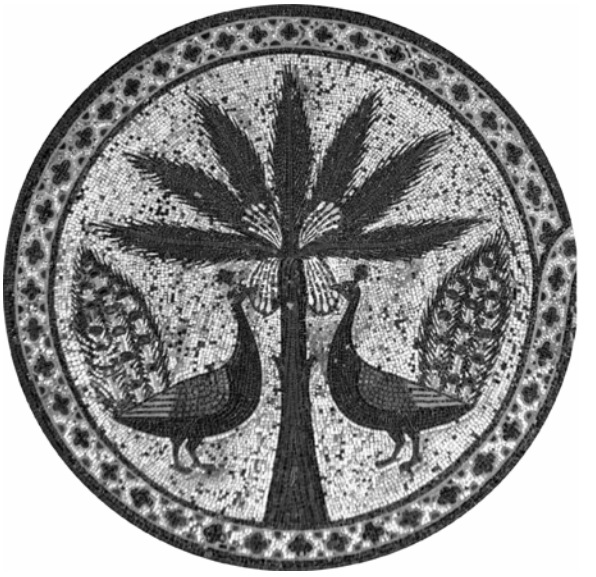
НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

научный журнал | 2021 | № 2 (5)



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

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ. 2021. № 2 (5)

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

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

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

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

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

© Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2021
Все права защищены

16+

YAROSLAV-THE-WISE
NOVGOROD STATE UNIVERSITY

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY

2021 | № 2 (5)



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

JOURNAL OF VISUAL THEOLOGY. 2021. 2 (5)

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 Kreydun (Barnaul Theological Seminary, Russia)
Alexei Lidov (Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow, Russia)
Yervand Margaryan (Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia)
Nadezhda Orlova (University of Zielona Góra, Poland)
Anna Petrova (Kazan (Volga Region) Federal University, Russia)
Tatiana Tsarevskaya (State Institute for Art Studies, Moscow, Russia)
Galina Vdovina (Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

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

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

16+

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие редактора 7

СТАТЬИ

А. И. Пигалев
Иконоборчество как предмет визуальной теологии 11

В. Ю. Даренский
«Явление Христа народу» А. Иванова
как предмет теологической герменевтики 25

Д. Ю. Дорофеев
Мистагогия визуального образа у Достоевского:
князь-Христос, странник, старец 53

С. О. Зотов
Типология атрибутов инаковости в русской иконографии
античных философов 73

***Л.* С. Стефанова**
Образность как пересечение двух реальностей
в раннехристианских философских моделях мироздания 86

Ю. А. Крейдун
Христианские мозаики Иордании:
к вопросу о визуальном конструировании сакрального пространства 103

O. A. Sukhorukova
The Seventh Seal: The History of Visible and Invisible Confession of Faith 133

D. P. Shulgina
The Interpretation of Christian Symbolism
in the Painting of Thomas Kinkade 145

СОБЫТИЯ

С. С. Аванесов
I Международный научный симпозиум
«Визуальная теология. Темы и горизонты» 152

Авторы 154

CONTENTS

Editorial.....7

ARTICLES

Alexander I. Pigalev
Iconoclasm as a Subject of Visual Theology.....11

Vitaliy Yu. Darensky
"The Appearance of Christ before the People" by A. Ivanov
as a Subject of Theological Hermeneutics.....29

Daniil Yu. Dorofeev
The Mystagogy of the Visual Image at Dostoevsky:
Prince-Christ, the Wanderer, the Elder.....53

Sergei O. Zotov
The Typology of the Otherness in the Russian Iconography
of Ancient Philosophers.....73

Lyubomira S. Stefanova
Imagery as an Intersection of Two Realities
in the Early Christian Philosophical Models of the Universe.....86

Yury A. Kreydun
Christian Mosaics of Jordan: Visual Construction of Sacred Space.....103

Olga A. Sukhorukova
The Seventh Seal: The History of Visible and Invisible Confession of Faith.....133

Daria P. Shulgina
The Interpretation of Christian Symbolism
in the Painting of Thomas Kinkade.....145

EVENTS

Sergey S. Avanesov
1st International Scientific Symposium
"Visual Theology. Themes and Horizons".....152

Authors.....154

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

Уважаемые коллеги!

Вашему вниманию предлагается очередной номер журнала «Визуальная теология». В этом номере мы продолжаем обсуждать тему визуальной репрезентации религиозного опыта посредством различных культурно-семиотических приёмов и художественных практик.

В статье *Александра Пигалева* (Волгоград) анализируются философские и теологические измерения иконоборчества и его секулярных аналогов в контексте теорий репрезентации; автор приходит к выводу о перформативной (автореферентной) роли визуальных образов как основании для генезиса иконоборческих концептуальных установок и социокультурных акций. Исследование *Виталия Даренского* (Луганск) посвящено анализу картины Александра Иванова «Явление Христа народу» с точки зрения теологии и семиотики религиозного искусства; автор утверждает, что в этой картине художнику удалось максимально сблизить классическую европейскую живопись с восточнохристианской иконографией, благодаря чему А. Иванов смог наглядно воплотить глубокие религиозные идеи, смыслы и ценности. *Даниил Дорофеев* (Санкт-Петербург) исследует приёмы художественной визуализации характеров в прозе Ф. М. Достоевского; автор определяет и классифицирует основные типы персонажей, формулирует специфические характеристики их визуального образа, опираясь на наследие восточнохристианской антропологии. В статье *Сергея Зотова* (Уорик) систематизируются способы визуальной маркировки античных философов в русской православной художественной традиции; автор разделяет персонажей таких изображений на статусные группы и анализирует типы и функции маркеров инаковости в традиции отечественной иконографии. Статья *Любомиры Стефановой* (София) представляет собой исследование способов отражения христианских онтологических представлений в храмовых орнаментах; на примере нескольких мозаик из ранних христианских церквей автор показывает, как ключевые теологические идеи интерпретируются и выражаются с помощью приёмов изобразительного искусства. Тема семиотического анализа ранних христианских мозаик продолжена в статье *Юрия (протоиерея Георгия) Крейдуна* (Барнаул); автор детально описывает и интерпретирует сюжет и содержание мозаичных изображений, открытых в древнейших очагах христианской культуры на территории современной Иордании. *Ольга Сухорукова* (Москва) анализирует визуальный ряд фильма Ингмара Бергмана «Седьмая печать» с точки зрения компаративной теологии, философии религиозного искусства и концепции Dasein Мартина Хайдеггера; автор демонстрирует связь глубинных семиотических слоёв фильма с базовыми постулатами лютеранской теологии и доктриной смерти как события в области индивидуальной эсхатологии. Исследование *Дарьи Шульгиной* (Москва) посвящено анализу дискуссии по поводу теологического смысла творчества американского художника Томаса Кинкейда;

автор статьи сосредоточивает внимание на проблеме допустимости религиозного изображения «мира без грехопадения» и на вопросе о взаимном отношении религиозного творчества и коммерческого успеха.

Большинство опубликованных в номере материалов подготовлено авторами на основе их докладов на I Международном симпозиуме «Визуальная теология. Темы и горизонты», который состоялся в Великом Новгороде в сентябре 2021 года. Краткий отчёт о симпозиуме также публикуется в этом номере журнала.

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

Сергей Аванесов

EDITORIAL

Dear colleagues!

The next issue of the *Journal of Visual Theology* continues to discuss the topic of visual representation of religious experience through various cultural and semiotic techniques and artistic practices. In the article by *Alexander Pigalev* (Volgograd) the philosophical and theological dimensions of iconoclasm and its secular analogues are analyzed in the context of representation theories; the author comes to the conclusion about the performative (self-referential) role of visual images as a basis for the genesis of iconoclastic conceptual attitudes and social actions. The research of *Vitaliy Darensky* (Lugansk) is devoted to the analysis of Alexander Ivanov's painting "The Appearance of Christ before the People" from the point of view of theology and semiotics of religious art; the author claims that in this painting the artist managed to get classical European painting close to Eastern Christian iconography, which causes A. Ivanov to be able to visually embody deep religious ideas, meanings and values. *Daniil Dorofeev* (St. Petersburg) explores the techniques of artistic visualization of characters in the prose of F. M. Dostoevsky; the author defines and classifies the main types of heroes, formulates the specific characteristics of their visual image, based on the heritage of Eastern Christian anthropology. The article by *Sergei Zotov* (Warwick) systematizes the ways of visual marking of ancient philosophers in the Russian Orthodox artistic tradition; the author divides the characters of such images into status groups and analyzes the types and functions of markers of Otherness in the tradition of Russian iconography. The article by *Lyubomira Stefanova* (Sofia) is a study of ways of realization of Christian ontological ideas in temple ornaments; on the example of several mosaics from early Christian churches, the author shows how key theological ideas are interpreted and expressed using the techniques of pictorial art. The topic of semiotic analysis of early Christian mosaics is discussed in the article by *Yury (Archpriest George) Kreydun* (Barnaul); the author describes and interprets the plot and content of mosaic images discovered in the oldest centers of Christian culture in the territory of modern Jordan. *Olga Sukhorukova* (Moscow) analyzes the visual series of Ingmar Bergman's film *The Seventh Seal* from the point of view of comparative theology, philosophy of religious art and the concept of Dasein by Martin Heidegger; the author demonstrates the connection of the deep semantic layers of the film with the basic postulates of Lutheran theology and the doctrine of death as event in the field of individual eschatology. *Daria Shulgina*'s research (Moscow) is devoted to the analysis of the discussion about the theological meaning of the work of the American artist Thomas Kincaid; the author focuses on the problem of the permissibility of the religious image of the "world without the Fall" and on the question of mutual relationship of religious creativity and commercial success.

Most of the materials published in the issue were prepared on the basis of the authors' reports at the I International Symposium "Visual Theology. Themes and

Horizons", which had been held in Veliky Novgorod in September 2021. A short summary of the Symposium is also published in this issue of the journal.

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-2021-2-11-24

ИКОНОБОРЧЕСТВО КАК ПРЕДМЕТ ВИЗУАЛЬНОЙ ТЕОЛОГИИ

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

Целью статьи является анализ философских и теологических аспектов иконоборчества с учётом его различных форм и секулярных аналогов. Исследование основывается на анализе семиотических особенностей иконоборческой установки в качестве отрицания, запрета или целенаправленного разрушения определённых визуальных образов. Принципы, критерии и практики иконоборчества рассматриваются в статье в аспектах семантики и прагматики. Подчёркивается, что каждое общество нуждается в средствах, обеспечивающих разделение визуальных образов на приемлемые (истинные) и неприемлемые (ложные). Хотя считается, что соответствующие принципы, критерии и практики возникли в условиях монотеизма, отмечается, что у иконоборчества есть аналог в ранних формах религии. Указывается также, что проявления иконоборческой установки могут быть обнаружены в платоновской метафизике и метафизической традиции в целом, боровшейся против искажённых или ложных копий идей. Иконоборчество в статье рассматривается в ретроспективе, особое значение придаётся изменениям структуры репрезентации в позднем модерне. Репрезентация понимается как замещение одного объекта другим, в котором тот объект, который замещается, является референтом, тогда как замещающий объект является означающим. Анализ сосредоточивается на эволюции структур опосредования, которая берёт начало от возникновения концепции логоса в качестве воплощения общезначимого смысла. Отмечается, что в итоге эта эволюция привела к разрыву отношений между референтом и означающим, то есть к появлению у последнего автономии. Несмотря на то, что полная автономия означающего является характерной чертой позднего модерна, как тенденция она проявилась уже на ранних этапах модернизации и указывала на качественный скачок в усилении власти знаков, включая визуальные образы. Новое качество этой власти в современных исследованиях интерпретируется с помощью термина, заимствованного из лингвистической теории речевых актов, – перформативность, способность «создавать вещи с помощью слов». В применении к знакам и, в особенности, к визуальным образам это означает, что высвободившаяся и поэтому ставшая самореференциальной репрезентация занимает место референта и понимается как сама реальность, которая требует от человека соответствующего образа действий. При этом обращение с самореференциальной репрезентацией как с «самой вещью» рассматривается не только в качестве следствия её перформативности, но и как парадигма идолопоклонства, которое иконоборцы критиковали именно за отождествление Божества

с различными образами, считавшимися автономными и самореференциальными. Поэтому в рассматриваемом контексте самореференциальность означает перформативность, и иконоборчество стремится отвергнуть не конкретные визуальные образы как таковые, но внутренне противоречивую идею автономной репрезентации. Отмечается, что самореференциальность репрезентации как условие её перформативности может возникнуть двумя способами. На первых этапах ослабления связи между репрезентацией и референтом она может быть разрушена человеком сознательно с целью придания репрезентации произвольного смысла. На последнем этапе развития структур репрезентации эта связь исчезает по объективным причинам, соответствуя тому режиму знаков, который является причиной устойчивого преобладания симулякров. Указанные изменения превращают иконоборческую установку в необходимый аспект критики культуры.

Ключевые слова: идолопоклонство, иконоборчество, семантика визуальных образов, прагматика визуальных образов, репрезентация, автономия означающего, симулякр, самореференциальность, перформативность.

ICONOCLASM AS A SUBJECT OF VISUAL THEOLOGY

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

The purpose of the research is analyzing philosophical and theological aspects of iconoclasm taking into account its various forms and secular analogies. The study concentrates on such semiotic features of iconoclasm as negation, prohibition, or deliberate breaking certain visual images. The principles, criteria, and practices of iconoclasm are examined in the aspects of semantics and pragmatics. It is emphasized that every society requires methods that provide the division of the visual images into the acceptable (true) and unacceptable (false) ones. Although it is considered to be a rule that iconoclasm appeared in conditions of monotheism, it is stated that iconoclasm had analogies in early forms of religion. The author claims that the manifestations of the iconoclastic attitude can be found in Platonic metaphysics and the metaphysical tradition, which fought against distorted or false copies of ideas. Iconoclasm is considered retrospectively; a special importance is paid to changes in the structure of representation in late modernity. Representation is understood as the substitution of one object by another, in which the object that is replaced is the referent, whereas the substituting object is the signifier. The analysis focuses on the evolution of mediation structures, which originates from the emergence of the concept of logos as the embodiment of a universally meaningful meaning. As a result, this evolution broke relationship between the referent and the signifier, and the signifier gets its autonomy. Despite the fact that the complete autonomy of the signifier is a characteristic feature of late modernity, as a trend it manifested itself already at the early stages of modernization and indicated a qualitative leap in the strengthening of the power of signs, including visual images. The new quality of this power in modern research is interpreted using a term borrowed from the linguistic theory of speech acts – performativity, the ability to

"create things with words". When applied to signs and, in particular, to visual images, this means that the representation that has been released and therefore has become self-referential takes the place of the referent and is understood as reality itself, which requires an appropriate course of actions from a person. At the same time, the treatment of self-referential representation as "the thing itself" is considered not only as a consequence of its performativity, but also as a paradigm of idolatry, which the iconoclasts criticized precisely for identifying the Deity with various images that were considered autonomous and self-referential. Therefore, in the context under consideration, self-referentiality means performativity, and iconoclasm seeks to reject not specific visual images as they are, but the internally contradictory idea of autonomous representation. Self-referentiality of representation as a condition of its performativity can arise in two ways. At the first stages of weakening the connection between the representation and the referent, it can be destroyed by a person consciously in order to give the representation an arbitrary meaning. At the last stage of the development of the structures of representation, this connection disappears for objective reasons, corresponding to the regime of signs, which is the reason for the steady predominance of simulacra. These changes turn the iconoclastic attitude into a necessary aspect of cultural criticism.

Keywords: idolatry, iconoclasm, semantics of visual imagery, pragmatics of visual imagery, representation, autonomy of signifier, simulacrum, self-referentiality, performativity.

Введение

Для понимания специфики визуальной теологии особое значение имеет подход, который сосредоточивается на изучении семантики и прагматики визуальных образов. Имеется в виду исследование отношения знаков к тому, что и как они обозначают или репрезентируют, и практик обращения с визуальными образами в религиозном контексте в зависимости от того, как они интерпретируются, а также теологических аспектов этих практик. Сюда же следует отнести анализ динамики связи визуальных образов со своими референтами и критериев их разделения на приемлемые и неприемлемые.

В узком смысле термин «иконоборчество» используется в сфере религии, где он и возник, для обозначения способа упорядочения религиозных визуальных образов и их разделения на приемлемые и неприемлемые с последующим запрещением или даже уничтожением последних – иконоклазм (от греч. εἰκών – «образ» и κλάσμα – «кусок», «обломок») или, по-русски, собственно иконоборчество [Безансон 1999; Марион 2009; Марьон 2010]. В рамках такого понимания иконоборчество оказывается последовательностью отдельных эпизодов в истории различных религий, имеющих, впрочем, характерные общие черты [Kolrud, Prusac 2014]. Особое место среди этих эпизодов имеет иконоборческий кризис в Византии VIII – первой половины IX в. [Barasch 1995; Barber 2002; Brubaker 2012; Humphreys 2021]. Термин «иконоборчество» используется также в широком смысле в качестве обозначения некоторой общей мировоззренческой установки. Она явля-

ется одновременно и религиозной [Eire 1989; Spraggon 2003], и выходящей за пределы религиозного мировоззрения и религиозных практик [Gamboni 1997; Митчелл 2017]. Иконоборчество в широком смысле также выступает в качестве «войны образов», которые, однако, не обязательно должны быть иконами и могут вообще не иметь отношения к религии.

