we can suppose his choice was caused by the director's adherence, since his youth, to the art of Renaissance as to the peak of world culture, expressing in the best way his own philosophical, anthropological and aesthetic ideals, which are to inscribe the human being into eternity and eternity into the human being. Specifically, the aesthetics of Renaissance offered Tarkovsky the elements of cinematic language suitable to express the so-called "goal" of the film (as the director himself used to say). The role of the film *Mirror*, said the director on the

film premiere's eve, was to prove the immortality of his mother, to inscribe the main character of the film and thus to some extent people close to her into eternity: "I cannot reconcile myself to the thought that my mother will ever die. I will protest and shout that she is immortal. I want to convince others of her individuality and uniqueness. The internal premise from which I started was my desire to analyse her character in such a way as to prove her immortality" [Turovskaya 1989, 61].

Renaissance painting and Baroque music contribute in the best way to this goal. But how do exactly they work in *Mirror*? The film speaks about ordinary people of 20th century, who do not ask themselves too many questions about faith and do not have a clear idea about eternity. How can one inscribe their biographical story, set out like a mosaic, into eternity using the cinematic language? Narratively, Tarkovsky accomplishes this task by inscribing his heroes into the great history, which is read according to such keywords, like: collective suffering and self-sacrifice for homeland and humanistic ideals, patient enduring of the sufferings of the war and of the Stalinist regime, hope and heroism. These ideals are reflected by the selection of documentary newsreels of the Soviet and world history of the 20th century, combined with moments of Tarkovsky's family chronicle, expressing, on their level, almost the same main themes.

On the level of the soundtrack, the inscribing of personal, family and world history into eternity is facilitated by the baroque music, evoking highest ideals, and by the off-screen commentary with Arseny Tarkovsky's poems, almost all speaking about eternity, life of the soul and higher humanistic values (like purity of love, courage, self-sacrifice). However, all these incarnations of highest ideals are subtle and are semantically sustained by the visual and audio registers of the film. Therefore, the visual palette of *Mirror* predominantly adopts motives, compositional and lighting techniques, and even concrete specific paintings of the Renaissance, especially from Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci is the Russian filmmaker's favorite artist. Tarkovsky constantly uses da Vinci's works also in his other films (starting with *Solaris* and especially in the films produced outside USSR). One of the reasons of this artistic reverence is the specificity of Leonardo da Vinci's manner of painting, which is ideal for the audio-visual expression of the idea of infinity and of other metaphysical topics, like inscribing the human being into eternity and eternity into the human being. Therefore, all Tarkovsky's work, that is his so-called meta-film (in the Russian interpretation of this term), is based on the anthropologic and artistic model of Renaissance.

The Renaissance visual model is used by Tarkovsky in *Mirror* in the following ways:

- by constructing frame compositions according to some famous Renaissance canvases,
- by adopting compositional techniques of the Renaissance, especially *mise en abîme* – the most ancient artistic technique built on recursion, that is, the repetitive principle of reproducing or mirroring an object within oneself: "an image within the same image", "a film within a similar film", "a story within a

similar story” (in Russian traditional culture this technique is simply called “the matryoshka principle” – referring the famous Russian folk wooden painted dolls, placed one inside another, expressing the continuity of generations and infinity of life),

– by adopting visual techniques of lighting (*chiaroscuro*, *sfumato*) to the landscape compositions and portrait shots, techniques which are also associated with the concept of infinity (of the macro- and microcosmos) and with the idea of the mystery of the self (of the person) – principles belonging to the Renaissance philosophy,

– by quoting concrete referential canvases: classic landscapes (like the famous Bruegel’s winter), but especially portraits hinting at certain female characters of the film and suggesting their iconic *alter ego*, their image in eternity.



Fig. 1. Left: *The Girl with a Pearl Earring* by Johannes Vermeer, 1665.
Mauritshuis, The Hague.

Right: The girl with a cracked lip. Still from *Mirror*.

The main Renaissance portrait, around which the heroines of the film are secretly gravitating (although it is not directly quoted in *Mirror*), is Johannes Vermeer’s “The Girl with a Pearl Earring” (the so-called “Dutch Mona Lisa”). This portrait is visually referenced by well-remembered frames and scenes of the film: rich doctor’s wife trying on turquoise earrings and the girl with a cracked lip in the so-called “Bruegel Winter Landscape” scene. The glance and elusive (simultaneously sensual and distracted) expression of this girl’s mouth remind us of the named Vermeer’s canvas (fig. 1).

But while the images and gestures reminding Vermeer’s “The Girl with a Pearl Earring” express the sublime hypostasis of the film’s heroines, that is the heavenly archetype of their spiritual evolution, Leonardo’s canvas “Ginevra de’ Benci” (fig. 2) is a disturbing and even shocking appearance through its direct non-diegetic quotation.



Fig. 2. *Ginevra de' Benci* by Leonardo da Vinci, 1474–1476.
National Gallery of Art, Washington, D. C.

The shocking effect is emphasized by the sudden change of the soundtrack. Here the opera music is a short excerpt from the oratorio “Saint John Passion”. The fragment in that J. S. Bach puts in the mouth of St. John the Theologian St. Matthew’s apocalyptic verses (Matt. 27, 51–52) raises even more the threshold of the mystery. We should notice that in the original version of the film the text of the opera recitative, despite its obvious loudness and therefore emotional importance, did not have translated subtitles, which looked like a provocation for the usual Soviet spectator, who was unfamiliar and even unfriendly with German language. One could think that the avoiding of translating the Bible verse could have been motivated by censorship considerations, but the real reason seems to be deeper: this is not an ideological compromise for the approval of the film, but a strictly aesthetical choice.

In this light the portrait of the Florentine poetess expresses the mystery in its impenetrability and its deep ontological property: the ambiguity. Here is what Tarkovsky himself said about it: “The Portrait of a Young Woman with a Juniper by Leonardo da Vinci <...>. There is something in it that lies on the other side of good and evil <...>. In *Mirror* we will need this portrait in order to confront it with the heroine and to emphasize both in her and in the actress M. Terekhova, who plays the main role, the same ability to be charming and repulsive at the same time” [Terekhova 2002, 136] (fig. 3).



Fig. 3. Margarita Terekhova in Tarkovsky's *Mirror*.

One important role of Renaissance painting in Tarkovsky's *Mirror* and perhaps the most important is the materialization of ambiguity. But how does this ambiguity work in the film? Structurally, ambiguity consists of an organic combination of opposites belonging to the same world or person and having the same right to exist. Internal contradictions characterize the real world on all its ontological levels. At the level of perfection, the internal so-called contradictions consist of unspoken antinomies that silently speak about the apophatism of the Perfect Being.

Tarkovsky proves his undeniable genius, as a master of ambiguity, as he is able to observe and conceive, maneuver, and recombine opposite attributes, easily and with subtle details, so that he is able to raise ambiguity from the status of formal mechanicism of opposite dualisms (such as Yin and Yang), opening to ambiguity the upper sphere of the antinomies of perfection. The director manages to do this with the same inspired skill with which Leonardo da Vinci distinguishes and recombines light and darkness, layers of transparency and color, shadows, and partial shade in the *sfumato* technique, directing all this sophisticated combination not towards speculative illusion¹, but towards Heaven.

Among the performers of the film, the best one who expresses the state of ambiguity is Margarita Terekhova. In *Mirror*, the actress plays two roles: the role of Maria / Marusya (the Author's mother) and that of Natalia (the Author's wife). This becomes a reason for subtlest separations and recombinations of the two poles (positive and negative) of feminine ambiguity, according to fluid artistic

¹ As are doing the Dutch artist M. C. Escher and other art illusionists, but also some reputed filmmakers (like Alfred Hitchcock, Peter Greenaway, Lars von Trier and others).

criteria. At a first glance, this may serve as a pretext for Freudian interpretations (as happened in a considerable number of Western commentaries on the film), but this psychoanalytic approach leads to a dead end, because the film is not subject to the materialistic Freudian paradigm, but to deeper spiritual and anthropological principles. And, most importantly, by these combinations of symbols and archetypal polarities, the filmmaker aims to project his heroes and their lives into eternity, that is to iconize people and history.

Tarkovsky immortalizes the character of the Mother (Maria) through a mirror game with the image of the living heroine and an almost naïve allegorical painting, layering them one upon another in a complex alternation of time axis. This takes place in the scene after the flood in the old village kitchen. At the end of the mute semi-onyric scene, the main character – wet through Marusya (young Maria, played by Margarita Terekhova), wrapped in a white wooden shawl, looks at herself in an old mirror on the wardrobe door, and in the mirror image she sees not herself, but Maria Vishnyakova, that is her (Marusya's) elderly hypostasis. How does this visually happen?



Fig. 4. Old Maria in the mystical mirror. Still from *Mirror*.

Maria Vishnyakova – Andrei Tarkovsky's mother, and in the film the mother of the Author, approaches the mirror, in which one can see the reflection of an allegorical landscape with a tree (let us call it the "Tree of Life"), with a sky and clouds (fig. 4). A small fire is flaming in front of the tree, but the fire is not painted on the canvas: it is just a reflection of the flaming kitchen stove, which burned strongly and dangerously in the previous scene (of the hair washing), as if the flame of the kitchen stove and its mirror reflection burned Marusya alive. But now the fire calmed down. Initially a feral fire, devouring the heroine through family quarrels and the sufferings of the war, now calms down and quietly

warms the “tree” of Marusya’s life, like a vigil lamp or the flame of a prayer. And indeed, in the next scene of the warming of hands at an ignited splinter in the night, the close palms resemble the gesture of a prayer, as if the children’s palms were embracing the sacred fire of supplication.

Sending into the future the image of Author’s mother (visually, through her mirror reflection), Tarkovsky overlaps on this image the miniature fire of prayer and the little “tree of life”. In the cinema language it means the immortalization of Mother, her heavenly glorification through the reflected play of the film characters and through Renaissance paintings, everyday life, and the sphere of world culture, inscribing through mirroring effects one ontological level into another.



Fig. 5. Album. Still from *Mirror*.

Out of all the Renaissance paintings used in the film, those of Leonardo da Vinci work most effectively. Approximately at the end of the first third of the film, after the newsreel with the rise of the Soviet stratospheric balloon, commented by Pergolesi’s celestial music, we see the scene where teenager Alexey flips through the Renaissance prints album (fig. 5). The gaze of the camera stops especially on the works of Leonardo da Vinci: secular portraits and sketches for religious compositions; the scene is accompanied by the sublime music of J. S. Bach. The flipping scene ends on an engraving with sketches of palms joined in prayer. The longest gaze of the camera stops on them, defining thus the meaning of the scene: the Olympian, supermundane peace of the Spirit, as a response to earthly tragedies and suffering, evoked by the previous historical newsreels (few people know that the rise of the first Soviet stratospheric balloon ended tragically). The flipping through the engravings album, one of the most memorable scenes of the film, symbolically connects, like in a polyphonic dialogue, with many syntactic elements of the film.

The scene with the album is followed by a family everyday episode, where Ignat pricks his finger and tells his mother that this has happened to him once before – a hint at the mirroring of history or at its repeatability and at the multilayered structure of reality. The scene continues with the mysterious visiting of Ignat by guests from the future, including Ignat's grandmother (aka Maria Vishnyakova), whom Ignat does not recognize, and only by the end of the scene (known as "the reading of Chaadaev's letter to Pushkin") the boy realizes that something supernatural has happened in his house.

All this is symbolically connected with the interweaving of the theme of historical newsreels with the themes from Pergolesi's and Bach's music and from the Renaissance engravings: the expansion of individual consciousness to a wider, universal scale of all mankind. However, if all the works of Leonardo from *Mirror* are evoking eternity and the expansion of human consciousness, Ginevra de' Benci's portrait plays a narrower or more punctual role, more precisely, the role of a semantic accent. The Florentine poetess' portrait is closely associated with the images of the main female characters, Maria and Natalia, especially with the prototype of Natalia. This Leonardo's canvas is much more difficult to remember in the film because it appears only once (which is not typical for Tarkovsky's significant frames and scenes, which usually function in doublets) and lasts relatively short (about 15 seconds, which is short enough for the average duration of Tarkovsky's shots).

Rarely in Tarkovsky's movies and in any grammatically correctly constructed films significant images appear only once. Most often, the main cinematic motives function in doublets (double appearances), thus strengthening their presence in the symbolic world of the film and firmly inscribing themselves into the drama. This is a general law of film composition, valid not only for Tarkovsky. In his movies, especially in *Mirror*, the function of the doublet motifs is very carefully and subtly developed. Therefore, the unique appearance of Ginevra's portrait indicates that its function is closer to a semantic accent, albeit very mysterious and strong, than to a main significant motive, firmly embedded in the drama of the film. What does this accent consist of?

According to the chronological axis of the narrative, Ginevra's portrait appears between the touching scene of father's return from the war, when he embraces his children in the forest, and the scene of Natalia's second quarrel with her husband, which belongs to the time axis of the seventies, that is the present time of the film. The family quarrel scene, filmed in black and white, begins with Natalia's close-up sitting against the light in a dim, diagonal lighting from bottom to top, and is preceded by the mysterious portrait of Ginevra. The bottom-up illumination is unnatural; this lighting technique is specific for the horror genre, and it is charged by Tarkovsky with a fairly clear psychological meaning. In the same way Marusya (also aka Terekhova) was filmed in the scene of the cock's beheading in the village house, which is also a moment with discrete horror connotations (as Tarkovsky himself declared). This manner of lighting emphasizes Natalia's nervousness, her anxiety and spiritual disharmony, caused by her inner rebellion. And all this disharmony enters into a secret but strong correlation with the Olympian coldness of Ginevra's lunar-pale portrait. The impenetrable, cold,

and extremely ambiguous face of the Florentine lady is visually correlated with Natalia's sour air from the scene of the family quarrel.



Fig. 6. A spot of blue light. Still from *Mirror*.

The troublous passage from "Saint John Passion", begun at the end of the scene with father's return and continued until Ginevra's close-up, amplifies the shock and the mystery. In the fragment of the oratorio J. S. Bach quotes the words of Evangelist Matthew about the death and Resurrection of Christ: "*Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, die Gräber taten sich auf, und standen auf viele Leiber der Heiligen*" [And the earth did quake, and the rocks rent; and the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose] (Matt. 27, 51–53) [Kononenko 2011, 249]. The tenor's disturbing syncopal voice seems at first to express the emotion of the children, meeting their long-awaited father (their tears and anxious faces confirm this). But the role of the tenor's voice changes in the next insert, where it obviously undermines Ginevra's Olympian serenity, forcing the audience to attentively peer at the famous Leonardo's canvas.

But immediately after the "musical aggression" over the painting Tarkovsky "consoles" Ginevra with a spot of blue light (fig. 6). As the camera passes over the details of the canvas, a faint spot of bluish color appears, moving along the same contour with the camera, like a lighting and magnifying device that discovers and highlights a fragile tree trunk in the background of the canvas – an element of nature that also participated in the "glorification" of Maria, as if a gentle moonlight spot conciliates Ginevra's cold and also moonlike appearance. Reputable analysts (the first of which is, chronologically, Natasha Synessios) also noticed the similarity between Ginevra and Natalia [Synessios 2001]. Thus, the vague circle of blue color, revitalizing Ginevra's portrait and illuminating her tiny "tree of life" (fig. 7), can symbolize functions like a discreet blessing sent to Natalia, perpetuating, and existentially orienting the confused heroine, who has not yet found her terrestrial path and archetypal image.

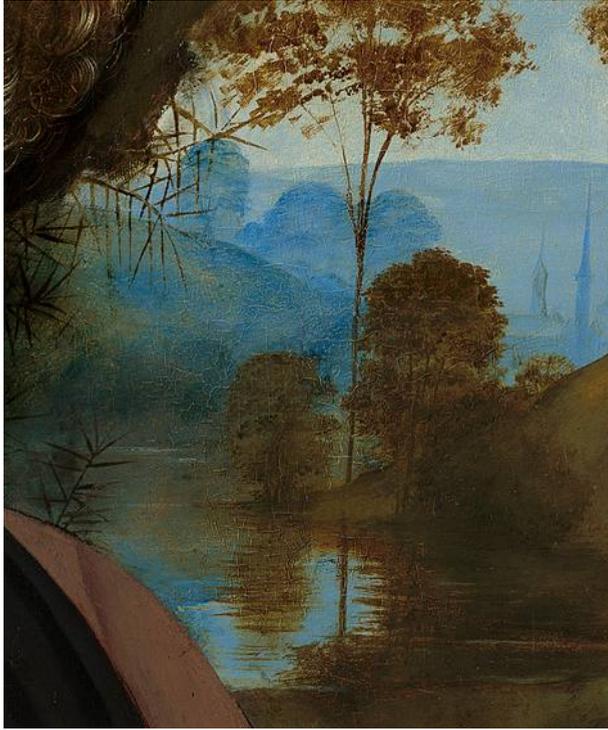


Fig. 7. *Ginevra de' Benci* by Leonardo da Vinci, 1474–1476. Detail.
National Gallery of Art, Washington, D. C.

Therefore, the portrait of Ginevra expresses the ambiguity inherent to both heroines, interpreted by Margarita Terekhova. In the order of the dichotomies from the film, as we already mentioned, there is a doublet relationship (like Yin–Yang) between Maria and Natalia, concretized in two aspects: the formal similarity between the two women up to their formal identification, and a certain complementarity. Maria, who had accepted the trials of fate with dignity and without grumbling (the sufferings of the war and of the Stalinist regime), wins a moral victory grace to her patience and devotion, and therefore is worthy of “iconic exaltation”. By the other hand, rebellious Natalya is passing through the hardest ordeal of her life (the divorce), which she does not clearly understand; she is still going through her personal hell. And exactly on the bottom of this “hell” (the hell of family quarrels and lack of inner orientation), the light spot on Ginevra’s portrait offers a ray of hope – to whom? – to the heroine with whom Ginevra is symbolically closely associated, that is Natalia.

So we can say – and this analysis is just one of the many proofs for this – that the secret principles of Tarkovsky’s cinematic language are similar to the general laws of symbolic language and particularly to the principles of sympathetic magic. Of course, they are used by the filmmaker according to his genius intuition and artistic intelligence, and not mechanically, according to some hidden artistic handbooks and recipes, or by copying some occult alchemical algorithms.

In the order of the doublet relationship between the two heroines, Maria's steady "cinematic immortalization" should be put into correspondence with at least a modest "glorification" of Natalia. These cinematic projections of the two heroines into eternity are not identical, for the two women are at different stages of their spiritual formation and have different narrative functions in the film. Maria's "cinematic immortalization" is almost explicit and firmly semantically grounded, while Natalia's "exaltation" is discreet and barely tangible. Nevertheless, through his cinematic language, Tarkovsky offers to each of them the chance for "heavenly exaltation", drawing the narrative frames for the "salvation" of their souls.

This is exactly what means "to sanctify" or "to consecrate" the cinematic image by developing a unique cinematic language, capable to effectively operate in the sphere of the sacred. Tarkovsky gives us this lesson in the highest degree, that is on the level of the perfect organicity between film, life, and transcendence.

REFERENCES

- Dulgheru 2021 – Dulgheru E. Film as a Prayer. The Poetics of the Sacred in Tarkovsky's Films. Saint-Petersburg, 2021. In Russian.
- Dulgheru 2014 – Dulgheru E. Tarkovsky. Film as a Prayer. Bucharest, 2014.
- Kononenko 2011 – Kononenko N. Andrei Tarkovsky. The Sounding World of the Film. Moscow, 2011. In Russian.
- Synessios 2001 – Synessios N. Mirror. London, New York, 2001.
- Terekhova 2002 – Terekhova M. With Andrei Tarkovsky. *About Tarkovsky*. Ed. by M. A. Tarkovskaya. Moscow, 2002. P. 135–140. In Russian.
- Turovskaya 1989 – Turovskaya M. Tarkovsky: Cinema as Poetry. Transl. by N. Ward. London, Boston, 1989.
- Turovskaya 1991 – Turovskaya M. 7 ½ or The Films of Andrei Tarkovsky. Moscow, 1991. In Russian.

Материал поступил в редакцию 10.03.2021,
принят к публикации 24.05.2021

Для цитирования:

Dulgheru E. Visual Antinomy of Sacred Perfection. *Ginevra de' Benci's Mystery in Tarkovsky's Mirror // Визуальная теология*. 2021. № 1 (4). С. 119–130. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-119-130>.

For citation:

Dulgheru E. Visual Antinomy of Sacred Perfection. *Ginevra de' Benci's Mystery in Tarkovsky's Mirror. Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 119–130. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-119-130>.

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141>

МАКС ИМДАЛЬ И ЕГО «ИКОНИКА»

С. С. Ванеян

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
Государственный институт искусствознания, Москва, Россия
vaneyans@gmail.com

Макс Имдаль располагается на границе между теорией и практикой визуальных искусств. Его жизненный путь – это опыт совмещения академической истории искусства и актуальной художественной критики. Его иконика задумывалась как продолжение и завершение методологического развития искусствознания от иконографии к иконологии. Вместо герменевтики имманентного произведению смысла объектом толкования становится семантика акта зрения, а целью – критика когнитивных возможностей языка как средства артикуляции творческого опыта. Свою иконикой как теологизированный (с помощью неотолизма) вариант рецептивной эстетики Имдаль противопоставляет структурному анализу Зедльмайра, подозревая последнего в слишком статичной картине семантического устройства художественного произведения, якобы разделённого на смысловые слои, объединённые единым иррациональным («эндотимическим») основанием. Иконике же подвластны смыслы, возникающие как симультанные аффекты акта зрения, охватывающего динамически взаимодействующие смысловые противоположности сценографически-хореографического свойства. Тем самым взаимодействие с произведением искусства приравнивается к перформативному акту, что обеспечивает апофатический прирост смысла и приближение к собственно Откровению. Тропологическая декомпозиция структур созерцающего сознания (Зедльмайр) продолжается эсхатологической де-конструкцией самого вербального дискурса, имеющего вид истории искусства (Имдаль).

Ключевые слова: Имдаль, Зедльмайр, Панофский, Джотто, Питер Брейгель Старший, иконография, иконология, иконика, герменевтика, рецептивная эстетика, семантическая структура произведения искусства.

MAX IMDAHL AND HIS 'IKONIK'

Stepan Vaneyan

Lomonosov Moscow State University
Research Institute of Theory and History of Fine Arts
The State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
vaneyans@gmail.com

Max Imdahl is situated on the border between the theory and practice of visual arts. His life is an experience of combining academic art history with cutting-edge art criticism.

His 'ikonik' was intended as a continuation and completion of the methodological development of art history from iconography to iconology. Instead of the hermeneutics of the immanent meaning of an artwork, the semantics of an act of vision becomes the object of his interpretation, and criticism of cognitive capacities of language as a means of articulating artistic experience becomes his purpose. Imdahl juxtaposes his 'ikonik' as a theologised variant of receptive aesthetics with Hans Sedlmayr's structural analysis. For Imdahl, Sedlmayr falls under suspicion for his all too static picture of the semantic element of an artwork, which, according to Sedlmayr, is divided into layers of meaning, unified by a single irrational ("endothymic") basis. By contrast, 'ikonik' refers to the semantics emerging as simultaneous affects of the act of vision, which embraces dynamic oppositions of meaning, having a scenographic and choreographic character. Thus, the interaction with an artwork is equated to a performative act, which ensures the apophatic growth of meaning and the approach to the Revelation. The tropological decomposition of the structures of the contemplative mind (Sedlmayr) is continued by the eschatological deconstruction of the verbal discourse in the form of art history (Imdahl).

Keywords: Imdahl, Sedlmayr, Panofsky, Giotto, Pieter Bruegel the Elder, hermeneutics, receptive aesthetics, the semantic structure of an artwork.

Русскоязычному читателю предлагается достаточно сложно устроенный продукт современной герменевтики изобразительного искусства. Это образчик, собственно говоря, того, как выглядит и как устроена эта самая визуальная герменевтика, будучи представлена личностью Макса Имдаля (о нём – чуть ниже). Сложность здесь двоякая: с одной стороны – сам текст крайне и сознательно не прост, а с другой – это и выбранный нами способ его преподнесения читателю. Это, во-первых, глава из книги, причём финальная глава, во-вторых, обширнейшие комментарии-экскурсы, составленные из других глав той же книги. Предлагаемая целиком глава – это принципиальный методологический разбор ещё одной – понятно, конкурирующей – герменевтики, связанной с именем Ханса Зедльмайра, которого, как кажется, не обязательно представлять русскоязычному читателю.

Однако Макс Имдаль (1925–1988) не так широко известен, и о нём – несколько биографических слов¹. Сразу скажем, что перед нами, несомненно, одна из самых заметных фигур послевоенного искусствознания, причём не только немецкоязычного. Специфика его научной деятельности, о чём надо всегда помнить, имея дело с его, казалось бы, строго научными текстами, – в характерном соединении учёного и художника, практика и теоретика искусства, прежде всего – образного, хотя и не обязательно – изобразительного.

По происхождению Имдаль – сын крупного банкира в Аахене. Семья была очень музыкальная. Достаточно сказать, что в доме Имдалей принято

¹ Основные биографические данные в сочетании с библиографией см.: <https://arthistorians.info/imdahlm>. Кроме того, см.: Bethhausen et al. 2007; Kohle 2008, а также издания собрания сочинений [Imdahl 1996 a; Imdahl 1996 b; Imdahl 1996 c]. Полная библиография представлена в Boehm et al. 1985.

было устраивать репетиции гастролировавших в Мюнхене музыкальных знаменитостей (при том, что среди знакомых был и сам Герберт фон Караян). Учёба в университете была прервана в 1943 мобилизацией. Имдаль был в плену и побывал даже на другой стороне Атлантики – в Вермонте, в лагере для военнопленных. Вернувшись домой, он возобновил учёбу. В основе его образования – профессиональная живописная выучка (Мюнстер с 1945, но в сочетании с археологией, историей искусства и философией). Первые живописные опыты были отмечены престижной премией для молодых художников имени Блевина Дэвиса (Blevin Davis) 1950 года (третье место за композицию на весьма примечательный сюжет *Schmerzenmann'a*, т. е. «Мужа скорби»). На полученные деньги были совершены ряд поездок по Италии, Франции, Греции.

Очень скоро, однако, согласно автобиографии [Imdahl 1990], начинающий художник пробует себя в беспредметной живописи, оставшись крайне неудовлетворённым этими опытами (написанное накануне уничтожилось им безжалостно на следующий день). Этот опыт не отвратил Имдаля от живописи как таковой (с 1986 он член Немецкой Академии художеств)², но перевёл его внимание на другой уровень, не столько практический, сколько теоретический: каковы условия и средства взаимодействия с этим искусством, не изображающим ничего, кроме самого себя? И что значит понимать его, т. е. каков смысл (семантика) в процессе создания не самой живописи, а высказываний (текстов) о ней? Каковы ресурсы языка, речи и письма перед лицом живописи, особенно беспредметной, т. е. полностью самореференциальной системы, говорящей, свидетельствующей только о себе, о своих собственных синтаксических и, главное, семантических структурах?

Искусствоведческий задел во время учёбы (а среди его учителей – сам Мартин Вакернагель, автор концепции «жизненного пространства» художников) определил в виде, вероятно, альтернативы очень последовательную и успешную академическую карьеру Имдаля в качестве классического историка искусства, причём – медиевиста (первая диссертация посвящена каролингской миниатюре³, докторская – оттоновскому искусству⁴) с постепенным переходом к актуальному искусству, но – через французскую теорию искусства XVII века (издание трактата Перро, в сотрудничестве с Яуссом) [Imdahl 1994]. Преподавал Имдаль, в том числе, в Гамбурге и Мюнхене, занимая с 1965 года должность ординариуса истории искусства в недавно основанном Рурском университете Бохума. Имдаль, кроме того, был одно время членом совета и жюри кассельской Documenta (1966–1968).