Более того, если рассмотреть становление монотеизма, в котором иконоборчество впервые предстало в законченном виде и приобрело отчётливую форму, то можно найти рядом с ним некоторую аналогию такого образа мысли и похожие практики. Речь идёт о принципах и социальных контекстах ранних форм метафизики, время возникновения которых совпадает с периодом формирования монотеизма. С этим периодом, названным К. Ясперсом «осевым временем», связываются радикальные изменения, результатом которых является то, что на смену мифу приходит логос.

«Осевое время» определяется тем, что в его границах происходит переход от состояния мифологической непосредственности, неразличимости мышления и бытия к логосу. Логос, будучи структурой опосредования между бытием и мышлением, является также структурой репрезентации, связывающей между собой сущее и его смысл. Именно концепция репрезентации объединяет религиозную и нерелигиозную формы иконоборчества. Она позволяет рассматривать их во взаимосвязи, несмотря на их внешнюю несхожесть. В этом ракурсе иконоборчество предстаёт как некая общая позиция, в различных контекстах выглядящая по-разному.

Логос и качество структуры репрезентации

В общем виде репрезентацию можно охарактеризовать как представление одного объекта через посредство другого, который замещает исходный объект. Этот другой элемент выступает как означающее, тогда как репрезентируемый объект выступает в качестве референта. Кроме двух элементов репрезентации, важным является представление о среде, которая делает возможными отношения между её элементами и состоит из знаков в широком смысле, включая и визуальные образы. Следует также учитывать, что репрезентация допускает отношения не только двух, но и большего количества объектов, объединённых связями опосредования, которые образуют среду. Аналогично, элементарной формой репрезентации является логос [Hawkes 2020, 1–5].

Переход от мифа к логосу означал возникновение особого вида всеобщего единства – невидимой (сверхчувственной) абстрактной системы связей, объединяющей и людей, и вещи, различающиеся между собой и сохраняющие свои различия, свою нетождественность друг другу в состоянии объединения. Соответственно, логос воплощал эту внутренне дифференцированную целостность как единство многого и, выражая объединяющую абстракцию в слове, стал её предметной формой, которая, однако, так же, как и та целостность, которую она обозначала, не могла быть воспринята органами чувств. Эта абстракция в силу её надындивидуального характера не может рассматриваться и как принадлежность отдельного человека.

Поэтому логос как объединяющая абстракция, соотносящая с каждой вещью определённый общезначимый смысл, выполняет функцию своеобразного всеобщего эквивалента всех вещей в мире. Именно логос, предполагая наличие у вещей и событий смысла в качестве некоторого однородного качества, позволил сделать все смыслы соизмеримыми, рациональными (лат. ratio – «мера», «соотношение», «пропорция»). Благодаря своей соизмеримости, эти смыслы могли стать выразимыми в слове и в этом качестве передаваемыми, сообщаемыми, а сам логос мог быть выражен вербально, предметно представлен «словом» и даже отождествлён с ним.

В результате мир предстаёт как единообразно рациональный и, следовательно, единообразно понятный. При этом для обеспечения соизмеримости логос, будучи обозначением внутреннее дифференцированного единства, должен был рационально объединять противоположности, прежде всего такие, как *единое* и *многое*. Это становится возможным благодаря тому, что сам логос является структурой опосредования, основанного на взаимодействия тождества и различия и в этом качестве – репрезентацией.

Примечательно, что аналогичная ситуация имеет место на ранних этапах становления монотеизма, когда вследствие запрета на произнесение имени Бога вместо него использовались иносказательные выражения. Соответственно, действия Бога относились к некоторым промежуточным, посредствующим силам, среди которых со временем появился и логос, который становится одной из репрезентаций Бога.

У Платона логос также уже не является самодостаточным, выступая как репрезентация «ума» (νοῦς) в качестве высшей познавательной способности и вместе с ним противопоставляется подвижному чувственному опыту, считающемуся неистинным. Именно Платон, который впервые начал систематически использовать оптические метафоры (достаточно указать на знаменитую легенду о пещере), чётко разделил мир на область неподвижных идеальных сущностей, которые являются истинными образами, оригиналами или прототипами, и область изменчивых явлений. Явления для Платона – образы или материальные копии идей, которые он делит, в свою очередь, на две группы.

Во-первых, это истинные, хорошие копии или образы (εἰκώνες), которые похожи на идеи, а во-вторых – призрачные подобия (φαντάσματα) (Soph. 236 b–c) или, если использовать слово из латинского языка, симулякры (simulacra). Таким образом, платоновское учение об идеях в качестве концепции развитой структуры опосредования неизбежно ставит вопрос об истинных и ложных, правильных и неправильных образах, рассматриваемых как репрезентации некоторых первообразов. В соответствии с этой логикой важность анализа и различения типов структур опосредования существенно возрастает. В данном контексте призрачные, неприемлемые образы являются таковыми не сами по себе, а в качестве продуктов плохой, несовершенной репрезентации.

Репрезентация может считаться плохой, во-первых, потому, что плохим, неприемлемым считается её первообраз, что делает неприемлемым и образ. Это характерно для борьбы с идолами чужих богов, которая может рассма-

триваться как иконоборчество в условиях политеизма. Во-вторых, репрезентация может считаться неприемлемой, потому что неприемлема присущая ей структура опосредования, например, присутствие в числе посредствующих элементов репрезентации божества антропоморфных черт, что, впрочем, может характеризовать иконоборчество в условиях как политеизма, так и монотеизма. Предельным случаем несовершенства репрезентации является её полное отсутствие, что равнозначно отсутствию первообраза и, следовательно, делает образ репрезентирующим самого себя.

Именно с такой самореференциальностью имеют дело те виды иконоборчества, которые, как кажется, выступают против всего лишь определённых образов, требуя их запрета или уничтожения. В сущности, однако, это не борьба против образов как таковых, а против самой возможности отсутствия структур репрезентации и, следовательно, против позиции, согласно которой отсутствие первообразов могло бы считаться допустимым в принципе. Самореференциальные образы неприемлемы для иконоборчества потому, что они, не имея первообраза и будучи в этом качестве не только автономными, но и самодостаточными, могут выступать в качестве окончательной реальности. В теологическом контексте они могут обожествляться и, тем самым, оставаясь на самом деле идолами, выступать в качестве божества.

Перформативность визуальных образов

Для иконоборчества важно не только разделение визуальных образов на истинные и ложные. Им приписывается также некоторое устойчивое влияние и власть [Freedberg 1991]. Однако в рассматриваемом контексте особая аргументация с целью доказательства присущей визуальным образам власти, их способности влиять на мышление и поведение людей, как это свойственно любому знаку, не требуется, поскольку эта власть очевидна. При этом, если даже визуальные образы признаются ложными и рассматриваются как идолы либо как всего лишь призрачные подобия, их способность воздействовать на мышление и поведение человека не исчезает. Поэтому иконоборчество уже с момента своего возникновения неизбежно должно было иметь и действительно имеет политические аспекты, связанные с проблемами глобализации образов и, соответственно, власти.

В то же время следует отметить, что, поскольку иконоборчество связывается с отношением к визуальным образам, которые считаются или действительно являются автономными и поэтому самореференциальными, ситуация оказывается существенно более сложной. Применительно к этим визуальным образам речь идёт не только об их очевидной власти, но и об особом её качестве. Показательно, что семиотический анализ автономной репрезентации и особенностей присущей ей власти стал актуальной задачей лишь в эпоху зрелого модерна, причём лишь с началом его перехода в позднюю фазу. Кроме того, в самой формулировке этого понимания начал использоваться новый теоретический язык, и она приобрела оттенки смысла, ставшие нормативными [см., в частности: Bolt 2004]. Речь идёт о концепции так называемых констативных и перформативных высказываний,

сформулированной в контексте принадлежащей Дж. Л. Остину теории речевых актов, подходы которой затем переносятся на анализ визуальных образов. Однако дискуссия о констативных и перформативных высказываниях, в которой, помимо создателя концепции, приняли участие Ж. Деррида и Дж. Р. Сёрл, привела, скорее, не к согласию, а к появлению чётко выраженной альтернативной точки зрения, которая была сформулирована Деррида.

Говоря кратко, констативные суждения описывают («констатируют») наличие некоторого состояния как факт (например, «идёт дождь», «солнце взошло») и в этом смысле предполагают наличие некоторого референта. Перформативные высказывания (от глагола "perform" – «действовать», «выполнять», «совершать») ничего не описывают, но само высказывание уже означает совершение некоторого действия или намерение его совершить и вызывает объективные последствия («спорю», «обещаю», «объявляю войну», «я тебе позвоню») [Austin 1962, 4–7]. Таким образом, применительно к перформативным высказываниям «сказать что-то» означает «сделать что-то».

Перформативные высказывания не требуют наличия референта, и поэтому им, в отличие от констативных высказываний, приписывается способность «создавать вещи с помощью слов» и, таким образом, выступать в качестве изначальной реальности, за которой ничто не стоит. В то же время, как подчёркивает Остин, для перформативности необходим также контекст – благоприятствующие обстоятельства и определённые «физические» или «ментальные» действия как говорящего, так и других людей [Austin 1962, 8–11]. Поэтому перформативные высказывания, в отличие от констативных, являются не столько истинными или ложными, сколько «удачными» или «неудачными». Деррида как оппонент Остина согласен с ним в том, что перформативные высказывания нельзя считать истинными или ложными, как это делается по отношению к констативным высказываниям [Деррида 2012, 365; Derrida 1988; Moati 2014; Navarro 2017]. Однако, по мнению Деррида их нельзя считать и удачными или неудачными [Austin 1962, 22].

Деррида, следуя стратегии деконструкции, понимаемой как переворачивание иерархий [Деррида 2007, 50], отдаёт первенство письму в качестве автономной системы самореференциальных знаков и ставит устную речь на второе место. В результате состояние позднего модерна начинает рассматриваться как универсальное. Таким образом, констативные высказывания в качестве референциальных оказываются на втором месте. Первенство Деррида отдаёт именно перформативным высказываниям [Derrida 1988] и, таким образом, присущей им самореференцильности.

Приоритет перформативности

То, что визуальные образы, будучи разновидностью знаков, становятся перформативными, лишь обретая реальную или воображаемую автономность и, тем самым, самодостаточность и самореференциальность, имеет важные следствия. Это означает, что они, как и все прочие перформативные знаки, не указывают на некоторую стоящую за ними реальность, не репре-

зентируют её, а принимаются за саму реальность. Расширение области перформативных высказываний требует в качестве условия изменения, а точнее, такого ослабления связи между референтом и означаемым, чтобы стал возможным разрыв этой связи и означаемое могло бы стать или, по крайней мере, считаться автономным.

В новых условиях смысл знака, как на это было впервые указано Ф. де Соссюром, определяется не его отношением с референтом, а взаимоотношениями с другими знаками в знаковой системе, в том числе – и с самим собой. Перформативность автономных (или считающихся автономными) визуальных образов, как, в общем случае, и всех самореференциальных знаков, заключается в их особом влиянии на мышление. Мысли при этом не только начинают восприниматься как объективно существующие вещи внешнего мира («сама реальность»), но и считаются способными воздействовать на людей и материальные вещи.

Иными словами, перформативность автономных знаков создаёт убеждение в том, что они – не знаки, созданные людьми, а некоторые субъекты действия – такие же, как субъекты действия, существующие в самой реальности «по природе», без усилий со стороны человека. В этом смысле автономные знаки, как и перформативные высказывания, отнюдь не описывают реальность с некоторой нейтральной позиции. Влияя на мышление и поведение человека, через их посредство они активно конструируют её образ.

Одна из самых ранних констатаций такой активности – известная Марксова характеристика стоимости, которая имеет знаковую природу и в своих метаморфозах в процессе превращения в капитал выступает в качестве «автоматически действующего субъекта» [Маркс 1960, 164]. Значительно позже М. Хайдеггер опишет новую ситуацию похожим образом в контексте истории метафизики применительно к активности ставшего самореференциальным сверхчувственного, заметив, что при приближении конца метафизики «сверхчувственное разнуздывается и хозяйничает в виде воли к власти» [Хайдеггер 1993, 181]. Соответственно, автономные знаки и, в частности, самореференциальные визуальные образы, навязывая себя человеку, требуют, чтобы он реагировал на них особым образом. Человек должен реагировать на них так же, как если бы они были не репрезентацией некоей стоящей за ними реальности, а самой этой реальностью. Это и есть перформативность визуальных образов в качестве идолов в широком смысле, против которых выступает столь же широко понимаемое иконоборчество. В этом отношении иконоборчество направлено не столько против определённых знаков (визуальных образов), сколько против особого качества их власти – перформативности.

О соприкосновении с перформативностью в качестве особого качества власти автономных знаков и, в частности, визуальных образов, именно в период позднего модерна и перехода к состоянию постмодерна, свидетельствует ряд явлений, характерных именно для этого периода. То, что признаки автономии знаков впервые вызывает критику и протест на излёте средневековья и появления первых признаков или, скорее, предвестников модерна, также вполне объяснимо. Именно в этот период то, что можно было бы назвать

общим режимом знаков, присущим средневековой культуре, начинает претерпевать радикальные изменения. Эти изменения затронули не только сами визуальные образы как таковые, но, прежде всего, структуру репрезентации и, следовательно, связь означающего с референтом, поскольку осознаётся, что она ослаблена и даже может быть устранена по желанию человека. Начало ослабления связи означаемого с референтом приводит к более жёсткой критике изменений в понимании человеческой души. Изначально человеческая душа понималась как нечто, во-первых, устойчивое, сущностное, а во-вторых – единственное в своём роде. Поэтому душа не может быть предметом обмена, который предполагает отождествление нетождественного, в результате чего душа могла бы утратить свою неповторимость.

В то же время, такое отождествление понимается как объективация души в качестве духовной сущности, её превращение в вещь. В своём объективированном виде душа всё же может быть некоторым образом продана, как это действительно имело место в случае рабов. Рабы служат не своим, а чужим целям и, тем самым, своим телом подчиняются уже не своей душе, а душе своего хозяина. Соответственно, в процессе превращении души в вещь всё выглядит именно как её подготовка к продаже. «Покупателем» в этой сделке, как известно, со временем стал выступать дьявол в качестве персонифицированной злой силы, что было выразительно описано в широко распространённой европейской народной легенде о докторе Фаусте. Согласно этой легенде, платой тому, кто готов «продать свою душу дьяволу», становится наделение его магическими способностями. Таким образом, в новых условиях возникает разделяемое массовым сознанием раннего модерна убеждение, что определённый класс знаков и вещей в качестве знаков, значение которых им присваивается произвольно в соответствии с целями тех, кто это делает, может стать совокупностью оживших идолов. Однако их, как считалось, можно подчинить себе и попытаться управлять ими с помощью практик, которые традиционно относились к области магии.

В этой связи существовало опасение, что сам маг в результате своих манипуляций со знаками может попасть в подчинение к дьяволу, которого он хотел заставить выполнять свои желания. Это может произойти потому, что дьяволу ничто не мешает тем или иным способом «перехватить управление» перформативными знаками, которые сам маг сделал такими. Таким образом, разрывая связи знаков с референтами, произвольно придавая им тот смысл, который ему казался нужным, маг делал их перформативными, но одновременно создавал и возможность того, что смысл им может быть придан кем-то другим [Hawkes 2007, 20–22].

Иконоборчество против перформативности

В период перехода к модерну и автономизации знаков показательным было быстрое распространение в Европе специфического, как бы сказали сейчас, психического расстройства – особой эндогенной депрессии, которая была названа меланхолией и которая в течение некоторого времени была чуть ли не массовой [Бертон 2005; Gowland 2006; Klibansky et al. 1979].

Правдоподобным представляется высказываемое рядом исследователей предположение, что причиной широкого распространения меланхолии был также разрыв связи знака с референтом и обретение им произвольного смысла, о чём говорилось выше. Действительно, если знаки становились перформативными, то в этом качестве не могли не восприниматься как активные субъекты действия. Своей активностью обретающие автономию знаки создавали впечатление господства среди людей злой силы, которая непреодолима и которой даже невозможно противостоять, что, собственно, и вызывает чувство бессилия и депрессию как подавленное, угнетённое состояние. Эта сила воспринималась как злая, поскольку искажала прежние человеческие отношения и общезначимые смыслы, позволявшие поддерживать традиционные типы идентичности. Невозможность осознать причину её власти над прежними типами идентичности делала мир непонятным и приводила к состоянию, казавшемуся беспричинным.

Столь же впечатляющей была и невозможность осознать, кто именно манипулирует знаками, придавая им эту пугающую, непреодолимую и вызывающую ощущение бессилия власть. Поскольку причина болезненного угнетённого состояния характерным образом не обнаруживалась во внешней среде, оно и считалась не имеющим причины. Другим вариантом объяснения было сведение причины депрессии к исключительно внутренним факторам, что, собственно, и отразилось в названии «меланхолия», указывающем на «чёрную желчь». Таким образом, появился «некий недавно открытый изменчивый социальный мир, в котором традиционные знаки социальной и индивидуальной идентичности стали подвижными и подверженными манипуляциям точками отсчёта» [Agnew 1993, 9]. В сущности, следует говорить о «начале национального, если не глобального кризиса репрезентации, в ходе которого традиционные социальные знаки и символы превратились в обособленные и подверженные манипуляциям товары» [Agnew 1993, 97]. Описанная логика объясняет также крайне болезненную реакцию массового сознания в эпоху раннего модерна на воспринимаемое с полной серьёзностью допущение возможности нанесения вреда с помощью магии.

Наиболее характерное проявление этой реакции – известная история так называемой охоты на ведьм [Goodare 2016; Levack 2006]. К последствиям освобождения знаков от своих референтов следует отнести и весьма критическое отношение к театру в качестве одного из средств репрезентации. Так, в Англии XVI–XVII вв. оно вылилось в известный спор, в котором преобладали выпады против «извращения» театра, которые также были не чем иным, как указанием на очевидные последствия кризиса репрезентации [Hawkes 2001, 77–94]. При этом то, что актёры репрезентировали («представляли»), было репрезентацией некоторого «характера», а не реального человека в качестве референта [O'Connell 2000][1].

[1] Дух споров о театре вполне закономерно дожил до настоящего времени, достигнув не только высшей степени напряжения, но и прояснив их подлинный предмет в концепции «общества спектакля» Г. Дебора. Рассматривая процессы в «ставшем автономным мире образов» [Дебор 2000, 23], он утверждал, что «спектакль есть *капитал* на той стадии накопления, когда он становится образом» [Дебор 2000, 31].

Разумеется, приведёнными примерами проявления перформативности знаков борьба против них в эпоху раннего модерна не ограничивалась, но они дают возможность увидеть, как именно перформативность придает знакам вообще и визуальным образам, в частности, качество, которое традиционно связывалось с идолопоклонством. Точнее, это и было идолопоклонство в широком смысле, основанное на разрыве знаком связи со своим референтом, обретения им автономии и, как следствие, его самореференциальности.

Заключение

История иконоборчества – это история борьбы против того, что визуальные образы, будучи репрезентацией и в этом качестве лишь посредниками или средой, начали превращаться в нечто самостоятельное, воспринимаемое как реальность, по ту сторону которой ничего нет. Иными словами, визуальные образы, следуя общей закономерности эволюции знаков, перестают быть репрезентацией реальности и становятся некоторой особой реальностью, скрывающей то, что считалось реальностью прежде. Это означает также исчезновение логоса как воплощения общезначимого смысла, дробление смысла, некогда считавшегося общезначимым, на слабо связанные между собой области.

Если следовать терминологии Ж. Бодрийяра, то можно сказать, что знаки, обретшие автономию и ставшие самореференциальными, представляют собой гиперреальность [Бодрийяр 2015, 35–37]. Именно гиперреальности, начиная от её первых, локальных проявлений, противостоит иконоборческая установка. Изменения, происходящие с репрезентацией, выразительно свидетельствуют о зависимости форм и сферы активности иконоборчества от процессов, происходящих не только в области религии, но затрагивающих всё происходящее в культуре в целом.

Религия всегда некоторым образом изменяет культуру, в которой она возникает и существует, но она предполагает также определённые способы поддержания и изменения традиции, формы социальной организации, идентичности, менталитета, языка. Это означает, что иконоборческая установка, обращая внимание на закономерности существования визуальных образов в культуре, ставит под вопрос не столько идолопоклонство в узком смысле, сколько сам принцип репрезентации. Соответственно, кризис репрезентации, выражающийся в переходе к самореференциальности и преобладающем избытке симулякров, указывает на новое качество иконоборческой установки, расширяющей свои границы и обнаруживающей тенденцию к превращению в критику культуры в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

Безансон 1999 – *Безансон А.* Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества / Пер. с фр. М. Розанова. Москва, 1999.

Бертон 2005 – *Бертон Р.* Анатомия меланхолии / Пер. с англ., вступ. статья, комм. А. Г. Ингера. Москва, 2005.

Бодрийяр 2015 – *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова. Москва, 2015.

Дебор 2000 – *Дебор Г.* Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. Москва, 2000.

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

Деррида 2012 – *Деррида Ж.* Поля философии / Пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. Москва, 2012.

Марион 2009 – *Марион Ж.-Л.* Идол и дистанция / Пер. с фр. Г. Вдовиной // Символ. 2009. № 56.

Маркс 1960 – *Маркс К.* Капитал. Т. 1 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 23. Москва, 1960.

Марьон 2010 – *Марьон Ж.-Л.* Перекрестья видимого / Пер. с фр. Н. Сосна. Москва, 2010.

Митчелл 2017 – *Митчелл У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология / Пер. с англ. В. Дрозда. Москва, Екатеринбург, 2017.

Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Сост., пер. с нем., вступ. ст., комм. В. В. Бибихина. Москва, 1993.

Agnew 1993 – *Agnew J.-C.* Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750. Cambridge (UK), 1993.

Austin 1962 – *Austin J. L.* How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955. Oxford (UK), 1962.

Barasch 1995 – *Barasch M.* Icon: Studies in the History of an Idea. New York, London, 1995.

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

Bolt 2004 – *Bolt B.* Art beyond Representation: The Performative Power of the Image. London, New York, 2004.

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

Derrida 1988 – *Derrida J.* Limited Inc. Transl. from the French. Evanston (IL), 1988. P. 29–110.

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

Freedberg 1991 – *Freedberg D.* The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, London, 1991.

Gamboni 1997 – *Gamboni D.* The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution. London, 1997.

Goodare 2016 – *Goodare J.* The European Witch-Hunt. London, New York: Routledge, 2016.

Gowland 2006 – *Gowland A.* The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in Context. Cambridge (UK), 2006.

Hawkes 2001 – *Hawkes D.* Idols of the Marketplace: Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580–1680. New York, 2001.

Hawkes 2007 – *Hawkes D.* The Faust Myth: Religion and the Rise of Representation. New York, 2007.

Hawkes 2020 – *Hawkes D.* The Reign of Anti-Logos: Performance in Postmodernity. New York, 2020.

Humphreys 2021 – A Companion to Byzantine Iconoclasm / Ed. by M. T. G. Humphreys. Leiden, Boston, 2021.

Klibansky et al. 1979 – *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art. Nendeln (Liechtenstein), 1979.

Kolrud, Prusac 2014 – Iconoclasm from Antiquity to Modernity / Ed. by K. Kolrud, M. Prusac. Farnham (UK), Burlington (VT), 2014.

Lechte 2012 – *Lechte J.* Genealogy and Ontology of the Western Image and its Digital Future. New York, London, 2012.

Levack 2006 – *Levack B. P.* The Witch-Hunt in Early Modern Europe. 3d ed. Harlow (UK) et al., 2006.

Lütticken 2009 – *Lütticken S.* Idols of the Market: Modern Iconoclasm and the Fundamentalist Spectacle. Berlin, New York, 2009.

Moati 2014 – *Moati R.* Derrida / Searle: Deconstruction and Ordinary Language. Transl. from the French by T. Attanucci and M. Chun. New York, 2014.

Navarro 2017 – *Navarro J.* How to Do Philosophy with Words: Reflections on Searle-Derrida Debate. Transl. by E. Norvelle. Amsterdam, Philadelphia (PA), 2017.

O'Connell 2000 – *O'Connell M.* The Idolatrous Eye: Iconoclasm and Theater in Early-Modern England. New York, Oxford, 2000.

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

REFERENCES

Agnew 1993 – Agnew J.-C. Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750. Cambridge (UK), 1993.

Austin 1962 – Austin J. L. How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955. Oxford (UK), 1962.

Barasch 1995 – Barasch M. Icon: Studies in the History of an Idea. New York, London, 1995.

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

Baudrillard 2015 – Baudrillard J. Simulacres et simulation. Transl. into Russian by A. Kachalov. Moscow, 2015.

Besançon 1999 – Besançon A. L'image interdite: Une histoire intellectuelle de l'icononoclasme. Transl. into Russian by M. Rozanov. Moscow, 1999.

Bolt 2004 – Bolt B. Art beyond Representation: The Performative Power of the Image. London, New York, 2004.

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

Burton 2005 – Burton R. The Anatomy of Melancholy. Transl. into Russian by A. Inger. Moscow, 2005.

Debord 2000 – Debord *G.* La société du spectacle. Transl into Russian by S. Ofertas and M. Yakubovich. Moscow, 2000.

Derrida 1988 – Derrida J. Limited Inc. Transl. from the French. Evanston (IL), 1988.

Derrida 2007 – Derrida J. Positions. Transl. into Russian by V. V. Bibikhin. Moscow, 2007.

Derrida 2012 – Derrida J. Marges de la philosophie. Transl into Russian by D. Kralechkin. Moscow, 2012.

Eire 1989 – Eire C. M. N. War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin. Cambridge (UK), 1989.

Freedberg 1991 – Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, London, 1991.

Gamboni 1997 – Gamboni D. The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution. London, 1997.

Goodare 2016 – Goodare J. The European Witch-Hunt. London, New York, 2016.

Gowland 2006 – Gowland A. The Worlds of Renaissance Melancholy: Robert Burton in Context. Cambridge (UK), 2006.

Hawkes 2001 – Hawkes D. Idols of the Marketplace: Idolatry and Commodity Fetishism in English Literature, 1580–1680. New York, 2001.
Hawkes 2007 – Hawkes D. The Faust Myth: Religion and the Rise of Representation. New York, 2007.
Hawkes 2020 – Hawkes D. The Reign of Anti-Logos: Performance in Postmodernity. New York, 2020.
Heidegger 1993 – Heidegger M. Zeit und Sein: Aufsätze und Reden. Transl. into Russian by V. V. Bibikhin. Moscow, 1993.
Humphreys 2021 – A Companion to Byzantine Iconoclasm. Ed. by M. T. G. Humphreys. Leiden, Boston, 2021.
Klibansky et al. 1979 – Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art. Nendeln (Liechtenstein), 1979.
Kolrud, Prusac 2014 – Iconoclasm from Antiquity to Modernity. Ed. by K. Kolrud, M. Prusac. Farnham (UK), Burlington (VT), 2014.
Lechte 2012 – Lechte J. Genealogy and Ontology of the Western Image and its Digital Future. New York, London, 2012.
Levack 2006 – Levack B. P. The Witch-Hunt in Early Modern Europe. Harlow (UK) et al., 2006.
Lütticken 2009 – Lütticken S. Idols of the Market: Modern Iconoclasm and the Fundamentalist Spectacle. Berlin, New York, 2009.
Marion 2009 – Marion J.-L. L'idole et la distance. Transl into Russian by G. V. Vdovina. *Symbol.* 2009. 56.
Marion 2010 – Marion J. L. La croisée du visible. Transl. into Russian by N. Sosna. Moscow, 2010.
Marx 1960 – Marx K. Das Kapital. Vol. 1. Transl. into Russian. *Marx K. and Engels F. Collected Works*. Vol. 23. Moscow, 1960.
Mitchell 2017 – Mitchell W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. Transl. into Russian by V. Drozd. Moscow, Yekaterinburg, 2017.
Moati 2014 – Moati R. Derrida / Searle: Deconstruction and Ordinary Language. Transl. from the French by T. Attanucci, M. Chun. New York, 2014.
Navarro 2017 – Navarro J. How to Do Philosophy with Words: Reflections on Searle-Derrida Debate. Transl. by E. Norvelle. Amsterdam, Philadelphia (PA), 2017.
O'Connell 2000 – O'Connell M. The Idolatrous Eye: Iconoclasm and Theater in Early-Modern England. New York, Oxford, 2000.
Spraggon 2003 – Spraggon J. Puritan Iconoclasm during the English Civil War. Woodbridge (UK), 2003.

Материал поступил в редакцию 07.11.2021
принят к публикации 25.11.2021

Для цитирования:
Пигалев А. И. Иконоборчество как предмет визуальной теологии // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 11–24.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-11-24.

For citation:
Pigalev A. I. Iconoclasm as a Subject of Visual Theology. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 11–24.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-11-24.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-25-52

«ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ» А. ИВАНОВА КАК ПРЕДМЕТ ТЕОЛОГИЧЕСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

В. Ю. Даренский
Луганский государственный педагогический университет, Украина (ЛНР)
darenskiy1972@rambler.ru

В статье рассмотрена картина «Явление Христа народу» А. Иванова в качестве ценного объекта изучения визуальной теологии методом герменевтики образов. Поражает огромность задачи, которая стояла перед художником. Центральное событие мировой истории – приход в мир Спасителя – столь дерзновенно вместил в свою картину А. Иванов. Фактически А. Иванов даёт в своей картине обзор судеб человеческого рода, подобный тому, который мы видим в «Божественной комедии» Данте. В отличие от последней, в картине ограниченное количество персонажей, и поэтому каждый из них должен был стать символом какого-то важнейшего характера и явления в жизни человечества. В истории европейской живописи нет подобных картин, к ним могут приближаться по замыслу только многосюжетные росписи храмов, сделанные художниками – «титанами Возрождения». Русскому художнику удалось вместить всё это в один сюжет и в одну картину только благодаря тому особому качеству его мироощущения, который вслед за А. С. Хомяковым принято называть соборностью. Естественно, что это монументальное полотно сразу же по достоинству оценили гении того времени – Н. В. Гоголь, А. С. Хомяков и Н. Я. Данилевский. Задача художника состояла в изображении того разнообразного впечатления, которое произвёл приход Спасителя в мир, – впечатления, которое, как в зерне, заключало то влияние, которое он произвёл в дальнейшем. А. Иванов поставил себе задачу, которая была бы под силу только иконописи, – изображение судьбы всего человечества как итога его соборной встречи со Христом. Но русский художник сумел воплотить этот замысел средствами светской живописи. Первый образ в картине среди людей – это св. Иоанн Предтеча как воплощение человечества, чаявшего своего спасения и узнавшего своего Спасителя. Все остальные люди, изображённые на картине, – это живые образы тех самых разнообразных путей, которыми идёт человечество ко Христу. Этот соборный опыт человечества и дан в картине. В картине также представлена типология путей обращения душ ко Христу, соответствующих типологии личностей. Собственно, иконографическим сюжетом картины является момент обращения (инициации, второго рождения) в разных своих формах, а на уровне целостной композиции – история мира от сотворения до Страшного Суда, данная в символической форме. В техническом отношении А. Иванов совершил гениальный синтез техники живописи и иконографии. Дискуссии современников художника о картине уже очертили круг всех адекватных и неадекватных путей её понимания, которые воспроизводятся до настоящего времени.

Ключевые слова: семиотика религиозной живописи, А. Иванов, «Явление Христа народу», герменевтика образов, религиозное обращение.

"THE APPEARANCE OF CHRIST BEFORE THE PEOPLE" BY A. IVANOV AS A SUBJECT OF THEOLOGICAL HERMENEUTICS

Vitaliy Darensky
Lugansk State Pedagogical University, Ukraine (LPR)
darenskiy1972@rambler.ru

The article considers the painting "The Appearance of Christ before the People" by A. Ivanov as a very valuable subject of study for visual theology (by the method of hermeneutics of images). The enormity of the task that the artist faced is striking. The central event of world history – the arrival of the Savior into the world – was so boldly placed in his picture by A. Ivanov. In fact, A. Ivanov gives in his picture an overview of the fate of the human race, similar to the one we see in Dante's "Divine Comedy". Unlike the latter, there is limited number of characters in the picture, and therefore each of them becomes a symbol of some important character and phenomenon. There are no paintings in European history similar to this one, only multi-plot paintings of temples made by artists – "titans of the Renaissance" can be compared with it. The Russian artist managed place all ideas into one plot only because of the special quality of his worldview, which, after A. S. Khomyakov, is commonly called "sobornost". This monumental canvas was appreciated by the geniuses of that time – N. V. Gogol, A. S. Khomyakov and N. Ya. Danilevsky. The artist's task was to depict the diverse impression that the Savior's arrival in the world made – an impression that, as in a grain, contained the influence that he made in the future. In this picture, A. Ivanov sets a task that is possible only for iconography – the image of the fate of all mankind as a result of its meeting with Christ. The Russian painter managed to embody this idea by secular means. The first image in the picture among people is St. John the Baptist as the embodiment of humanity, who hoped for his salvation and recognized his Savior. All the other images are expressing the ways leading humanity to Christ. This collective experience of humanity is given in the picture. The picture gives a typology of the ways of conversion of souls to Christ and the corresponding typology of personalities. Actually, the iconographic plot of the picture is the moment of conversion (initiation, "second birth") in its various forms, and at the level of integral composition – the history of the world until the Last Judgment, given in a symbolic form. From a technical point of view, A. Ivanov made a brilliant synthesis of the technique of painting and iconography. The discussions of the artist's contemporaries about the painting have already outlined the present circle of all the correct and incorrect ways of understanding it.