Известна его дружба с рядом актуальных художников (среди них – Ричард Серра), а также – близость к кругу философов гадамеровской ориентации (это, например, тот же Яусс и Ханс Блюменберг – организаторы и участники знаменитой исследовательской группы «Поэтика и герменев-

² Последние годы жизни даже отмечены были возвращением к живописи.

³ *Farbenprobleme spätkarolingischer Buchmalerei*. Münster, 1951.

⁴ *Studien zur ottonischen Ereignisbildern*. Münster, 1961.

тика», в работе которой Имдаль принимал активное участие⁵). Если помнить и чисто философский аспект его исследовательского «профиля», то достаточно сказать, что учился он философии у Иоахима Риттера.

Именно Имдалю вполне обоснованно приписывается заслуга превращения актуального искусства в предмет академической науки, во всяком случае, в контексте университетского образования Германии, где наука воспринималась как аспект общественно-политической жизни (он вёл, например, организованный для рабочих предприятия «Байер» семинар по современному искусству в Леверкузене [Imdahl 1982], а также читал лекции по современному искусству в Мюнхене). Кроме того, отдельный практически-академический сюжет – его участие в комплектовании коллекции современного искусства того же Рурского университета.

Но главный и ключевой текст, несомненно, поместивший его навеки в пантеон мирового искусствознания, – это книга 1980 года «Джотто. Фрески Капеллы дель Арена» [Imdahl 1980]. Чтобы верно оценить её замысел, важно представлять её структуру, образованную девятью главами (наша глава – «Иконика, или Структурный анализ» – как раз последняя)⁶. По жанру мы имеем перед собой пример строго теоретической интенции, сила которой – в обращении к конкретному памятнику истории искусства, понятому, впрочем, не как источник некоторой проблематики, стимулирующей и легитимирующей некоторую «концепцию», сколько как стимул к интерпретации, причём не столько даже самого визуального «текста», сколько целого научного дискурса, именуемого «историей искусства». В результате применения этой методологической герменевтики, построенной на своего рода «вызове» в обратную сторону (исследователь сам провоцирует «памятник!»), получается знаменитая имдалевская «иконика» (как видно уже из названия предпоследней главы), сменяющая в качестве аналитической парадигмы прежние иконографию и иконологию. Но будет ошибкой считать, что иконика – это как бы иконология для актуальных визуальных практик: обращение к Джотто призвано обосновать универсальность этой исследовательской модели.

Итак, если говорить совсем кратко, перед нами опыт соединения феноменологической герменевтики (в варианте рецептивной эстетики), гештальт-структуралистского неформализма (почти очевидное отождествление процесса зрения с порядком чтения с одновременной ре-актуализацией традиции «чистого зрения» в исполнении К. Фидлера, А. фон Гильдебрандта

⁵ Обширнейшие материалы знаменитой группы (с участием в том числе Гадамера, Изера, Козеллека, Греймаса, Хабермаса, Панненберга, Лумана) регулярно издавались: *Poetik und Hermeneutik*. 17 Bde., München: W. Fink, 1963–1998.

⁶ Вот их порядок: «Аспекты интерпретации» / «Контингенция – композиция – провиденция» / «Композиция и иконография» / «Теория Фрая касательно проспективной образной потенции» / «Линейная система <изобразительного> поля» / «Текстуальная референция – Предметная референция – Образность» / «Синтезы времени и момента» / «Иконография – иконология – иконика» / «Иконика или Структурный анализ». Некоторые главы – переработанные самостоятельные публикации (см., например, Imdahl 1973). Основной книге предшествовала другая: Imdahl 1979.

и Вёльфлина) и последовательно пересмотренных в неотомистском ключе постулатов иконологии (об этом – отдельный разговор). К уже ставшей благодаря Панофскому стандартной оппозиции «иконография / иконология» добавляется третье, результирующее и одновременно опорное звено – «иконика» (чем-то напоминающая дройзеновскую «историку»). Она для Имдаля – теория и практика рассмотрения произведения искусства и как результата «работы глаза» (со стороны художника), и как средства обнаружения решающей для понимания художественной вещи «презентности» зрителя, чья оптическая активность – форма самообнаружения и самореализации [Betthausen et al. 2007, 200].

Кроме того, иконика – это особая визуальная событийность, где призваны взаимодействовать инсценировка и хореография образных актов, форм и мотивов [Imdahl 1980, 17–28]⁷. «В результате иконика как герменевтическая процедура – не столько информативный, сколько перформативный процесс, где существенным оказывается акт языкового постановочного “исполнения” конкретного художественного творения с учётом и объединением всех его референций: текстуальных, событийных, предметных» [Ванеян 2016, 90]. Результат – предполагаемое схватывание «симультанной и напряженной наглядно данной образной тотальности» [Imdahl 1980, 108] в её суточной и актуальной контингентности⁸.

Свою книгу о Капелле дель Арена Имдаль завершает показательной критикой-размежеванием с Зедльмайром, выбранным объектом для выяснения отношений не случайно, ибо в нём видится – совершенно справедливо – пример показательной, можно сказать, демонстративной, то есть риторической герменевтики, не без элементов даже дидактики. Это больше относится, конечно, к «Аллегории живописи...» Вермера Дельфтского [Sedlmayr 1951], чем к «Низвержению слепых» Питера Брейгеля Старшего [Sedlmayr 1957]. На последнем тексте Имдаль, однако, сосредотачивается вполне сознательно.

Предваряется, правда, это размежевание достаточно благосклонным упоминанием Эрвина Панофского и его трёхчастной интерпретационной схемы [Imdahl 1980, 99–101]. К ней у Имдаля – лишь одна претензия: выявляя смысловые моменты картины, Панофский, верно указывая на возможность «уплотнения» смысла до состояния «смыслового целого», к таковому всё-таки не приходит, оставаясь на уровне попыток суммирования этих смысловых измерений, даже не пробуя с ними что-то делать сверх того, чем они являются сами по себе, независимо от присутствия в визуальной структуре, в оптическом и, соответственно, историческом (зрение – активное уси-

⁷ Глава II, озаглавленная «Контингентность – композиция – провиденция».

⁸ «“Необходимости”, то есть устойчивости выстроенной визуальной композиции изображения, противостоит “случайность” (контингентность) брошенного на него взгляда зрителя, который, однако, только и делает изображение (да и весь мир) видимым и, соответственно, значимым» [Imdahl 1980, 17 со ссылкой на Дворжака]. В этом контингентном акте заложена сила овладения и подчинения оптического галтическому, если пользоваться уже риглевскими оппозициями. Но это – всё то же схватывание и категоризация (удержание в публичности, то есть в возможности передачи знания, его коммуникативности).

лие, действие) события, в специфически изобразительно-исполнительской ситуации, которую можно именовать только иконической.

Достижением этого самого адекватного способа усвоения содержания художественного творения мы обязаны, соответственно, иконике, которая, благодаря учёту «иконической эвиденции изображения как смыслового целого», заставляет испытывать «иконографически и иконологически уразумеваемые предданные», некоторый род трансцендирования, которое есть не что иное как выход за пределы заведомо заданных смысловых возможностей, то есть истинный, «переходящий границы прироста смысла»⁹, удерживающий, однако, преодоленный смысл внутри себя неизменным и более того – актуальным, буквально – современным. Тем самым «современным» можно сделать всякий опыт, даже если исторически он относится к прошлому. В этом случае «современное» обнаруживается в прошлом (можно заметить, что одновременно и актуальное «современное» тоже приобретает характер тотальной транзитивности, что, тем самым, открывает возможность прямого присутствия уже трансценденции).

Это смысловое «перешагивание» исходного произведения иконография и иконология, якобы, не принимают в расчёт. Заметим сразу, что Имдаль, несомненно, пользуется «слишком популярной, так сказать, облегчённой версией иконологии, которая исконно и в своём строго научном варианте именно на третьем, собственно иконологическом уровне как раз и озабочена “внутренним смыслом”» [Ванеян 2016, 91]. Видимо, Имдаль не удовлетворён ориентацией (несколько неокантианской, конечно) Панофского на имманентную трансцендентность, вернее – на трансцендентальность, собственно говоря, то есть на прямой и недвусмысленный выход в зоны экзистенциальной симптоматики, в реальность, так сказать, «реального» опыта, если пользоваться уже терминологией Гуссерля, хотя у Панофского речь, как кажется, всегда идёт исключительно о горизонте кассиреровских «символических форм». Впрочем если быть совсем скрупулёзным, следует задаться вопросом, не является ли иконика скорее первым, «до-иконографическим», согласно Панофскому, этапом в интерпретационном процессе?

И тем более показательно, как разворачивается неудовлетворённость творца иконики ещё более явным посягательством на глубинные и сокрытые слои личности (интерпретатора, не автора, не изображения!), что демонстрируют со всем радикализмом как раз тексты Зедльмайра, опирающегося в своих последовательных экзегетических усилиях на так называемый «эндотимический» уровень психики (о нём – дальше). К Зедльмайру у Имдаля претензии куда более серьёзные и принципиальные, лишённые всякого снисхождения хотя бы потому, как нам кажется, что слишком у них много общего, чтобы не придавать значение различиям, пусть и самым мало-мальским...

⁹ Для иконики иконография и иконология – исходный материал, смысл которого она призвана «перешагнуть». Иконика, говоря в целом, относится к эйкону как логика к Логосу или как этика к этосу [Imdahl 1980, 92]. Иконика – это прежде всего «иконичный способ зрения» [Imdahl 1980], то есть практика зрения, а не систематика знания.

Общее, помимо концентрации на отдельном художественном творении с его «зримым гештальтом и ему присущим порядком значений» (цитируемые слова Зедльмайра), – это внимание к тем самым «особым качествам», что вырабатываются всё теми же «уплотнениями», знаменитыми *Verdichtungen*, где интерпретация – это именно продолжение творения посредством всё той же «поэзии» (*Gedichte*), которая всегда будет «правдой», если принимается в расчёт «плоть» искусства – его неизменное «настоящее» живого творческого акта [Imdahl 1980, 99].

Мы не будем сейчас углубляться в конкретику этой очень важной дилеммы «иконика и / или структурный анализ», стоящей отдельного разговора и текста. Обратим внимание на один лишь смысловой зазор, не позволяющий, например, просто противопоставлять «сторонника» авангарда (Имдаль) его «противнику» (Зедльмайр). Перед нами, если говорить крайне кратко, выяснение отношений на самой безусловно передовой: это откровенно ближний бой двух противников – крайне серьёзных, решительных и почти неумолимых в своей принципиальности. Но это схватка не между новатором и консерватором, между охранителем и прогрессистом, творцом нового и защитником старого и отжившего – применительно к художественным процессам. Это, как ни покажется странным, «разборки» внутри одного – и совершенного авангардистского – лагеря, но это – авангард концептуального и эпистемологического свойства. Это схватка между теориями и методами; а если учитывать, что это теории визуального опыта, то становится понятным, насколько серьёзно и реально это всё выглядит.

Авангард – явление типологическое, а не хронологическое: Джотто для Имдаля столь же авангарден, как и его современники – художники 60-х гг. XX века только потому, что он так настроил-выстроил своё «созерцание» (*Anschauung*), которое есть вполне автономный процесс хотя бы потому, что соответствует автономности объектов этого созерцания (оно же – «теория» в буквальном смысле этого слова). И здесь не срабатывает историзирующая оговорка-уловка, что Джотто, мол, да, авангарден – но «для своего времени». Дело не во времени и даже не в художнике, а в зрителе и его способе творчества, а именно – в зрительном акте как таковом, который – та же порождающая смысл и разворачивающаяся в своём времени (в историчности) практика, что и организация визуальной плоскости с помощью линий и пятен. Здесь важен момент проекции (давнее «вчувствование», оно же – трансфер), который вносит, вернее, вводит в изображение инсценирующие, то есть актуализирующие аспекты, связанные с пространством – пространством зрителя. Где-то чуть на заднем плане, несомненно, маячит для герменевтики очевидная интенциональность всех подобных актов...

Но главное то, что различия между двумя конкурирующими, вернее, конфликтующими герменевтиками, – куда существенней, чем разница между Джотто и, например, Барнеттом Ньюменом. Имдаль прямо свидетельствует о разнице, находя её в том, что суть «принадлежащие произведению значения и как они входят сами в это самое творение» [Imdahl 1980, 100]. Заметим сразу, что именно здесь – исток всего непонимания-невидения и непринимания-невидения всего того, что говорит и демонстри-

рует Зедльмайр. Последний совершенно не склонен говорить и иметь дело со значениями, отдельно существующими и как бы при случае («контингентно») проявляющимися в произведении (в него, так сказать, заглядывающие и потом из него выглядывающие, глядящие навстречу взгляду зрителя). Меньше всего следует подозревать в Зедльмайре какого-то скрытого неоплатоника, он тоже по-своему неотомист, хотя, я думаю, ни Жильсон, ни Маритен в нём бы своего собрата не опознали. Разговор же о «входящих» значениях, причём прямо – в произведение, скорее напоминает об эйдосах и, соответственно, о той или иной форме теофании.

Если опять же говорить максимально лаконично, герменевтика Зедльмайра вообще не имеет прямого отношения к произведению, оно для него – только исследовательский инструмент, экспериментирует он на сознании зрителя-читателя. Порядок, казалось бы, толкования произведения искусства оборачивается рефлексией на сами возможности и механизмы смыслопорождения, совершающиеся в сознании зрителя и вовсе не закреплённые внутри произведения (ноэтические процессы, выражаясь соответствующим языком, для Зедльмайра – в центре внимания).

Получается, однако, что в этом довольно радикальном экспериментировании, но на эпистемологическом (а не чисто методологическом) поле, Имдаль демонстрирует, так сказать, чуть больший теоретический радикализм и концептуальный авангардизм, так как его эксперимент совершается на поле письма, а не идей, как это всё-таки происходит у Зедльмайра, не на том или ином слое психики, сознания, души т. д., а прямо – на плоскости бумаги, что есть эквивалент картинной (изобразительной) плоскости. Имдаль совершает крайне важный для современной науки об искусстве (в том числе) шаг навстречу уже пост-структурализму (пусть и в обличье герменевтического). Тогда как Зедльмайр даже не столько структуралист классической, т. е. гештальтистской формовки и выправки, сколько чуть более традиционный феноменолог (заметно отсутствие в его текстах всякого интереса, например, к телесности, а значит – ко всё той же перформативности: он готов говорить о сценографии, но ни слова – о хореографии).

Кроме того, как это ни покажется странным, но Имдаль – гораздо более теологичен, чем Зедльмайр, хотя последний заслуженно снискал славу именно религиозного, сугубо христианского мыслителя, если не апологета, пропагандиста традиционных истолковательных процедур в виде той же 4-частной схемы. Но у него мы наблюдаем чистой воды катафатику, тогда как Имдаль – несомненно апофатичен в своей текстуальной практике, последовательно разрушающей чисто описательные способы обращения с созерцаемым материалом. Имдаль прямо ссылается на Иоганнеса-Баптиста Метца – католического философа, соединившего в своей философии Фому Аквинского, Хайдеггера, Беньямина, то есть, по сути, неотомизм и марксизм. Это взрывоопасная смесь, но она полезна при определённых видах строительно-когнитивных работ, связанных с разбором прежних, например, эпистемологических конструкций. Хотя стоит напомнить, что хайдеггеровская «деструкция», из которой происходит деконструкция, – в ходу как раз у Зедльмайра! Встреча неосхоластики с герменевтикой, причём в хайде-

гтеровской интерпретации последней, происходит на сцене, где задником, как было сказано, выступает в том числе теория вчувствования – тоже вещь не самая элементарная, особенно в её опять же когнитивном функционировании (и, конечно же, не без психоанализа во всех своих изводах, включая и лакановский).

Читатель любого из текстов Имдаля (а в русском переводе – тем более!¹⁰) рискует испытать некоторый шок и стресс: уж слишком много терминов и понятий, уж слишком экстатическим порой выглядит сам тон повествования Имдаля с характерными повторами-заклинаниями некоторых оборотов и выражений¹¹. Текст кажется неровным, искусственным, каким-то «слабым», но такова цель Имдаля – язык не вправе заявлять о своих правах, если речь идёт об образе, а не о слове. Проблема лишь в том, что вести речь о чём-либо до- или пост-словесном всё-таки приходится с помощью слов, так что режим сдерживания вербальных амбиций должен быть довольно активным: понятийная, коннотативная и прочая избыточность – это не просто стилистический приём (не просто «пастиш» и прочее в том же роде). Это, подчеркнём, сознательный «бриколаж», но не столько архаизирующий, сколько эсхатологизирующий материал, каковым, повторим ещё раз, является не столько практика визуальная, сколько вербальная. Ведя таким способом, в такой модальности речь о том же Джотто, Имдаль, так сказать, исчерпывает все возможные и невозможные – дальнейшие – речи и разговоры, потому что всё уже сказано, но не в плане исчерпания (всё сказано, все истины сформулированы, все рецепты выписаны, рекомендации – розданы, приговоры и озвучены, и приведены в исполнение, – это случай, скорее, Зедльмайра). Это не исчерпание, а скорее – пресыщение, это даже не некое густо замешанное и пропечённое концептуальное блюдо, а просто – витрина или, скорее, прилавок, на котором всё есть, но который –опять же для рассматривания, а не пользования.

Заканчивая этот очень приблизительный, эскизный и схематичный экскурс в текстуально-концептуальный мир Капеллы дель Арена в исполнении не Джотто, а Имдаля, следует подчеркнуть, что перед нами, как кажется, вариант всё-таки критической иконологии, пусть и именуемой «иконикой». Имдаль здесь (и «сейчас») не один: он почти синхронен с опытами, например, О. Бечманна [Bätschmann 1984] или У. Дж. Т. Митчелла [Mitchell 1986], подобно ему озабоченных не просто границами между образом-иконой и словом-логосом, но именно – зазором, который не заполняет пустоту нейтральной (=«таможенной») зоны, но поддерживает просто обязательную и неизбежную дифференциальность – единственное условие всякой продуктивности.

Этот разговор, понятное дело, должен иметь продолжение...

¹⁰ Мы должны упомянуть, но, увы, не можем рекомендовать (в силу многочисленных и грубых ошибок) русский перевод текстов Имдаля [Имдаль 2011].

¹¹ Текст Имдаля с его «эскалацией понятий» требует аллегорического чтения в духе Поля де Мана. См.: Stöhr 2010, 102.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ванеян 2016 – Ванеян С. С. Брейгель – Зедльмайр – Имдаль: слепое пятно интерпретации // Память как объект и инструмент искусствознания / Под ред. Е. А. Бобринской, А. С. Корндорф. Москва, 2016. С. 86–100.
- Имдаль 2011 – *Имдаль М.* Опыт другого видения: статьи об искусстве X–XX веков / Пер. с нем. А. Вайсбанд. Киев, 2011.
- Bätschmann 1984 – *Bätschmann O.* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern. Darmstadt, 1984.
- Betthausen et al. 2007 – *Betthausen P., Feist P. H., Fork C.* Max Imdahl // Metzler Kunsthistoriker Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Stuttgart, 2007. S. 200–203.
- Boehm et al. 1985 – Modernität und Tradition: Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag / Hg. von G. Boehm, K. Stierle and G. Winter. München, 1985.
- Imdahl 1973 – *Imdahl M.* Über einige narrative Strukturen in der Arenafresken Giottos // Geschichte, Ereignis und Erzählung / Hg. von R. Koselleck. München, 1973. S. 155–173.
- Imdahl 1979 – *Imdahl M.* Giotto. Zur Frage der ikonischen Struktur. München, 1979.
- Imdahl 1980 – *Imdahl M.* Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München, 1980.
- Imdahl 1982 – *Imdahl M.* Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen. Berlin, 1982.
- Imdahl 1990 – *Imdahl M.* Bis an die Grenze des Aussagbaren // Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen / Hg. von M. Sitt. Berlin, 1990. S. 245–272.
- Imdahl 1994 – *Imdahl M.* Kunstgeschichtliche Exkurse zur Perraults “Parallèle des Anciens et des Modernes” // Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes. München, 1964. P. 65–81.
- Imdahl 1996 a – *Imdahl M.* Gesammelte Schriften. Bd. 1: Zur Kunst der Moderne / Hg. von A. Janhsen-Vukićević. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 b – *Imdahl M.* Gesammelte Schriften. Band 2: Zur Kunst der Tradition / Hg. von G. Winter. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 c – *Imdahl M.* Gesammelte Schriften. Band 3: Reflexion – Theorie – Methode / Hg. von G. Boehm. Frankfurt am Main, 1996.
- Kohle 2008 – *Kohle H.* Max Imdahl // Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg / Hg. von U. Pfisterer. München, 2008. S. 217–225.
- Mitchell 1986 – *Mitchell W. J. T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986.
- Sedlmayr 1951 – *Sedlmayr H.* Jan Vermeer – Der Ruhm der Malkunst // Festschrift für Hans Jantzen / Hg. von K. Bauch. Berlin, 1951. S. 169–177.
- Sedlmayr 1957 – *Sedlmayr H.* Pieter Breugel: Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Band 2. München, 1957. S. 1–48.
- Stöhr 2010 – Auch Theorien haben ihre Schicksale: Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne / Hg. von J. Stöhr. Bielefeld, 2010.

REFERENCES

- Bätschmann 1984 – *Bätschmann O.* Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern. Darmstadt, 1984.

- Bethausen et al. 2007 – Bethausen P., Feist P. H., Fork C. Max Imdahl. *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart, 2007. S. 200–203.
- Boehm et al. 1985 – Modernität und Tradition: Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hg. von G. Boehm, K. Stierle and G. Winter. München, 1985.
- Imdahl 1973 – Imdahl M. Über einige narrative Strukturen in der Arenafresken Giottos. *Geschichte, Ereignis und Erzählung*. Hg. von R. Koselleck. München, 1973. S. 155–173.
- Imdahl 1979 – Imdahl M. Giotto. Zur Frage der ikonischen Struktur. München, 1979.
- Imdahl 1980 – Imdahl M. Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München, 1980.
- Imdahl 1982 – Imdahl M. Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen. Berlin, 1982.
- Imdahl 1990 – Imdahl M. Bis an die Grenze des Aussagbaren. *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*. Hg. von M. Sitt. Berlin, 1990. S. 245–272.
- Imdahl 1994 – Imdahl M. Kunstgeschichtliche Exkurse zur Perraults “Parallèle des Anciens et des Modernes”. *Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes*. München, 1964. P. 65–81.
- Imdahl 1996 a – Imdahl M. Gesammelte Schriften. Bd. 1: Zur Kunst der Moderne. Hg. von A. Janhsen-Vukićević. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 b – Imdahl M. Gesammelte Schriften. Band 2: Zur Kunst der Tradition. Hg. von G. Winter. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 1996 c – Imdahl M. Gesammelte Schriften. Band 3: Reflexion – Theorie – Methode. Hg. von G. Boehm. Frankfurt am Main, 1996.
- Imdahl 2011 – Imdahl M. Experience of a Different Vision. Articles about the Art of the 10th – 20th centuries. Transl. into Russian by A. Weisband. Kiev, 2011.
- Kohle 2008 – Kohle H. Max Imdahl. *Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg*. Hg. von U. Pfisterer. München, 2008. S. 217–225.
- Mitchell 1986 – Mitchell W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, 1986.
- Sedlmayr 1951 – Sedlmayr H. Jan Vermeer – Der Ruhm der Malkunst. *Festschrift für Hans Jantzen*. Hg. von K. Bauch. Berlin, 1951. S. 169–177.
- Sedlmayr 1957 – Sedlmayr H. Pieter Breugel: Der Sturz der Blinden. *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Band 2*. München, 1957. S. 1–48.
- Stöhr 2010 – Auch Theorien haben ihre Schicksale: Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne. Hg. von J. Stöhr. Bielefeld, 2010.
- Vaneyan 2016 – Vaneyan S. S. Bruegel – Sedlmayr – Imdahl: The Blind Spot of Interpretation. *Memory as an Object and Tool of Art History*. Ed. by E. A. Bobrinskaya, A. S. Korndorf. Moscow, 2016. P. 86–100. In Russian.

Материал поступил в редакцию 15.04.2021,
принят к публикации 12.05.2021

Для цитирования:

Ванеян С. С. Макс Имдаль и его «Иконика» // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141>.

For citation:

Vaneyan S. S. Max Imdahl and His ‘Ikonik’. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 131–141. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141>.

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-142-185>

МАКС ИМДАЛЬ

ДЖОТТО. ФРЕСКИ КАПЕЛЛЫ ДЕЛЬ АРЕНА: ИКОНОГРАФИЯ. ИКОНОЛОГИЯ. ИКОНИКА

ГЛАВА IX. ИКОНИКА ИЛИ СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ*

Иконика представляет собой такую процедуру феноменальной дескрипции, которая – это со всей неизбежностью было уже показано – основана на понятии формы и образа, фундаментально отличном от того, что под этим понимают иконографический и иконологический методы¹. Она

* *Imdahl M. IX. Ikonik oder Strukturanalyse // Imdahl M. Giotto. Arenafresken: Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. München, 1996. S. 99–110, 148–154. Перевод и комментарии С. Ванеяна. Перевод данной главы – существенно исправленный вариант следующей публикации: Имдаль М. Иконика и структурный анализ / Пер. с нем. С. Ванеяна // Память как объект и инструмент искусствознания / Под ред. Е. А. Бобринской, А. С. Корндорф. Москва, 2016. С. 100–119. В Приложениях впервые дан перевод на русский язык других фрагментов названной книги Макса Имдаля.*

¹ Ср. некоторые исходные методологические положения самого Имдаля из первой главы вышеозначенной книги (I. «Аспекты интерпретации»): «Любые описания образа, всякий раз – согласно их интенциям – отличаются, так сказать, “самоочевидностью”, то есть, по возможности, представляют собой самостоятельные, проницаемые для взора контексты аргументации, а не <возможные> исключительно через соотнесение с иными интерпретациями, и они в меньшей степени служат выяснению некоей исследовательской ситуации, но в большей – попытке презентации художественного произведения как повода для особого созерцания и заинтересованности – как бы не тяжело было, вообще-то, адекватно приблизиться к художественному произведению вербально. Здесь не идёт речь ни о включении его в историю искусства, ни о модификациях стиля и ни о чём-то аналогичном. Наоборот, описания образа отслеживают – в той или иной мере и степени исчерпанности – вопросы идентичности изображительности как экспрессивного качества, которое не заменить ничем иным. <...> Методом, определяющим все описания образа, представляется способ рассмотрения, который можно назвать “иконикой” – отличая, но не противопоставляя его методам иконографии и иконологии. <...> Чтобы прийти к осознанию подобной идентичности изображения, ничем иным не субституируемой, чтобы, таким образом, не воспринимаемое вообще воспринять таковым, требуется в первую очередь и со всей неуклонностью некоторое интенсивное и рефлектирующее созерцание изображения. <...> Художественные произведения никогда не получится познать так, чтобы они не смогли вновь и вновь представлять нечто новое и чтобы было невозможно узреть их заново, а давно достигнутые точки зрения или заново обосновать, или даже преодолеть» (S. 12–14, со ссылкой на О. Пэхта, Х.-Г. Гадамера и Х. Р. Яусса, S. 115–117). Здесь и далее римскими цифрами – примечания переводчика.

имеет дело с синтезом зрящего и узнающего зрения^{II} как утверждением весьма специфического и притом не формулируемого смыслового содержания и исследует взаимодействие в изображении семантики и синтаксиса^{III}. Хотя иконография, иконология и иконика и формируют необходимую и неразрывную взаимосвязь, однако не так, чтобы иконика надстраивалась над иконографией и иконологией, но совсем наоборот: именно она схватывает образ как смысловое целое, а иконографические и иконологические смысловые измерения – как его, образа, моменты^{IV}.