Keywords: semiotics of religious painting, A. Ivanov, "The Appearance of Christ before the People", hermeneutics of images, religious conversion.

Картина великого русского художника Александра Андреевича Иванова (1806–1858) «Явление Христа народу» была доставлена из Италии в Петербург в феврале 1858 года, а 3 июля 1858 года вернувшийся из Италии на Родину художник скончался. Спустя несколько часов после смерти живописца это грандиозное творение приобрёл император Александр II

за 15 тысяч рублей, отдав распоряжение соорудить для него павильон в Румянцевском музее, а все эскизы выкупил Павел Третьяков. Восторженные отклики («самой гениальной, самой народной русской картиной» назвал её И. Репин) соседствовали с недоумевающими и даже язвительными. Например, философ Василий Розанов позже советовал назвать работу не «Явление Христа народу», а «затмение Христа народом» [Клименко 2017] – очевидно, исходя лишь из внешних аспектов изображения (масса фигур и «маленький» Христос).

Сюжет картины взят из Евангелия от Иоанна (1:29–31). Иванов называл этот сюжет «всемирным», поскольку в нём символически показано всё человечество через типические образы отдельных людей – в решающий, определяющий момент их судьбы в Вечности. С самого момента появления этой картины – ещё на стадии эскизов – она стала предметом обсуждения и споров, которые всегда имели самый острый мировоззренческий характер. Вместе с тем, общий круг идей, высказанных о картине, до настоящего времени достаточно ограничен, а её интерпретации ещё недостаточно показали её иконографические принципы.

В письме брату от января 1846 года Иванов называл себя «живописцем, готовящимся создать иконный род» [Боткин 1880 а, 214]. При этом исследователями отмечалось, что «внутреннее христианство сочеталось у Иванова с серьёзным интересом к традиционной иконописи, из которой он стремился почерпнуть духовное содержание», и «из этого нового понимания религиозного искусства и родилась новая иконопись библейских эскизов» [Охоцимский 2018, 222, 226]. Даже уже было предложено определение его стиля как «новой иконописи» [Копировский 1999]. Однако этот аспект его творчества до сих пор концептуально не рассматривался. Целью данной статьи является анализ тех образно-символических и композиционных аспектов картины, в которых проявилось возвращение художника к некоторым принципам иконографии, формулировка общего иконографического смысла картины, а также анализ тех дискуссий вокруг картины, которые заложили основания как для её адекватного понимания, так и для её искажённых трактовок. Метод такого анализа можно определить как теологическую герменевтику, поскольку он основан на интерпретации изображения с точки зрения библейского откровения о человеке.

А. Иванов писал, что в его «картине всё должно быть тихо и выразительно» [Боткин 1880 б, 92]. Слово «тихо» явно говорит об особом статусе изображения, приближающего его к иконическому, хотя по технике исполнения это всё ещё живопись. Центром картины в обычных трактовках называют фигуру Иоанна Крестителя, который совершает крещение народа в реке Иордан и указывает на приближающегося Иисуса. Такая трактовка исходит лишь из формального композиционного критерия. На самом же деле смысловым центром картины является именно Христос. Более того, на самом деле образ Христа является и композиционным центром картины – к нему устремлены все остальные фигуры. Разница в размерах фигур – маленький Христос на картине – парадоксальным образом имеет иконический смысл, указывая на то, *как* Христос приходит в души

людей. Он приходит сначала тихо и неслышно, как самая малая искра благодати Божией, навстречу которой должно открыться человеческое сердце. Парадокс в том, что это передаётся средствами «прямой» перспективы, свойственной живописи, а не в «обратной перспективе» иконографии, в которой маленький Христос был бы невозможен. Есть эскизы, где фигура Христа крупная, почти такого же размера, как Иоанн Креститель. Но в окончательном варианте (а художник сделал около 300 эскизов) Иванов уменьшает Христа, так что Он становится меньше всех. Как отметил ещё А. С. Хомяков, «всего замечательнее то обстоятельство, что главное лицо всей картины, Спаситель, поставлен на далёком плане. Иванов не впал в искушение выдвинуть Его вперед (что, конечно, было бы возможно): нет. “Иоанн видел Иисуса идущего”, очевидно, в некотором удалении, и Иванов так и передал происшествие, как оно рассказано. Черты Спасителя остались сравнительно неопределёнными» [Хомяков 2011, 520]. И эти «сравнительно неопределённые» черты также символичны – именно таким ещё почти неведомым приходит изначально Спаситель в человеческую душу.



Александр Иванов. Явление Христа народу. 1958
Москва, Государственная Третьяковская галерея

Геометрическим центром картины является камень, по форме похожий на гору – и в этом заключена тройная символика. Во-первых, камень символизирует исполнение пророчества о Христе из Ветхого Завета, данное в известном стихе псалма, вошедшего в чин православной литургии:

«Камень, егоже небрегоша зиждущии, сей бысть во главу угла» (Пс 117:22). Во-вторых, это камень веры, о котором говорил сам Христос, обращаясь к первому из будущих апостолов, который впервые исповедал веру в Него как в Мессию и Богочеловека: «На сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её» (Мф 16:18). Именно этот первый момент начала созидания Церкви Христовой и запечатлён на картине. Наконец, камень с формой горы отсылает к сюжету Моисея, получающего Скрижали Завета на горе Хорив, и даже ещё ранее – к сюжету несовершившегося жертвоприношения Авраамом Исаака на горе земли Мориа, ставшей основанием «камня веры» Авраама – «отца всех верующих».

Фигура Христа расположена выше камня – так же, как в каждом православном храме Христос на распятии находится над камнем с изображенным на нём «адамовым черепом». Непосредственно ниже фигуры Христа на картине изображена сцена из нескольких человек, которая объединена единым мгновением застигнутости врасплох и обращения ко Христу. Симметричная – подобно фигурам ангелов на «Троице» А. Рублева – группа из четырёх фигур, расположенная непосредственно под фигурой Христа, составляет второй смысловой центр композиции картины, поскольку в этих фигурах символически изображено обращение человечества ко Христу. Обернувший ко Христу человек, лица которого мы не видим, одет в такие же точно одежды, как и Христос. Это символ рождения нового человека во Христе. Он поднимает, поддерживая под руки, старца – это символ восстановления ветхого человека через крещение. Симметрично стоит обнажённый человек с аполлонической фигурой и белым телом, также обращённый лицом ко Христу – это символ уже рождённого в крещении нового человека (т. е. обе эти фигуры передают один и тот же символ, но разными образами).

На той же вертикальной оси, прямо ниже под старцем, находится фигура радостного раба с окрашенным лицом (это делалось для затруднения бегства), служащего своему сидящему хозяину. Эта фигура раскрывает тайну обращения ко Христу – оно происходит через честное и беззаветное служение. Понятие «раб» в христианстве имеет сугубо позитивное значение – оно является синонимом слов «труженик» и «верный», т. е. обозначает именно те качества человека, которые в первую очередь нужны для спасения души. Называя себя «рабами Божиими», христиане принимают на себя высшее человеческое достоинство тружеников Божиих, абсолютно верных ему. (Современное светское негативное понятие «раба» является антихристианским и по смыслу, и по происхождению). Раб на картине – единственный кроме Иоанна Крестителя человек, чьё лицо изображает радость. Но это радость вовсе не от того, что он будет «освобождён» от рабства, а радость служения господину. Самого Христа он в этот момент ещё вообще не видит, и его радость – это лишь отражение радости господина, который увидел Христа и надеется на исцеление (видимо, он не может ходить). Именно таков путь обращения ко Христу – через беззаветное служение ближнему. Ошибочно в образе раба на картине лишь «видеть образ социально угнетённого человека. Скорее здесь большее, это образ человеческой

земной неправды, несправедливости. Точно явлена внезапная, ещё робкая радость этой измученной души – с Христом приходит надежда не на земное, а на божественное правосудие и сострадание» [Волошина 2015].

Вертикальная ось, делящая картину пополам и проходящая через фигуру Христа и эту группу фигур под ним, – это символ кенозиса Христа. Но геометрическая центральная ось картины проходит через камень, и описанная группа находится левее от неё, если смотреть изнутри картины, то есть со стороны фигуры Христа. Тем самым, эта группа изначально находится «ошую» от Него, в области гибельной. Христос нисходит к ним ради спасения – это также символ кенозиса и «нисхождения во ад». Символический камень веры (и он же символ Мироздания – гора) находится «одесную» Христа, что символизирует изначальное благое бытие, не разрушенное Первородным грехом. В этой же области «одесную» Христа (но с позиции зрителя картины – наоборот, слева) находится Иоанн Креститель и группа будущих апостолов. Но не менее символичны и другие изображения в этой области. В центре её находится лес, выше леса – прекрасная долина, символизирующая рай, а выше долины – прекрасные горы, символизирующие небесные сферы. Лес, в котором видны исходящие из него к свету люди, – это символ земных испытаний, соответствующий и символу в начале поэмы Данте («mi ritrovai per una selva oscura»). Если приглядеться, можно увидеть, что за деревьями идёт огромное множество людей. Это те, кто ещё в пути и, возможно, придут ко Христу только через несколько сотен лет и даже через тысячелетия. Вышедший из леса странник, благоговейно смотрящий на Христа снизу вверх, – автопортрет художника как по облику, так и по духовному смыслу этой фигуры. Он находится непосредственно под вытянутыми руками Иоанна Крестителя и крестом, который он держит в руке. Он сидит у ног Иоанна Крестителя как ученик – внимательно слушает, что говорит Иоанн Креститель, и смотрит туда, куда тот показывает. Этот образ, по свидетельству знающих Иванова людей, очень точно передаёт его характер и его позицию. А рядом с ним помещено его alter ego – голова странника, лицо которого выражает сомнение и лукавство.

Данная пара образов является проявлением общего принципа этой картины, который исследователи формулируют так: «Художник ставит тему – например, рабство, фанатизм, старость, доверчивость – и создаёт на каждую из них серию этюдов. Часто совмещая на одном этюде два варианта одного лица, он превращает этюды в своеобразные диалоги. Тем самым каждая из заявленных тем проводится через ряды антитез. В итоговых этюдах синтез оказывается напряжённым единством противоположного: образы начинают жить как бы в странном междуцарствии. Сомневающийся – между усмешкой и скорбью, раб – между радостью и рыданием, Христос – между экстатической суровостью и милосердной мягкостью» [Описание 2020]. Этот принцип совмещения противоположностей, отработанный сначала в этюдах, а затем синтезированный в картине, соответствует главному внутреннему смыслу картины – преображению человека из «ветхого» в «новое» состояние. В картине «человеческий род показан на рубеже язычества и христианства. Иванов определял свой метод как метод “сличений и срав-

нений" <…>. Событию предшествует слово Иоанна Крестителя, и люди всматриваются, проверяют, "сличают и сравнивают" то, что предлагает им увидеть Иоанн, с тем, что они могут постигнуть сами изнутри своего собственного душевного опыта, – сравнивают слово с действительностью, мечту с явью» [Алленов 1989, 5]. При всей индивидуальной выразительности конкретных лиц Иванов создаёт обобщённые, «вечные» человеческие характеры. Типология образов, данная на этой картине, основана на принципе отношения человека ко Христу по шкале принятия – непринятия евангельской Вести – со всеми промежуточными, сложными и даже двойственными позициями. Эта типология сущностно близка той, которую затем создаст Достоевский в своих романах и повестях. Но отличие образной типологии Иванова состоит в том, что она «вписана» не в современную жизнь, а непосредственно в евангельскую историю.

За Иоанном Крестителем мы видим группу апостолов. Первый, рыжий, – апостол Иоанн, самый молодой из них. Мы видим его порывистость и устремлённость всего его существа туда, ко Христу. За ним стоит апостол Пётр, у которого ухо обращено в ту сторону, где Христос, но голова при этом развернута. «Видно, что внутри него что-то происходит. Это тоже порыв, но немного другой. Рядом с Петром – апостол Иаков, он смотрит не на Христа и не на Иоанна Крестителя, а куда-то внутрь себя. Иаков здесь воплощает тип человека спокойного, не порывистого, но такого, которому для принятия решения нужны очень серьёзные основания. В нём нет отторжения, нет торопливости. Иаков смотрит внутрь себя, он хорошо знает Ветхий Завет, а это закон и пророки… Соответственно, явление Иисуса как Мессии не должно было противоречить этому основанию и пророчествам о том, каким должен прийти Христос. В одном из пророчеств сказано, что в Нём не будет ни вида, ни величия. А ведь многие ждали именно царя, который придёт во всём великолепии – сильный, красивый» [Архангельский 2016]. За ним стоит Нафан, так называемый «сомневающийся». Взгляд Нафана направлен вниз и в сторону, лицо выражает лукавство и предубеждённость. Таким образом, сомнение Иакова и Нафана внутренне противоположны – сомнение Иакова действенное и познающее; сомнение Нафана – эгоцентричное и боязливое. Нафан – прообраз современного «критически мыслящего» человека, мнящего себя «образованным», а на самом деле всего лишь трусливого и ограниченного в своем эгоцентризме.

Толпа людей «ошую» Христа (но для зрителя они справа) спускается к Иордану – видимо, для крещения (но, возможно, кто-то просто из любопытства или для соглядатайства). По отношению к ним важно вспомнить и слова псалма: «Привменен бых с нисходящими в ров» (Пс 87:4), т. е. «Я сравнялся с нисходящими в могилу». Все эти люди именно нисходят – к водам как символической могиле: «Спаси меня, Боже, ибо воды дошли до души моей <…> вошёл во глубину вод, и быстрое течение их увлекает меня» (Пс 68:2–3). Но эти же воды погибели могут стать и водами крещения в вечную жизнь со Христом. Символическая «могила», которая становится местом рождения в новую жизнь, – это символ со-распятия Христу, которое призван совершить каждый человека для спасения своей души в Вечности.

Ближе всего к фигуре Христа – фигуры всадников, которые всматриваются в Христа без агрессии, это вопрошающий взгляд. От них в сторону Христа торчит копье – как пророчество о его распятии. Ниже – группа левитов и книжников, хранителей Закона: это люди, не просто знающие Закон, они сами себя олицетворяют с Законом. В их лицах читается пренебрежение, осуждение, холод и зарождающаяся злоба – то, что приведёт к непримиримому конфликту. В одном из писем Иванова есть заметка: «На дальнем плане два мытаря. Один, занятый горьким раскаянием, ничего не слышит. Другой оглянулся на голос Иоанна» [Клименко 2017]. Выделяется фигура, которую называют «ближайший ко Христу». Примечательно, что в ряде ранних эскизов он отвёрнут от него и имеет схожесть с лицом Гоголя, но в самой картине эта схожесть уже почти незаметна. Он в оранжевом одеянии – цвет, символизирующий адское пламя, – это символ «великого грешника», в котором можно усматривать символическую фигуру Каина. Наконец, определение «дрожащие» закрепилось за парой ребёнка и мужчины, которые только что вышли из реки. Этим, с одной стороны, объясняется их дрожь. «Но, с другой стороны, эта дрожь знакома всякому человеку, соприкоснувшемуся с чем-то очень важным, самым главным, значительным в своей жизни, когда от этого момента (узнает – не узнает, отличит – не отличит) зависит очень многое» [Архангельский 2016]. Этой паре отчасти симметрична пара старика и юноши у воды позади Иоанна Крестителя и апостолов. Обычно в ней усматривают тривиальный смысл покаяния в любом возрасте, однако есть в ней смысл и более фундаментальный – теологический. Старик здесь не выходит из воды, а наоборот, с трудом заходит в неё, а выходит из неё – юноша. Это прямой образ рождения нового человека во Христе и спасения человека ветхого («ветхого Адама»). В воде белые одежды отражаются как красные – но это не недосмотр художника, как иногда полагают, а ещё один символ – смывания греха (символизированного красной кровью, пролитой первым человекоубийцей) в водах крещения.

Большинство фигур на картине застигнуты в позе оборачивания ко Христу или же с выражением «нечаянной радости» на лице. Это символ того экзистенциального состояния, которое католический богослов Романо Гвардини назвал «окликнутость Богом». В частных эмоциях это может выражаться по-разному – от ликования до злобы, от испуга до лукавства, но суть события у всех одна и та же – встреча с Богом. Каждое выражение типологизирует людей в зависимости от того, как они встречаются с Богом и Спасителем. Это онтологически и экзистенциально самая глубокая типология личностей из всех возможных.