Несомненно, что иконографически-иконологический метод интерпретации интересуется именно «моментами», а также различными и дифференцированными уровнями уразумения таковых в большей мере, чем тем самым смысловым целым образа как такового, хотя Панофский и указывает, что моменты в художественном произведении как «целом» должны при-

^{II} Ряд достаточно подробных, если не исчерпывающих дефиниций базовых моментов теории и методологии Имдаля («контингентное и необходимое», «перспективно-проективное образное представление», «сценическая хореография», «перспективная проекция тел и пространства», «формальная, планиметрически выправленная целостная структура изобразительной композиции», «актуальная экспрессия наблюдателя», «изобразительное целое, данное в изначальной тотальной презентности», «многомерная смысловая тотальность» т. д.), как они излагаются уже в начале книги (II. «Контингентия – Композиция – Провиденция»), – см.: Приложение I.

^{III} Ср.: «Сказанное и Показанное не коррелируют [исключительно] в системе линейных полей. Везде, где только можно, в подобной дифференции отражается постоянный и характерный для научной истории искусств дуализм между изолированным формалистическим способом рассмотрения, как он проявляет себя фундаментальным образом у Фидлера, и изолированной иконографически-иконологической интерпретацией, примерно в духе школы Варбурга, – тот самый дуализм, что откровенно препятствует любой рефлексии на взаимоопределяющие отношения между формальным и содержательным изобразительным смыслом или, как уже было сказано, между синтаксисом и семантикой» (S. 45). И далее (со ссылкой на Гомбриха, в свою очередь отсылающего к опыту Рафаэля, S. 130) о необходимости структурного преодоления «альтернатив синтаксиса (Фидлер) и семантики (Варбург)».

^{IV} Предваряя последующие формулировки Имдаля, составляющие основное содержание данной главы, – несколько постулатов из предшествующей, то есть предпоследней главы книги с соответствующим названием «VIII. Иконография – иконология – иконика»: «Эта самая иконическая структура открывается навстречу соответствующему иконическому способу рассмотрения, который тоже можно назвать “иконикой” (иконика относится к эйкону как логика к Логосу и этика – к этосу). Иконика и не радикализирует образ до феномена зрящего зрения, и не исключает – в отличие от иконографически-иконологического метода интерпретации – зрящее зрение в качестве смыслоутверждающего момента иконической власти образной экспрессии. В отличие от иконографически-иконологического метода интерпретации, иконика воспринимает в “природно-предметных”, то есть повторно узнаваемых фигуративных и вещных, образных ценностях формальные отношения, такие как простые линии и направления по ту сторону привносимого смысла, связанного с любыми формами включения в изображение предметности. Иконическому способу рассмотрения или, соответственно, иконике образ становится доступным в качестве феномена, в котором предметное, узнающее зрение и формальное, зрящее зрение взаимно друг друга опосредуют, достигая уровня созерцания более высоких порядка и смысловой тотальности, которые вдобавок включают в себя и принципиальным образом с избытком расширяют практический зрительный опыт» (S. 92–93).

обретать «плотность» целого. Однако же какого-либо определения подобного уплотнения и подобного целого иконографически-иконологический метод интерпретации не предлагает¹. И, напротив, для иконоки уплотнение до целостного состояния, как это достигается в известных случаях самим образом и как это возможно только образу, – как раз и есть специфический предмет рефлексии. Причём для иконолического способа рассмотрения уплотнённое смысловое целое образа представляется не суммой и даже не чем-то таким, что принимает внутрь себя в неизменном виде иконографические и иконологические предданные, возвращается к ним или оказывается понятным исходя из них: в гораздо большей степени те самые пред-

¹ *Panofsky E. Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance // Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln, 1976. S. 40.* Относительно этого см.: *Böhm G. Zur Hermeneutik des Bildes // Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften / Hg. von H. G. Gadamer und G. Böhm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Taschenbuch, 1978. S. 452:* «Налицо своего рода обещание, оставшееся не исполненным, когда Панофский <...> предусматривает, что предварительно разделённые в анализе слои (доиконографический, иконографический и иконологический) сплетаются в “совершенно единое и органически расширяющееся целостное событие”». Бём видит в подобном высказывании «всего лишь необязательную концовку пьесы, когда внимание зрителя стимулируется прямой к нему апелляцией». Он подвергает Панофского критике за то, что тот «оставляет незатронутым самый непосредственный вопрос относительно носителя всех подобных слоёв, который в этом своём качестве сам не может уже составлять ещё один слой». См. также: *Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Unhaltdeutung von werken der bildenden Kunst // Panofsky E. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Hessling, 1964. S. 85ff, особенно – S. 95.* Бём опирается на этот текст. Уже прежде Лоренц Диттманн в своей основополагающей книге (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte. München: Wilhelm Fink, 1967*), возражая против Панофского, подчёркивает, что «в поисках не высказанного, не предполагаемого смысла, а того, что прячется за ним, упускают содержание художественного творения как такового» (об этом исчерпывающе – S. 132 ff.); озаглавленные «Относительно критики теории символа в искусствознании» основные мыслительные ходы Диттманна заново опубликованы: *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie (Theorien, Entwicklung, Probleme) / Hg. von Ekkerhard Kaemmerling. Köln: Dumont, 1979. S. 329 ff.* Аналогично и Курт Баух (*Bauch K. Studien zur Kunstgeschichte. Berlin, 1967. S. 29*) уверен, что метод Панофского, рассматривающий образ как символ, игнорирует форму как нечто непосредственно наглядное. И уже Курт Бадт (*Badt K. Domenichinos Scaccia di Diana in der Galleria Borghese // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. XIII. 1962. S. 222*) вопреки Панофскому делает различие между иконологией как историей культуры и историей искусства как историей [функционирования] гештальта. Эта последняя «отстраняется со всей основательностью и от идейного содержания и от символической нагруженности произведения искусства». Лишь подвергнутой исчерпывающему и полноценному анализу формы постигаемый в художественном творении «иконографический (и – как необходимо дополнить – иконологический) состав обретает ценность для истории искусства, и тем самым уточняется так или иначе предварительный материал, отталкиваясь от которого в качестве стимула и альтернативы, процесс формирования гештальта только и начинается». Рената Хайдт (*Heidt R. Erwin Panofsky – Kunsttheorie und Einzelwerk. Köln: Böhlau, 1977. S. 245*) осознаёт, что «понятие смысла, соответственно, *meaning*» в статьях Панофского, развивающих иконологическую методологию, соотносено с семантически-предметными историями значений и в таком ограничении «не содержит никакого – а значит и негативного – высказывания относительно осмысленности формы». Но, получается, что и никакого положительного!

данные, что опознаются иконографически и иконологически, испытывают в иконической эвиденции образа особого рода трансцендирование сопровождающих их возможностей смыслообразования – тот перешагивающий все границы прирост смысла, который всё, что перешагнул, именно как такое в себе заключает и в настоящем удерживает. Исключительно в модусе своего смыслового перешагивания образные предданные, призванные к толкованию иконографически и иконологически, становятся релевантными иконике. Сам по себе иконографически-иконологический метод интерпретации подобные вопросы не учитывает. И исключение им любой дискуссии на тему, что образ есть именно смысловое преодоление собственного иконографического и иконологического материала, связано с его понятием формы и композиции, отличным от такового в иконике².

² Эрих Форссманн (*Forssmann E.* *Ikonomie und allgemeine Kunstgeschichte // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* 11/2 (1966). S. 132 f.) характеризует иконологию в том смысле, что она «вынуждена выносить за скобки вопросы ранга». Несомненно, иконология не придерживается того мнения, что у всех произведений искусства равный ранг; однако она фундаментальным образом отвергает необходимость выражать эти различия на уровне метода (S. 167). Форссманн отличает от таким образом понятой иконологии «собственно интерпретацию великих творений прошлого ради их “представления в настоящем”», и именно с тем намерением, чтобы эти два метода – иконологию и представление в настоящем великих творений – соотнести друг с другом в рамках – так он это называет – «абсолютной иконологии». Ради этого Форссманн вводит следующую трехступенчатую схему: «1. *Феноменальный смысл.* Переживание и описание гештальта без углубленного обоснования предположительно наличного вербального значения. Великая близость с художественным творением, чистое настоящее такого. Выявление художественного качества, поле деятельности, в том числе и знаков. 2. *Значащий смысл.* Объяснение всего поддающегося объяснению в пределах отдельного творения (соответственно, группы творений или жизненного творчества). Источниковедческие изыскания. Введение исторических моментов благодаря исследованию пред-жизни и после-жизни в качестве типа, то есть иконографического материала как материала, наделенного гештальтом. Выявление собственного стиля и определение его ранга. 3. *Сущностный смысл.* Понимание творения как бессознательного порождающего процесса. Воздействие стиля эпохи. Утверждение такового во всеобщей духовной истории, где только возможно – посредством основных понятий, которые могут быть получены или априорно, или эмпирически. Проявление эпохи, определение её значения внутри универсальной истории искусства». И подобно «абсолютной иконологии» иконика тоже направлена на феноменальный смысл, который, в соответствии с её целевыми установками, невозможно открыть «без углубленного обоснования предположительно предданного словесного значения» (например, событийно-ситуативного образа священной истории). И тогда уже тем более не без обязательности и в соответствующих случаях возможности восприятия того, что феноменальный смысл как категориальное качество образности содержащийся в изображении вербальный (это значит, обусловленный мотивом, иконографический, иконологический, духовно-исторический) субстрат как тематизирует, так и преодолевает в эвиденции чувственно схватываемой наглядности. А то, что, в отличии от этого, под феноменальным смыслом понимает Форссманн, в основе своей есть не что иное, как редукция образа-изображения к стимулу «изолированной деятельности физиогномического смысла» (*Fiedler K.* *Schriften über Kunst.* Bd. 1. München: Wilhelm Fink, 1971. S. 160), опосредование которого с указанными иными уровнями значимого и сущностного смысла методически не проблематизируется. Можно также сказать, что «феноменальный смысл» Форссманна – это синтаксис без семантики. Но если образ-изображение – в том виде, как он доступен иконике, –

Без сомнения, у понятия «иконика» – отчётливая связь с понятиями «иконография» и «иконология». Оно – именно как понятие – призвано делать осознанной предметную взаимозависимость с иконографией и иконологией. Совсем иной и куда более непростой вопрос состоит в том, как взаимодействует иконика со «структурным анализом», что развивает Ханс Зедльмайр³. Созвучия невозможно не заметить. Они состоят в том, что иконика, как прежде и структурный анализ, имеет дело с произведением искусства и с теми особыми качествами, которые вырабатывают «плотность» произведения. Созвучия состоят и в фундаментальном понимании того, что «история искусства, чтобы стать подлинной историей именно *искусства*, обязана пройти узкими воротами уразумения отдельного художественного творения»⁴. И, наконец, ещё одно созвучие присутствует в оценке

представляет собой синтаксис и семантику в единстве и в таком виде в равной степени и тематизацию, и преодоление своего внеиконического субстрата, то тогда они могут стать с этого момента предметом дискуссии в аспекте феноменального смысла. С иконикой не соразмерен тезис, будто благодаря феноменальному смыслу возможно «переживание <...> гештальта», равно как «великая близость к художественному творению», будто в этом состоит «чистое настоящее» произведения искусства и лишь в этом проступает «художественное качество». Несомненно, что Форссманн в изложении предложенной Панофским системы решительно недоопределяет феноменальный смысл. То самое, если выражаться вместе с Пэхтом (*Pächt O. Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung // Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Bd. III. Theorien und Probleme. Berlin: Gebr. Mann, 1967. S. 374*), что имеет отношение к «образному содержанию» и что его вырабатывает, Форссманном постигается не в большей степени, чем Панофским. Заметка Форссманна – это одна из пятнадцати статей, собранных вместе Кеммерлингом («Ikonographie und Ikonologie»). Здесь не то место, чтобы обсуждать эти эссе в их отношении друг к другу и особенно – в их позитивной или негативной соотносённости с тезисами Панофского, и уж подавно здесь невозможно уравновесить те или иные аргументы и контраргументы. Немало бы прояснила обобщающая работа на эту тему. Она останется – быть может – не завершённой и тогда, когда будет нацелена в первую очередь не на относительно абстрактное установление интерпретационных норм, а скорее на проведение конкретной интерпретации и её обсуждения. В этой связи было бы оправдано процитировать ту цепочку аргументов, посредством которой Кеммерлинг (S. 12) систематически организовал свои возражения Панофскому – имея в виду его конструктивную критику. «1. Предложенная Панофским схема строго отделённых друг от друга уровней значения, вероятно, не очень устойчива, особенно перед лицом соответствующих предпосылок интерпретации. 2. Иконология, по всей видимости, не учитывает особую способность изобразительного искусства – в силу его образно-экспрессивных моментов – производить эстетические значения. 3. Интерпретационные высказывания относительно “символических ценностей” (как их мыслит Кассирер), фундаментальным образом не способных покоиться на символических конвенциях, требуют, конечно, исторически-герменевтического понимания, а вовсе не таких высказываний, что могли бы претендовать на объяснительный характер. 4. Метод не вправе претендовать на роль теории всеобъемлющего анализа семантической размерности произведения изобразительного искусства».

³ *Sedlmayr H. Pieter Breugel: Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Band 2. München, 1957. S. 1–48. Цит. по первой публикации; перепечатка: Sedlmayr H. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 1. München, 1959. 2. Aufl., 1985. S. 319–357* существенно сокращена.

⁴ *Op. cit. S. 31* («плотность» как «уплотнение до состояния поэзии»), S. 48.

односторонних способов созерцания – формалистического и иконографически-иконологического: «За абстрактным формализмом в рассмотрении картин следует и абстрактная иконография вкупе со столь же абстрактной иконологией, и одна не менее тиранична и столь же бесплодна, как и другая, будучи в равной степени не сведущими в сущности художественного творения. Собственной же задачей понимания, соразмерного сущности художественного творения, могло бы стать схватывание именно обоих “сторон” художественного творения, его видимого гештальта вместе с его образными порядками – с одной стороны, и принадлежащими ему его значениями – с другой стороны, – или в их соответствии, или в игре противоречий»⁵. Однако же и вместе с тем, уже в этих формулировках Зедльмайра обнаруживают себя и различия между иконикой и структурным анализом. Они касаются вопроса, что суть принадлежащие художественному творению значения и как они сами себя в таковом являют^V.



Ил. 1

Зедльмайр разработал свой структурный анализ, обратившись к брейгелевскому «Низвержению слепых» (ил. 1), при том что именно на примере этого изображения разработанный структурный анализ был представлен в качестве парадигмы структурного анализа вообще. Решающие категории образного уразумения – «сочувствующее (anmutungshafte) понимание» и «артикулирующее понимание»⁶. Они способны в весьма фундаменталь-

⁵ Op. cit. S. 30.

^V Предвосхищая нижеследующие формулировки, несколько важных положений касательно видов референции (текстуальной и предметной) в их взаимоотношении и в соотношении с изобразительностью и в контексте возможностей визуальной тематизации и горизонтности см.: Приложение V.

⁶ Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 34.

ном смысле слова соответствовать тем способам созерцания, что присущи как зрящему, так и узнающему зрению. Брейгелевское изображение оказывается феноменом сочувствующего понимания в тот момент, когда оно открывается взору наблюдателя, прежде его не знавшего, предлагается предельно быстро, то есть «тахистоскопически». И уже в тот момент изображение обнажает своё «настроение» как нечто «призрачное», «наполняющее страхом», причём этого добиваются как преобладающая в изображении ниспадающая линия (или, точнее, ниспадающая кривая параболы), так и в известной мере пугающие эмоциональные эффекты со стороны цвета (*Farbenanmutungen*), что свойственно нижней зоне изображения, тогда как в верхней зоне горизонталь вкуче с всецело дружескими эмоциональными качествами подчёркивают экспрессию «покоя»⁷. В голову приходит соображение Бодлера касательно картин Делакруа: «D'abord il faut remarquer, et c'est très important, que, vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique»⁸ [«если зритель смотрит на картину Делакруа издалека, так что не может разобраться в ней детально и не улавливает её сюжета, картина всё равно производит на него сложное и глубокое впечатление, наполняет его душу счастьем или печалью»]^{VI}. Брейгелевское изображение в той мере оказывается феноменом зрящего зрения, насколько оно для обретения возможности воспринимать настроение не нуждается в зрении узнающем, озабоченном идентификацией предметов.

Артикулирующее понимание образа – дифференцировано. Вначале – это «ориентированное на восприятие и представление “формальное” понимание (“зрение в гештальте”)⁹. Оно охватывает формы тел и порядок пространства, низвергающиеся фигуры – слепые и пребывающие в покое,

⁷ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 4 ff., 7.* Картина Брейгеля, по всей видимости, была лишена краёв. «Справа не достаёт узкой полосы; копии и, соответственно, реплики в Париже (Лувр), в Вене (Галерея Лихтенштейна) и экземпляр, находившийся в 1935 году в венской Галерее св. Луки, единодушно демонстрируют более широкий правый край: рука падающего не обрезана (S. 2)». Для структурного анализа Зедльмайра этот факт остается незначимым.

⁸ *Baudelaire C. L'Art romantique // Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire. VI. Ed. by J. Crépet. Paris, 1925. P. 248ff.* Относительно представлений немецких романтиков – уже и Зедльмайр (Op. cit. S. 5) на это указывает – см.: *Lankheit K. Die Frühromantik und die Grundlagen der gegenstandlosen Malerei. Heidelberg, 1951. S. 55 f.* С бодлеровским «способом видеть» можно сравнить представление, связанное с понятием *macchia*, введённым в 1868 году В. Имбриани в своём сборнике «La Quinta Promotrice» и позднее усвоенным прежде всего Бенедетто Кроче: «простая и голая *macchia*, свободная от какого-либо даже приблизительно предметного определения, совершенно в состоянии внутренне задеть и пробудить то или иное воспринимающее ощущение» в зрителе (*Croce B. Kleine Schriften zur Aesthetik I / Croce B. Gesammelte philosophische Schriften (1927–1930). Bd. VI. Tübingen, 1930. S. 249.* Далее об этом см.: *Sedlmayr H. Die „macchia“ Breugels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. 8. 1934. S. 137–159.*

^{VI} Цит. по: *Бодлер Ш. Всемирная выставка 1855. III. Эжен Делакруа / Пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман // Бодлер Ш. Об искусстве. Москва, 1986. С. 152.*

⁹ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 7ff.*

устойчивый пейзаж, – в отношении к порядку плоскости изображения, равно как и порядок цвета – на плоскости и в пространстве^{VII}. Можно сформулировать и так: зрение в гештальте содержит в себе опыт как зрящего, так и повторно узнающего зрения. Помимо того, артикулирующее понимание образа включает в себя «ноэтическое понимание», то есть «оригинальное предметное или словесное значение»¹⁰, равно как и «аллегорическое значение»¹¹. Оригинальное, словесное значение связано с господствующим примерно с конца XVI века признанием слепых – болванами, тогда как аллегорические значения, наоборот, признают тот факт, что слепые ведут слепых, за пример перевёрнутого мира, равно как и характеристику слепых как ослеплённых и заблуждающихся. Следующее далее «эсхатологическое значение»¹² являет себя после этого в безостановочности низвержения, указывая на «последние вещи судьбы человеческой»¹³, в то время как, наконец, брейгелевское изображение в той мере содержит в себе «тропологическое значение»¹⁴, насколько оно побуждает самого наблюдателя приравнять себя самого к ослеплённым, заблуждающимся и принимать изображение как призыв к самопознанию. Зедльмайр говорит о «незримых, исключительно духовно узреваемых значениях» в связи с подобными последними контекстами, что наделяют и пребывающий в покое пейзаж как место совершающихся действий дополнительным смыслом утраченной судьбы¹⁵.

Mutatis mutandis позволительно – в пределах зрения в гештальте согласно оригинальному, аллегорическому, равно как и эсхатологическому и тропологическому уровням смысла – сопоставить дифференцирующий структурный анализ Зедльмайра с интерпретационной моделью Панофского, различающей предиконграфический, иконографический и иконологический уровни смысла. В той мере, насколько зрение в гештальте вбирает в себя предметную идентификацию, оно соответствует предиконграфическому

^{VII} О взаимоотношении и различии внутри «поля изображения» изобразительной плоскости и изобразительной поверхности – в контексте ключевого для Имдаля понятия «перспективной потенции изобразительного поля» (идея Д. Фрая) как способа включения во внутрикартинное действие активного – интерпретирующего и импровизирующего зрителя (ему предоставляется возможность пережить и испытать на себе трансформацию материальной поверхности изображения в идеальную – и идейно насыщенную изобразительную плоскость, содержащую в себе смысловую потенциальность – посредством напряжённых визуально-темпоральных структур) – см. Приложение III.

¹⁰ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 15ff.*

¹¹ *Op. cit. S. 19ff.*

¹² *Op. cit. S. 23.*

¹³ *Op. cit. S. 25.* Эсхатологическое значение обнаружил уже Аксель Ромдаль (см.: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Keisershauses. XXV. S. 129 ff.*). Ср. *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 36ff.* Точно так же и Макс Дворжак (*Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München: Piper Verlag, 1924. S. 246 ff.*) говорит об «эсхатологическом лике сновидения». Ср. *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 41ff.*

¹⁴ *Op. cit. S. 27.*

¹⁵ *Op. cit. S. 31.* Важна отсылка Зедльмайра к четырёхчастному смыслу Писания. Относительно этого – письмо Данте к Кангранде делла Скала. Ср.: *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 44.*

смысловому уровню. Затем позволительно – мы сказали бы, что *mutatis mutandis* – значения оригинальное и аллегорическое поставить в параллель с иконографическим, равно как и эсхатологическое и тропологическое – с иконологическим смысловым измерением, тогда как для Зедльмайра эсхатологическое и тропологическое указывают на сверхисторическую силу высказывания, присущую художественному творению. Бесспорно и важно однако же то, что интерпретационная модель Панофского не привлекает к рассмотрению ни настроение, ни первичный наглядный характер образа, равно как и вообще никакой опыт зрящего, а не только идентифицирующего предметы зрения. Для структурного анализа Зедльмайра, наоборот, настроение и первичный наглядный характер образа обладают абсолютно решающим значением.

То самое, что открывает структурный анализ, самим Зедльмайром обозначается как иерархическая система слоёв¹⁶. Со всей выразительностью ведётся речь о наслоении и об эндотимическом основании, которое в качестве настроения или как первичный наглядный характер открывается физиогномическому, допредметному сочувствующему пониманию образа. «Говоря приблизительно, “настроение” произведения искусства соответствует эндотимическому основанию, формальная сторона произведения – восприятию и представлению, сторона, связанная со значением, – мышлению, а также, пожалуй, и воле»¹⁷. Более того: система слоёв имплицитно путь созерцания с более низкого смысла к смыслу так или иначе более возвышенному. «От первого, сопереживающего понимания <...> через артикулирующее понимание формальных структур и перекрывающихся друг друга образных значений (словесное, аллегорическое, эсхатологическое и тропологическое) путь ведёт – как в спиральном обороте – назад и вверх к физиогномическому уразумению высшего порядка, которое достигнутые на этом пути отдельные опыты в итоге принимает в себя, интегрирует и оживляет»¹⁸.

Невозможно скрыть важную роль допредметного, сочувствующего понимания образа, то есть зрящего зрения, которое предзадаёт всякому последующему предметному постижению заведомо организующий опыт. Именно в оценке этого зрения структурный анализ Зедльмайра радикально отличается от интерпретационного метода Панофского. Структурный анализ Зедльмайра понимает образ как систему, в которой первый, ещё допредметный и доступный зрящему зрению наглядный характер или настроение распространяются на незримые, исключительно духовно узреваемые значения в силу совершенно естественной преданности «аналогичных качеств»¹⁹. Первичный наглядный характер зловещего, призрачного, падшего и апелляция-призыв к Я-зрителя познать ослепляющее заблуждение, угрожающее изнутри и снаружи, – с точки зрения своего значения – равно-

¹⁶ Op. cit. S. 30.

¹⁷ Op. cit. S. 46.

¹⁸ Op. cit. S. 34.

¹⁹ Op. cit. S. 31.

значны. Вначале – зловещее, падшее в качестве эндотимического основания, понятного для сочувствующего понимания. Затем, на основании артикулирующего понимания, – падение слепых как заблуждающихся, равно как и Я-зрителя, которое призывается к идентификации с заблуждающимися, и, наконец, призыв к саморефлексии Я-зрителя внутри того самого состояния заблуждения, – всё подобное подлжит одному и тому же выражению зловещего и падшего, выступающему в качестве эндотимического основания, что заявляет о себе сквозь все слои и что возобновляется в качестве аналога всяких иных аналогов. Выражаясь логически, тот самый «спиральный оборот» в процессе понимания обусловлен утверждением-установлением «аналогических качеств».

Строгость и завораживающая сила зедльмайровского структурного анализа, ориентированного на послойную модель, не подлежат обсуждению: «Между наглядным гештальтом и значением, чьим носителем он является, налицо отношение взаимного исполнения»²⁰. Тем не менее возникает вопрос, способен ли подобный структурный анализ действительно быть парадигмой для интерпретации образа вообще, действительно ли он исчерпывает потенциал образной репрезентации, оставаясь действенным, например, и в том случае, когда образ-изображение в меньшей степени являются собой систему аналогических качеств, а в большей – систему той сложности, что сама себя определяет согласно числу и разнородности (!) отношений, возможных между её элементами в соответствии со структурой системы: «К тому же комплексность должна измеряться многомерно. Она нарастает по мере увеличения как количества элементов, так и числа и разнородности сопряжений элементов, которые системой предусматриваются»²¹. В зедльмайровской же послойной модели, наоборот, об отношениях можно говорить лишь в той мере, насколько они покоятся на аналогиях и насколько тем самым комплексность измеряется сравнительно одномерно, то есть посредством соотносённости одного слоя с (любим) иным, но в соответствии с эндотимическим основанием. Что касается обсуждаемых здесь изображений-образов Джотто, то они подпадают под категорию многомерных комплексных систем, причём таких, что предусматривают противоположное и связывают его внутри себя в тотальность сверхпротивоположного. При том что как раз системам линейных полей (Feldliniensysteme)^{VIII} удаётся – а именно это и есть желательный результат вышеуказанных иконоических образных интерпретаций – прояснить то обстоятельство, что многочисленность и просто противоположность элементов, равно как и многочисленность их реляций опосредуют друг друга, собственно говоря,

²⁰ Op. cit. S. 34.

²¹ Цит. по: *Luhmann L. Komplexität // Historisches Wörterbuch der Philosophie / Hg. von J. Ritter und K. Gründer. Bd. 4. Basel: Schwabe, 1976. S. 490.*

^{VIII} Об этом ещё одном принципиальном концептуальном инструменте Имдаля – с опорой на Хетцера и Фрая (использование схематических рисунков, иллюстрирующих «идеальную сеть координат», а фактически «формально-абстрактное положение дел» – для Хетцера, или выявление реального «конструкционного рисунка» – для Фрая) у самого Имдаля см. Приложение IV.

соотносясь с этими самыми системами линейных полей как с некоей диалектической осью – и совсем не так, как с эндотимическим основанием. И остаётся фундаментальным образом без разницы и фундаментальным образом под вопросом, открывается ли система линейных полей в качестве органа того самого опосредования различного или даже противоположного уже первому «тахистоскопическому» взгляду или её способно обнаружить лишь рефлектирующее наблюдение. В любом случае, опосредование обычно Неопосредуемого – присущая образу продуктивная возможность, причём реализуемая как преизбыток всех аналогий и очевидностей-эвиденций, обычно возможных в зримом мире опыта.



Ил. 2

В джоттовском изображении «Воскрешения Лазаря» (ил. 2) косая линия могильного холма, параллельная диагонали, очевидным образом открывается как важная композиционная данность и как вообще образная ценность-значимость, определяющая доминирующий и симультанный обзор целого. Эта косая линия представляет собой выражение или Восхождения, или Нисхождения. В качестве такой ценности-значимости эта косая линия только и доступна зрящему зрению и открыта, конечно, только тахистоскопическому способу созерцания, подобно господствующей ниспадающей линии в брейгелевском «Низвержении слепых». В изображении Брейгеля

эта линия – первейший наглядный характер шатания, колебания и падения слепых как ослеплённых, а равно и их трагической судьбы, которую можно перенести и на нас самих²²: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге.

Не вызывает сомнений, что это сравнение работает и применительно к изображению у Джотто. В косой линии очевидный уже для простого зрящего зрения подъём оказывается первейшим наглядным характером того самого сценического действия Воскрешения, что открывается лишь рефлектирующему созерцанию: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге^{IX}. В этой мере зедльмайровский способ интерпретации позволительно переносить и на изображения у Джотто, причём нет надобности продолжать дискуссию на тему природного родства или метафорической связи между Восхождением и Воскрешением.

Однако же в том самом отношении взаимореализации между Восхождением и Воскрешением ни в коей мере не исполняется образный смысл как по возможности комплексный, на чём напрямую и покоится отличие от интерпретационных целей Зедльмайра. Ибо в контексте образного целого, которое, пусть и структурированное во всех направлениях системы линейных полей, открывается, однако, только рефлектирующему зрению, схватывающему как предметное, так и сценическое, – именно в таком контексте косая линия содержит в себе в снятом виде значения, или весьма различные и совершенно не аналогичные, или первоначально друг из друга произошедшие. И вернее даже, она включает в себя и простое предметное обозначение холма, и, в особенности, возможность переводить, собственно говоря, достигающий кульминации в нынешнем моменте жест Иисуса в выражение власти сверхвременного Всеприсутствия и Всемогущества – через все сценически различные и темпорально последовательные событийные фазы – от крика женщин и до снятия покровов с восставшего из мёртвых²³. Отношение взаимного исполнения между Восхождением и Воскрешением со своей стороны передаётся в более высокий контекст, который сам высказывает в наглядном равенстве иное – собственно говоря, не только Схожее и Взаимопростающее, но и Различающееся и даже Противоположное, причём в той мере, насколько оказывается возможным для рефлектирующего образного уразумения не что иное, как схватывание наглядного равенства актуального мгновения и темпоральной последовательности всеобъемлющего Присно в качестве [всё того же] наглядного равенства, но уже Различного и даже Противоположного. Вверх, как всегда

²² *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 32.*

^{IX} Ср. и в связи с этим сценически-театральным пассажем, и в контексте всей теории взаимодействия планиметрии, проекции и сценографии (см. ниже) приводимую Имдалем формулировку из Т. Хетцера: «У Джотто <...> все правила художественной игры совершенным образом созвучны с существом её участника, и более того: эти правила касаются как формы, так и содержания» (S. 127).

²³ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 65 ff. и особенно S. 72 (см. Приложение VI. – С.В.).

по аналогии к процессу Воскрешения, представляет собой и функцию опосредования Противоположного в Сверхпротивоположное – опосредования, что через то самое родство между Восхождением и Воскрешением в основе своей всё ещё не задано: комплексное выражение зримости образа Воскрешения – весьма особое Не-только-но-и, обосновываемое не одними лишь природными аналогиями или близостями. Оно состоит и в косой линии, представляющей собой разностороннее отношение реализации между Восхождением и Воскрешением, и в косой линии как выражении превосходящего время Именно-Ныне жеста Иисуса – выражении, что не было бы дано без косой линии. Равно и ценности-значимости подобного комплексного Не-только-но-и исполняются взаимно в качестве прояснения одного через другое. Структурный анализ Зедльмайра совсем не рассматривает подобное комплексное Не-только-но-и, которое само является и чем-то большим, и чем-то иным по сравнению с взаимным исполнением всего лишь схожего²⁴.

Но как обязан звучать вопрос относительно несущего основания: есть ли в контексте целостного и в своей целостности схватываемого образа косая линия как уравнивание Восхождения и Воскрешения, или она есть описанное выражение власти, присущее жесту Иисуса, который к тому же нуждается в косой линии? Иначе говоря, мотивирована ли косая линия как несомненно главенствующая в изображении ценность в выражении Восхождения и Воскрешения или в выражении властного совершенства жеста Иисуса как чего-то Сверхпротивоположного, как Присно, пребывающего в нынешнем моменте? Как необходимо отвечать на эти вопросы, где всё-таки – в этом и состоит собственно образное достижение – одно и другое оказываются для созерцания одним и тем же? Не существует никакого *tertium comparationis*, предзаданного в том природном, внеиконическом мире зримости, норма которого была бы способна согласовать эти различные смысловые качества в пределах смыслового комплекса, на самом деле – сверхпротивоположного.

В то время как в сцене «Воскрешения Лазаря» косая линия, параллельная диагоналям картины, обнаруживает себя открыто, в картине «Взятия

²⁴ Лоренц Диттманн (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. S. 178f.*) свою критику структурного анализа Зедльмайра резюмирует фразой, что, мол, рефлексия на «оценивание соответствий», как они задаются родственными или аналогичными качествами, которые и выделяет Зедльмайр, означает «не что иное <...> как вынесение оценки художественного творения согласно впечатлениям, полученным из опыта повседневной жизни» (S. 185). Диттманн цитирует в связи с этим соображения Курта Ризлера (*Riezler K. Traktat von Schönen. Zur Ontologie der Kunst. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag, 1935. S. 31, 33*): «Курт Ризлер обнаружил, что то самое выражение, о котором идёт речь в искусстве, не есть выражение чего-то такого, что можно было бы поименовать “Тяжелое или Лёгкое само по себе”, “чистое явление Тяжелого как тяжелого, Покоящегося как покоящегося и Движения как движения”. В художественном творении являет себя в большей мере “разнонаправленная гармония”. Здесь присутствует экспрессия “Нежного и однако же Крепкого, Мягкого и однако же Твёрдого, Сладкого и тут же – Терпкого, тут Покой подвижен, а Подвижность – в покое”. И сам Диттманн: «Художественное творение объединяет то, что естественным порядком кажется несоединимым» (S. 186).

под стражу» (ил. 3) пересекающая всё изображение ниспадающая линия, простирающаяся от дубинки слева через головы Иисуса и Иуды насквозь к руке фарисея справа, представляет собой сравнительно сокрытую изобразительную ценность-значимость. Но благодаря этой пересекающей картину косою линией изображение «Взятия под стражу» (ил. 4)²⁵ оказывается самым блистательным и самым комплексным изобразительным творением Джотто. Его достижение можно объяснить лучше всего, наверное, следующим образом, следуя за моделью несколько непривычного, собственно говоря, взаимозаменимого отношения фундирования. Непривычным делает это взаимозаменимое отношение фундирования его диалектичность: это не есть простая, то есть основанная на аналогиях или природной близости последовательность слоёв, в которой первый слой несёт второй и третий или второй и четвертый и накладывает на них свой отпечаток. Подобная система слоёв, наоборот, как раз в картине Брейгеля наличествует в той мере, насколько значения Шатания, Падения и Трагической Судьбы слепых как ослеплённых действуют через выражение чего-то Падающего, а значения Идиллического, Домашнего и Умиротворенного, что присуще пейзажу, действуют через выражение чего-то Покоящегося.



Ил. 3

²⁵ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 93 ff.



Ил. 4

Когда Нечто нуждается для своей экзистенции в Другом (или во многих других) и не способно без него существовать, то оно фундировано этим Другим. Если понимать изображение Джотто со «Взятием под стражу» как фундируемое и обозначать её как А, то тогда её фундирования – это В (что достигается с помощью косо́й линии и прежде всего доступного зрящему зрению единства композиции), С (выражение очевидности подчинения Иисуса) и D (выражение очевидности Его превосходства). Эти фундирования, фундирующие А, сами фундируются со стороны А, причём тем способом, что В, С и D в своих взаимозаменяемых отношениях подобны с точки зрения своего созерцания: В фундируется со стороны С и D, точно так же как В, наоборот, является фундированием С и D; С фундируется в В и D, равно как оно есть фундирование В и D; D фундируется в В и С, равно как оно, наоборот, есть фундирование В и С. Речь идёт об иконической смысловой комплексности сверхпротивоположности (А), которая хотя и фундирована в формальном единстве (В), в выражении подчинения Иисуса (С) и в выражении Его превосходства (D), тем не менее не может быть переведена вспя́ть в свои фундирования и в их так или иначе изолированные смысловые качества, ибо она сама только и фундирует крайне многомерные значения своих фундирований. Не существует никакого *tertium comparationis*, которое было бы внеиконическим, то есть предзаданным в мире естественного опыта, а не конституированным лишь самим изображением (А),

и норма которого могла бы согласовать различные смысловые качества формального единства, подчинения и превосходства Иисуса в рамках той самой смысловой комплексности сверхпротивоположности. Только в изображении косая линия – это ценность, обосновывающая формальное единство и тотальность, но, однако же, чем более она является таковой, настолько она и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно выражением очевидности как подчинённости, так и превосходства Иисуса. И только в изображении выражение подчинённости Иисуса, чем более оно является таковым, настолько оно и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно как выражением Его превосходства, так и ценностью, обосновывающей формальное единство и тотальность. И только в изображении выражение превосходства Иисуса, чем более оно является таковым, настолько оно и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно как выражением Его подчинённости, так и ценностью, обосновывающей формальное единство и тотальность. Но может ли такое быть, чтобы вне иконической эвиденции изображения все виды опыта тотальности, равно как и формы выражения подчинённости и превосходства, опосредовались друг в друге как противоположные смысловые качества, достигая единства созерцания себя? Только в изображении Иисуса, Воскрешающего Лазаря, Его жест в контексте непосредственно явной формальной тотальности, есть выражение наглядности исторического Именно-Ныне и одновременно – нечто большее и другое, будучи одновременно выражением зримости сверхисторического Присно. И только в изображении, опять-таки в контексте непосредственно эвиденциальной формальной тотальности, Несущий Крест Иисус является одновременно и в истории, и над ней, будучи равно и вовлечён в (различные, кстати, уже внутри себя) события шествия на Голгофу, и изолирован от них, и утверждён, так сказать, абсолютно (ил. 5)²⁶. Но какая нужда перед лицом таких воистину многомерных и в высшей степени комплексных структур, в которых изображение как фундирующее, то есть как смысловая тотальность сверхпротивоположного, фундируется в фундированиях, которые сами фундируются в сплавлении их разнородных или противоположных значений, – какая необходимость вести речь о послойном построении, которое само, соответственно, может быть понято так, что первое сочувствующее восприятие безусловно до-интеллектуального рода (эндотимическое основание) утверждает слой за слоем надстройку, возвышающуюся ступень за ступенью, притом что в этой надстройке оно для себя и обретает место, утверждающее эти слои раз и навсегда и этими же слоями подтверждаемое?

Можно было бы возразить, что и Зедльмайр изображение «Низвержения слепых» обозначал как в высшей степени напряжённую, дисгармоническую, «возведённую на диссонанс» структуру: «...впереди господствует трагическое, а именно – пробуждающее страх и сочувствие, позади – идиллическое, успокаивающее и умиротворяющее <...>, впереди – злоецее,

²⁶ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 93 ff.

позади – сокрытое»²⁷. Да только эта названная Зедльмайром противоположность – просто оппозиция, лишённая сложности сверхпротивоположного. Ибо в подобной оппозиции ни само Покоящееся не содержит момент Трагического, ни само Трагическое не снимает в себе момент Покоящегося.



Ил. 5

И хорошо, если станет отчётливо ясным, что метод иконической интерпретации предполагает по сравнению со структурным анализом Зедльмайра иное понятие образа и потому не может быть назван структурным анализом. Ибо иконический метод интерпретации, то есть иконика, вынужден и обязан – как в случае с изображениями Джотто – рефлексировать не на естественные и в основе своей уже знакомые опыту аналогические качества видимых феноменов и не на невидимые значения, открывающиеся только духовному усмотрению, а на зримые коинциденции без этого не коинцидирующего, и даже – на смысловые тотальности сверхпротивоположного или на рискованные эквивалентности. Вышеуказанные иконические интерпретации не свидетельствуют об иконическом качестве изображений Джотто как о послойном построении, покоящемся на эндотимическом основании, то есть как о постепенно возвышающемся и ступенчатом смысловом развёртывании некоего первичного, ещё допонятийно схватывае-

²⁷ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 32.*

мого наглядного характера или некоего ещё допонятийно схватываемого настроения, иконика скорее пытается объяснить смысловые качества изображения как некоего комплексного устройства отношений, касающихся скрытых обычно от созерцания или вообще от восприятия коинценденций или даже рискованных эквивалентностей, насколько в целостности изображения фундаментально различные или даже противоположные смысловые моменты взаимно фундируются или имплицитируются до ясного сходства созерцания. Подобное устройство отношений, что вырабатывает сходство созерцания несхожего или даже взаимоотталкивающего и в этом смысле является структурой рискованных эквивалентностей, едва ли может быть описано с помощью модели органицистического послойного построения, возводимого на эндотимическом основании, скорее – если хотите – «основание» само задаётся в пределах изобразительного целого, что полагает то самое Несходное или даже Противоречивое в единство созерцания. Это изобразительное целое заметно в каждом акте взаимодействия Различного или Противоречивого в той мере, насколько оно выявляет Различное и Противоречивое в качестве диалектически опосредуемого единства и, тем самым, в любом взаимодействии делает доступным для созерцания симультанную и полную напряжения тотальность изображения.

Насколько важно для иконического интерпретационного метода зрящее зрение^x, иконологией Панофского совершенно не замечаемое, настолько, однако, в отличии от структурного анализа Зедльмайра, не может быть исчерпывающим допонятийное восприятие эндотимического основания как обоснования некоторой надстройки – по сравнению с тем неустрашимым моментом в контексте иных моментов, что в совокупности с ними обнаруживает так или иначе и в той или иной мере изображение как некий феномен сверхпротивоположности или как некую структуру рискованных эквивалентностей. Соответственно для иконики является решающим то понятие тотальности, которое никак не соответствует понятию тотальности в структурном анализе. В последнем над всеми последующими модулями артикулирующего понимания доминирует, благодаря эвиденции первичного, сочувствующего понимания, эндотимическое основание. Лишь при условии допущения эндотимического основания имеет место быть описанный Зедльмайром «спиральный оборот» в той самой череде различных модусов понимания, которая исполняется сочувствующим пониманием более высокого порядка, но в нём же и заканчивается. Нового спирального движения в процессе понимания на основании подобного более высокого сочувствующего понимания – не существует.

^x Ещё раз – в качестве резюме – о содержании этих двух, центральных для Имдаля понятий: узнающего зрения и зрящего зрения, связи первого со сценической хореографией и перспективной проекцией, а также, соответственно, с внешним предметным и «предзаданным» миром, а второго – с планиметрической композицией и, соответственно, с внутренним, автономным «изобразительным полем», а значит, в первом случае – со смысловой «коинценденцией» (случайным «совпадением») и – во втором – со значимой «провиденцией» (неизбежным последующим развёртыванием заложенного потенциального и потому «предвосхищаемого» значения) дополнительно и исчерпывающе см.: Приложение II.

То, что в противоположность этому представляет в качестве тотальности иконика, не может быть определено посредством предзаданного эндотимического основания, позволяющего из себя дедуцировать все последующие [модусы] понимания. В большей степени тотальность артикулируется в единстве созерцания напрямую отталкивающихся друг от друга смысловых образований или рискованных эквивалентностей, для созерцания которых не существует ни «спирального оборота», ни осмысленного начала, ни осмысленного конца. Повторим лишь то, что касается обсуждаемых изображений Джотто: иконическое наглядное уподобляющее усилие, осуществляемое в медиуме образа, то, что может быть различаемо как *necessitas conditionata* и как *necessitas absoluta* (провиденция)^{XI}, иконическое уподобляющее усилие, направленное на момент и на темпоральное протекание, на Иисуса как в истории Действующего и как над ней Возвышаемого, на вовлечение-инвольтацию и на обособление-изоляция, на подчинение и на превосхождение, – всё это суть рискованные эквивалентности^{XII}.

С позиции иконики под вопросом находится достаточность послойной модели структурного анализа для интерпретации изображения²⁸. И как минимум остаётся без ответа вопрос, не указывает ли брейтелевское «Низвержение слепых» на диалектически определяемое единство созерца-

^{XI} См. о «провиденции» и «контингенции»: «Касательно отношений между предусмотрением (*providentia*) в качестве “первого принципа” и упорядочиванием (*disposition*) и в их противопоставлении случайности (*contingentia*) <...> смотри у Фомы, который ведёт речь о том, что направленное на цель предусмотрение в известном роде может быть причиной упорядочивания, по причине чего нередко акт упорядочивания приписывается предусмотрению. При том что следует различать приведение к порядку и в отношении к цели, и собственно порядок частей в отношении друг к другу. То самое приведение к порядку, вероятно, расположено, собственно говоря, ближе к цели, чем порядок частей в отношении друг к другу и является в известном роде причиной последнего. И далее: чем ближе нечто расположено к Первому Принципу, тем выше его место в порядке предусмотрения. Что же, в противоположность этому, касается контингентности, то она обусловлена не Первым Принципом, а, как правило, вторичной причиной» (S. 122).

^{XII} Основополагающие наблюдения относительно «синтезов времени и момента» (название самой обширной и самой конкретной (!) седьмой главы книги Имдаля) в соответствующих аспектах итерации, симультанности, сукцессии и нарративной хронологии см. в Приложении VI. Финальные же формулировки на тему «изобразительного времени» см. в Приложении VII.

²⁸ Вопрос становится ещё более настойчивым, когда, например, в поле зрения попадает зедльмайровская критика Сезанна. С полной основательностью Зедльмайр утверждает, что в произведении искусства ни один слой не в состоянии быть, соответственно, «утверждённым абсолютно», ни эндотимическое основание в качестве «соразмерного настроению аффективного» слоя, ни слой, «соразмерный восприятию и представлению», ни – «мыслительный» (*Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 46*). Касательно Сезанна Зедльмайр заявляет, будто тому принадлежит открытие царства цвета как такового. Получается, что искусство Сезанна тем самым обнаруживает Первоначальное не в регионе предметного, но в некотором образе действий, собственно – в так называемом «чистом зрении», условие которого, со своей стороны, – крайняя безучастность духа по отношению к тому, что переживает глаз. «В естественном опыте существует состояние, которое в определённом смысле соответствует той позиции, которую Сезанн возводит в принцип. Это редкое состояние между пробуждением и полным бодрствованием, когда, так сказать, бодрствует только глаз, в то время как интеллект ещё отдыхает» (*Sedlmayr H.*

ния – поверх всего того, что может быть эксплицируемо в рамках послышной модели, когда, приглядевшись, можно обнаружить, что предводитель слепых, опрокинувшись на спину, обратил вверх свой открытый лик, уподобившись – как будто в каком-то жесте откровения, а не замыкания – Савлу / Павлу, а не Икару, имея вдобавок над собой некую открытость в промежутке двух деревьев, и когда одновременно и посмотрев, и увидев, можно узреть, что правая (от нас) согнутая рука этого падшего отражается в нижнем правом углу изображения и что он подхватывает низвергающиеся линии, господствующие в изображении, и, вкуче с той самой открытостью

Verlust der Mitte. Salzburg, 1948. S. 97 ff. Подобное негативное толкование со всей резкостью осуждает Курт Бадт (*Badt K. Die Kunst Cezannes. München: Prestel, 1956. S. 138*). Ничто не заставит понимать это как-то иначе, чем как то, что будто бы живопись Сезанна, по мнению Зедльмайра, не воспроизводит ничего иного, помимо эндотимического основания, утверждённого абсолютно. Следует, фактически, прямо задаться вопросом, не становится ли явной на примере Сезанна несостоятельность как раз-таки послышной модели, а не достижений художника, творящего образы? Можно ли вообще говорить об абсолютно утверждаемом эндотимическом основании с отсутствующей надстройкой, когда – если смотреть диалектически – «самое специфическое достижение» живописи Сезанна обнаруживается в «цветовой интерференции», делающей возможной «осуществление цветового богатства и цветовой гомогенности как единого целого» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes geschichtlicher Stellung // Deutsches Jahrestviertelsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1933. 11. S. 82*). Такого рода диалектические позиции и определяют сезанновскую интерпретацию: «Посредством последовательно экстремального осуществления субъективных моментов оптического восприятия “*sensation colorantes*” Сезанн только и находит путь к объективно субстанциональному миру» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes geschichtlicher Stellung. S. 79*). Роджер Фрай (*Fry R. Cezanne. A Study of his Development. London: The Hogarth Press, 1927. P. 57*) видел характерное искусство Сезанна в синтезе противоположных намерений: «*to yield to the atmosphere*» и «*to resist it*» [«поддаваться атмосфере» и «сопротивляться ей»]. У Герберта Рида (*Read H. Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness. London: Faber and Faber, 1955. P. 129f.*) это звучит так: «*Cezanne’s agonized career as a painter is to be understood as an attempt to realize an objective world without abandoning sensuous basis of his aesthetic experience*» [«мучительный путь Сезанна как живописца следует понимать как попытку реализации объективного мира, не отказываясь от чувственного основания эстетического опыта»]. Согласно Бадту (*Badt K. Die Kunst Cezannes. S. 249*), «Сезанн <...> как никакой иной живописец своего времени ассимилировал методы и результаты реализма, натурализма, импрессионизма, не исчерпав ни одно их этих направлений; он <...> соединил воедино [традицию] изображения природы в XIX веке с помощью двух антагонистических образных форм – <...> “рубенсизма” и “пуссенизма”». Бадт определил образность Сезанна как «мир в своём самом плотном и взаимном состоянии», говоря о «непоколебимой структурной взаимосвязи целого», в котором всякое единичное удерживается и являет себя в значениях “длящегося” и “неповреждаемого”» (Op. cit. S. 139). И, быть может, допустимо в колористических системах Сезанна воспринимать симультанную экспрессию генезиса и предметности, симультанную экспрессию *natura naturans* и *natura naturata* в той мере, насколько до-вещная материальность открыта вещности, а вещьность открыта материальности (*Imdahl M. Überlegungen zur Identität des Bildes // Identität (Poetik und Hermeneutik). VIII / Hg. von O. Marquard und K. Stierle. München: Wilhelm Fink, 1979. S. 202ff.*). Небесполезно вспомнить и одну основополагающую фразу Поля Валери, где речь идёт о множественности функций всякого элемента произведения: «*la pluralité de fonctions de chaque element d’une oeuvre*» (см.: *Valery P. Leonard et les philosophes // Oeuvres. Vol. I. Paris, 1929. P. 1242*).

меж двух деревьев, включает всё изображение при помощи откровенной тенденции ввысь. Максимально пограничный момент ослепления диалектически опосредуется моментом открытости навстречу Откровению, которое как всегда остаётся невысказанным – доколе оно не обретает свой символ²⁹ в кустике водяного ириса – над открытой (!) рукой павшего – в качестве спа-

²⁹ См. выше: *Sedlmayr H. Pieter Bruegel. S. 26.* Относительно этого см.: *Stridbeck C. G. Bruegelstudien // Stockholm Studies in History of Art. 1956. 2. S. 261.* Решающим оказывается не однозначное Вниз, а непрестанное возвращение Вверх внутри Вниз – то самое Не-только-но-и, что радикализировано до самого крайнего напряжения в фигуре павшего. И полисемия павшего состоит в том, что он обозначает и окончание несомненного Вниз, и, лёжа на спине подобно жуку, – максимум неспособности движения и беспомощности, но одновременно, как никакой иной слепой, в повороте головы и жестах рук он устремлён вверх и, будучи близок кусту водяного ириса, выражает, по крайней мере, порыв к спасению – исполненный или нет (трудно решить, движение рук – жест приятия или упущения). Невозможно сомневаться, что кустик и рука формально сконфигурированы, и в этом контексте остаётся несомненно важным, что картина уменьшена и открытая рука низвергнувшегося обрезана <...>. Именно в смыслоутверждающей диалектике Вниз и Вверх отличается брейгелевская картина от других (из числа известных) изображений низвержения слепых. В гравюре на меди «Притча о слепых» Корнелиса Массейса (ил. см. в: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. Köln: DuMont, 1974. III. 83*) и в «Al Ноу» Франса Хогенберга (ил. см. в: *Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956. III. 5*), соответственно, самые передние слепые низвергаются лицом вниз. То же самое относится и к задней группе в гравюре по Иерониму Босху Питера ван дер Хейденса (ил. см. в: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. III. 82*, а также – в лучшем виде – в: *Schürmeyer W. Hieronimus Bosch. München: R. Piper & Co, 1923. III. 53*). Сценическая ситуация передней группы слепцов сравнительно не трагична, без пограничной ценности, так как здесь за мотивом падения лежит последующий подъём и последующее шествие дальше. То, что Михаэль Ауэнер (*Auner M. Pieter Bruegel. Umrisse eines Lebensbildes // Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen. Bd. 52. 1956. S. 98f.*), конечно же, ошибочно намерен приписывать Брейгелю, относится к гравюре по Босху, а именно то, что слепцы «вновь уже на ногах». Эпизодичность сцены на переднем плане трудно не распознать. Интендированная множественность толкований в искусстве Брейгеля по-новому была сформулирована Хайнцем Ято (*Jatho H. Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiotik. München: Wilhelm Fink, 1976. S. 62f.*) в следующих словах: «обращение с <событием> падения Икара как с quasi побочной сценой подчёркивает незначимость единичной судьбы перед лицом мира, шествующего своим привычным ходом. Крестьянин и пастух присутствуют как контраст мирной и исполненной трудов жизни по отношению к гибридной и турбулентной судьбе Икара. Крестьянин, пастух и удильщик встречаются уже у Овидия. Не таков случай с трупом пожилого мужчины, что лежит в кустах слева в конце борозды, оставленной плугом. Тут напрашиваются два толкования. В одном случае, пословица «Никакой плут не остановится ради умирающего» ставит труп в параллель к смерти Икара и вроде бы подкрепляет в определённой мере смысл сцены с Икаром. Факт же, что труп лежит в конце борозды, говорит о связи со смертью крестьянина, об умирании по окончании мирной и полной трудов жизни, в этом случае – в противоположность к Икару. Не существует никаких весомых оснований, чтобы выбирать между этими толкованиями; обе возможности остаются открытыми. Примечательно в известной степени то, что они находятся по отношению друг к другу в определённом противоречии. В одном случае, по контрасту с внезапной смертью Икара, крестьянин – в вечности продолжающий вспахивать землю – пребывает за пределами временности. Во втором случае, однако же, он сам оказывается в том же положении и когда-нибудь со всей определённостью должен будет достичь конца борозды; так что он на уровне выразительности соотнесён со временем. Всё подобное как раз и бросает примечательный свет на образный мир

сения: перевёрнутый мир – так можно сказать из перспективы маньеризма – сам подвергается перевороту^{XIII}.

Естественно, каждой интерпретации, прежде всего такой, что пытается постичь идентичность изображения как комплексной структуры сверхпротивоположности или как структуры рискованных эквивалентностей, внутренне присущ момент высокомерия (*Vermessenheit*). «Конечно, чтобы из того, что говорят слова (произведения. – *М. И.*), извлечь то, что они хотят сказать, всякая интерпретация нуждается в насилии. Однако это насилие не может быть стихийным произволом. Вести и направлять истолкование должна сила предвоссиявшей идеи. Лишь объятая этой силой, интерпретация вознамеривается рискнуть всегда непомерным (*Vermesseene wagen*), довериться сокрытой внутренней страсти произведения, чтобы через неё быть вовлеченной в несказанное и принуждённой к его сказыванию. И это – тот путь, на котором сама ведущая идея выходит на свет силою просияния»³⁰.