В композиции можно усматривать символический Крест: вертикальная его ось проходит от фигуры Христа вниз к фигуре радостного раба и водам Иордана; горизонтальная ось – от толпы «нисходящих» справа к лесу слева. Лес является и символом жизненных испытаний (а над ним видна символическая райская долина и небеса), и символом рождения жизни, поскольку из него выходит потенциально бесконечное количество новых людей. Камень как символ Мироздания и символ веры находится в этой же стороне перед лесом, символизируя твердость законов бытия, установленных Богом,

и напоминает о Горе, на которой Авраам и Моисей получили откровения от Бога для спасения всех верующих.

Очень важно и то, что зритель видит картину в обратном направлении по сравнению с тем, как видит Христос, изображённый на картине. Это тоже символично, указывая на то, что для адекватного восприятия мира сознание человека должно «перевернуться», пройти духовную инициацию. То, что для Христа «одесную» и «ошую», для естественного человека (зрителя) – наоборот. Ему нужно пройти «второе рождение» от Духа, но начинается оно прологом – крещением водой, что и изображено на картине. *Геометрически всё в картине «вращается» вокруг камня-горы как символа Земли – центра Мироздания: человечество идёт впереди Христа (на картине Он движется за людьми, а они оборачиваются к Нему) – и это уже икона Второго Пришествия, которая является предельным контекстом всего изображения.* За спиной фигуры Христа – символический Рай и Небесные селения, путь к которым для людей лежит через крещение и прохождение через тёмный лес жизненных испытаний. Этот путь проходит каждый, независимо от результата – так вращается «круг бытия». Тем самым, весь универсум «вечных» человеческих характеров, отображённый в картине, включён в общую картину мироздания как свою иконическую «рамку». На картине символически изображен *космический цикл бытия тварного міра: от сотворения – к Концу через приход Спасителя. Тем самым картина в целом представляет собой своего рода икону Мироздания, в которое приходит его Спаситель,* хотя и созданную современными живописными средствами, однако в максимальной степени использующую композиционные и стилевые элементы иконописи. Именно с этим и были связаны многие недоумения как современников (они будут рассмотрены далее), так и позднейших исследователей.

Так, А. Н. Бенуа писал об этой картине, что в ней «типы действующих лиц, найденные в таком совершенстве Ивановым в этюдах, на картине утратили добрую половину своей жизненности. Они даже стали настолько похожи на обыденно-академические, что с трудом находишь в театральной их группировке и жестикуляции то глубокое знание людей и тот полёт, которыми любуешься в ивановских этюдах и эскизах. Как прекрасен, например, некрасивый, но царственный и, несомненно, божественный Спаситель, как изумительно и самостоятельно был он задуман Ивановым и как сильно изменён в окончательном виде, по милости книжных теорий, которыми умный, но наивный в своей недоразвитости Иванов мог увлекаться. Во имя них он постарался соединить в чертах смиренного и величественного Богочеловека античную красоту Бельведерского Аполлона и строгие, архаические контуры византийского Христа! Какое чудесное, небывалое в истории живописи, поглощённое энтузиазмом лицо было задумано Ивановым для Предтечи и как грустно, что оно на картине является настолько выправленным, очищенным и облагороженным, что, только ознакомившись с подготовительными работами, понимаешь намерение автора. Тип апостола Андрея, в первоначальном виде, не уступает по выражению старческой опытности и тлеющего под морщинами священного огня созданиям Винчи и Дюрера, а на картине он превращён в обыкновенного, красивого, но совсем

неинтересного старика натурщика, только что вставшего в позу… Ещё более, нежели отдельные части, общее картины Иванова производит вялое и скучное впечатление. “Явление Христа народу” почти вовсе не говорит тех священных слов, которые Иванов собирался и действительно был призван сказать. Эта картина – детище Академии: она возникла и вся была создана чисто академическим путём. Иванов – пророк, мудрец, мученик и подвижник по натуре. Он убил на её создание всю свою молодость. Лучшие свои силы он пожертвовал служению бездушному эклектизму» [Бенуа 1996, 168–169]. Последнее суждение А. Н. Бенуа – более чем странно. Ведь вся суть 20-летней подготовительной работы Иванова с её сотнями этюдов была направлена как раз на преодоление «академизма», и это художнику очень хорошо удалось. Однако затем он – если верить А. Н. Бенуа – якобы зачем-то опять возвращается к «академизму». Но так ли это на самом деле? Нет, это не так. На самом же деле то, что А. Н. Бенуа идентифицировал как якобы «академизм», было новой техникой живописи, которую можно определить как «новую иконопись» (А. Копировский) на основе живописной техники. Она действительно во многом похожа на «академизм», но это лишь внешнее сходство техник, суть же их принципиально различна. Суть «академизма» состояла в воспроизведении правил живописи «старых мастеров»; суть же «новой иконописи» А. Иванова – в воспроизведении тех элементов иконографии, которые не разрушают ещё живопись как таковую, но позволяют вернуть ей высшее духовное содержание. Это новый способ художественного видения: «Способ этот можно определить как актуализацию иконографической памяти. Голова глаголющего Иоанна пересечена у основания под подбородком жёсткой складкой плаща так, что (это особенно ощутимо в знаменитом этюде) явственно прочитывается иконографическая эмблема “Усекновения главы” – опять-таки в Иоанне на вершине, в кульминации его пророческого поприща, провидится формула конца» [Алленов 2015, 242].

Как известно, начиная с эпохи Возрождения на Западе иконопись подменяется церковной живописью, а в Россию эта тенденция приходит в XVIII веке. В свою очередь, эта живопись, подменяющая иконографию, сама начинает вырождаться до уровня «популярной» картины. В этой ситуации художники, сохранившие церковное сознание, пытаются двигаться в противоположном направлении и вернуть церковной живописи её изначальный духовный смысл. Сам Иванов в рамках этой общей тенденции написал в 1834–1835 годах «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине», которая имела большой успех в Италии и в России. Академия художеств за это полотно в 1836 году удостоила Иванова звания академика. Это известный евангельский сюжет: рано утром в воскресение Мария Магдалина приходит ко гробу, видит, что гроб открыт и Христа нет. Она видит некого человека, принимает его за садовника и говорит: «Если ты взял тело, покажи, куда ты его положил». И тут Христос обращается к ней, и она его узнает. На картине мы видим то самое первое мгновение, когда на лице ещё слезы, ещё горе, секунду назад было отчаяние – и вот уже удивление, ещё не успевает появиться радость, но она уже вот-вот появится. Этот жест Мессии, одновременно и удерживающий, и посылающий её на апостольское служение.

По большому счёту, можно сказать, что «Явление Христа народу» стало развёртыванием того же сюжета встречи со Спасителем, но уже в монументальном, «эпическом» масштабе: «Иванов обладал настоящим эпическим дарованием, но покамест он, согласно правилам школы, желал в *одном* создании воплотить весь смысл Евангелия и в одной картине представить обычно академический, *полный* компендиум по данному предмету» [Бенуа 1996, 172].

«Санкт-Петербургские ведомости» 5 июля 1858 г. опубликовали стихотворение князя Петра Андреевича Вяземского «Александру Андреевичу Иванову» с примечанием редактора: «Стихотворение это написано за два дня до смерти А. А. Иванова, который скончался, не узнав о его существовании». Стихотворение было помечено 30 июня 1858 года и отразило впечатления поэта – некогда одного из учителей и близких друзей Пушкина – от картины А. А. Иванова «Явление Христа народу». Его можно рассматривать как своего рода *духовный экфрасис картины, её поэтическую интерпретацию, касающуюся самых глубинных смыслов.* Сначала поэт говорит о своих личных переживаниях, с которыми он пришёл к картине:

Я видел древний Иордан.
Святой любви и страха полный,
В его евангельские волны,
Купель крещенья христиан,

Я погружался троекратно,
Молясь, чтоб и душа моя
От язв и пятен бытия
Волной омылась благодатно.

От оных дум, от оных дней,
Среди житейских попечений,
Как мало свежих впечатлений
Осталось на душе моей!

Они поблекли под соблазном
И едким холодом сует:
Во мне паломника уж нет.
Во мне, давно сосуде праздном.

Хотя эти строки соотносимы с биографическими обстоятельствами жизни самого поэта (паломничество в Святую землю, искренняя вера, а потом её «охлаждение» в житейской суете), но за ними стоит более фундаментальный экзистенциальный смысл – путь веры, её утраты и возвращения через духовный подвиг, который является «архетипическим» для христианской культуры. Далее поэт говорит о подвиге художника:

Краснею, глядя на тебя,
Поэт и труженик-художник!

Отвергнув льстивых муз треножник
И крест единый возлюбя,

Святой земли жилец заочный,
Её душой ты угадал,
Её для нас завоевал
Своею кистью полномочной.

И что тебе народный суд?
В наш век блестящих скороспелок,
Промышленных и всяких сделок,
Как добросовестен твой труд!

В одно созданье мысль и чувство,
Всю жизнь сосредоточил ты;
Поклонник чистой красоты,
Ты свято веровал в искусство.

В избытке задушевных сил,
Как схимник, жаждущий спасенья,
Свой дух постом уединенья
Ты отрезвил, ты окрилил.

Это именно тот духовный подвиг, через который возрождается подлинная вера. Тем самым, подвиг художника совершился не только в области живописи и культуры вообще, но и в области надмирной – в сфере воскрешения душ. Вот как этот подвиг происходил:

В искусе строго одиноком
Ты прожил долгие года
И то прозрел, что никогда
Не увидать телесным оком.

Священной книги чудеса
Тебе явились без покрова,
И над твоей главою снова
Разверзлись в славе небеса.

Глас вопиющего в пустыне
Ты слышал, ты уразумел –
И ты сей день запечатлел
С своей душой в своей картине.

Эти очень сильные стихи, напоминающие по стилю многие духовные стихи Пушкина (послание митрополиту Филарету и др.), являются наилучшей передачей того высшего значения, которое имеет эта картина для зрителя. Более детальное описание картины таково:

Спокойно лоно светлых вод;
На берегу реки – Предтеча;
Из мест окрестных, издалече,
К нему стекается народ;

Он растворяет упованью
Слепцов хладеющую грудь;
Уготовляя Божий путь,
Народ зовёт он к покаянью.

А там спускается с вершин
Неведомый, смиренный странник:
«Грядёт он, Господа избранник,
Грядет на жатву Божий Сын.

В руке лопата; придет время,
Он отребит своё гумно,
Сберёт пшеничное зерно
И в пламя бросит злое семя.

Сильней и впереди меня
Тот, кто идёт вослед за мною;
Ему – припав к ногам – не стою
Я развязать с ноги ремня.

Рожденья суетного мира,
Покайтесь: близок суд. Беда
Древам, растущим без плода:
При корне их лежит секира».

Так говорил перед толпой,
В недоуменье ждавшей чуда,
Покрытый кожею верблюда
Посланник Божий, муж святой.

А итоговый смысл картины сформулирован таким образом, чтобы вдохновить зрителя к сотворчеству с художником. Как говорит поэт, художник достиг такой высоты духовного прозрения, как будто сам побывал там и принял крещение от св. Иоанна в Иордане:

В картине, полной откровенья,
Всё это передал ты нам,
Как будто от Предтечи сам
Ты принял таинство крещенья.

Второй важнейший отзыв современника, А. С. Хомякова в его статье «Художественные требования русского духа. Картина Иванова», продолжил эту мысль и нашёл очень точное слово для обозначение главного смысла этого художественного акта – совоплощение: «Когда художник дошёл до такой высокой простоты, что он вполне совоплотился с тою жизненною областью, которая создана этими явлениями, – произведения его освобождаются от всякой примеси его тесной и скудной личности и получают значение всемирное, как само отражение явлений исторических, мировых. Таков характер всех произведений эпических и всех эпосов истинно народных. Высокие явления мира христианского точно так же доходят до самоотражения в произведениях истинно христианского художества, и вот в каком смысле Иванов достиг в своей картине до полного устранения своей личности» [Хомяков 2011, 521]. «Совоплощение» означает, что художник не только создал картину, но и сам в себе прошёл все те стадии духовного роста и прозрения, которые в ней воплощены.

Кроме того, Хомяков акцентирует в стиле Иванова ту важнейшую черту, которая роднит его с иконописцами, – устранение не только своего личного произвола, но и даже самой своей личности из изображаемого, поскольку оно должно являть чистое откровение от Бога, лишённое каких-либо человеческих домыслов и фантазий. Он писал: «Иванов поставил себе в этом отношении одно правило: устранить всякий личный произвол, всякую личную прихоть. Он не хотел ни пленять, ни удивлять, ни поражать зрителя: он вовсе и не думал о зрителе. Он не хотел также и того, чтобы что-нибудь в картине напоминало об Иванове (как, например, всё в картинах Буонаротти напоминает о нём самом). Он думал, что художник не должен становиться как видимое третье между предметом и его выражением, а только как прозрачная среда, через которую образ предмета сам запечатлевается на полотне, и этой высокой простоты достиг он так, как её не достигал ни один из величайших художников, потому именно, что никто из них не постигал в такой степени её значения и законов. Следствием и наградою этой простоты было то, что величие избранного предмета действительно перешло в его изображение» [Хомяков 2011, 520].

А. С. Хомяков также указывает и на особое историческое место художественного подвига А. Иванова: «Действительные образцы простоты встречаются только в живописцах до-леонардовского времени, т. е. в живописцах, которых ещё почти нельзя называть художниками. У них всякий предмет из жизни Церкви переходит в образ, отражаясь не в личном, а в церковном созерцании... Иванов не впадает в ошибку современных нам дорафаэлитов. Он не подражал чужой простоте: он был искренно, а не актёрски прост в художестве» [Хомяков 2011, 523]. Это стало возможным потому, что «Иванов стоял на твёрдой почве и мог совершить то, что было невозможно для художников Европы. Он мог овладеть формою, изучить, узнать и передать все тайны телесного образа и остаться вполне верным своей духовной основе. Он был учеником иконописцев и в то же время *смел уметь*» [Хомяков 2011, 525]. Под «твёрдой почвой» Хомяков подразумевает Православие и как духовную традицию, и как традицию культурную,

в которой каноническая иконопись никогда не исчезала, как это произошло на Западе. Поэтому и стало возможным возродить элементы иконического изображения в рамках современной живописной техники. При этом, как известно, первые импульсы к этому были не в России, а на Западе – и это не только прерафаэлиты, о которых упоминает Хомяков. Сам Иванов получил такой импульс от Ф. И. Овербека (1789–1869), немецкого художника, основателя братства «назарейцев» в Риме, члены которого выступали против современной академической живописи, противопоставляя ей искусство раннего Возрождения. В 1830-х годах, в первый период своего пребывания в Риме, Иванов был близок к Овербеку [Алпатов 1956, 138–140], но затем пошёл своим путём – путём восстановления иконического видения, которого не было у Овербека.

Наконец, особую роль в формировании адекватного понимания картины Иванова сыграло письмо Гоголя к М. Ю. Вьельгорскому, написанное в 1846 году. Письмо это вошло в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» как 23 глава под названием «Исторический живописец Иванов». Здесь Гоголь развивает ту же мысль, которая у Хомякова была дана через термин «совоплощение»: «С производством этой картины связалось собственное душевное дело художника – явленье слишком редкое в мире, явленье, в котором вовсе не участвует произвол человека, но воля Того, Кто повыше человека. Так уже было определено, чтобы над этою картиной совершилось воспитанье собственно художника, как в рукотворном деле искусства, так и в мыслях, направляющих искусство к законному и высшему назначенью. Предмет картины, как вы уже знаете, слишком значителен. Из евангельских мест взято самое труднейшее для исполнения, доселе ещё небранное никем из художников даже прежних богомольно-художественных веков, а именно – первое появленье Христа народу» [Гоголь 1986, 282–283].

«Безделица, – восклицает Гоголь, – изобразить на лицах весь этот ход обращенья человека ко Христу!.. Художник может изобразить только то, что он почувствовал и о чём в голове его составилась уже полная идея; иначе картина будет мёртвая, академическая картина. Иванов сделал всё, что другой художник почёл бы достаточным для окончания картины. Вся материальная часть, всё, что относится до умного и строгого размещения группы в картине, исполнено в совершенстве» [Гоголь 1986, 283–284]. Однако источник этого совершенства – не в одном только техническом мастерстве художника. Источник его в особом духовном опыте художника – результате многолетнего подвижничества, сродни монашескому: «Где мог найти он образец для того, чтобы изобразить главное, составляющее задачу всей картины – представить в лицах весь ход человеческого обращенья ко Христу? Откуда мог он взять его? Из головы? Создать воображеньем? Постигнуть мыслью? Нет, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображенье. Иванов напрягал воображенье, елико мог, старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, ловить высокие движенья душевные, оставался в церквях следить за молитвой человека – и видел, что всё бессильно и недостаточно и не утверждает в его душе полной идеи о том, что нужно. И это было предметом сильных страданий его душевных и виной того, что картина так долго

затянулась. Нет, пока в самом художнике не произошло истинное обращенье ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил Бога о ниспослании ему такого полного обращенья, лил слёзы в тишине, прося у Него же сил исполнить Им же внушённую мысль; а в это время упрекали его в медленности и торопили его! Иванов просил у Бога, чтобы огнём благодати испепелил в нём ту холодную чёрствость, которою теперь страждут многие наилучшие и наидобрейшие люди, и вдохновил бы его так изобразить это обращение, чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину» [Гоголь 1986, 284]. Так Гоголем сформулирован своего рода «канон» творческой деятельности православного художника.