Брейгеля, сравнимый с языком, который знает лишь инфинитивы, оставляя связи открытыми. Двум возможным аллегорическим толкованиям позволяют противоречить друг другу на одной плоскости, функционирующей в качестве сцены...».

^{XIII} «Мир наоборот» иконического маньеризма: Зедльмайр послевоенный фальсифицируется из перспективы Зедльмайра довоенного: с помощью неназванной *macchia* (точка схода неклассической – магической – оптики) пятнается (камуфлируется – ср. у самого Зедльмайра в «Утрате...») смысл *Flecktam*, изобретённого как раз в 1935) собственная зависимость и прямая производность от текста, который подвергается диффамации-поруганию: специфически истерическая (см. Лерш) манера бессознательного жертвоприношения – поглотить, чтобы сокрыть и насытиться через приобщение как присвоение... Интерпретационное ухищрение: восхищение через похищение – «рискованные эквивалентности» в двойном действии и действенной (но не девственной) двойственности! Весь текст Имдаля – имагологическая, а не иконическая защита линии от пятна, контура – от заполнения, конфигурации-тела – от префигурации-фона. Но линия – косая, а пятно – не одно... Одной мимикрией от имитации не избавишься, маска – не каска! Но хорошая провиденция – это настоящая провокация!

³⁰ Heidegger M. Kant und das Problem der Metaphysik. Bonn, 1929. S. 193 ff. Этой ссылке я обязан Карлхайнцу Штирле (цит. по: Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики / Пер. с нем. О. В. Никифорова, с изм. Москва, 1997. – С.В.).

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Художественное овладение зримым миром* осуществляется посредством перевода случайного, контингентного в необходимое, оно есть в основе своей – овладение контингентностью <...>. В событийных образах Джотто необходимость проявляется и в различных аспектах, и в различных степенях. Она осуществляется, во-первых, посредством перспективно-проективного образного представления тел и пространства, во-вторых, посредством сценической хореографии и, в-третьих, посредством формальной, планиметрически выправленной целостной структуры композиции изображения. <...> Соответственно, следующие соображения – это попытка выявить, что те самые необходимости перспективной проекции, равно как сценическая хореография, в снятом виде содержатся в необходимости подчинённой планиметрическим правилам целостной структуры изобразительной композиции. <...> Проекция определяется намерением “закрепления и систематизации внешнего мира”**. Но, как правило, та или иная проекция*** – это та или иная форма овладения контингентностью, но если она и подчиняет своим правилам внеиконический визуальный “ассортимент” тел и пространств, то, тем не менее, всякой проекции как таковой всегда присущ момент произвольного, контингентного, так как ориентация взгляда, которая и определяет ось или точку схода проекции, всегда оказывается всего лишь делом случая, субъективной, произвольной. <...> Равным образом, посредством как осевой, так и центральной перспективы систематизируется пространство. Но так как обеспечивающая систематизацию ориентация взгляда, вкупе с локализацией вслед за ней оси или точки схода, оказывается всегда делом случая, собственно говоря, чем-то одним из множества иных возможностей, то потому систематизированный образ пространства тут же и актуализируется: этот образ – в игровом пространстве возможных иных местоположений – соотнесён как с выбранным в данный момент местоположением наблюдателя, так и с актуальным Именно-Здесь. Неосознаваемо и имплицитно сопровождая само изображение, подобная актуальная экспрессия наблюдателя проникает в образ пространства. Лишь исходя из актуального Именно-Здесь наблюдателя образно представленное пространство становится пространством переживания, доступным для вчувствования. <...> Что касается, во-вторых, сценической хореографии, присутствующей в изображениях Джотто, то под этим обозначением следует понимать сценическую констелляцию взаимодействующих друг с другом фигур, тем или иным способом производящих некие действия или так или иначе себя ведущих. Как перспективная проекция – это визуальная систематизация локальных отношений, так сценическая хореография – это визуальная систематизация отношений актуальных. Несомненно, что в событийных изображениях Джотто сценическая хореография образно

* Выражение М. Дворжака. – С.В.

** Выражение Э. Панофского. – С.В.

*** В случае с Джотто речь идёт не о центральной, а об осевой перспективе. – С.В.

представляет именно такую систему действий, внутри которой действия, присущие фигурам, наполнены смыслом, то есть соотнесены друг с другом неслучайным образом и соразмерно этому являют себя с необходимостью. <...> Такого рода каузальное взаимодействие “акции” и реакции – не произвольно, но необходимо. Тем самым в изображениях Джотто обретает значимость необходимое сценическое взаимоотношение между акцией и реакцией в экспрессии Именно-Ныне, причём эта самая актуальность утверждается в той мере, в какой фигуры сами в экспрессии транзитивного действия или собственного поведения явлены в настоящем. Именно благодаря своей (естественным порядком транзитивной) экспрессии актуального образно представленные сценические ситуации открыты непосредственному сопереживанию и даже вчувствованию со стороны наблюдателя, но опять же именно в экспрессии своей актуальности они принципиальным образом заключают в себе, в своей неслучайности, возможность иных фигуративных констелляций и способов действия в иных сценических ситуациях. Предпосылка для экспрессии актуальности некоей сценической ситуации – это признание того факта, что всё может быть и по-другому, и сцена всякого вчувствования, а также всякой фикциональности сопереживающего свидетельства глаза наблюдателя остаётся закрытой без той самой экспрессии актуальности, что всегда есть лишь экспрессия актуальности в потенциале возможного другого бытия. <...> Так что необходимость перспективной проекции открыта навстречу контингенции. <...> То же самое справедливо и для сценической хореографии. Она тоже создаёт сценическую ситуацию, значимую для системы, внутри себя исполненной смысла, то есть для неслучайного, необходимого контекста действий, в экспрессии же актуальности Именно-Ныне эта сценическая необходимость открыта к контингентности. Без возможности представлять фигуры иначе сценически друг с другом соотнесёнными или не соотнесёнными, по-другому действующими или ведущими себя, сценическая экспрессия актуальности состояться не может. Несомненно, что сценическая хореография как воздействие сценической ситуации, в себе необходимой, но транзитивной, открытой к возможным иным констелляциям и выражающей Именно-Ныне, сопоставима с перспективной проекцией как воздействием в себе необходимого, но всегда так или иначе случайного пространственного порядка, открытого к возможно иным установкам взгляда и выражающего Именно-Здесь. Друг с другом они сравнимы с крайне специфической точки зрения синтеза систематики и актуальности. И несомненно, что этот синтез так или иначе обусловлен структурой необходимости, открытой к контингенции. Ну, и что касается, в-третьих, планиметрической целостной структуры изображения, то фрески Капеллы дель Арена Джотто суть не только проекции, то есть “взгляды сквозь” и вовнутрь так или иначе (и в той или иной мере) строго систематизированных взаимосвязей тел и пространств; они представляют собой одновременно и “композиции”, то есть такие целостные системы, в которых отдельные образные ценностные эквиваленты посредством размера, формы, направления и локализации соотносятся внутри образного поля с форматом изображения и образуют организационную форму такового. <...> Сама

по себе перспективная проекция в “соответственности” присущей ей ориентации взгляда – возможная систематизация и контингентное овладение пространством – среди прочих возможностей. Но одновременно именно как одна из таких возможностей в снятом виде она содержится в той необходимости, что присуща планиметрической композиции.

<...> Благодаря своей планиметрически урегулированной композиции изображение оказывается сотворённой художником симультанной структурой, в своей целостности инвариантной и необходимой, то есть связывающей всё со всем и всё – с целым. Подобное, впрочем, не порождает ни в коей мере застылое взирание на образное целое, но как раз-то и открывает зрение – *simul et singulariter*: целое с самого начала дано в тотальной презентности и как осмысленная система связей со-презентно в каждом единичном всякий раз, когда каждое единичное настигается взглядом. Даже когда бросают взор <...> только на единичное, всё равно в восприятии этого единичного указывают на целое. <...> Необходимо делать различие – быть может по известной структурной аналогии с представлениями об “*necessitas absoluta*” и “*necessitas conditionata*” или “*ex suppositione*” – между планиметрической композицией и перспективной проекцией как между системами необходимости абсолютной, неkontингентной и необходимости относительной, контингентной – и именно таким способом, что абсолютно необходимое, соотносимое с собой и в себе “перетекает” в соответствии, присущие необходимому, которое только обусловлено, и вследствие этого через соучастие в том самом становится его воспроизведением, по возможности в соотношении с миром*. <...> В качестве системы относительной, не контин-

* Для лучшего разумения этого пассажа важно одно из примечаний Имдаля со ссылкой на Аквината: «Божественная воля – необходима абсолютно в той мере, насколько она в качестве своего первичного объекта имеет то, что она желает исходя из своей природы и что одновременно есть её цель, то есть Благо само по себе. Божественная Благодать не есть цель в том роде, что возникает из того, что к ней как к цели ведёт. Божественной воле не свойственно вырастать из того, что Бог желает или производит с точки зрения Своего творения. Всё, что Бог желает внутри Себя, Он желает с абсолютной необходимостью. А то, что Он желает относительно Своего творения, Он желает не с абсолютной необходимостью. Когда Бог нечто желает внутри Своего творения <...>, то это не есть нечто абсолютно необходимое, а наоборот – обусловленное, ибо Воля Божия не с необходимостью с этим соотносена. Божественная благодать совершенна внутри себя, даже если отсутствует всякое творение. <...> Фундаментальным образом те вещи, что Бог желает применительно к Своему творению, суть вторичные объекты Его воли. За возможной аналогией к той самой многомерной образной структуре необходимости, что имеется у Джотто, можно обратиться к отношениям между различными модальностями в структуре необходимости. Решающим будет то, что Фома понимает так или иначе различные вторичные объекты Божественной воли <...> как желательные в соответствии с первичным объектом своей воли, то есть в согласии со Своей Благодатью, при том что последняя, не могущая быть множественной по своей сущности, посредством Своего причастия к Своим же образам способна перетекать на множественные вещи. В рамках такого понимания вторичные объекты Божественной воли оказываются соотносёнными посредством причастия и к первичному объекту самой Божественной воли как таковой, и к соответствующему её представлению: если абсолютно Необходимое перетекает в обусловлено Необходимое, то последнее становится образом первого» (S. 121). – С.В.

гентной необходимости перспективная проекция тел и пространства, вариативная в силу установки взгляда, открытая навстречу своему возможному ино-бытию и тем самым соответствующим образом актуальная, являет себя в соотнесённости с инвариантной целостной структурой планиметрической композиции, которая сама по себе составляется прежде всего посредством отношения диагональных, косых ценностей-направлений в их соотнесённости с образным полем – пропорционированным только так и никак иначе. В противоположность всегда лишь относительной, контингентной необходимости вариативно пространственной проективной системы, инвариантная целостная структура планиметрической композиции представляет собой систему высшего порядка и в качестве таковой – выражение абсолютной, неконтингентной необходимости. Само собой, по-другому подобное отношение взаимообмена между различными системами необходимости можно описать и так, что выраженная через планиметрическую композицию абсолютная, неконтингентная необходимость обретает значимость в соответствии актуального пространственного образа как выражения относительной, контингентной необходимости. Что справедливо для отношения между перспективной проекцией и планиметрической композицией, то в той же мере подходит и для отношения между планиметрической композицией и сценической хореографией. <...> Сценический образный смысл создается не в хореографически определённом актуальном, открытом к вариативности отношении фигур друг к другу; решающим оказывается скорее отношение фигур друг к другу в их отношении к образному целому как инвариантной структуре, определяющей целостность. Можно ещё раз это сформулировать так: в качестве относительной, то есть подходящей, актуальной, открытой к возможному бытию Другого и в этом смысле контингентной необходимости сценическая хореография фигур обнаруживает себя как явление в слитности с высшим порядком, что репрезентируется в качестве выражения абсолютной, неконтингентной необходимости через планиметрическую композицию и целостную структуру образа – равно как и наоборот: подобная неконтингентная необходимость открывается как явление в той самой относительной, контингентной необходимости, что характерна для сценической актуальности. По крайней мере, с тройной точки зрения инвариантная структура целостности планиметрической композиции, заданная с помощью формата изображения и “диагональных” косых линий вкупе с вертикалями, выступает конститутивной для образного смысла – при этом языковой дискурс со своей стороны должен перечислить всё подобное со всей последовательностью: целостная структура образует, во-первых (а также во-вторых и в-третьих) схему, или общий гештальт, перекрывания позитивного и негативного <...>, она образует, во-вторых (а также во-первых и в-третьих) схему, в которой взаимно легитимируются перспективная проекция и сценическая хореография как фундаментально различные системы единой, так или иначе относительной контингентной необходимости, тем самым достигая неразличимости во взаимном опосредовании, и она – целостная структура – образует, в-третьих (а также во-вторых и во-первых) такую схему, в которой те самые

различные, перспективно-проективные и сценически-хореографические системы в качестве систем единой, так или иначе относительной контингентной необходимости коинцидируются вкуче с образным выражением абсолютной, неконтингентной необходимости до состояния наглядности. Присущая изображениям Джотто многомерная смысловая тотальность – объединяющая крайне разнообразные смысловые уровни и замыкающаяся на единственной наглядной форме – очевидна и бесспорна. Если резюмировать: исключительная сила репрезентации, присущая событийному изображению Джотто, состоит в способности представлять событие священной истории как событие провиденциального ранга и переводить её одновременно в актуальность Мгновения Ока, собственно говоря – актуализировать её в соотношении с прямой непосредственностью наблюдателя. Прямой непосредственности события соответствуют перспективная проекция и сценическая сценография как системы относительной, контингентной необходимости. То и другое предметно детерминируются, становясь выражением здесь и сейчас актуальной, здесь и сейчас смыслонаполненной пространственно-сценической констелляции, которая сама по себе включает в себя в своей актуальности потенциал возможного бытия Другого. И наоборот, как структура абсолютной, неконтингентной необходимости, композиция представляет собой выражение провиденции: в своей инвариантной структуре целостности, соотносящей всё со всем и всё с целым, планиметрическая композиция образно воплощает тот более высокий порядок, покрывающий ещё и системы перспективной проекции и сценической хореографии, что, хотя и встречается в тех самых системах, но их же одновременно и предполагает. <...> Художественная концепция в картинах Джотто не свободна от метафизических связей. Когда Джотто переводит предосознанный в убеждённости веры провиденциальный характер события священной истории в форму чувственного созерцания и ясности опыта, он раскрывает силы и первопричинные объединяющие нормы, господствующие в природе за спиной всех случайностей повседневной действительности: зримое откровение иначе сокрытой законосообразности внутри природы и зримое откровение провиденции события внутри священной истории представляют собой в фресках Капеллы дель Арена одно и то же, и они одной и той же изобразительной композицией одинаковым способом и достигнуты – в той мере, насколько фрески Капеллы дель Арена в первую очередь суть событийные образы и насколько чувственное откровение иначе сокрытой законосообразности природы есть сореальность чувственного откровения, в которой являет себя провиденция Священной истории. (S. 17–26, 28)

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Достигнутое в изображении Джотто наглядное единство констелляций различных, относительных и абсолютных, необходимостей или – что согласно всему вышесказанному означает то же самое – экспрессивных форм актуальности и провиденции, требует такого образного зрения, в котором

коинцидируются различные способы зрения. Их позволительно различать самым фундаментальным образом с помощью категорий *зрения узнающего* и *зрения зрящего*. Перспективная проекция и сценическая хореография требуют узнающего, соотнесённого с предметным внешним миром зрения. Перспективная проекция и сценическая хореография суть гештальтные формы идеализации, выводимые из внешнего, наблюдаемого мира и квалифицируемые по масштабам этого внешнего мира. И напротив, планиметрическая композиция, насколько она соотнесена с изображением, исходит не из предзаданного внешнего мира, а из изобразительного поля, которое она сама же и устанавливает. Исходя из нормы образного поля как некоторого установления-построения, а не из нормы предданностей внешнего мира, планиметрическая композиция утверждает некоторую инвариантную формальную структуру целостности в своих самолегитимных и самоочевидных отношениях: в направлениях и в их отношениях к направлениям, в линиях и в их отношениях к линиям, в цветах и в их отношениях к цветам, равно как и в массах и в их отношениях к массам. Эта структура целостности обуславливает соответствующее формальное, зрящее зрение, направленное, собственно говоря, на те самые самолегитимные и самоочевидные отношения. В одном случае показательно то, что формальное, зрящее зрение, направленное на ту самую ценность косых линий, овладевающую изображением и определяющую инвариантную структуру целостности того же изображения, подлежит принципиально иному объяснению по сравнению с узнающим предметным зрением своих же как правило хореографически и перспективно упорядоченных фигурных и вещных образных данных, что не исключает его (зрящего зрения) постоянную узнаваемость, хотя в другом случае предметное добивается, однако же, своего сопряжения (*Anschluss*) с инвариантной целостной структурой изображения, ибо одно манифестируется в другом. Соответственно этому формальное, зрящее зрение совершается по ходу узнающего предметного зрения, когда в то же самое время предметное поверх и изнутри этого самого предметного зрения увязывается с самолегитимной необходимой ясностью отношений, связанных с изображением. Каждый способ зрения, как тот, что присущ формальному, зрящему зрению, так и тот, что свойственен узнающему, предметному зрению, и провоцируется как одним, так и другим, и легитимируется. <...> Кажется, что диалектики между зрящим и узнающим зрением не получается. Зрящего зрения, вероятно, нельзя ни требовать, ни нарочито исполнять. Требовать можно лишь зрения, направленного на перспективную проекцию и сценическую хореографию. Однако для этого узнающего предметного зрения остаётся закрытым созерцание абсолютной, неконтингентной необходимости как выражения провиденции. (S. 26–27)

ПРИЛОЖЕНИЕ III

О перспективной потенции изобразительного поля можно говорить настолько, насколько экспрессия изображаемой сцены определяется

не только посредством специфических жестов главных сценических фигур, но и одновременно ценностью положения главных фигур в изобразительном поле: так и никак иначе размеренное со стороны художника изобразительное поле им же «было увидено как единство», причём с точки зрения имманентной <тому же художнику> возможности (по отношению к носителям происходящего в изображаемой сцене действия, особенно по отношению к самым главным носителям этого действия) индивидуализировать саму сцену, доведя её до состояния пространственно-временного наглядного единства, собственно говоря, сделав её именно в качестве целостного единства действия доступной общему взору и субъективному вчувствованию наблюдателя изображения. Изобразительное поле – равным образом и условие внутрикартинной композиции, и место поставления в ней главных сценических фигур, будучи одновременно ими же в свою очередь и обусловленным. Тем самым «способ упорядочивания внутри изобразительного поля отличается не только пространственной, но и темпоральной силой высказывания». <...> При этом концепт «прибытие»^{*} можно определить у Джотто с большей точностью в самых разных аспектах. Прибытие в аспекте локальности – это не только некое Тут, Там или Где-то, но и весьма точное Именно-Здесь (так сказать, Целевое Здесь) – в актуальном для мгновения ока моменте бытия как «при-бытия». В персональном аспекте <...> прибытие – это и прибытие персоны, которая совершает акт приближения, но равно и реакция на прибытие персон других. Прибытие, в соответствии названным определениям, – это всецелая ситуация, динамическая и внутри себя наполненная напряжением, и в ней именно здесь и именно теперь совершающееся прибытие приближающейся персоны коррелирует с другими персонами, реагирующими на прибытие. <...> Для созерцания не так-то просто рассматривать фигуру изолированно от её контекста и при этом – внутри изобразительного поля. Как раз-таки внутри последнего исполненная напряжения связанность фигуры с изобразительным полем и изобразительного поля с фигурой только и может заявить о себе. Если то самое «прибытие» – возьмём недавний случай – может быть приведено к абстрактному понятию в себе самой исполненной напряжения и динамической целостной ситуации как таковой, то тогда соразмерной ей экспрессивной формой, предназначенной для визуализации концепта «прибытие», будет такая изобразительная схема, что сама оказывается напряжённой структурой. <...> Для качественного различения схем существует лишь один критерий – оптической убедительности. <...> Подобного рода оценочные суждения обретают определённую внутри оптических переживаний ясности, они же свидетельствуют и о нарративной плотности изображения благодаря презентации некоторого исполняемого сценического пограничного момента, который прямо или, так или иначе, посредством мыслимо отчётливого своего отклонения привязан к определённой ценности, свойственной той фигуре, что помещена в изобразительном поле именно здесь, а не где-то ещё. Теория Дагоберта Фрая, касающаяся про-

^{*} Речь идёт о сцене с Иоакимом у пастухов. – С.В.

спективной изобразительной потенции, – это теория выразительных возможностей, присущих изобразительным отношениям между плоскостями. Выделяемые Фраем отношения плоскостей и подразумевают материальные изобразительные поверхности, но их же одновременно и преодолевают – при условии, что имманентные им силы напряжения суть сценические ценности экспрессии. Несомненно, преодоление материальных изобразительных поверхностей происходит посредством сценических возможностей экспрессии, что присуще планиметрическим отношениям между фигурами и изобразительным полем, а не благодаря пространственно-глубинным, перспективным проекциям, что обычно можно принять в расчёт в данной ситуации. <...> У Джотто взаимное упорядочивание фигур и изобразительного поля – это очень специфическая, исполненная напряжения система плоскостей, которая эвоцирует сущность сценической констелляции под названием «прибытие» в той мере, в какой эта сущность в качестве чувственного условия самого себя содержит внутри себя в превращённом и снятом виде материальные изобразительные плоскости, – как это открывается, но не подтверждается в случае его опосредования при помощи дифференцированных проективных изобразительных данностей, отличающих телесно-пространственный способ изображения. Если всё до сих пор сказанное резюмировать посредством категорий материальной изобразительной поверхности и системы плоскостей, эвоцирующей сценическую констелляцию, то можно сказать, что единство состоит во взаимной обусловленности различимости и тождественности. В связи с этим возможно говорить не об отрицании, а скорее о трансформации или даже – *sit venia verbo* – о трансубстанциации материальной изобразительной поверхности: материальная изобразительная поверхность остаётся неустранимым условием доступной опыту действительности того самого иного, сценического отношения уже между плоскостями. (S. 35–38)

ПРИЛОЖЕНИЕ IV

Хетцер, как и вслед за ним Фрай, свою изобразительную интерпретацию объясняет с помощью схематических рисунков. Однако, если Фрай «весовые» отношения выделяет как с формальной, так и с содержательной точки зрения, то рисунки Хетцера увязаны исключительно с формальным, абстрактным положением дел. <...> Конструкционные рисунки Хетцера позволительно обозначить понятием «система линейных полей», взятым из теории поля. В аспекте «проспективной изобразительной потенции» уже Дагоберт Фрай высказывался относительно «воздействий поля» или «структуры силовых полей». То познавательное содержание, что обеспечивает применительно к уразумению изображения хетцеровская «система линейных полей», можно оценивать и позитивно, и негативно. Позитивно – и это само собой разумеется – само выявление, говоря вообще, необходимой формальной взаимосвязи; столь же позитивна – посредством этого выявления – активация зрящего, собственно, открытого в сторону формальных отноше-

ний зрения, поверх и вне зрения чисто узнающего, идентифицирующего себя со всем предметным. При том что может остаться нерешённым вопрос, осознанно ли реализуются наблюдателем выделенные в системе линейных полей Хетцера формальные отношения, или они, оставаясь неопознанными, структурируют изобразительную композицию как бы «подкожно». Членение отрезка на восемь частей глаз сам по себе не воспринимает, требуется помощь оптики. И несомненно, что таковая задаётся той орнаментикой, что присуща (написанной) изобразительной раме. <...> И опять же позитивно постижение того, что во фресках Джотто, в их системе восьмеричного членения изобразительного поля наличествует так или иначе идентифицируемая (конечно же – несценическая) упорядочивающая норма, и, само собой, возможно в свою очередь постигать в подобной идентифицируемой, несценической упорядочивающей норме зримое выражение инвариантности, необходимости, то есть <...> выражение неkontингентной необходимости и провиденции. Выделенная Хетцером упорядочивающая норма несценична потому, что её или вообще, или, по крайней мере, тематически нельзя отрефлексировать на такие формальные ценности, которые сами идут навстречу фигурам и изобразительным вещам и которые образуют, например, признаки направлений, средства определения дистанций, членения, линейные оппозиции или итерации, то есть, так сказать, диаграмму тех или иных сценических взаимоотношений. Система линейных полей Хетцера абстрактностью превышает подобную диаграмму, проясняющую сценический контекст. Именно это можно подвергать негативной критике <...>. Необходимо, чтобы речь шла не о несценической системе линейных полей, а скорее о такой, что можно назвать транс-сценической. Без сомнения, и транс-сценическая система линейных полей состоит из абстракций, из просто линий, которые содержатся в фигуративных и предметных всецелых формах и которые конституируют и артикулируют как их акциональный, так и локальный, то есть как сценический, так и пространственный контекст. Абстрактные линии и ценностные эквиваленты направлений лежат в основании конкретного сценического представления и осуществляемого в изображении его семантического смыслового комплекса. Они суть их синтаксическая организационная форма. А кроме того они – вне всякого сомнения – активизируют не только узнающее зрение, идентифицирующее фигуры и вещи, но в равной мере и зрение зрящее, открытое к формальным отношениям. Для просто узнающего зрения линии и ценностные эквиваленты транс-сценической системы линейных полей остаются сокрытыми – в ущерб сцене. <...> Очевидно, что подобная система*, в которой ценности-эквиваленты разъединённости и актуальной, а равно и потенциальной соединённости интерферированы, констелляция фигур артикулируется как сценическая. Система интерференции помещает фигуры в такую сценическую констелляцию, в которой соединённость Симеона и Иисуса содержит вложенной в себя их разъединённость и в которой разъединённость Иисуса и Марии содержит вложенной в себя их соединённость.

* Речь идёт о сцене Принесения во Храм. – С.В.