А в ноябрьской книжке «Современника» за 1858 год была опубликована «Переписка Н. В. Гоголя с А. А. Ивановым» за 1839–1851 гг. с обширными комментариями близкого друга Гоголя писателя П. А. Кулиша. В лице А. Иванова Гоголь увидел религиозного подвижника, воплощающего «Богом внушённую мысль». Кулиш, получивший от матери писателя письма Иванова к Гоголю, развил в примечаниях точку зрения Гоголя. По мнению Кулиша, Иванов – «отшельник-живописец». Кулиш приводит обширные выдержки из письма Гоголя, в котором дано сугубо религиозное толкование творчества А. Иванова и картины «Явление Христа народу». Углубляя мистический взгляд Гоголя, Кулиш представлял А. Иванова человеком, «пожертвовавшим всем для выражения невыразимого <...> законами живописи», «чаявшим воскресения мертвых в жизни будущего века» [Журавлёв 1950, 931].

Наконец, очень важный, хотя и малоизвестный вплоть до настоящего времени разбор картины Иванова сделал Н. Я. Данилевский в своём классическом историсофском труде «Россия и Европа» (1869). Он отмечает в первую очередь огромность задачи, которая стояла перед художником: фактически А. Иванов даёт в своей картине обзор судеб человеческого рода, подобный тому, который мы видим в «Божественной комедии» Данте. Но в отличие от последней, в картине ограниченное количество персонажей, и поэтому каждый из них должен был стать символом какого-то важнейшего характера и явления в жизни человечества. Сколь огромна эта задача! В истории европейской живописи нет подобных картин, к ним могут приближаться по замыслу только многосюжетные росписи храмов, сделанные художниками – «титанами Возрождения». Русскому художнику удалось вместить всё это в один сюжет и в одну картину только благодаря тому особому качеству его мироощущения, который вслед за А. С. Хомяковым принято называть соборностью. «Задача художника состояла в изображении того разнообразного впечатления, которое должна была произвести на мир идея христианства при первом своём появлении, – впечатление, которое, как в зерне, заключало бы то влияние, которое она произвела при дальнейшем своём развитии удовлетворением высших духовных потребностей и возбуждением против себя страстей и интересов. Одним словом, по замыслу художника картина его должна была служить фронтисписом, – увертюрой великого начинавшегося действия. Такая задача должна была воплотить в телесных образах высшие проявления духа без помощи аллегории, без

помощи сверхъестественного; и потому художник не имел в своём распоряжении тех средств, которые доставляют атрибуты, усвояемые нашей фантазией надземному миру. На почве и средствами самой строгой действительности должна была быть представлена самая идеальная духовность. Такую трудную задачу едва ли когда-нибудь задавал себе художник», – справедливо отмечает Н. Я. Данилевский [Данилевский 2011, 605].

В этой картине А. Иванов поставил себе задачу, которая была бы под силу только иконописи, – изображение судьбы всего человечества как итога его соборной встречи со Христом. Но русский художник сумел воплотить этот замысел средствами светской живописи, что стало возможным только потому, что в художнике была способность к эпическому мышлению не меньшая, чем у автора «Войны и мира». «Во-первых, – пишет Н. Я. Данилевский, – надо было выразить, что это есть первое явление Христа на поприще исторической деятельности. Никому ещё не известный, Он сам по себе не мог произвести впечатления на неподготовленную массу одним своим появлением; Он ещё погружен в Самого Себя, ибо не перешагнул границы внутренней деятельности, которой подготовлял Себя к Своему высокому служению. Поэтому и сделал художник из фигуры Спасителя только идеальный центр картины, находящийся вне её движения. Дабы узнать Его и указать народу, необходим истолкователь, одарённый духом пророчества, предвидения, и в Иоанне Крестителе представлен нам истинный тип сурового и пламенного пророка-пустынника, в духе Илии. По верности и силе выражения нельзя ничего вообразить реальнее и типичнее этой фигуры, составляющей действительный, всем двигающий, повелевающий центр композиции. Если Рафаэлем создан тип Святой Девы, то за Ивановым останется слава создания типа Предтечи. Духом он узнал Спасителя мира в образе медленно и спокойно приближавшегося по горе человека, и вдохновенным взором, восторженным движением рук и всего тела передаёт провиденное и постигнутое духом – народу, который не сам по себе, а через него обращается к Христу, к чему-то великому, имеющему исполнить судьбы его; – обращается с теми разнообразными побуждениями, ожиданиями и опасениями, которые волновали его» [Данилевский 2011, 606]. Так описывается словами то центральное событие мировой истории – приход в мир Спасителя, – которое так дерзновенно вместил в свою картину А. Иванов. Первый образ в картине среди людей – это св. Иоанн Предтеча как воплощение человечества, чаявшего своего спасения и узнавшего своего Спасителя. Все остальные люди, изображённые на картине, – это живые образы тех самых разнообразных путей, которыми идёт человечество ко Христу. Этот соборный опыт человечества и дан в картине в типических человеческих образах, строго соответствующих Евангелию.

«Эти различные восприятия Великой Идеи, – пишет Н. Я. Данилевский, – осуществлением которой был Христос, сгруппированы в трёх отделах, на которые распадается вся масса лиц картины. За Иоанном, влево от зрителя, соединены ученики его и будущие ученики Христа, которые примут учение Его в духе Истины, в его настоящем глубоком смысле. Справа спускается с горы толпа равнодушных и враждебных, привлечённых

из Иерусалима распространившейся молвой о подвигах пустынножителя. Среди этой толпы едут римские всадники, люди из другого мира, до которых всё происходившее, по-видимому, вовсе не касалось или касалось как предмет административного, полицейского наблюдения, – до которых и влияние этих событий должно было после достигнуть. В средине – группа только что вышедшего из воды еврея с молодым сыном, не успевшим ещё одеться, – олицетворяет мысль, ставшую в среднее отношение к Спасителю, между его истинными последователями и его врагами. Это представители тех, которые будут кричать: "Осанна" – и через несколько дней равнодушно смотреть на крестную смерть; тех, которые ожидали от Мессии политического могущества и всех земных благ. Это грубое, корыстное восприятие Христова учения выражено с необыкновенной ясностью на лице еврея, радующегося грубой, земной радостью. Ещё равнодушнее мальчик, сын его; в нём заметно простое, безучастное любопытство, и между тем как занято его внимание, тело как бы содрогается от ощущения свежести только что окончившегося купания. Подобной же животной радостью улыбается и раб, который в глубоком своём унижении ещё не в состоянии понять и оценить духовного значения христианства, а только инстинктивно чувствует предстоящее улучшение и своей жалкой участи» [Данилевский 2011, 606–607]. Так в картине дана своего рода градация человеческих типов – от высших к низшим, – но все они способны к восприятию Истины и жаждут её, однако приходят к ней каждый своим уникальным путем.

Как отмечает Данилевский, «это распределение фигур на три группы соответствует, следовательно, трём главным видам, под которыми было впоследствии воспринято учение Христово. Однако же, оно не составляет чего-либо искусственно придуманного, так сказать, фортеля, для уяснения зрителям мысли художника, а вытекает самым естественным образом из содержания сюжета. В самом деле, алкавшие истины должны были прежде всего явиться на призыв к Покаянию, исходившему из пустыни; и вот они уже успели принять крещение Иоанново, остались слушать учение его, сделались спутниками Пророка. Ближе всего к нему другой Иоанн, который, следуя указанию взора и движения рук Предтечи, устремляется духом к появившемуся на горизонте духовному Солнцу, и тело его невольно следует полету духа. Те, которых влекли к Иоанну не жажда духовная, а земные обетования, должны были явиться на зов после передовых деятелей обновления. Поэтому они только что окрестились, только что вышли из воды в момент, представленный картиной. После всех должны были явиться враждебные силы Иерусалима, чтобы взглянуть, чем это волнуется народ, откуда смятение, и сообразно этому они и представлены только что идущими к Иордану. На лицах написано недоверие, гордое презрение и враждебное чувство к могущему нарушить их влияние и силу» [Данилевский 2011, 607–608]. Здесь очерчивается уже внешний круг, за которым начинается гонение на Истину, её крестный путь в мире и в истории. «Такова концепция картины, сосредоточивающей в себе, как в фокусе, весь этот ряд впечатлений и проистекших из них впоследствии событий. О частностях картины – об удивительном ландшафте, о жарком, степном, пыль-

ном воздухе, о свежести, разлитой над Иорданом, о красоте, правильности, жизненности, рельефности фигур – я не стану говорить, как о предметах, не составляющих художественной специальности нашего великого мастера. Я так распространился о картине Иванова потому, что, по моему мнению, в ней яснее, чем где-либо, выразились особенности русского эстетического взгляда» [Данилевский 2011, 608], – заключает Н. Я. Данилевский. Этот краткий анализ картины А. Иванова, данный в трактате Данилевского, – классический пример русской художественной критики. В нём на примере одного произведения показана специфика целостного художественного взгляда на мир, свойственного русскому искусству в его высших достижениях.

Наконец, симптоматичны и впечатления И. С. Тургенева от картины и от самой личности А. Иванова, которые он изложил в нескольких вариантах. 31 октября (12 ноября) 1857 г. в письме к П. В. Анненкову: «Познакомился я здесь с живописцем Ивановым и видел его картину. По глубине мысли, по силе выражения, по правде и честной строгости исполнения вещь первоклассная. Недаром он положил в неё 25 лет своей жизни. Но есть и недостатки. Колорит вообще сух и резок, нет единства, нет воздуха на первом плане (пейзаж в отдалении удивительный), всё как-то пёстро и желто. Со всем тем я уверен, что картина произведёт большое впечатление. <…> С другой стороны, византийская школа князя Гагарина <...> Иванов <…> замечательный человек; оригинальный, умный, правдивый и мыслящий, но мне сдаётся, что он немножко тронулся: 25-летнее одиночество взяло своё» [Тургенев 1987, 267]. Как видим, «западник» Тургенев восхищён картиной даже несмотря на её эстетическое неприятие в том, что касается «византийской школы», т. е. возрождения элементов иконописи. Это писатель даже считает следствием душевного расстройства – яркий пример границы культур: нововременной и традиционной.

18 (30) июля 1858 г. в письме к Полине Виардо Тургенев отмечал: «Это уже не чистая и простая живопись: это – философия, поэзия, история, религия. В картине есть вопиющие недостатки, но это всё же значительная вещь, произведение серьёзное, возвышенное, влияния которого нужно желать в России, хотя бы как противодействия школе, основанной Брюлловым...» [Тургенев 1987, 329–330]. Парадокс в том, что эстетизм Брюллова был аналогичен эстетизму самого Тургенева, но несмотря на это вызывал у него резкое отторжение (это парадокс отторжения «двойника»).

Подробнее свои идеи Тургенев изложил в отдельном очерке о встречах с Ивановым в Риме. Он писал: «Гоголь нисколько не понимал Иванова, хотя превозносил его “Явление Христа”; ведь тот же Гоголь приходил в восторг от “Последнего дня Помпеи”; а любить эти две картины в одно и то же время значит не понимать живописи <...> о 1848 годе Иванов говорил не иначе как с содроганием <...> а в началах, которые чуть было не восторжествовали в 1848 году, он почему-то видел конец и разорение всякого художества» [Тургенев 1983, 76]. О парадоксе отторжения Брюллова как своего «двойника» Тургеневым мы уже сказали; в этом же фрагменте чрезвычайно ценно свидетельство писателя о том, что «революция» 1848 года вызывала у Иванова «содрогание», а в её лозунгах он «видел конец и разорение

всякого художества». «Революция» 1848 года была первой общеевропейской попыткой свержения монархий и разрушения христианской цивилизации. И если Иванов прозорливо увидел в ней то, что только намного позже поняли мыслители XX века, то это ясно свидетельствует о его особой прозорливости как мыслителя. Фактически, он предсказал идеи О. Шпенглера.

Тургенев также был удивлён подвижничеством Иванова и отдаёт должное его знаниям и мудрости: «Долгое разобщение с людьми, уединённое житьё с самим собою, с одной и той же, постоянной, неизменной мыслью, наложило на Иванова особую печать; в нём было что-то мистическое и детское, мудрое и забавное. <...> Древний мир ему был хорошо знаком, он изучил ассирийские древности (они были ему нужны для его будущих картин); Библию, и в особенности Евангелие, он знал от слова до слова. Он охотнее слушал, чем говорил, и, несмотря на всё это, беседовать с ним было истинным наслаждением: столько было в нем добросовестного и честного желания истины» [Тургенев 1983, 77]. Поэтому же «литература и политика его не занимали: он интересовался вопросами, касавшимися до искусства, до морали, до философии. Однажды кто-то принёс к нему тетрадку удачных карикатур; Иванов долго их рассматривал – и, вдруг подняв голову, промолвил: "Христос никогда не смеялся". <…> Он не был самолюбив, но о своём труде имел высокое понятие: недаром же он положил в него все свои силы и надежды» [Тургенев 1983, 78].

И. С. Тургенев, как всегда, глубок в понимании личности художника, но относительно смысла его картины он остался в плену «западнических» представлений. «А. С. Хомяков, – писал он, – поместил в "Русской беседе" статью, написанную, как и всё, что выходило из-под его пера, увлекательно, но с которой я не мог согласиться. По его понятию, Иванов был чистый и сильный художник, проникнутый религиозным чувством, прямо вышедший из недр русской жизни. Появившись в эпоху безверия и всеобщего упадка искусства, он, из глубины своего смиренного и верующего сердца, извлёк новое воплощение христианского догмата и тем положил основание и собственно русской живописи и возрождению живописи вообще. Такое воззрение <…> мало согласно с истиной. <…> Он не принадлежал к числу гармонических и самобытных творцов-художников (их ещё нет у нас на Руси)» [Тургенев 1983, 83]. Как видим, западническая слепота к самобытной культуре России на позволила Тургеневу понять, кто перед ним, и отбросила его в область мифов об «отсталости России».

В оценках Тургенева перемешаны и верные замечания, и откровенный субъективизм: «Говорят, Иванов тридцать раз с лишком списал голову Аполлона Бельведерского и открытую им в Палермо голову византийского Христа и, постепенно их сближая, добился, наконец, своего Иоанна Крестителя... Не так творят истинные художники!.. Иные могут возразить, что Иванов напрасно хватался за то, что было свыше сил его: могут указать на первые эскизы его картины, в которых содержание не так глубоко, зато исполнение естественнее и живее <…> молодой человек, понявший и полюбивший внутренний свет, сквозящий в творениях Иванова, может развиться и пойти далеко, если только природа не отказала ему в дарова-

нии. Иванов, этот труженик и мученик, упал на полдороге, обессиленный, неоценённый, но он шёл к истине, и будущий его наследник, тот “ещё неведомый избранник”, пойдёт по его дороге, по дороге, впервые проложенной им» [Тургенев 1983, 84]. Субъективизм здесь содержится, например, в трактовке долгой работы над эскизами Иоанна Крестителя. Эта работа была трудным поиском того нового стиля, который бы вмещал в себя и иконописные элементы, и поэтому она не могла быть быстрой, чего совсем не понял Тургенев. Однако его интуиция о великом будущем этого нового стиля в искусстве совершенного верна, хотя и противоречит его отдельным замечаниям.

Ещё более чуждым по духу для Иванова был Герцен, также оставивший свои заметки о художнике. Он писал: «Жизнь Иванова была анахронизмом; такое благочестие к искусству, религиозное служение ему, с недоверием к себе, со страхом и верою, мы только встречаем в рассказах о средневековых отшельниках, молившихся кистью, для которых искусство было нравственным подвигом жизни, священнодействием, наукой» [Герцен 1958, 323]. Это вполне точная характеристика, за исключением слова «анахронизм». Подвижническая жизнь, в том числе в искусстве, всегда была и всегда будет – она может казаться «анахронизмом» только людям, находящимся в состоянии духовного одичания. Далее Герцен пишет об Иванове: «Он с грустью смотрел <…> на растление вкуса иконописью – этим лицемерием в живописи, этой ложью в искусстве» [Герцен 1958, 324]. Здесь очевидно искажение смысла высказываний Иванова, которые от него слышал Герцен. Иванова печалила подмена иконописи модной церковной живописью, пришедшей в Россию с Запада с XVIII в. – то есть подмена подлинной иконописи, а не сама иконопись. Герцен, не разбираясь в этом вопросе, перетолковал его в своём «революционном» духе, то есть совершенно превратно. Герцен пишет далее: «Я познакомился с ним в Риме, в 1847 году. При первом свидании мы чуть не поссорились. Разговор зашел о “Переписке” Гоголя, Иванов страстно любил автора, я считал эту книгу преступлением <…> он был тогда под влиянием восторженного мистицизма и своего рода эстетического христианства» [Герцен 1958, 326]. Если Герцен, как он сам признается, считал «Выбранные места…» Гоголя «преступлением», это говорит о том, что сам Герцен был преступником по отношению к православной России, а Иванов был её защитником и героем.

Исторический, приземлённый взгляд на картину, берущий начало у тех современников художника, который жаждали исторических перемен, имеет рациональное зерно, которое сформулировал современный исследователь: эта картина «являет собой символический портрет любой исторической “перестройки”, всех возможных перипетий, ожидающих мир и народы “в минуты роковые”. <…> Иванов превратил свою картину в образ вещего зеркала для любого критически-переходного мгновения. Того мгновения символической и исторической неопределённости, когда человеческое сообщество оказывается перед лицом свободного решения, вообще перед лицом свободы» [Алленов 2012, 214]. Однако такой смысл картины является вторичным и не относится к тому смыслу, который в него вкладывал автор.

Кроме того, вокруг творчества и жизни А. Иванова сложился ряд мифов, о которых следует также упомянуть, поскольку они могут препятствовать адекватному восприятию картины. В своих заметках 1846–1847 годов, названных им «Мыслями, приходящими при чтении Библии», Иванов записал: «Второе Пришествие, которому верят символически христиане, есть Русский Царь, Царь последнего народа. <…> Это тогда сбудется, когда Царь будет полный христианин, не по символам, а по внутреннему достоинству собственной своей души» [Зуммер 1929, 403]. Есть у Иванова и такая запись после посещения его студии императором в 1845 году: «Как молния блещет и видима бывает в небе от одного конца до другого, так будет явление Царя в духе Истины. Это я испытал во время посещения моей студии» [Зуммер 1918, 8]. В связи с этими записями ещё в начале XX века возник миф о некой «утопии Царства Божия на земле», якобы имевшей место у Иванова и связанной с его восприятием Русского Царя как некого исторического мессии и распространителя истинного христианства. В этот миф также включалось и представление о том, что А. Иванов мечтал о полной выставке своих этюдов, иллюстрирующих библейскую Священную Историю. Такая выставка стала бы своего рода храмом, как считал В. Зуммер [Зуммер 1918]. Соответственно, быстро нашлись и критики этой ими же самими придуманной, но приписанной А. Иванову утопии. Так, один из них писал об А. Иванове, что в его «утопии Царства Божия на земле есть, несомненно, нечто, психологически паталогическое, а религиозно соблазнительное. <…> Своеобразная теория религиозного познания через красоту (намеченная Ивановым также в “Мыслях”) потерпела крушение» [Прокофьев 1930, 55–56].

Во-первых, теория, а главное – практика религиозного познания через красоту не только не «потерпела крушение», но воплотилась во многих творениях русского и мирового искусства XIX–XX веков. Поэтому обсуждать это ложное утверждение вообще нет смысла. Во-вторых, приписывать А. Иванову отождествление русского царя с Мессией в Его втором пришествии – значит обвинять художника в незнании им даже элементарного Катехизиса либо приписывать ему психическую болезнь. Но и то и другое совершенно исключено. Таким образом, в приведённых словах Иванова следует видеть лишь смелые метафоры и аналогии. Основаны эти аналогии на святоотеческом учении о православном царе как иконическом образе Царя Небесного. В эпоху, когда жил А. Иванов, это учение возродил свт. Филарет Московский (Дроздов), и оно в ту пору было достаточно хорошо известно среди церковного народа. Тем самым А. Иванов в упомянутых высказываниях просто демонстрирует иконическое мышление, а вовсе не строит какие-то хилиастические утопии. И эти воззрения также непосредственно отразились в картине. Как отмечает А. Охоцимский, «указующая десница Иоанна, занимающая исключительное место точно в центре “Явления Мессии”», имеет особое значение. «Не отсылает ли нас эта столь явно выделенная деталь к реликвии десницы Иоанна Крестителя, основному палладиуму Российской империи, обретённому при императоре Павле? Конфигурация руки с двумя невидимыми загнутыми пальцами напоми-

нает реликвию, на которой два пальца были утрачены. Если эта гипотеза справедлива, то десница Иоанна придавала “Явлению Мессии” дополнительное, чисто российское измерение» [Охоцимский 2018, 226]. «“Наконец, человек, испытав и проверив всё, – писал, как бы предваряя этот опыт XX века, сам Иванов, – уверился в Истине Православия и ждёт от последнего народа на поприщах просвещения результата для своего второго благоденствия на земле” <…> Таким итогом многолетних мучительных исканий звучит завещание Иванова его потомкам: “Падем ниц пред Россией. – Соотечественники, трудитесь во Славу Божию. – Покайтесь, приблизилось Царствие Небесное”», – отмечает современный исследователь [Виноградов 2000, 125]. В рукописи «Мысли, приходящие при чтении Библии» Иванов видит себя «жрецом будущей России», поскольку, по его мнению, художник «заставляет своих собратий (человеков) <…> чувствовать Божество, принимать совершенно за одно с Ним образы, им начертываемые на бумаге» [Виноградов 2001, 652]. Именно эта идея и призвание двигали художником, а вовсе не какие-то мифические «утопия» и «теория».

Второй миф, по смыслу противоположный первому, – это некий «кризис веры» Иванова, упоминаемый исходя из слов А. Герцена, к которому якобы художник обратился со словами: «Я утратил ту религиозную веру, которая мне облегчала работу, жизнь… Мир души расстроился, сыщите мне выход, укажите идеалы», – явно является выдумкой этого писателя, что вполне очевидно из его же слов: «Иванов приходил ко мне из своей студии и всякий раз, наивно улыбаясь, заводил речь именно о тех предметах, в которых мы совершенно расходились» [Герцен 1958, 326]. По словам Герцена, Иванов якобы говорил, что ему предлагали роспись нового собора в России, однако такая информация до сих пор не подтвердилась. Кто в данном случае говорил неправду – Иванов или Герцен? Очевидно, вопрос риторический. И вообще понятно, что А. Иванов никак не мог искать у А. Герцена «идеалов», поскольку собственные идеалы художника всегда были очень близки идеалам Достоевского и прямо противоположны «идеалам» Герцена. Однако даже на основании искажённого пересказа Герцена можно восстановить подлинный смысл того, что говорил ему Иванов, исходя из других его фраз. Так, Иванов, в передаче Герцена, говорил: «Я не надивлюсь на французов и итальянцев, – разбирая по камню католическую церковь, они наперехват пишут картины для её стен» [Герцен 1958, 327]. Он мог говорить Герцену об утрате веры в то земное бытие Церкви, которое уже ослабевало под напором европейского безбожия, но никак не об утрате христианской веры как таковой. Как иронически отметил А. Охоцимский, «совсем непонятно, как “кризис веры” привёл его ко взрыву вдохновенного спонтанного творчества по иллюстрированию Св. Писания объёмом в несколько сот листов» [Охоцимский 2018, 217]. И. С. Тургенев в цитированном выше очерке передаёт сообщение Иванова о том, что Д. Штраус принял его за сумасшедшего – но это было бы возможно только в одном единственном случае: если Иванов свято верил в подлинность Евангельских событий и негативно отнесся к «мифологической теории» немецкого теолога. Вывод: А. Герцен явно переврал разговор с художником, приписав его сло-

вам совсем иной смысл, выгодный собственному антихристианскому мировоззрению. Однако зачем же тогда Иванов встречался с Герценом? Конечно, никаких «идеалов» он у него не искал; скорее, для Иванова Герцен был интересен как человеческий тип и как симптом того состояния, к которому идёт Европа, отказываясь от христианской культуры. В каком-то смысле тип Герцена также отражён и в главной его картине. Объективно «революционеры» являются продолжателями дела саддукеев, которые стремились к земной власти и ненавидели Христа и его учение. Тип саддукея изображен в картине А. Иванова в профиль – и это самое страшное на ней лицо, которое, кстати, весьма похоже на профиль Герцена, но вряд ли это сделано сознательно.

Общую культурную парадигму творчества А. Иванова и её духовные основания хорошо сформулировал А. Н. Бенуа: «Гоголь, славянофилы и Достоевский раскрыли такую глубину религиозного сознания в русском человеке, которая совершенно неизвестна современному европейцу. Если что внесла и ещё должна внести Россия в общее духовное достояние человечества, так это своего Бога – не узкорусского, но общечеловеческого. Историческая миссия русского народа (как всякого другого живучего и духовно одарённого народа) заключается именно в отыскании и выяснении своих религиозных идеалов. Иванов – друг Гоголя в своей живописи – не успел выразить гоголевской проповеди потому, что слишком много времени досадно протратил на Лаокоона и Аполлона» [Бенуа 1996, 195]. Последнее замечание является следствием непонимания того, что эти длительные поиски Иванова вовсе не были данью «академизму», а были поиском нового «иконического» стиля в живописи.

Но невозможно не присоединиться к итоговому тезису А. Н. Бенуа: «Миссия русского искусства, как отражения русской духовной жизни, заключается в том, чтобы выразить в образах своё русское отношение к Тайне, своё понимание Тайны. Миссия эта огромна и священна. Потому-то ждём мы с такой жадностью от русской живописи первого слова в этой, как раз столь близкой для художества области, и потому-то дороги для нас даже сбивчивые поиски и недоговорённые, но правдивые речи Иванова» [Бенуа 1996, 196]. О возможной росписи храма Христа Спасителя, если бы к ней привлекли А. Иванова, А. Бенуа писал так: «Посреди целое солнце света и блеска, на котором выделяется фигура Христа, стремящегося ко всеобщему спасению. Так широко, просто и величественно никто из живописцев трёх последних веков не понимал задач религиозной живописи. Нужно было быть истинным христианином, истинным “мудрецом чувства”, нужно было всё сильно прочувствовать и умно продумать, чтобы так грандиозно, так ясно понять и с такой истинно пасхальной торжественностью передать самое великое и непостижимое. По этим приготовительным работам 1845 года можно заключить, как уже в то время, за несколько лет до своих “эскизов”, Иванов далеко шагнул от своего эпизодического и наполовину ещё школьного “Явления Христа народу”, что он уже тогда дозрел до того, чтоб насадить в России истинную религиозную живопись» [Бенуа 1996, 198].

Подводя краткий итог проведённому анализу, акцентируем наш главный вывод: картина А. Иванова «Явление Христа народу» – это не только художественный, но и эпохальный исторический феномен, знаменующий собой переход к пост-христианской цивилизации, потребовавший от христианских художников создания нового «языка» для обращения к людям секулярного мира. Таким новым художественным языком стала созданная А. Ивановым «новая иконопись» – синтез живописной и иконографической техник. По своему мировоззрению и экзистенциальному опыту А. Иванов был предшественником Достоевского и совершил подвиг мировоззренческого поворота, конгениальный тому, который совершил Гоголь в поздний период своего творчества. Его рукопись «Мысли, приходящие при чтении Библии» конгениальна «Выбранным местам из переписки с друзьями» и «Размышлениям о Божественной Литургии» Н. В. Гоголя. Но главным его подвигом стало сознание нового художественного языка, способного нести евангельскую Весть современному человеку.

Творческий подвиг А. Иванова актуализировал глубинную парадигму русской культуры – её иконичности и императива духовного преображения человека [Даренский 2021]. Русское светское искусство в своих высших образцах «иконично», то есть ориентировано на евангельский идеал святости и жертвенности, сохраняя преемственность с религиозным искусством. Русское искусство соборно, то есть всегда отражает не только индивидуальный, но и личностный (универсальный) опыт. Главное содержание русского искусства составляют процессы преображения личности, нравственные процессы в человеке. Поэтому чрезвычайно важно введение в современный интеллектуальный «оборот» и обоснование *преображения человека* как понятия, которое наиболее точно определяет суть и главную устремлённость всей русской культуры. Для «русского стиля» в искусстве характерны максимальная реалистичность и благородная простота формы, соединённые с самыми тонкими душевными движениями в человеке. Это соединение особенно трудно для искусства и поэтому является особым русским достижением, роднящим его с искусством Античности.

БИБЛИОГРАФИЯ

Алленов 1989 – *Алленов М. М.* Александр Андреевич Иванов. Ленинград, 1989.

Алленов 2012 – *Алленов М. М.* «Явление Христа народу» в 1858 г. Накануне судьбоносного выбора // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2012. № 5. С. 197–216.

Алленов 2015 – *Алленов М. М.* «Явление Христа народу» в 1858 году как символ и симптом исторического момента // Исторические исследования. 2015. № 2. С. 230–245.

Алпатов 1956 – *Алпатов М.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. Т. 1. Москва, 1956.

Архангельский 2016 – *Архангельский А.* «Явление Мессии»: зашифрованное послание современникам // С-Т-О-Л. 19.10.2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://s-t-o-l.com/kultura/yavlenie-messii-zashifrovannoe-poslanie-sovremennikam/ (дата обращения: 13.09.2021).

Бенуа 1995 – *Бенуа А. Н.* История русской живописи в XIX веке. Москва, 1995.

Боткин 1880 а – Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. / Под ред. М. П. Боткина. Санкт-Петербург, 1880.

Боткин 1880 б – *Боткин М. П.* Александр Андреевич Иванов (1806–1858). Берлин, 1880.

Виноградов 2000 – *Виноградов И.* Явление картины – Гоголь и Александр Иванов // Наше Наследие. 2000. № 54. С. 110–125.

Виноградов 2001 – *Виноградов И. А.* Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях. Москва, 2001.

Волошина 2015 – *Волошина И.* «Явление Христа народу»: какие важные христианские смыслы вложил художник в картину // Фома. 2015. № 1 (141). [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://foma.ru/dozhdatsya-hrista.html (дата обращения: 13.09.2021).

Герцен 1958 – *Герцен А. И.* А. Иванов // Собрание сочинений. В 30 томах. Т. 13. Москва, 1958. С. 323–328.

Гоголь 1994 – *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Собрание сочинений. В 7 томах. Т. 6. Москва, 1986. С. 173–369.

Данилевский 2011 – *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. Москва, 2011.

Даренский 2021 – *Даренский В. Ю.* Иконичность русской культуры // Тетради по консерватизму: Альманах. № 1. Москва, 2021. С. 13–33.

Журавлёв 1950 – *Журавлёв К.* Примечания // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. В 15 томах. Т. 5. Статьи 1858–1859. Москва, 1950. С. 919–954.

Зуммер 1918 – *Зуммер В. М.* О вере и храме Александра Иванова. Киев, 1918.

Зуммер 1929 – *Зуммер В. М.* Эсхатология Ал. Иванова // Учёные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. Харьков, 1929. Вып. 3. С. 387–409.

Клименко 2017 – *Клименко А.* Явление Мессии. Самой известной картине Александра Иванова – 160 лет // Аргументы и факты. Санкт-Петербург. 2017. № 34. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://spb.aif.ru/culture/event/yavlenie_messii_samoy_izvestnoy_kartine_aleksandra_ivanova_160_let (дата обращения: 13.09.2021).

Копировский 1999 – *Копировский А. М.* «Библейские эскизы» Александра Иванова – демифологизация или новая иконопись? // Мир Библии. 1999. Вып. 6. С. 87–97.

Описание 2020 – Описание и формально-стилистический анализ произведения А. А. Иванова «Явление Христа народу». 1837–1857 гг. Москва, ГТГ // Искусствоед. 2020. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://iskusstvoed.ru/2020/03/02/opisanie-i-formalno-stilisticheskij-analiz-proizvedenija-a-a-ivanova-javlenie-hrista-narodu-1837-1857-gg-moskva-gtg/ (дата обращения: 13.09.2021).

Охоцимский 2018 – *Охоцимский А.* Эзотерическое христианство и художественный язык Александра Иванова // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Москва, 2018. С. 216–227.

Прокофьев 1930 – *Прокофьев П.* [*Дмитрий Чижевский*]. Религиозная утопия Ал. А. Иванова // Путь. 1930. № 24 (октябрь). С. 41–57.

Тургенев 1983 – *Тургенев И. С.* Поездка в Альбано и Фраскати (Воспоминание об А. А. Иванове) // Полное собрание сочинений и писем. В 13 томах. Т. 11. Москва, 1983. С. 75–85.

Тургенев 1987 – *Тургенев И. С.* Письма. Т. 3. Москва, 1987.

Хомяков 2011 – *Хомяков А. С.* Художественные требования русского духа. Картина Иванова // Хомяков А. С. Всемирная задача. Москва, 2011. С. 514–533.

REFERENCES

Allenov 1989 – Allenov M. M. Alexander Andreevich Ivanov. Leningrad, 1989. In Russian.

Allenov 2015 – Allenov M. M. "The Appearance of Christ before the People" in 1858 as a Symbol and Symptom of the Historical Period. *History Studies.* 2015. 2. P. 230–245. In Russian.