<...> Транс-сценическая система линейных полей исходит не из равномерной сетки координат, а из содержательных моментов изображения <...>, а равно и из формальных изобразительных ценностей-эквивалентов, которые осмысленно соотносены с главными фигурами. Исключительно таким способом транс-сценическая система линейных полей и развивается. Её силы – отчасти как реальные контуры, отчасти как идеальные линии, лишь предугадывающие направления, – таятся внутри той предметности, что отличает изображение. Вычерчивать их означает задавать направляющие пути созерцания: система линейных полей выставляет наружу такие образующие отношения силы, которые соупорядочивают предметные элементы изображения; она не формулирует нечто самоценное, например, конструкцию из линий с претензией на автономную значимость. Система линейных полей имеет смысл лишь в своём соотношении со сценой, и она служит конституированию этой сцены в качестве многослойной конфигурации отношений. И в качестве именно таковой сцена сможет быть воспринята лишь в том случае, если будет обращено внимание на выявленные в транс-сценической системе линейных полей силы, образующие отношения. Они определяют такое <расположение> Друг-подле-Друга главных сценических фигур Марии, Иисуса и Симеона, в котором взаимно друг на друга воздействуют экспрессивные ценности-эквиваленты разъединённости, актуальной и потенциальной соединённости, противостояния, а равно и взаимно перекрывающиеся друг друга импульсы, задаваемые направлениями и обращённые к одновременности. И именно тогда подобное сценическое напряжённое отношение распространяется, овладевая изображением, когда все фигуры и изображаемые вещи принимают участие в системе линейных полей. В изображении нет ничего, что не несло бы в себе – благодаря определённой ценности-эквиваленту направления или планиметрической локализации – систему линейных полей и вместе с ней – сценическое напряжённое отношение между Марией, Иисусом и Симеоном. И тем самым это отношение – что типично для событийных образов Джотто – обретает характер экземплярности и достоинства. <...> Движение суггерирует систему линейных полей посредством итераций, что ассимилируют фигуры и вещи, заставляя их преодолевать своё предметное разнообразие, достигая уровня абстрактной диаграммы <процесса> протекания и распространяться за пределы всего изобразительного поля целиком. <...> Выражение движения как Здесь, расположенного между Откуда и Куда, и как Ныне – между Более-Нет и Ещё-Нет – не может быть приведено к simultанности с большей наглядностью и большей изобразительностью, чем посредством подобной системы интенераций. Тем самым, это самый важный психический момент в джоттовском изображении <...>. Ценности-эквиваленты границы и их пересечение обладают в качестве таковых сценическим смыслом. (S. 43–50)

ПРИЛОЖЕНИЕ V



Ил. 6

Как предварительным образом уже было обозначено, событийное изображение, имеющее дело со священной историей, представляет собой такую изобразительную инвенцию, которая сама соотносится и с предзаданным нарративным текстом, и с феноменами визуальной предметной данности. Предметно связанные изобразительные ценности перемещают текстуально связанное Представимое в Зримое и тем самым его уточняют. Род и способ того, как это происходит, то есть, иначе говоря, как текстуальная референция и референция предметная взаимно друг друга опосредуют, обусловлены изнутри выразительной силой изобразительности. Их продуктивные возможности измеряются тем, в какой мере именно референциальное само себя преодолевает в том смысловом единстве, что присуще изображению. То, что касается текстуальной референции в первую очередь – это связь <...> в качестве первой инстанции с текстом Евангелия от Луки*. <...> В качестве второй инстанции изображение-представление Джотто соответствует современной ему повествовательной манере, что обнаруживает себя в *Meditationi vitae Christi* так называемого Псевдо-Бонавентуры, и никаким образом нельзя исключать тот факт, что изображение прямо опирается на Размышления. <...> Итак, в изображении Джотто текстуальная референция состоит в соотнесённости с текстами Луки и Псевдо-Бонавентуры. Работа

* Речь идёт о сцене Принесения во Храм. – С.В.

изобразительности проявляется при этом в том, что изображение (ил. 6) достигает превосходства над всем текстуально-логическим посредством концентрации: <...> двойная ориентация Младенца Иисуса на Симеона и тут же – на Марию есть выражение темпорального сгущения: при этом жест Иисуса образно представляет благодаря своей соотнесённости с Симеоном Одномоментное Ещё и Более-Нет, а благодаря соотнесённости с Марией – Одномоментное Уже и Ещё-Нет, при том что стоит обратить внимание, что Мария со своей стороны протягивает руку только в сторону Младенца. Одномоментное Ещё и Более-Нет и Одномоментное Уже и Ещё-Нет оптически вложены друг в друга. Подобная оптическая коинценденция Ещё, Более-Нет, Уже и Ещё-нет обладает, само собой разумеется, нарративными импликациями, однако же нарративный текст подобной коинценденции добиться не в состоянии. Она структурно соответствует сценическим напряжённым отношениям <...>, обусловленным внутри системы линейных полей и внутри неё же и разворачивающимся – с охватом и овладением всем изображением. Выразительная ценность этих напряжённых отношений, подразумевающая разъединённость, актуальную и потенциальную соединённость, противостояние, а равно и взаимно перекрывающиеся друг друга импульсы, отвечающие за направления, собрана воедино внутри одновременности. <...> В изображении Джотто главная сцена и сопровождающие побочные сцены совместно вырабатывают единственную и симультанно обозримую смысловую комплексность, в которой всё во всём наглядно сопresentно: и как раз в этом, помимо прочего, обнаруживают себя концентрирующие возможности изобразительности, превосходящие всякие лишь мыслимые нарративные уплотнения, доступные языку. Что же после этого, во вторую очередь, касается предметной референции, то она задаётся каждый раз, когда Нечто написанное обозначает нечто Предметное. Причём предметная референция остаётся фундаментальным образом независимой от того, в большей или в меньшей мере написанное Нечто согласуется с визуальным способом данности, то есть с эмпирической очевидностью. Наиважнейшее и всегда пробуждающее благоговение достижение Джотто – способность предметно референциальные изобразительные ценности привлекать к эмпирической очевидности в такой мере, что была неведома средневековой живописи. Это выражается и в совершенно явной телесности фигур, а равно – в их статуарных качествах, в направлениях складок и в формах драпировок их одежд, что обеспечивает их отчётливую зависимость от мотивов стояния и от жестов, и, наконец, – в совершенно не скрываемых попытках-подступах к корректным перспективным отношениям, систематизирующим всецелым образом картину пространства <...>. Изобразительность у Джотто не ограничивается приданием предметно референциальным изобразительным ценностям качества более высокой эмпирической очевидности. Куда более важно, что референциальные изобразительные ценности становятся в модусе своей эмпирической очевидности структурными элементами сценического смыслового единства, которое сами – это уже излагалось – преодолевают через концентрацию и текстовую референцию. Образно явленные рукой Джотто сцены вне изображения

лишены всякой экзистенции. И всё же они обретают оттенок эмпирической очевидности через то обстоятельство, что предметно референциальные элементы, структурирующие их, <обретают некоторую> степень эмпирической очевидности. Джоттовское изображение Принесения во Храм – это структура комплексной прегнантности или структура взаимообусловленных отношений-чередований между темой и горизонтом. <...> Поддающаяся тематизации побочная сцена превосходитя посредством горизонтной копрезентации главной сцены, а поддающаяся тематизации главная сцена – через горизонтную копрезентацию сцены побочной. Как только – предметно референциально – алтарный киворий* именно в качестве такового подвергается тематизации, тут же его функция структурирующей системы сценических отношений между Марией, Иисусом и Симеоном сдвигается к самому краю внимания. Но можно тематизировать и эту сценически-структурирующую систему, и тогда киворий уже в своей предметной референции смещается к краю внимания. Всякий раз так или иначе одно оказывается большим, чем другое, причём – благодаря заданным изобразительным контекстам – внутри одного и того же феномена. Именно это и есть комплексная прегнантность, а заодно – и simultанность. Всё, что касается отношений между изобразительностью, текстуальной и предметной референциями, указывает на систему линейных полей, <...> задающую переход, в котором так или иначе различные и каждый раз взаимообусловленные построения-связки «тема-горизонт» обоюдно опосредуются, достигая уровня комплексной прегнантности, так или иначе превосходящей референциальное. В джоттовской фреске Принесения во Храм особое качество изобразительности состоит не только в описанном роде и способе как взаимного опосредования текстуальной и предметной референции, так и выхода за пределы всего референциального; оно состоит не в меньшей степени и в планиметрической композиции как формальной целостности, обоснованной отношениями между вещами, принадлежащими изображению, и границами, изображению присущими – конечно же, без оглядки на тематику изображения. По ходу предложенной интерпретации изображения, напротив, возникает задача те самые изобразительные ценности, что утверждают целостность, узреть всецелым образом и – по возможности – с помощью тех сил, что относятся к системе линейных полей и через которые-то и артикулируется сугубая тематика Принесения Иисуса во Храм. Так как система линейных полей многочастна, но в одном гештальте увязана и с актуальными и локальными взаимодействиями фигур и вещей, и в той же мере – с формальной целостностью так и никак не иначе ограниченного изобразительного поля, то она оказывается <...> опосредованием между сценической хореографией и перспективной проекцией как системами относительной, контингентной необходимости, с одной стороны, и инвариантной и целостно планиметрической композицией как системой абсолютной, не-контингентной необходимости, с другой. <...> Заданное (выбранное) и так и никак иначе ограниченное изобразительное поле квалифицирует

* В сцене Принесения во Храм. – С.В.

местоположение изобразительных вещей внутри себя не как произвольное, а как необходимое, и, наоборот, местоположение изобразительных вещей внутри изобразительного поля предполагает, а равно и производит последнее не произвольно, а необходимо именно так и никак иначе ограниченным. Подобная ясность необходимых, взаимно чередующихся отношений между изобразительным полем и изобразительными вещами сохраняется непосредственно как ясность именно этих отношений, то есть принципиально независимо от тех или иных текстуальных и предметных референций самих изобразительных вещей. Если же помимо этого формальная и, как таковая, от всех текстуальных и предметных референций независимая ясность изобразительного целого соответствующим образом поддерживается напрямую и со стороны таких изобразительных ценностей, которые обусловлены как раз текстуальной и предметной референцией, и притом так структурирует ту же сцену Принесения Иисуса во Храм, преодолевая все текстуально и предметно референциальные условия, что она становится несомненным выражением комплексной прегнантности, то тогда эта самая комплексная прегнантность обретает высшую, непосредственную ясность – через непосредственную и собственную ясность изображения как формальной цельности. (S. 52–59)

ПРИЛОЖЕНИЕ VI



Ил. 7

...Благословляя, шествует Иисус на ослице (ил. 7), а рядом с Петром узнаётся голова ослёнка. Иисус открывается во славе. Его фигура – пусть и потому, что Он верхом – больше всех прочих. Строгость Его контура, особенно справа, выражает почти что недоступность. Между Иисусом и сопровождающими Его удерживается отчётливая цезура – посредством высоко вздымающегося с левой стороны дерева, наклонная линия которого имеет продолжение через молодого ученика в непосредственной близости от Иисуса, а равно – через резко ниспадающие складки одежд Петра прямо к нижнему краю изображения. С обеих сторон от этого ценностного показателя, косо направленного и членищего изображение, можно видеть весьма схожие косые линии в драпировках одежд Иисуса, а положение головы ослицы опять же соответствует весьма схожему положению головы ослёнка. Всё вместе образует структуру итерации. В ней удерживается суггестия кинетического протекания в нескольких фазах: шествующий впереди Иисус уже там, где апостола слева ещё нет. При таком толковании местоположение апостола обозначает как бы след прошедшей фазы в шествии Иисуса, причём от дерева к нижнему краю проходящая наклонная линия работает как ордината, по которой и от которой проходит движение. Но в другом аспекте структура итерации может пониматься и в смысле одновременности. Иисус там, где Он есть, в то время как тут же, то есть в тот же самый момент, апостол, что слева, – в месте некотором ином. Так как структура итерации даёт право в равной мере и на одно, и на другое толкование, то моментальность и сукцессия в ней складываются в единое, внутри себя комплексное явление. <...> В сцене Входа в Иерусалим такой же точно концепт образного воспроизведения процесса прохождения обнаруживается у поклоняющихся Иисусу иудеев, постилающих свои одежды. Первый, крайний справа персонаж (А) стоит ещё совсем вертикально, второй перед ним (В) наклоняется и тянет рукав одеяния, третий перед ним (С) уже склоняется чуть ниже и стягивает одеяние через голову, а четвёртый впереди всех (D) уже поклонился ниц и стелет одеяние на дорогу, тогда как ослица на неё ступает. Сукцессивность состоит в том, что положение платья явлено как дифференцированная по фазам последовательность движений, а симультанность состоит в том, что разные фазы протекающего движения репрезентируются в той или иной мере разными персонажами: тогда, когда А совершает это, В совершает то; когда А и В совершают это и это, С совершает то; когда А, В и С совершают это, это и это, D совершает то (А, В, С и D, но не как в хронофотографии* – А, А, А и А). <...> Как итог, джоттовское изображение Входа Иисуса в Иерусалим демонстрирует два противонаправленных импульса движения. Один проходит слева направо, а также снизу вверх, другой – справа налево, а равно – сверху вниз. Оба содержат в себе данности протекания и данности сценической одновременности – в доступном созерцанию единстве. <...> Решающим для синтеза времени и момента представляется мгновенная остановка Петра – по отношению к шествующему впереди Иисусу.

* Таковая, с точки зрения Имдаля, наблюдается у Марселя Дюшана. – С.В.

Мгновенная и неожиданная остановка Петра означает крайне определённое и ничем не заменимое Ныне перед лицом шествующего Иисуса, фигура которого очевидным образом формирует транзитивное Ныне, в игровом пространстве Откуда-Куда открытое на иные, предшествующие и последующие, моменты. Несомненно, подобное напряжение между Ныне покоя и Ныне движения драматизирует сцену целиком. Между тем, особый эффект изображения заключается в том, что одно и то же воздействие подобного транзитивного, открытого на иные моменты Ныне шествующего Иисуса, возможно интегрировать в выражение зримости двигательной континуальности и одновременно, внутри подробной экспрессии континуальности, экспонировать его как такое Ныне, что вдобавок ещё и преодолевает то самое определённое, «не-транзитивное» Ныне в остановке Петра – с опорой на определённость. <...> Безусловно, косая линия решающим образом обусловлена вдобавок и посредством изобразительного места, то есть через Именно-Здесь и Именно-Ныне Шествующего, но как линия движения она обладает одновременно значением, преодолевающим фиксации по месту и по времени. Та же самая косая линия утверждает место апостола иудеев так, что их отдельные акты-действия – мгновенная остановка, а равно и насыщенное действиями поклонение – всецело и общим для всех способом сохраняют субординацию по отношению к присущим шествующему Иисусу как Именно-Здесь и Именно-Ныне, так и Пребыванию Его в пути. Различные способы вести себя, свойственные апостолам и иудеям в их Именно-Здесь и Именно-Ныне, зафиксированным с помощью косой линии, суть не более как моменты той самой всё охватывающей двигательной континуальности шествующего Иисуса, внутри которой и Его Именно-Здесь и Именно-Ныне – сами лишь прегнантный момент. Без косой линии эта воистину комплексная экспрессия не была бы задана: пересекающая изобразительное поле косая линия определяет изобразительную позицию шествующего Иисуса как точное, равно и необходимое, и актуальное Именно-Здесь и Именно-Ныне; она опосредует подобное актуализирующее определение по месту и времени Шествующего с помощью континуальной экспрессии Его движения как непрерывного Откуда-Куда, и она обнаруживает непрерывность этого движения как процесс, выходящий за пределы всех в обратную сторону направленных и столь же актуальных моментов, присущих как испуганной остановленности, так и благоговейной распостёртости, при том что охватывает и этот момент тоже. Невозможно в актуальном Именно-Здесь и Именно-Ныне шествующего Иисуса извлечь транзитивность Его движения из его непрерывности. Именно непрерывность шествия вперёд актуализируется в Именно-Здесь и Именно-Ныне шествующего Иисуса, и именно актуальность непрерывности – сущность и специфическое определение образно представленной сцены: изображение Джотто образно являет в экспрессии мгновение ока, актуальное в самом Ныне, вхождение Иисуса в Иерусалим – как событие неотвратимой необходимости, священной истории. Прикосновение нимба Иисуса к изобразительной диагонали – это то самое, что касается инвариантной и всецелой структуры так и никак иначе ограниченного изобразительного поля.

Благословляющая рука обозначает золотое сечение, характеризующее изображение по ширине и маркируемое – в обратном способе прочтения – головой ослицы, а также правым сборщиком ваий. На линии этого золотого сечения располагается и голова переднего иудея, уже распростёртого ниц перед Иисусом. Дерево с собирателем ваий слева и свободно стоящий контур городской башни удалены на равное расстояние от каждой из границ изображения, тогда как нимбы обернувшихся апостолов достигают золотого сечения по высоте изображения. Преобладающим является ценностный показатель кривой линии, пересекающей изобразительное поле и отпечатанной в самых разных изобразительных вещах, причём этот показатель сам комплементарен ниспадающей линии, что получается из-за разницы в высоте двух расположившихся в деревьях собирателей ваий. Система линейных полей соразмерным образом определяется посредством общей, ориентированной направо структуры конвергенции. Ей совместно сопротивляются и её прорывают как тенденции противоположных направлений, так и обратные сопротивления: наклоны приветствующих иудеев, равным образом – диагонали деревьев и фигура Петра слева и городской башни справа.

<...> Джоттовское изображение «Воскрешения Лазаря» запечатлено планиметрической композицией, в которой коинцидируются различные, однако друг друга дополняющие планиметрические схемы. Одна схема заключена в уже описанных плоскостных отношениях между фигурой Иисуса и изобразительным полем, благодаря которым фигура активизирует изобразительное поле как область своей акциональности и благодаря которым фигура, преодолевая эти отношения, организационно соотносена с той целостной структурой, выражающей формально инвариантную, провиденциальную необходимость, которую она же сама и соконституирует. Другая схема, опять же, – система линейных полей. Она открывается из линий и ценностных показателей направлений фигуры и данности вещей, которые важны для события, его темпорально разных фаз и его локализации: из отвесных линий фигур Иисуса и Лазаря, из косых линий надгробного камня и группы коленопреклонённых женщин, а равно – и из кривой линии могильного холма. Последняя линия сама по себе – лишь данность сценородной локальности, но помимо этого – ценностный изобразительный показатель, властвующий в изображении и даже определяющий симультанный обзор целого, когда тот протекает параллельно к изобразительной диагонали. Диагонали удерживаются не для себя, но только ради соотносённости с изобразительным полем, пропорционированным только так и никак иначе. Изобразительное поле, пропорционированное только так и никак иначе, совоспринимается как тотальность и в симультанности, когда вообще возникает необходимость воспринимать диагональ. При этом преобладающая кривая направленность линии могильного холма не смотрится как одно целое ни с какой иной фигурой, кроме фигуры Иисуса, ибо эта фигура как ни одна иная не противостоит кривой линии, и она же преодолевает в своём последующем распространении уже в виде иных фигур то разделение между Небом и царством Земли, что задаётся линией могильного холма. Вполне возможно узреть в кривой линии могильного холма и в отвесной

линии фигуры Иисуса доминирующие ценностные эквиваленты направлений, формирующих систему линейных полей, тем более что фигура Иисуса благодаря своей изысканности репрезентирует вертикаль как ни одна другая фигура. Остальные данности, предлагаемые системой линейных полей, подчинены тем самым доминирующим направлениям, что задаются линией могильного холма и фигурой Иисуса: отвес фигуры Лазаря параллелен вертикали фигуры Иисуса, наклонная линия гробничного камня параллельна косой линии могильного холма, а диагональ группы коленопреклонённых женщин в соединении с линией могильного холма, а равно – надгробного камня, образует отчётливые угловые формы. Определяемая посредством системы линейных полей и в особенности – через направления могильного холма и фигуры Иисуса – планиметрическая симультанная структура задаёт обрамление, внутри которого – при содействии тех самых изобразительных приёмов, что имеют в виду пространственную глубину и жестикляцию, – осуществляется дифференциация сцены согласно различающимся во времени событийным фазам. Всё происходящее включено в планиметрическую симультанную структуру изображения и тем самым подчинено нормативным ценностным эквивалентам направлений, задаваемых линией могильного холма и фигурой Иисуса: крики женщин, удаление надгробного камня, явление Лазаря вкупе с освобождением его от погребальных пелен. Подобный порядок следования событийных фаз соответствует тексту, при том что всякий раз формальная симультанная структура изображения его охватывает и всякий раз подобная симультанность изображения отличается от сукцессии текста. Но в качестве формальной структуры симультанности изображение в снятом виде содержит в себе и иные возможные порядки следования, задающие созерцание и соответственно остающиеся соотносёнными с теми самыми господствующими ценностными эквивалентами направлений, задаваемых линией могильного холма и фигурой Иисуса. Так, созерцанию дозволительно увязывать в единое отношение с господствующими направлениями системы линейных полей – при известном игнорировании косой линии коленопреклонённых женщин – преимущественно косую линию надгробия, а также и наоборот: при известном игнорировании косой линии надгробия – преимущественно косую линию коленопреклонённых женщин, и ровно в той же степени возможно – при игнорировании этих отношений и прежде них – тематически внести в поле зрения формальную констелляцию между Иисусом, линией могильного холма и Лазарем. Порядка следования подобных модальностей созерцания, предписанного <только> планиметрией изображения, не существует. То, что в одном порядке следования созерцания третье, то в другом – первое или второе, – при том, что такая неодинаковость внутри той хронологии событийных фаз, что задаётся текстом, тем не менее, силы не лишается. Например, восклицающие женщины направлением своих взглядов, экспрессией жестов и пространственной локализацией обозначают поведение, предшествующее акту чуда, соотнесены ли они в созерцании изобразительной планиметрии с её главными направлениями в первую очередь или в последнюю: джоттовское изображение – это такая визуальная тоталь-

ность, в которой разнообразные сукцессии, собственно – рассказа и созерцания изображения – друг друга многократно опосредуют согласно норме, определяемой теми самыми господствующими над всем целым направлением линии могильного холма и фигурой Иисуса. Именно в этом самом взаимопроникновении различных сукцессий симультанность себя и являет, и реализует. И было бы ошибочным понимать эту структуру симультанности как лишь формальный, синтаксический изобразительный эффект. В большей степени всё синтаксическое значимо исключительно с точки зрения содержания. Ибо косая линия могильного холма – это невозможно не заметить – вмещает жест Иисуса, она его потенцирует и проецирует на изобразительное целое, подчиняя ему в качестве одного и того же выражения власти всё различное. Ясно, что линия могильного холма в этой функции усиления жестикюляции уже не может обсуждаться исключительно с точки зрения её вещно-предметного означивания. Жест Иисуса и симультанно обозримая изобразительная тотальность, как только так и никак не иначе пропорционированное изобразительное поле, не должны – с учётом опосредования со стороны косой линии могильного холма – рассматриваться отдельно друг от друга. Происходящее в том числе и всякий раз, и в созерцании изображения в том числе и всякий раз усматриваемое, – это всё именно то, что, будучи объемлемым и подчиняемым планиметрической и симультанно обозримой цельности изображения, объемлется и подчиняется таковой в качестве выражения власти, заключённого в жесте Иисуса. Все с точки зрения времени разные фазы события воскресения и все с точки зрения времени разные модальности созерцания этого события осуществляются и одновременно превосходятся через целостность изображения, а равно – через выражение власти, заключённое в жесте Иисуса. При взгляде на джоттовское изображение необходимо говорить о наглядном всеприсутствии и наглядном всемогуществе жеста Иисуса, об а-хронической, всё временное пронизывающей и всё собой релятивизирующей фундаментальной оппозиции между миром и Божественной силой предопределения. <...> В том самом выражении власти Иисусова жеста, которое различные событийные фазы и модальности созерцания как реализуют, так и превосходят, джоттовское изображение Воскресения Лазаря наглядно демонстрирует синтез сверхвременного настоящего и течения времени. Уже этот синтез способен преодолеть все категориальные формы времени, но одним только им вся структура времени в изображении ещё ни в коей мере не схвачена. Уже говорилось, что в джоттовском изображении фигура Иисуса в своей обратной постановке ступней (в известной мере ещё) направлена на группу умоляющих женщин, а в повороте корпуса и в жестах (в известной мере уже) – на Лазаря. Но очевидным образом обращённая назад ступня усиливает интенсивность и жеста как такового, в то время как обусловленные ею же изгибы складок придают напряжение всей фигуре целиком. И в этом напряжении фигура и её жесты являют себя в выражении движения, достигшего своей кульминации. С одной стороны, то есть в контексте описанной всецелой композиции, фигура Иисуса образно представляет сверхвременное, преодолевающее все сукцессии Присно, когда её (фигуры)

жестикуляция наглядно сотрудничает с той самой линией могильного холма, что связывает воедино и наделяет симультанностью изобразительное целое. Однако же сама по себе, то есть в выражении кульминации своего движения, фигура Иисуса образно представляет моментальную актуальность, если выражение кульминации всегда есть и выражение актуального Именно-Ныне. Резюмируя, можно сказать, что в джоттовском изображении являет себя присущее фигуре Иисуса Над-Временем, объемлющее темпоральные сукцессии и опосредованное актуальным Во-Времени, причем вместе с Во-Времени – в присущей кульминации Именно-Ныне. Нет сомнений, что подобная комплексная структура времени, в которой Течение-Времени, Присно и Мгновение-Ока проникают друг в друга, остаётся недоступной для всякой языковой и в качестве языка – самой необходимо сукцессивной – репрезентации, – в той мере, насколько полно в контексте изображения и только в нём эта структура способна добиться эвиденции. <...> Джоттовское изображение «Воскрешения Лазаря» <...> – это такое предложение для зрения, которое никаким способом невозможно заменить вне-иконическим зрительным предложением и никаким способом – прочими уже прежде привнесёнными опытными ожиданиями, обусловленными, например, рассказом. Конечно, джоттовское изображение связано с нарративным текстом именно отчётливой дифференциацией сцены на различные событийные фазы. Текстуальная референция – не обсуждается. Однако же всё равно изображение в качестве описанного предложения для зрения уже не может быть просто повёрнуто назад – в сукцессию своего предзаданного текста; напротив, оно трансцендирует свою текстуальную референцию. Решающим оказывается комплексная структура времени. И если даже и следует допустить, что сознание божественного всемогущества Иисуса – это передаваемая с помощью текста, так сказать, уверенность веры, предшествующая в том числе и джоттовскому изображению, то, тем не менее, только изображению по силам подобное всемогущество перевести в чувственно-наглядное выражение вне-конфликтной коинциденции, включающей Присно, Течение Времени и Мгновение ока. Однако же, как таким способом изображение трансцендирует свою текстуальную референцию, так же точно оно преодолевает и свою референцию предметную. В джоттовском изображении линия могильного холма представляет собой, во-первых, показатель сценической локальности. Во-вторых, она является ценностным эквивалентом, контролирующим изобразительную планиметрию и стимулирующим симультанный всецелый обзор этой самой планиметрии, и, в-третьих, в качестве такового – самым предельным усилением Иисусова жеста. В своих последних двух из названных функций линия могильного холма – фактор комплексной структуры времени, чья наглядность превосходит изобразительную силу языка и тем самым – всякую текстуальную референцию: текстуальная референция трансцендируется благодаря превосходящей предметной референции, а предметная референция трансцендируется благодаря превосходящей текстуальной референции. <...> Изображение у Джотто показывает больше, чем сказывает текст. <...> Пространственную диспозицию позволительно понимать как

выражение потенциала времени, который сводится воедино одним и тем же жестом Иисуса: в его фронтальной, прямой пространственной ориентации на водонос^{*} Иисусов жест – выражение момента чуда как актуального Именно-Ныне, а в его как раз непрямом отношении к действиям слуг и распорядителя пира он связан с моментами до и после Ныне-Чуда. И они тоже подчинены жесту. <...> Джоттовское изображение не только представляет момент чуда, но и актуализирует его как пиковый момент между Перед-Этим и После-Этого. Причём соразмеряется образно представленное выражение времени Перед-Этим, Именно-Ныне и После-Этого согласно критериям прямых и не прямых пространственных отношений. Нормативной оказывается прямое отношение как Именно-Ныне. Итак, речь идёт не о простой временной последовательности наподобие Именно-Ныне, Позднее и Ещё Позднее, а, конечно же, о нормативном, так сказать, Именно-Ныне как реляционном эквиваленте, относящемся к Перед-Этим и После-Этого. То, что Иисусов жест господствует над всецелой сценой чуда, становится отчётливым на основании всего множества направленных импульсов, и действующих планиметрически, то есть не только глубинно-пространственно, и пронизывающих изобразительное поле по его ширине. <...> Итак, чтобы повторить и дополнить уже сказанное: как каждое отдельное изображение благодаря только ему присущей композиционной необходимости оказывается выражением зримости провиденциальной событийной необходимости, точно так же оно являет себя помимо того – в контексте, созданном последовательностью всех изображений, – благодаря всё той же композиционной необходимости, выражением зримости необходимой и провиденциальной событийной хронологии. (S. 61–62, 64–65, 70–74, 78–79, 83)

ПРИЛОЖЕНИЕ VII

Само собой разумеется, что изобразительное искусство не обеспечивает никакого протекания во времени, и, тем не менее, один совсем иного рода вопрос имеет место быть: какую работу совершает изобразительное время, вызванное к жизни с помощью формальных структур целостности и симультанности? Не освобождает ли оно от времени, приводя к вневременной, так сказать, одновременности, как раз те самые действия и локализации задействованных фигур, что на уровне мотива указывают на разнообразные «временности»? Или оно, это изобразительное время, способно быть выражением превосходящего время, сверхвременного, так сказать, Все-Настоящего, в котором во взаимодействии и в снятом виде содержатся действия и локализации фигур, различные с точки зрения времени? Что касается вышеуказанной интерпретации джоттовской сцены, изображающей Воскрешения Лазаря с её многими мотивирующими фазами, – так это то, что изобразительное время представляет собой свободное от протекания *punc stans*, которое – парадоксальным образом – в качестве потен-

^{*} Речь идёт уже о сцене Свадьбы в Кане Галилейской. – С.В.

циала удерживает в себе многочастное взаимодействие и взаимопроникание различных симптомов темпоральности: взаимодействие различных мер времени, присущих и мгновению ока, и тому, что есть Присно, работает совместно с различными во времени фазами нарративной сукцессии. Выражаясь изобразительно-сценически и вновь – с помощью неизбежно парадоксальных формулировок, можно сказать, что обеспеченное в наглядном отождествлении Присно и Мгновения-Ока выражение власти, осуществляемое Иисусовым жестом (в следующей схеме обозначенное как В), в качестве Присно способно перекрыть сукцессионные моменты сцены целиком: $V = (a \rightarrow b \rightarrow c)$, и это выражение власти в качестве мгновения ока способно привязать к себе как к нормативному «Именно-Ныне» все сукцессионные моменты: $a \leftarrow V \rightarrow c$, не аннулируя, впрочем, обусловленный нарративом порядок следования $a \rightarrow b \rightarrow c$. Подобной многокомплексной структуре времени, отличающей изобразительную сцену, соответствует многосложность отношений тех модальностей созерцания, что позволяют изображению выступать в качестве формальной, симультанно презентной цельности. В той мере, собственно говоря, насколько симультанная презентность изображения заключается в действительности именно созданной визуальной системы (а не только в фактическом настоящем материальных и статичных носителей изображения), она тоже остаётся всегда самой себе идентичным потенциалом, который реализует в произвольных и обратимых (а не только нарративно предписанных) последовательностях множественность связывающих процессов созерцания и сугубым образом удерживает – в привязке к себе – в виде преобладающей констелляции свободно и широко простирающуюся вертикаль Иисусова жеста и косую линию могильного холма, параллельную диагонали изображения. В качестве визуальной системы симультанно обозримая цельность формы изображения выступает условием и себя самой, и всех внутри неё возможных сукцессий. Но с помощью той самой множественности отношений, что в сцене запечатлевают её темпоральную экспрессию, должны будут опосредованы и включены в опыт изобразительного времени и те модусы созерцания, что охватывают различные формальные и прежде всего планиметрические направления, со своей стороны вновь и вновь совершая конвергенцию в изобразительное целое. Само собой разумеется, что $\langle \dots \rangle$ удерживается и отношение взаимной обусловленности. (S. 138–139)

Для цитирования:

Имдаль М. Джотто. Фрески Капеллы дель Арена: Иконография. Иконология. Иконика. Глава IX. Иконика или структурный анализ / Пер. с нем. С. С. Ванеяна // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 142–185. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-142-185>.

For citation:

Imdahl M. Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. IX. Ikonik oder Strukturanalyse. Transl. into Russian by S. S. Vaneyan. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 142–185. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-142-185>.

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-186-197>

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ СИМВОЛИКИ КРЕСТА ГОСПОДНЯ

В. Н. Ильин

Небольшая статья Владимира Ильина, напечатанная в первом номере «Православной мысли» за 1928 год, посвящена концептуальному анализу символических и литургических аспектов почитания креста в восточнохристианской традиции. Крест утверждается в качестве квинтэссенции евангельского благовествования, центрального образа Слова Божия. Различаются семантические уровни функционирования креста в пространстве религиозного опыта: это и тот спасительный для человечества крест, на котором был распят Господь Иисус Христос; и крест как иконическое изображение; и крестное знамение как символическое действие; и крест как точнейшая смысловая формула жизни, подлежащей конечному спасению через принятие страданий и победу над смертью. Таким образом, это краткое рассуждение содержит в себе массу фундаментальных идей, напрямую связанных с визуальной теологией восточного христианства. Владимир Николаевич Ильин родился в 1891 году в местечке Владелька Радомысльского уезда Киевской губернии, скончался в 1974 году в Париже. Известный русский философ, богослов, литературный и музыкальный критик, композитор. Выпускник Императорского Киевского университета (1917) и Берлинского университета (1925). Преподавал в Православном богословском институте им. прп. Сергия Радонежского в Париже, в высших учебных заведениях Белграда, а также в Парижской консерватории. Некоторое время примыкал к евразийскому движению в среде русской эмиграции. Развивал идеи о. Сергия Булгакова в сфере софиологии. Занимался проблемами философии религии, определяя религию как триединство догмата, мифа и культа. Миф, по его убеждению, антиномически закрепляется в догмате и выражается в культовой практике. В этой связи В. Ильин придавал огромное значение вопросам литургики и богослужебной символики в структуре религиозного опыта. Несколько крупных работ он посвятил изучению литургической традиции православной церкви, а также восточнохристианской иконографии. В общей культурологии Ильин развивал учение о морфологии как фундаменте собственно человеческого способа бытия, о «всеобщей иконологии» как универсальной логике культуры и (вслед за о. Павлом Флоренским) отстаивал принцип иконичности всякого познания. Текст В. Н. Ильина публикуется в современной орфографии, но с сохранением авторской пунктуации и манеры письма. Воспроизводится также форма ссылок на источники, за одним исключением: ссылки на греческий раздел Патрологии Миня всюду обозначены более понятной современному читателю аббревиатурой «PG» вместо употреблённого у автора сокращения «Migr.». Также исправлены выявленные опечатки в греческих словах и цитатах. По техническим причинам применена, в отличие от текста первоисточника, сквозная нумерация ссылок.

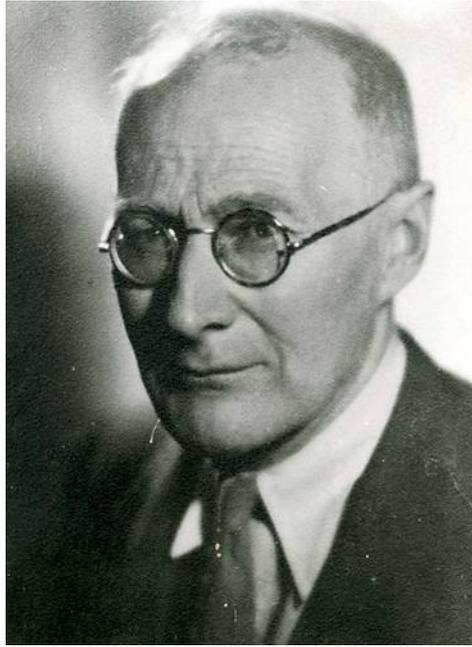
Ключевые слова: визуальная семиотика христианства, символика, крест, литургическая семантика, православная иконография, слово и образ.

BASIC QUESTIONS IN SYMBOLIC OF THE LORD'S CROSS

Vladimir Ilyin

This short article by Vladimir Ilyin, published in the first issue of *Orthodox Thought* (1928), is devoted to a conceptual analysis of the symbolic and liturgical aspects of the veneration of the cross in the Eastern Christian tradition. The cross is presented as a quintessence of the Gospel, the central image of the Word of God. The author divides the semantic levels of the functioning of the cross in the space of religious experience: the saving cross, on which the Lord Jesus Christ was crucified, and a cross as an iconic image, and the sign of the cross as a symbolic action, and the cross as the most accurate semantic formula of life subject to final salvation through the acceptance of suffering and victory over death. Thus, this brief discussion contains a lot of fundamental ideas directly related to the visual theology of Eastern Christianity. Vladimir Nikolaevich Ilyin was born in 1891 in the town of Vladovka, Radomyslsky district, Kiev province, died in 1974 in Paris. He was a famous Russian philosopher, theologian, literary and music critic, composer. Ilyin graduated from the Kiev Imperial University (1917) and the University of Berlin (1925). He taught at the Orthodox Theological Institute named after St. Sergius of Radonezh in Paris, at the higher educational institutions of Belgrade, as well as at the Paris Conservatory. For some time he joined the Eurasian movement among the Russian emigration. He developed the ideas of Father Sergey Bulgakov in the field of sophiology. He dealt with the problems of the philosophy of religion, defining religion as a trinity of dogma, myth and cult. In his opinion, myth is antinomically fixed in dogma and is expressed in cult practice. In this regard, V. Ilyin gave a great value to the issues of liturgics and theological symbolism in the structure of religious experience. He devoted several major works to the study of the liturgical tradition of the Orthodox Church, as well as Eastern Christian iconography. In general cultural studies, Ilyin developed the doctrine about morphology as the foundation of a human way of being, about "universal iconology" as the universal logic of culture and (following Father Pavel Florensky) defended the principle of iconicity of all knowledge. V. N. Ilyin's text is published in modern orthography, but keeping author's punctuation and manner of writing. The form of references is also reproduced, with one exception: references to the Greek section of J. P. Migne's *Patrology* are indicated with the abbreviation "PG" which is more familiar to modern reader, instead of the abbreviation "Migr." used by the author. Also, the identified typos in Greek words and quotes have been corrected. For technical reasons, the end-to-end numbering of references is used, in contrast to the text of the original source.

Keywords: visual semiotics of Christianity, symbolism, cross, liturgical semantics, Orthodox iconography, word and image.



Литургика представляет богословскую дисциплину, основным объектом которой являются конкретно действенные символические реальности церковной жизни. Или лучше: литургика есть наука о символических реальностях церковной жизни и их действенной энергетике.

Но, именно, в силу такого её предмета, совершенно особое место должна она предоставить Кресту Господню.

Христианство есть религия креста. Литургические тексты прилагают к нему эпитеты «честнаго» (τισίος), т. е. драгоценного. Этим утверждается его конкретный реализм – ибо в богословии, как и всюду вообще, онтология и аксиология коренятся друг в друге и друг друга обосновывают. Кроме того, те же литургические тексты говорят о «непобедимой, непостижимой и божественной силе» (δύναμις) креста. Этим утверждается его священная динамика, одновременно святая и освящающая, что имеет основополагающее таинственное значение. Сила (δύναμις) креста, как понятие внутрисложное, себедовлеющее, есть закрытое тайной начало жизни, излучающее энергию (ἐνέργεια)¹, действенно-конкретное, внеположное, икономическое значение которой сказывается в таинстве².

¹ Смысл этого слова вполне соответствует его лексикологии, определяемой глаголом (ἐνεργέω) с корнем ἐργ-, который означает «нахожусь в деле», «действую», «произвожу действие» (in opere sum, operor, efficio). В связи с этим основное значение слова ἐνέργεια есть «действие», «акт» (actio, actus), а также действенность (efficitio, efficacia). В этом смысле употребляют его Аристотель, а также святые отцы, напр., Максим Исповедник, Дионисий Ареопагит и, особенно, святой Григорий Палама, учащий о несозданных энергиях Божиих. Относительно лексикологии этого слова см. Stephani, Thes, vol. 3, col. 1064–1065.

² Излучение, исходение энергии из креста особенно рельефно сказывается в сочетании нимба

В Кресте Господнем, в силу его основополагающего значения, сосредоточен и достигает высшей реальности, до конца реализуется ряд конкретных церковных значимостей в их предельной полноте. Это и есть литургическая действенная действительность церковной жизни, осуществляемая крестом. В кресте, как в некоем метафизическом центре, действительно и действительно перекрещивается вся феноменология церковной жизни, литургически осуществляемая и являемая. Крест, благословение крестом, осенение крестом (крест – сень – небо!) есть то общее в литургической действительности, без которого она невысказима и которое является её основой, центром, дыханием и жизнью.

И в силу этого, конкретно являемого и эмпирически осуществляемого, всеединства Креста Господня мы можем созерцать в нём осуществление того основного принципа всеединства, где каждый момент содержит и, незаменимо и несводимо, выражает полноту всех прочих его (всеединства) моментов.

Будучи последовательным, можно поэтому сказать, что крест есть само всеединство в его конкретно-реальной символической форме. А так как Бог, как Всесовершенный Единотелный Троичный Дух, есть Само Всереальнейшее Всеединство, то Крест есть реальный символ Само-явленного и Само-раскрывшегося Бога, реальный символ Троичной теофании (в крещении является пресв. Троица). Или, скажем мы дерзновенно, крест есть символическое инобытие Самого Бога.

Из этого основного свойства Креста Господня вытекает ряд весьма существенных богословских следствий, соответственно реализовавшихся в литургической символической форме.

Назовём важнейшие из них.

1) Крест метафизически присущ и соприсущ недрам внутритроичной жизни, он раскрывает, «произносит»³ непостижимое, закрытое и непро-

с крестом на главе Спасителя, иконографический мотив, коренящийся, как мы увидим далее, в глубокой древности. Позже изображают крест, излучающий сияние. Сюда же относится изображение солнечных лучей в виде креста, что мы видим на некоторых языческих храмах. Крест, излучающий энергию, – вот основной символический и иконографический мотив христианской и дохристианской древности.

³ Здесь особенное значение получает утверждавшееся апологетами различие «Слова заключенного» (λόγος ἐνδιήθητος) и «Слова произнесенного» (λόγος προφορικός) – антитеза, восходящая к Плутарху и Филону и встречающаяся у Секста Эмпирика, Климента Александрийского, Прокла и др. Само собою напрашивается отнесение понятия «закланности от создания мира» к λόγος ἐνδιήθητος, к кресту премирному, а само закланье, распятие во времени и пространстве к λόγος προφορικός – к древу крестному, которое тогда должно мыслиться в том же отношении к кресту премирному, как мыслится отношение вещи к её Платоновой идее. Так именно любомудрствовал святитель митр. Филарет московский, для которого Крест Спасителя, «сложенный из вражды иудеев и буйства язычников, есть уже (т. е. «только». – В. И.) изображение сего небесного Креста любви» (курсив мой. – В. И.); см. митр. Филарет, «Слово Вел. Пяток», 1816 г. Что же касается литургического символа (в специальном, узком значении священнодействия) этой тайны, то здесь огромное мистическое значение имеет каждение престола в начале всенощного бдения. Каждение вообще означает присутствие Святого Духа в символе Его благоухания (ср.

износимое имя Сущего – Иеговы⁴, Который есть Отец, Сын и Святой Дух, Троица Единосущная и Нераздельная⁵.

Осенение себя крестным знаменем и есть поэтому явление, или, лучше, являемость на себе и в себе, Триипостасного образа Божия, истинное произнесение тварию имени Божья «трижды светящего света»⁶ через дважды светящий свет орудия кенозиса, двуприродного одноипостасного Богочеловека⁷.

Отсюда выясняется богословско-метафизическая символика основной принадлежности архиерейского служения — осенение дикирием и трикирием, чем в свою очередь решается одна из труднейших проблем литургической герменевтики – осенение Евангелия крестным знаменем (у католиков к этому осенению, производимому большим пальцем присоединяется ещё более загадочный литургический символ – осенение крестным знаменем уже освященных Даров). В начале пения трисвятого, на литургии оглашенных «песнь сия воссылается к двум естествам Богочеловека, Слова», чем знаменуется, что «прославлять Христа вместе со Отцом и Духом Святым мы научились от божественных слов»⁸. Трисвятая песнь, поющая во время осенения народа дикирием и крестом, «указывает (δείκνυσθιν)

беседу преп. Серафима с Мотовиловым; см.: В. Н. Ильин, «Преп. Серафим Саровский», 1925 г., стр. 120). Здесь же безмолвный начальный крест, сопровождаемый безмолвным благоуханием, с особенной проникновенностью даёт понять и почувствовать изначальность креста и связанную с нею изначальность исхождения Святого Духа крестом и через крест (см.: В. Н. Ильин, «Всенощное Бдение», Париж, 1927 г., стр. 24).

⁴ В связи с тем, со сказанным выше о «Слове заключенном» и «Слове произнесенном», надо признать, что всюду, где имя Божие как «Сущий» (Иегова) произносится или произносит, – оно есть преимущественно Вторая Ипостась. Подтверждение этого мы имеем в литургическом богословии, напр., в паремийных чтениях на вечерни В. Пятка (Исх. 23, 11–33) и Преображения Господня (та же паремия, но с прибавлением четырёх стихов), см. еп. Виссарион, «Толкование Паремий», т. I, стр. 356 и др.; ещё определённое это положение подтверждается заключительной формулой вечерни и утрени: «Премудрость (σοφία) – Сый (ὁ ὦν – Иегова) благословен» и т. д. Смысл этого места таков: «Вторая ипостась (премудрость) и есть Иегова, Благословенный во веки веков». Так толкует это место Симеон Солунский (Symeon Thes. De sacra psecatione, PG 155, col. 587). Толкование Симеона Сол. повторяют арх. Вениамин («Новая Скрижаль», СПб., 1859, стр. 118–119) и прот. К. Никольский («Пособие к изуч. устава», СПб., 1894, изд. 5, стр. 235). Кроме того, крестчатый нимб, окружающий главу Спасителя на иконах византийского письма и стиля, содержит три греч. буквы, расположенных крестообразно в лучах креста: ΩΩΝ, что значит «Сущий». Т. обр., здесь сочетаются все вышеприведённые мотивы: энергическое сияние креста и явление крестом воплотившегося и взшедшего на крест Иеговы.

⁵ Нераздельность очень хорошо символизируется общей точкой двух перекрещивающихся линий, определяющих крест. Крест вполне определяется *тремя* точками, в свою очередь определяющими точку пересечения – момент общности и единства, подлинного единосущия, т. к. точка – одна.

⁶ Выражение это (das dreimal glühende Licht) принадлежит Гёте (Фауст, ч. I).

⁷ Точка перекрещивания в кресте символизирует, таким образом, не только неслиянное единосущие трёх Ипостасей пресв. Троицы, но и неслиянное двуединство Божества и человечества во Второй Ипостаси троичного единства.

⁸ Вениамин, *op. cit.*, 205.

на тайну Троицы (τῆς Τριάδος μυστήριον), которую возвестило (ἐκκήρυξε) человеком воплощение одного из Троицы»⁹. В цитированном творении Симеона Солунского особенно важно указание последнего на символ единения, согласия (τὴν συμφωνίαν) «ангелов и человек в единой церкви, происшедшей от Христа»¹⁰. Кроме того, следует отметить, что здесь образом Христа является сам архиерей, дикирий же естественно является и символом архиерея (который есть символ Христа) и, непосредственно, символом самого Христа. Таким образом, мы здесь наблюдаем двухступенный, так сказать, символизм. Ещё важнее то, что при осенении народа дикирием во время трисвятого дикирию, символу двух природ Христа, сопутствует крест. Здесь крест, т. обр., оказывается, как бы потенцированным, и премирная жертва, «ангелом несведомое таинство», с особенной ясностью и потрясающей силой является в её единстве с тайной Троичности: ибо лик поёт то, что архиерей, по образу Вечного Архиерея, действует. И слова его молитвы в момент (κύριε, κύριε и т. д.) есть образ Спасова ходатайства за Своё стадо перед Отцом небесным и, в то же время, молитва архиерея уже как человека – священнослужителя ко Христу за тех, кого он, архиерей, призван пасти.

Значение осенения евангелия крестом теперь можно считать в достаточной степени выяснившимся. Это не есть благословение евангелия, но явление креста через евангелие, т. е. через слово Божие, исшедшее от Слова, от века принявшего на себя крест¹¹.

Резюмируем сказанное. Пение трисвятого на литургии оглашенных есть несомненно вершина её мистической святости, аналогичный евхаристическому канону на литургии верных (чтению Слова Божия на литургии оглашенных аналогично причащение на литургии верных). Место Святых Даров здесь занимает евангелие; из него при пении трисвятого как бы исходит

⁹ Sym. Thes., Exposito de divino templo, PG 155, col. 722.

¹⁰ Sym. Thes., op. cit., ibid., cap. 60, col. 722.

¹¹ Приблизительно в том же духе толкуют католические литургисты вышеприведённое загадочное осенение крестным знаменем уже освященных Даров, принимать каковое за благословение их известный Hefele считает «абсурдным» (absurd). См.: Hefele, «Warum macht der Pirester nach der Wandlung das Kreuzzeichen über Kelch und Hostie» в «Beiträge zur Kirchengeschichte, Archäologie und Liturgik». Zweiter Band. Tübingen, 1864, стр. 286–290. Этот символ поставил в тупик даже папу Иннокентия III, вопрошавшего о его значении в полных недоумения словах – см. В. Н. Ильин, «К проблеме литургии в православии и католицизме» в сборнике «Россия и Латинство», Берлин, 1923 г., стр. 210. В этой статье показано, что с археологической точки зрения крестное знамение над освященными Дарами может рассматриваться как остаток эпиклезиса. Однако генезис этого литургического факта ни в малой степени не открывает его актуального символического значения, его актуальной феноменологии. В приведённой выше статье Гефеле последний даёт мастерской синтез толкования Фомы Аквината (Sum. Theol., p. III, quaest. 83, art. 5 ad 4) и Kössing'a. Сущность объяснения Гефеле сводится к тому, что здесь крестное знамя исходит от тела и крови Христовых, как подаваемое от Них благословение – vom Leibe und Blute Christi ausgehende Segens, op. cit., стр. 287. Таким образом, здесь не благословение св. Даров, а благословение от св. Даров. Подобным образом на основании приведённых текстов Симеона Солунского и этой аналогии можно сказать, что *крестное знамение над евангелием есть не благословение евангелия, но благословение от евангелия.*

крест, которым позже совершится пресуществление Святых Даров и который проповедуется Словом Божиим, раскрывающим тайну двуприродного (дикирий!) Богочеловека, закланной крестом Евхаристической Жертвы.

2) Крест объединяет в неразличимом тождестве три основных аспекта-лика христианской религии, которыми она является миру: миф, догмат и культ. Миф – Голгофа, догмат – проповедь об искуплении, культ – евхаристия.

Теперь мы можем на основании всего сказанного определить главнейшие значения, которые Церковь соединяет с понятием Креста.

В понятии креста надо различать:

I. Единый, истинный, честный, животворящий Крест Господень, тот самый крест, на котором царствованием Кесаря Тиверия и при Понтийском Пилате игомоне был плотию распят «Един Сый Святых Троицы» – Господь наш Иисус Христос, что и утверждается в четвёртом члене Никео-Цареградского символа веры: «Распятого же за ны при Понтийстем Пилате». Крестом этим, паки по преданию обретенным св. равноапостольной царицей Еленой, мы искуплены от греха проклятия и смерти, как об этом говорится св. Василием Великим в молитве часа 6-го: «и честным Его Крестом рукописание грех наших растерзавый и победивый тем начала и власти тьмы».

II. Иконы – пространственно-геометрические подобия этого креста на какой-либо поверхности или же его пластические копии из дерева, металла и друг. материалов, с изображением Распятого (*imago crucifixi*) или же без него (*crux exemptata*).

III. Крестное знамение как символическое действие, в пространственно-временной форме изображающее Крест Господень (пространственно-временная, действенная икона Честного и Животворящего Креста, являющаяся основой всех важнейших молитвенно-литургических символов и, особенно, тайнодействий).

IV. Всю совокупность страданий, вольно принятых на себя Господом Иисусом, равно как и выпадающих на долю христианина в силу его решения поступать по словам Евангелия: «да отвержется себе, возьмет крест свой и по Мне грядет» (Мф. 16, 24). Следует заметить, что здесь в соответствии с тем, что было сказано выше, крестный символ («крест») в некоей высшей точке (*ἀκμῆ*) вполне совпадает с подлинным существом реальности, им выражаемой, а последняя – непосредственно исходит из её Премирного Источника и Начала (*ἀρχῆ*), исходит, как энергия Божества (в смысле св. Григория Паламы). Ибо средоточием страданий Его, которые есть Его сила и слава, максимальным выражением этих страданий был настоящий подлинный крест (*σταυρός*), древо крестное, на котором волею распят был Творец и Владыка всяческих, что и есть «иудеом соблазн (*σκάνδαλος*), еллинном же безумие (*μοιρία*) (I Кор. 1, 23). – И Он же «непобедимая, непостижимая и божественная сила», в Своём предварении сияющая лучами несозданной Фаворской Славы и в своём свершении молниеносно блистающая чудом Воскресения; но в умалённом, униженном настоящем – помрачающая солнце и потрясающая землю, тонущую в страшном голгофском

мраке, в той «мгле», в которой, сокрытый от взоров людей с нечистым сердцем, «любит обитать Господь» (III Цар. 8, 12); и во всеединстве своих аспектов крест – живой и конкретный символ основной премирной онтологической Истины христианства, могущей быть формулированной *как жизнь через смерть* (премирно и предвечно), как «*попрание смертию смерти*» (во времени, икономически). В этом смысле крест есть литургическая мораль эсхатологии и эсхатологическая мораль литургии. Над всем же сим возвышается его божественная, безначальная онтология. Ибо Литургом креста является Сам безначальный и предвечный его Носитель.

Не трудно усмотреть внутреннее единство всех четырёх различений. Единство I и IV значений креста ясно само собою; значение II есть *подобие* I и IV, а значение III есть символическое действительное начертание значений I и II, его т. ск. динамическая форма. Но ведь подобие немислимо без реального участия того, чему нечто уподобляется, в том, что уподобляется, – и обратно.

Проблематика символики креста в общих чертах намечена. Мы видели, что корни этой символики уходят в неизреченные глубины несозданного первобытия, являясь их энергетическим излучением. Кроме того, теперь уже стало достаточно ясно, что крестный символ есть своеобразный прототип вообще всякой иконы, он – икона всех икон и этим, следовательно, утверждается онтологическая природа иконографического подобия как онтологического, динамического (в несозданном бытии) и энергетического (в созданном бытии) сопричастия прототипу. Но именно этот иконографический и реалистический символизм креста делает в высшей степени важной и принципиально существенной всю совокупность археологических данных, касающихся геометрической и иконографической символики креста со всеми его реальными источниками и производными. На этом пути возникает ряд новых проблем. Отметим наиболее существенные.

А. Идеальная во всех смыслах геометрическая символика креста побуждает нас а priori искать её реальных воплощений во все эпохи, ибо «прежде, даже Авраам не бысть, Аз есмь» (Иоан. 8, 58); идеальное же и есть реальнейшее. Первобытие Слова есть первобытие честнаго Креста, *ὁ Λόγος* <...> *ὁ τοῦ σταυροῦ* (I Кор. 1, 18), ибо Слово есть «агнец закланный от создания мира», орудие же заклания *в своей идеальности* (а значит и *всереальности*) не может не сосуществовать с самим закланием. Заклание, так же, как и кенозис, имеет два аспекта: премирный (вневременной) и во времени сущий (икономический); гностики были глубоко правы, понимая крест как эон и соотножая его с понятием предела (*ὄρος*). Предел (*ὄρος*) есть символ кенозиса, выражаемого крестом, как внутри несозданного бытия, так и являемого в бытии созданном (распятие Христа плотию). Но т. к. внутритроичный кенозис («предел – крест») есть образ личного бытия Второй Ипостаси, то крестом пресв. Троица есть то, что Она есть: запрестольный крест в алтаре есть образ извечной запрестольности креста.

В. Христианская археология и каноника форм требует ответа на вопрос: на каком кресте распят был Господь, т. е. возникает проблема реальной морфологии креста.

С. Так как эволюция иконы креста (как *crux exemplata*, так и *imago crucifixi*) отражала эволюцию и раскрытие догматики и литургики, или, во всяком случае сопровождала их, то надлежит: а) определить объективные данные этой эволюции вообще и в) наметить в ней каноническую линию, буде это окажется возможным. Возникает проблема каноники изображения креста (как *crux exemplata*, так и *imago crucifixi*) для современности. Сюда относятся вопросы о четырёх- и осмиконечном кресте, о двух-, трёх-, и пятиперстном сложении и вообще употреблении крестного знамения в богослужении и христианском быту; к этому примыкает и гимнография креста.

Некоторые моменты этих проблем взаимно связаны и здесь подвергнуты анализу. Некоторые из них требуют особенного специального рассмотрения, являясь темой археологии креста.

Идеальный геометризм креста тесно связан с тем, что можно было бы назвать его священным, сакральным априоризмом¹² – идеализм вообще тесно связан с априоризмом независимо от того, берём ли мы это понятие в смысле трансцендентном или в трансцендентальном.

Действительно, уже в эпоху, близкую первохристианству, возникло

¹² Идеальный геометризм креста чётко и определённо утверждают: блаж. Августин (Ер. 120), св. Иоанн Дамаскин и др. В толковании неизвестного автора 4 в. на Исаяю (11, 12), позже приписанном св. Василию Великому, говорится: ἡ ὅτι, πρὸ τοῦ ξυλίνου σταυροῦ νοητός τις τῶ κόσμῳ παντὶ συνεσταύρωται, τῶν τεσσάρων μερῶν τοῦ παντός εἰς τὸ μέσον συναπτομένων, καὶ τῆς ἐν τῷ μέσῳ δυνάμεως πρὸς τὰ τέσσαρα μέρη περατουμένης (PG 30, col. 558). Аналогично утверждает св. Иоанн Дамаскин: ἡ ὅτι, ὡσπερ τὰ τέσσαρα ἄκρα τοῦ σταυροῦ διὰ τοῦ μέσου κέντρον κραιοῦνται καὶ συσφίγγονται, οὕτω διὰ τῆς τοῦ θεοῦ δυνάμεως τὸ τε ὕψος (высота, sublimitas) καὶ τὸ βάθος (глубина, profunditas) μήκος τε (длина, longitudo) καὶ πλάτος (ширина, latitudo) ἦτοι πᾶσα ὁρατὴ τε καὶ ἀόρατος κτίσις συνέχεται (De fide orthodoxa, PG 94, col. 1130). Особенно ярко выступает здесь геометрическое понятие центра, которое вполне выяснится, если мы вспомним, что крестообразно пересекаются в центре под прямым углом, давая так наз. греческий крест, два диаметра окружности (окружность вообще издревле была символом вечности – ср. в новое время Паскаля). Шар – производное окружности – у элеатов и означал бытие. Но шар лучше всего определяется в пространстве двумя пересекающимися (перекрещивающимися) под прямым углом окружностями большого круга. Что касается выражений «высота», «глубина», «длина» и «широта», то эти термины блаж. Августин толкует в том смысле, что высота есть расстояние от поперечной перекладины до верха креста, глубина – часть, находящаяся в земле, длина – часть от верха до земли и широта – поперечная перекладина креста. Симеон Солунский (в De Templo) придаёт этим терминам аллегорический, нравственно-богословский смысл: высота означает одновременно божество и смирение, глубина имеет значение нищеты (πτωχεία) и смирения, широта – смысл милости (ἔλεος) и любви (ἀγάπη) (PG 155, col. 343–343). Конечно, по сравнению с онтологическим символизмом золотой эпохи святоотеческой письменности, этот позднейший аллегоризм Симеона Сол. есть некоторое снижение. В новейшую эпоху, в связи с пройденным философским искусом и, кажется, только в русской богословской литературе мы опять видим возрождение онтологического символизма в ставрологии. В книге Хотинского «Математическое доказательство бытия Божия» крест рассматривается как «символ божественной вечности, бесконечности». Там же говорится о том, что «эти линии, как бы выведенные из бесконечного пространства, представляют своим скрещением весьма красивую фигуру, называемую крестом». У нас нет, к сожалению, под рукой этой редкой и замечательной книги, появившейся в 50-х годах 19-го века, и мы вынуждены

утверждение априорной святости креста, которое можно формулировать так: крест не только свят, потому что на нём соблаговолил распяться Господь, но и Господь соблаговолил распяться на кресте, потому что он свят. Этому нисколько не противоречит указание святых отцов на крестную смерть, как на максимально позорную, которую волей избрал Себе Господь, ибо те же отцы (Лактанций, св. Афанасий В., св. Григорий Нисский) приводят мотивы пространственно-геометрического априорного символизма.

С этим мотивом априорной святости креста у христиан совпал и, быть может, его обосновал факт почитания креста и, во всяком случае, особого отношения к нему у многих народов неклассической древности – Старого и Нового света – египтян¹³, халдеян, пунийцев-финикиян, ассирийян,

пользоваться цитациями из неё, сделанными прот. А. Ковальничкиным в предисловии к русско-му переводу книги Анота «Почитание креста язычниками, жившими до Рождества Христова» (Варшава, 1902, стр. 4 сл.). Самым замечательным из того, что было дано в этом смысле в наше время, безусловно является графический анализ крестного символа во II-м т. книги Л. П. Карсавина «О началах». Анализ этот имеет в виду православно-русский осмиконечный крест. Он приводит к символу креста как «меча рассекающего», центра вселенной, возводящего на райские высоты и низводящего в адские бездны. Проф. Moret (Париж, Сорбонна) в своих лекциях высказывает мнение, что образ креста есть образ человека с распростёртыми руками. Это вполне соответствует и мнению св. Отцов (напр., св. Афанасия В.), и православной гимнографии креста (ср. «руце распростер Даниил львов зияние в рове затче» – канон 4-го гласа, песнь 8-я; там же в 1-й песне говорится: «крестообразна Моисеова рука амаликову силу в пустыне победил есть»). Сюда же относится и твёрдо вошедшее в обычай, хотя и не отмеченное в Уставе, распространение рук при произнесении священником Херувимской песни в алтаре и при освящении Даров. Здесь сама молитва как бы отождествляется с крестом. Но молитва есть ведь высшее цветение образа Божия в человеке и восхождение его к подобию. На эстетику креста, особенно в приложении к принципу золотого деления, обратил внимание известный Фехнер в своей *Vorschule der Aesthetik*. В светильне кресту говорится: «крест красота церкви», – причём здесь имеется в виду не только внутренний смысл красоты креста, но и внешнее изящество этой красивейшей геометрической фигуры, украшающей храмы Божии изнутри и извне.

¹³ См. напр., Wilkinson в его *The Egyptians in the time of the pharaohs*, London, 1857, стр. 131. О рецепции христианами креста у язычников говорит применительно к египтянам известный Н. Барсов (Эн. сл. Бр. и Ев., пол. 32, стр. 655). Также Gayet (в *L'art copte*, 1902) развивает любопытную теорию двойной рецепции креста христианами-коптами. Рецепирован был древнеегипетский символ креста *ankh* (вернее *hankh* – символ воскресения и возрождения, стр. 75), но рецепирован был в эпоху гонений и греческий крест, он был символом смерти. Первый крест предпочитался последнему (стр. 76–77 сл.). Владимир Грюнейзен (*W. Gruneisen, Les caractéristiques de l'art copte, Florence, 1922*) полагает, что произошла постепенная транскрипция древнеегипетского крестообразного знака под влиянием христианства в настоящий крест и крестный сюжет, вследствие чего древний *hankh* оказался вытесненным (стр. 72 сл.). В этом замечательном труде (стр. 73) приведены различные этапы этих вариаций, среди которых есть *tau* (*сгux commissa*). Таким образом, форма *tau* по Грюнейзену не самостоятельна, как думал Вилькинсон, а есть один из этапов вариаций креста от *hankha* на пути к *сгux immissa* – канонической форме христианского креста. После того, что нами было сказано об априорной святости христианского креста, нас эти наблюдения не могут смутить: нехристианского креста вообще быть не может, хотя бы и знак его был явлен до Р. Хр. по плоти. Что же касается буквы *tau* и её отношение к кресту, то вопрос этот является весьма существенным по той причине, что он связан с проблемой каноничности *сгux commissa* и в связи с именованием этой формы у Варнавы

индусов¹⁴, ацтеков¹⁵, равно как и отчасти у народов классических¹⁶ и близко с ними соприкасавшихся этрусков и кельтов¹⁷. С этим столкнулся мотив эмпирически одиозного отношения к кресту (гл. обр. у римлян), как к орудию позорнейшей казни рабов, *servitutis extremum sumumque supplicium* – по выражению Цицерона¹⁸. В результате – очень характерная и своеобразно-извилистая линия символики и археологии креста.

На заре исторического христианства оба мотива: почитание Иисуса Христа «и Сего распята» (I Кор. 2, 2) и априорное почитание Креста древними язычниками были большей частью настолько разъединены, что христиане, большинство которых находилось в орбите *raх romana*, имея в виду одиозное отношение к кресту как к орудию казни, прямо изображали его редко¹⁹. Относительно символов креста-якоря, трезубца, различного рода монограмм Спасителя позволительны сомнения: представляли ли они непосредственно крест или были вообще христианскими символами спасе-

и Тертуллиана. Однако Marucchi у Vigouroux в Dict. de la Bible, T. I показал, что в древних письменных тау походило скорее на *сгux immissa*; во всяком случае эта и ей подобные формы тау преобладали в семитических алфавитах – именно у египтян, финикийян и евреев. И только у греков и римлян тау имело форму *сгux commissa*.

¹⁴ Цоколь знаменитой пагоды Angkor Wat украшен крестами. Древне-индусское происхождение гаммированного креста, так наз. свастики – общеизвестно. Гаммированный крест был также реципирован в христианстве, см. «Der Fossor Giogenes», Wandgemälde (jetzt zerstört) in Katacombe S. Pietro e Marcello von Rom, IV век: O. Zöckler, «Handbuch der theol. Wiss.», Band. II, стр. 316. До сих пор сербы приносят в церковь хлебы с крестами в форме свастики.

¹⁵ Один из древнейших ацтекских храмов – храм солнца – отличается тою особенностью, что его двери и фрески украшены крестами частью так наз. «латинской» формы, частью «мальтийской», см.: Ансот, *op. cit.*, см. рус. перевод Ковальницкого, стр. 16–17.

¹⁶ Весьма существенное место занимают различного рода изображения креста в материале раскопок, произведённых знаменитым Шлиманом (Schliemann) на холме Гиссарлык на предполагаемом месте древней Трои. По этому поводу сам Шлиман говорит: «Вполне готов я доказать, что крест был за несколько тысяч лет перед Р. Хр. религиозным символом величайшей важности у первоначальных предков арийского племени» (Schliemann, *Antiquites Troyennes. Rapport sur les fouilles de Troie*, p. 48; цит. у Ансот Ковальницкого, *ibid.*, стр. 24). Кроме того, в Великой Греции на керамических изделиях крест является одним из важнейших декоративных мотивов и, что самое важное, *носитя на груди в качестве амулета*. Мюллер (Müller) считает, что употребление креста только с целью украшения является исключением. Употребляется же он гл. об. в качестве талисмана и герба, что в обоих случаях имеет религиозное значение (*Religiöse Symboler af Stjerne, Kors og cirkel form hos Oldtins folk af Dr. Müller, Kjøbenhavn, 1864, cit. ibid.*, стр. 25–28). Возможно, что крест был даже тотемом, т. е. гербы, несомненно, имеют тотемическое происхождение. Вообще можно сказать, что крест есть тотем христиан.

¹⁷ См.: M. Gabriel de Mortillet, *Le signe de la croix avant le christianisme*, стр. 162–173.

¹⁸ Cic. in Ver. V 66. Греки употребляли эту казнь редко (см.: Hermann, *Grundzüge und Anwendung des Strafrechts*, Göttingen, 1885, стр. 83). Она отменена, как известно, св. Константином Великим в IV веке. Дата эта представляет существенный этап в истории креста.

¹⁹ Возможно, что этому препятствовали продолжавшиеся казни распятием, профанировавшие в глазах непосвящённых или непросвещённых драгоценный символ. Возможно, что и на символ ещё не перешло в достаточной степени почитание, воздававшееся самим страданиям Спасителя. Ср.: Le Blant, «Observations» в Bull. de la soc. nat. des antiq. de France, 1867, т. XXX, стр. 111–113.

ния и искупления²⁰. Интересно выяснить время первого появления христианских изображений креста (*crux exemplata*), изображения распятия (*imago crucifixi*), характер промежуточных стадий и последующей эволюции.

Однако эта эволюция есть тема специальной археологии Креста Господня, которой будет посвящён особый очерк.

В. Н. Ильин
Париж, 1927
декабрь

Подготовка текста к публикации: протоиерей Сергей Золотарёв
Общая редакция: С. С. Аванесов

Для цитирования:

Ильин В. Н. Основные вопросы символики креста Господня / Подг. к печати С. Е. Золотарёва под общ. ред. С. С. Аванесова // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 186–197. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-186-197>.

For citation:

Ilyin V. N. Basic Questions in Symbolic of the Lord's Cross. Prep. for publication by S. E. Zolotarev under ed. by S. S. Avanesov. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 186–197. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-186-197>.

²⁰ Особенно это неясно относительно монограммы – именно вследствие совпадения начертания буквы X в слове *χριστός* с формой *crux decussata*. И даже относительно символа, явившегося Константину Великому с известной надписью, можно предположить, что это была монограмма имени Христова. Наиболее вероятным является, как нам кажется, то, что из монограммы – по смыслу, и креста – по форме, под влиянием представления креста, выработался настоящий крест и по смыслу и по форме. Произойти это могло по той причине, что параллельно с эволюцией монограммы шла прямая традиция эзотерического крестопочитания.

АВТОРЫ

Андрей Дмитриевич Охоцимский

кандидат физико-математических наук, научный сотрудник.

Научный центр восточно-христианской культуры

Groenstraat 160, Leuven, Belgium, 3001

E-mail: andrew_simsky@mail.ru

Виталий Юрьевич Даренский

доктор философских наук,
профессор кафедры философии.

Луганский государственный педагогический университет

Ул. Оборонная 2, Луганск, Украина, 91011

E-mail: darenskiy1972@rambler.ru

Даниил Евгеньевич Крапчунов

кандидат философских наук,
и. о. директора Гуманитарного института.

Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого

Ул. Большая Санкт-Петербургская 41, Великий Новгород,

Россия, 173003

E-mail: daniil.krapchunov@novsu.ru

Дарья Борисовна Терешкина

доктор филологических наук,
профессор кафедры кадровой политики и управления персоналом.

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ (Новгородский филиал)*

Ул. Германа 31, Великий Новгород, Россия, 173003

E-mail: terdb@mail.ru

Татьяна Александровна Фолиева

кандидат философских наук,
доцент кафедры философии и религиоведения.

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет

Ул. Новокузнецкая 23 Б, Москва, Россия, 115184

E-mail: tatiana_folieva@yahoo.com

Елена Дмитриевна Дульгеру

доктор киноведения, директор.

Издательство «Arca Invierii»

Lanariei 139, Bucharest, Romania, 040324

E-mail: elena.dulgheru@gmail.com

Степан Серезьевич Ванеян

доктор искусствоведения,

профессор кафедры всеобщей истории и искусства.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Воробьёвы горы 1, Москва, Россия, 119991

E-mail: vaneyans@gmail.com

AUTHORS

Andrew Simsky

Cand. Sci. (Physical and Mathematical Sciences), Research Fellow.
Research Center for Eastern Christian Culture, Leuven, Belgium
E-mail: andrew_simsky@mail.ru

Vitaliy Yu. Darensky

Dr. Sci. (Philosophy), Professor of Philosophy Department.
Lugansk State Pedagogical University, Ukraine
E-mail: darenskiy1972@rambler.ru

Daniil E. Krapchunov

Cand. Sci. (Philosophy), Acting Director of Institute of Humanities.
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia
E-mail: daniil.krapchunov@novsu.ru

Daria B. Tereshkina

Dr. Sci. (Philology),
Professor of Human Resource Policies and Management Department.
*Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
(Novgorod Branch), Veliky Novgorod, Russia*
E-mail: terdb@mail.ru

Tatiana A. Folieva

Cand. Sci. (Philosophy),
Associate Professor of Philosophy and Religious Studies Department.
St. Tikhon's Orthodox University, Moscow, Russia
E-mail: tatiana_folieva@yahoo.com

Elena Dulgheru

Dr. Sci. (Film studies), Director.
Arca Învierii Publishing House, Bucharest, Romania
E-mail: elena.dulgheru@gmail.com

Stepan S. Vaneyan

Dr. Sci. (Art History), Professor of Art History Department.
Lomonosov Moscow State University, Russia
E-mail: vaneyans@gmail.com

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 смысла 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.

Очередность 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);

- referenes (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 опускается 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 indentation – 0.5 cm. Page margins on top and bottom – 2 cm, left – 2,5 cm, right – 1.5 cm. The alignment mode of the abstract, keywords, main text and reference – justified, hyphenation – automatic. Pages of text are not numbered. When using additional fonts, such fonts should be submitted to the editor.

Text structure

The manuscript published in the journal should consist of the following consecutive elements:

- article title (capital letters, font size – 14, center alignment);
- initials and surname of the author (separated from the title by skipping a line, bold font, font size – 12, centered);
- place of work, country (font size – 11, center alignment);
- e-mail (font size – 11, center alignment);
- information about the source of funding, if any (separated from e-mail by skipping a line, bold font, font size – 10, center alignment)
- abstract (separated by skipping a line, font size 11, justified alignment);
- keywords (separated from the annotation by skipping a line, font size – 11, justified alignment);
- for Russian-language materials, paragraphs 1-7 are repeated in English;
- text (separated by line skipping, font size – 12, justified alignment);
- references in language of article (separated by skipping a line, the title is written in capital letters, font size – 12, center alignment, then after skipping the line is a list of reference in alphabetical order, justified alignment);
- references in English (made the same way).

On the website of the journal “Visual Theology” you can find a template for the design of the article.

Abstract

Abstract should be a brief review of the paper, representing the main content and conclusions of the study. The size of the abstract is 2500 to 3000 characters without spaces. The abstract serves as a reference tool, adequately representing a more extensive research. From the abstract it should be clear what purpose the author of the study set, what tasks he consistently solved, what methodology he used (without specifying details), what are the main results of the study and what is the scientific significance of these results. The text of the abstract should be internally coherent and logically structured (following the logic of the text). Citation is not used in the abstract. The abstract should not contain any material that is not contained in the article.

The English abstract should be: informative (not containing common phrases); original; written in acceptable English (not a “mechanical” translation); meaning-

ful (reflecting the main content of the article and the specific results of the study). The size of the English abstract – from 2500 to 3000 characters without spaces. The English abstract is intended to play the role of the source of scientific information, independently from the text of the article.

Keywords

Keywords to the article should reflect the main content of the article, coincide with the basic terms of the study, define (mark) the area of knowledge, subject area and subject of the study. Number of keywords – from 5 to 15, the sequence of keywords: by importance.

Citation

References to the used literature are given in the text in square brackets according to the following form: [Ivanov 2012, 81], where Ivanov is the author's surname, 2012 – year of publication, 81 – page. If necessary, it is allowed to refer to several pages: [Petrov 2019, 52–54], between these page numbers a short dash should always be used, not a hyphen. Before sending the material, it is necessary to make sure that

- ✓ all references are made to the sources, present in the reference;
- ✓ each source, present in the reference, is cited at least once.

The number of so-called general references, that are, references to the source without specifying the page number (except for the references to web resources), should not exceed 10 % of the total number of references in the text of the manuscript. Citation of author's own works, as well as any other, should be appropriate and expedient. The use of materials whose authorship cannot be established is not recommended. In the presence of the printed edition it is not recommended to refer to the electronic resource.

All selections of text inside of quotes are specified within the parentheses (my italics. – E. S.), where E. S. – the first letters of the author's name (typed in italics). If some fragment of text is missing when quoting, then in the quotation itself an ellipsis enclosed in angle brackets is used: <...>. Such a reduction of the quotation should not distort its meaning.

Notes are made in the form of page footnotes. Footnotes are numbered sequentially. Font size – 10, justified alignment.

Illustrative materials (images, photos, tables, etc.) are numbered and accompanied by a caption: illustration number, title, author/source. The names of provided jpeg files should correspond to the numbers and names of illustrations in the text.

Reference List in language of article (Russian, German, French) is presented in alphabetical order, not numbered.

References List in English is made in Latin alphabet order, not numbered.

Detailed rules for the design of the References are presented on the official website of the journal.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

Все материалы, поступившие в редакцию журнала «Визуальная теология», обязательно рецензируются.

Представленные материалы предварительно рассматриваются главным редактором на предмет соответствия профилю журнала, научной значимости и соблюдения «Правил оформления материалов». Редакция имеет право не принять материалы низкого академического качества, не соответствующие тематике журнала либо оформленные не по правилам. Уведомление об отклонении материала направляется автору по электронной почте.

Соответствующие тематике журнала и оформленные должным образом материалы направляются на рецензирование. О получении научного произведения и его дальнейшем рецензировании ответственный секретарь сообщает авторам посредством уведомления по электронной почте.

Журнал использует принцип «двойного слепого» рецензирования: автору не сообщаются данные о рецензенте (рецензентах) и наоборот. В качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные учёные-специалисты, которые имеют профессиональные знания и опыт работы по конкретному научному направлению.

Отзыв рецензента содержит одну из следующих рекомендаций: 1) принять к публикации; 2) принять к публикации с незначительными правками; 3) отказать в публикации. Содержание рецензии доводится до автора в течение 10 дней с момента получения редакцией заключения рецензента.

Представленные материалы рецензируются на основании следующих критериев:

- соответствие содержания статьи тематике журнала;
- соответствие заголовка статьи содержанию статьи;
- уровень научной компетентности автора;
- самостоятельность и оригинальность исследования;
- научная новизна исследования;
- соблюдение правил цитирования;
- правильность оформления библиографии;
- соблюдение научного стиля изложения мысли (кроме эссе и интервью).

Материал, не соответствующий хотя бы одному из перечисленных критериев, отклоняется и не принимается к повторному рассмотрению; при этом автор получает по электронной почте мотивированный отказ. Если материал соответствует всем критериям, но в нём имеются несущественные недочёты, материал направляется автору (авторам) на доработку с указанием конкретных замечаний рецензента. Произведение, направленное автору на доработку, должно быть возвращено в исправленном виде в течение месяца. Исправленный материал проходит процедуру повторного рецензирования. Редакция имеет право отклонить рукопись в случае, если автор не следует рекомендациям редактора и рецензентов.

Очередность публикации материалов определяется датой поступления итогового варианта рукописи. Работы, посвящённые особо актуальным

темам, а также содержащие принципиально новую информацию, по решению редакции могут быть опубликованы вне очереди.

Принятые к публикации материалы подлежат литературному и научному редактированию. Автор обязуется осуществлять сотрудничество с редакцией в процессе подготовки материала к опубликованию: в установленные сроки читать корректуру и вносить необходимые исправления в текст произведения. Редакция оставляет за собой право отклонения материалов или переноса срока их публикации в случае неисполнения данных обязательств.

Максимальный срок рецензирования составляет не более 3 месяцев.

Рецензии хранятся в редакции в течение 5 лет.

PEER-REVIEW PROCESS

All the manuscripts received by the editors of *Journal of Visual Theology* are reviewed. Review processing is obligatory for all manuscripts submitted to the editors, regardless of the authors' academic degrees, titles, and official positions.

First of all, the manuscripts are reviewed by the editor-in-chief in terms of their compliance with the profile of the journal and "Author Guidelines", as well as topical importance and the scholarly significance. The manuscripts that don't meet the subject of the journal and formal requirements is not accepted for publication. The editors inform the author about this and explain the reasons for the refusal to publish.

Then the papers accepted for publication are subjected to the **double-blind peer review process**. This means that during the process of reviewing, personal data of reviewers and authors shall be withheld. The peer review process is carried out by reputable scholars and experts who have in-depth expertise and work experience in a particular research area.

The reviewer's report should provide one of the following recommendations: a) to accept the material for publication in the journal, b) to accept the material for publication with minor revisions according to the reviewer's commentaries and suggestions; 3) to reject the material. The content of the review shall be communicated to the author(s) within 10 days after receipt of the reviews by the editors.

The manuscripts are reviewed on the basis of the following **criteria**:

- correspondence between the article content and journal topics;
- correspondence between the article title and the article content;
- the level of research competence of the author;
- independence and originality of the research;
- research novelty of the work;
- compliance with the rules of citation;
- the correctness of the references;
- implementation of a scientific style (except essays and interviews).

Material that does not meet at least one of the listed criteria is rejected and is not accepted for re-consideration. In this case the author receives a motivated refusal of the editors. If the material meets all the criteria, but it has minor defects, the material is sent to the author(-s) for revision, indicating the specific comments of the reviewer. The work sent to the author for revision must be corrected and returned within a month. The corrected material undergoes the procedure of re-reviewing. The editors reserve the right to reject manuscripts if authors do not follow the editors' and reviewers' recommendations.

Accepted articles are usually published in the order in which they pass the review process, but the editors reserve the right to determine the sequence in which articles are published and to publish some papers out of turn.

The approved manuscripts are put into the preparation and production process. The author undertakes to cooperate with the editors of the journal in the process of preparing the material for publication: in due time to read the proof-reading and to make correction of the text.

The maximum review period is not more than three month.

The reviews are preserved in the editors' office for 5 years.

ПОЛИТИКА ОТКРЫТОГО ДОСТУПА И АВТОРСКИХ ПРАВ

В целях развития научно-исследовательской коммуникации ко всем материалам журнала предоставляется открытый доступ. Выпуски журнала, а также отдельные статьи доступны на сайте для чтения, скачивания и дальнейшей работы без каких-либо дополнительных ограничений на основании лицензии Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

Важно учитывать, что согласно данной лицензии:

- при использовании материалов необходимо обязательно ссылаться на авторов статей и оригинальную публикацию в журнале «Визуальная теология»;
- не допускается использование материалов журнала в коммерческих целях.

Авторы, передавая журналу право первой публикации представленного научного произведения, сохраняют за собой все авторские права (в том числе право авторства, право на имя и др.).

OPEN ACCESS POLICY AND COPYRIGHT

In order to develop research communication, open access to all materials of the journal is provided. Issues of the journal, as well as individual articles are available on the website for reading, downloading and further work without any additional restrictions under the license Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

It is important to note that under this license:

- when using the materials it is necessary to refer to the authors of the articles and the original publication in the *Journal of Visual Theology*;
- it is not allowed to use the materials of the journal for commercial purposes.

Authors, transferring to the journal the right of the first publication of the submitted scientific work, reserve all copyright (including the right of authorship, the right to a name, etc.).

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

Журнал учреждён 23 мая 2019 года

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2021 | № 1 (4)

Научный журнал

ISSN 2713-1610 (Print)

ISSN 2713-1955 (Online)

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

Подписано в печать: 17.06.2021 г.
Дата публикации online: 28.06.2021 г.
Дата выхода в свет: 16.08.2021 г.
Формат: 70x100/16. Гарнитура: Palatino Linotype.
Объём: 12,7 а. л. Тираж: 500 экз. Цена свободная.

Отпечатано: ИП Копыльцов П.И.
Адрес типографии:
394052, Воронежская область, г. Воронеж, ул. Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 950 7656959, e-mail: kopyltsow_pavel@mail.ru