Allenov 2012 – Allenov M. M. "The Appearance of Christ before the People" in 1858 on the Eve of a Fateful Choice. *Bulletin of Moscow University. Series 8: History.* 2012. 5. P. 197–216. In Russian.

Alpatov 1956 – Alpatov M. Alexander Andreevich Ivanov. Life and Creativity. Vol. 1. Moscow, 1956. In Russian.

Arkhangelsky 2016 – Arkhangelsky A. "The Appearance of the Messiah": An Encrypted Message to Contemporaries. S-T-O-L. 19.10.2016. URL: https://s-t-o-l.com/kultura/yavlenie-messii-zashifrovannoe-poslanie-sovremennikam/. In Russian.

Benois 1995 – Benois A. N. The History of Russian Painting in 19th century. Moscow, 1995. In Russian.

Botkin 1880 a – Alexander Andreevich Ivanov. His Life and Correspondence. 1806–1858. Ed. by M. P. Botkin. St. Petersburg, 1880. In Russian.

Botkin 1880 b – Botkin M. P. Alexander Andreevich Ivanov. 1806–1858. Berlin, 1880. In Russian.

Danilevsky 2011 – Danilevsky N. Ya. Russia and Europe. Moscow, 2011. In Russian.

Darensky 2021 – Darensky V. Yu. The Iconicity of Russian Culture. *Notebooks on Conservatism: An Almanac.* Is. 1. Moscow, 2021. P. 13–33. In Russian.

Description 2020 – Description and Formal-Stylistic Analysis of the Work of A. A. Ivanov "The Appearance of Christ before the People". 1837–1857. Moscow, State Tretyakov Gallery. *Iskusstvoed.* 2020. URL: https://iskusstvoed.ru/2020/03/02/opisanie-i-formalno-stilisticheskij-analiz-proizvedenija-a-a-ivanova-javlenie-hrista-narodu-1837-1857-gg-moskva-gtg/. In Russian.

Gogol 1986 – Gogol N. V. Selected Places from Correspondence with Friends. *Collected Works.* Vol. 6. Moscow, 1986. P. 173–369. In Russian.

Herzen 1958 – Herzen A. I. A. Ivanov. *Collected Works*. Vol. 13. Moscow, 1958. P. 323–328. In Russian.

Khomyakov 2011 – Khomyakov A. S. Artistic Requirements of the Russian Spirit. Ivanov's Picture. *Khomyakov A. S. A Worldwide Challenge*. Moscow, 2011. P. 514–533. In Russian.

Klimenko 2017 – Klimenko A. The Appearance of the Messiah. The Most Famous Painting by Alexander Ivanov is 160 Years Old. *Arguments and Facts. St. Petersburg*. 2017. 34. URL: https://spb.aif.ru/culture/event/yavlenie_messii_samoy_izvestnoy_kartine_aleksandra_ivanova_160_let. In Russian.

Kopirovsky 1999 – Kopirovsky A. M. "Biblical Sketches" by Alexander Ivanov – Demythologization or a New Iconography? *The World of the Bible*. 1999. Is. 6. P. 87–97. In Russian.

Prokofiev 1930 – Prokofiev P. [Dmitry Chizhevsky]. Al. A. Ivanov's Religious Utopia. *Path.* 1930. 24 (October). P. 41–57. In Russian.

Simsky 2018 – Simsky A. Esoteric Christianity and the Artistic Language of Alexander Ivanov. The History of Art and Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21st century. Moscow, 2018. P. 216–227. In Russian.

Turgenev 1983 – Turgenev I. S. A Trip to Albano and Frascati (A memory of A. A. Ivanov). *The Complete Collection of Works and Letters*. Vol. 11. Moscow, 1983. P. 75–85. In Russian.

Turgenev 1987 – Turgenev I. S. Letters. Vol. 3. Moscow, 1987. In Russian.

Vinogradov 2000 – Vinogradov I. The Phenomenon of the Picture – Gogol and Alexander Ivanov. *Our Heritage*. 2000. 54. P. 110–125. In Russian.

Vinogradov 2001 – Vinogradov I. A. Alexander Ivanov in Letters, Documents, Memoirs. Moscow, 2001. In Russian.

Voloshina 2021 – Voloshina I. "The Appearance of Christ before the People": What Important Christian Meanings the Artist Put into the Picture. URL: https://foma.ru/dozhdatsya-hrista.html. In Russian.

Zhuravlev 1950 – Zhuravlev K. Notes. *Chernyshevsky N. G. The Complete Collection of Works*. Vol. 5. Articles 1858–1859. Moscow, 1950. P. 919–954. In Russian.

Zummer 1918 – Zummer V. M. About the Faith and the Temple of Alexander Ivanov. Kiev, 1918. 60 p. In Russian.

Zummer 1929 – Zummer V. M. The Eschatology of Al. Ivanov. *Scientific Notes of the Research Department of the History of European Culture*. Kharkov, 1929. Is. 3. P. 387–409. In Russian.

Материал поступил в редакцию 20.09.2021
принят к публикации 26.10.2021

Для цитирования:
Даренский В. Ю. «Явление Христа народу» А. Иванова как предмет теологической герменевтики // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 25–52. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-25-52.

For citation:
Darensky V. Yu. "The Appearance of Christ before the People" by A. Ivanov as a Subject of Theological Hermeneutics. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 25–52. DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-25-52.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-53-72

МИСТАГОГИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА У ДОСТОЕВСКОГО: КНЯЗЬ-ХРИСТОС, СТРАННИК, СТАРЕЦ

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

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

Статья написана на материале выступления автора на международном симпозиуме «Визуальная теология: темы и горизонты», проходившем в Новгородском государственном университете имени Ярослава Мудрого 29–30 сентября 2021 года. В исследовании актуализируется проблема визуального образа человека в эстетическом, чувственно-воспринимаемом, философско-антропологическом и религиозно-антропологическом контекстах. Автор обращается к творчеству Ф. М. Достоевского, 200 лет со дня рождения и 140 лет со дня смерти которого широко отмечаются в России и во всём мире. Основная задача статьи заключается в раскрытии и обосновании значимости целостного визуального образа таких героев романов «Идиот», «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы», как князь Мышкин, монах Тихон, странник Макар Иванович и старец Зосима. Образы этих персонажей имеют большое значение с точки зрения православной богословской, аскетической и мистической (исихастской) мысли. Статья начинается с критического анализа позиции М. М. Бахтина, который в своей интерпретации героев Достоевского абсолютизировал значение их устного диалогического слова как формы личного самосознания и тем самым очевидно недооценил значение визуального образа. Автор стремится показать, что для Достоевского важно не только то, как говорят его главные герои, но и то, как они выглядят, каков их целостный визуальный, эстетический образ, который, по мнению автора статьи, является непроизвольным способом проявления человеческой личности в её феноменальной форме. В дальнейшем автор подробно останавливается на каждом из указанных персонажей, выявляя как специфические черты их визуального образа, так и общие характеристики, которые определяются духом святоотеческой, аскетической и русской православной антропологии. Основой для понимания такого образа в статье выступает эстетика благообразной красоты русских старцев, пронизанной почитанием божественной красоты и тайны мира, истечением света, радостью жизни, молитвой, состраданием, открытостью людям и любовью к ним и к Богу. Образ таких людей приобщает к Богу не только и не столько словами, сколько уже одним своим видом, являя пример личностной визуально-православной коммуникации. Автор статьи предполагает на примере героев романов Достоевского раскрыть актуальность православной

визуальной антропологии для современного визуального персонализма и эстетики человеческого образа.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, православная визуальная антропология, визуальное богословие, визуальный образ, религиозная личность, русские старцы, русские странники, исихазм, визуальная коммуникация, обожение.

THE MYSTAGOGY OF THE VISUAL IMAGE AT DOSTOEVSKY: PRINCE-CHRIST, THE WANDERER, THE ELDER

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

The article is written on the basis of the author's report at the International Symposium "Visual Theology. Themes and Horizons", held in Yaroslav-the-Wise Novgorod State University on September 29–30, 2021. The problem of a human visual image is actualized, considering it in aesthetic, sensual-perceived, philosophical and anthropological and religious and anthropological contexts. The author refers to the work of F. M. Dostoevsky, whose memorable dates – 200 years since the birth and 140 years since death - are widely famous events in Russia and all over the world in 2021. The main problem of the article is to disclose and justify the importance of a holistic visual image from the point of view of the Orthodox theological, ascetic and mystical (hesychast) thought of the heroes of the novels "Idiot", "Demons", "Teenager" and "Brothers Karamazov", like Prince Myshkin, Monk Tikhon, Wanderer Makar Ivanovich and Elder Zosima. The article begins with the critical analysis of the position of M. M. Bakhtin, who in his interpretation of Dostoevsky's heroes absolutized the importance of the dialogue as a form of personal self-consciousness and thereby obviously underestimated the importance of the visual image. The author strives to show that for Dostoevsky, not only in what the main characters say, but also in how they look, in their visual, holistic, aesthetic image, there is a way of manifesting human personality in her phenomenal form. Each character identifies both specific and general features of the visual image, determined by the spirit of the ancient, ascetic Russian Orthodox anthropology. The basis for understanding such image is the aesthetics of the beauty of Russian elders, permeated by honoring the divine beauty and mystery of the world, the expiration of light in their image, the joy of life, prayer, compassion, openness to people and love for them and God. The image of such people is leading to God not only and not only through words, but also by example of personal visual-orthodox communication. The article shows by the example of the heroes of Dostoevsky's novels the relevance of Orthodox visual anthropology to modern visual personalism and aesthetics of the human image.

Keywords: F. M. Dostoevsky, Orthodox visual anthropology and theology, visual image, personality, Russian elders, Russian wanderers, Hesychasm, visual perception and communication, theosis.

1

Открытие и широкое распространение в 80–90-е годы прошлого века творчества Михаила Михайловича Бахтина и особенно его работ о Достоевском в СССР, новой России и во всём мире[1] привело не только к новому импульсу в философском осмыслении наследия великого русского писателя, но и к вполне заслуженному признанию теоретических подходов и концептуального аппарата отечественного мыслителя. Более того, в какой-то момент стало замечаться чуть ли не повальное, скажем так, восторженное опьянение Бахтиным, благодаря которому все его теории, концепции, оценки стали приниматься «на ура», как окончательное и завершённое слово об истине, с которым не просто трудно, но непродуктивно, даже неприлично спорить, вступать в дискуссию и полноценный диалог. Произошло то, чего, наверное, больше всего боялся Бахтин – «*овнешнение*», *монологизация*, даже *догматизация* его живой мысли. Действительно, масштаб, значимость и продуктивность Бахтина таковы, что с ним не просто вступать в равноправный диалог, к которому он всё время призывал; гораздо легче стать его пассивным и далеко не всегда достойным «продолжателем», адептом, «механистически» использующим его подходы. Но трудно – не значит невозможно. Поэтому так ценен, например, опыт С. С. Аверинцева, который решился критически пересмотреть столь популярную и для многих незыблемую бахтинскую теорию смеха, вступив с Бахтиным в реальный диалог на эту тему[2].

В данной статье я хочу *начать* диалог с пониманием Бахтиным визуального образа у Достоевского. В своих книгах о Достоевском – в «Проблеме творчества Достоевского» и в более расширенном варианте «Проблем поэтики Достоевского» – Бахтин представляет свою концепцию героя у писателя и, шире, человека в целом[3]. Напомню совсем кратко, что Бахтин рассматривает образ героя Достоевского как полагаемый исключительного его, героя, словом результат его личного самосознания. Слово автора о герое – это «слово о слове» [Бахтин 1994, 57]; мы знаем о герое только

---

[1] На данный момент по объёму *мировой* библиографии Бахтин является, безусловно, самым известным отечественным мыслителем в мире: на начало 90-х годов список посвящённых ему работ только среди европейских (не русскоязычных) авторов составлял более 10 страниц [Hirschkop, Shepherd 1991, 195–213].

[2] «Он, наш общий учитель, никому не оставил возможности быть его “последователем” в тривиальном смысле этого слова. “Бахтинианство”, если о такой вещи вообще можно говорить, противоречит самой глубокой интенции бахтинской мысли. Выходя из согласия с Бахтиным, его не потеряешь; выходя из диалогической ситуации – потеряешь. Нас соединяют с ним не узы научной или даже философской традиции, не звенья школьного преемства, а нечто более лёгкое, более упругое, но и более прочное – вышеупомянутая нить разговора, его связность, удерживаемая на всех поворотах» [Аверинцев 2005, 342].

[3] Отметим, что глава о герое в более поздней книге «Проблемы поэтики Достоевского» вдвое больше, чем в книге 1928 года «Проблемы творчества Достоевского», но мы сейчас не акцентируем внимания на смысловые различия здесь, т. к. основная линия в интересующем нас вопросе в обоих сочинениях не меняется [Бахтин 1994, 45–58, 252–284].

через его самораскрытие в форме языкового самосознания, поэтому «мы его не видим, мы его слышим» [Бахтин 1994, 259]. Получается, что само понятие «образ», которое изначально, ещё в древнегреческих *eidos, eikon, idea*, имело значение визуальной, чувственно воспринимаемой формы, получив в дальнейшем существенное расширение по значению, у Достоевского в бахтинской интерпретации стало рассматриваться как исключительно определяемое словом. Получается, слово из *одной из* составляющих человеческого образа (и очень важной) становится здесь чуть ли единственным его содержанием. Визуальный же образ человека (внешность, причём в широком смысле слова) рассматривается как способ «овеществления человека» [Бахтин 1994, 269], его «характерологическая типичность», создающая устойчивый «опредмеченный» (или «овнешнённый») законченный образ героя [Бахтин 1994, 46]. Для Бахтина такая монологичная позиция автора, объективирующая героя в том числе на уровне его визуального образа, свойственна самому значимому оппоненту Достоевского в этом отношении – Льву Толстому с его выразительно подчёркиваемым ударением на «внешней наглядности» [Бахтин 1994, 279].

Вот с этой позицией Бахтина мы и хотим вступить в диалог. Очень показательно, что Бахтин, как хорошо всем известно, смог преодолеть классическую новоевропейскую монистическую и монологическую парадигму, предложив взамен неё *диалогическую и полифоническую*, но он не смог отказаться от абсолютного приоритета слова (пусть и диалогического, саморефлексирующего) над визуальным образом, слова, полагающего и подчиняющего себе образ без остатка. Для принципиального изменения этого положения придётся ждать конца XX – начала XXI века, когда, в частности, начнёт активно утверждаться визуальная антропология, теология и коммуникация, а визуальный эстетический образ человека обретёт заслуженную *суверенность*. В этом контексте мы и хотим остановиться на визуальном образе и в целом значении визуального восприятия конкретных героев Достоевского – князя Мышкина в «Идиоте», монаха Тихона в «Бесах», странника Макария Ивановича в «Подростке» и отца Зосимы в «Братьях Карамазовых»[4]. Выбор именно этих героев, конечно, не случаен, поскольку все они связаны с религиозным, православным пониманием человеческого образа, являясь художественным воплощением, каждый по своему, визуально-теологического, православно-антропологического понимания человека.

2

Если Тихона, Макария Ивановича и Зосиму можно охарактеризовать как *русских старцев*, отличающихся особой *благообразной красотой* [Дорофеев 2020, 5–21], то в отношении князя Мышкина здесь могут возникнуть закономерные вопросы. Конечно, Лев Николаевич не старец, ему всего 26 лет, он мирянин, князь, к тому же болен, и эта болезненность – важнейшая состав-

[4] При этом, конечно, визуально-пластический образ (например, язык мимики и жестов) очень значим для личностной характеристики и других героев [Белобровцева 1978, 195–204].

ляющая его личности[5]; и вообще его образ отличается неоднозначностью, амбивалентностью и неоднородностью, на что уже не раз обращали внимание, подчёркивая проблематичность его рассмотрения как некоего христианского образца (хотя на этот счёт могут быть и другие мнения, но это отдельная большая тема, и мы её здесь не касаемся).

Всё это так, но давайте не будем спешить с выводами. Именно после князя Мышкина (роман «Идиот» в основном писался в 1868 году) Достоевский обращается к образам монаха Тихона в «Бесах», странника Макария Ивановича в «Подростке» и отца Зосимы в «Братьях Карамазовых». Иначе говоря, «Идиот» можно рассматривать как роман, благодаря которому писатель обратился к образам русских старцев и в целом к *православному пониманию красоты, преображения и обожения человека*. И отнюдь не случайно, что именно Мышкин говорит о том, что «*красота спасёт мир*», ведь именно феноменальная, телесная красота, свидетельствуя о красоте духовной и выражая её, воплощает ключевой для православия принцип филокалии (philokalia), когда Бог в образе причастного ему человека уже не *доказуется, а «показуется»*, тем самым приобщая к Себе людей одним «эстетическим» видом[6].

Известно, что в образе Мышкина Достоевский хотел воплотить, по его собственным словам, «прекрасно положительного человека», каким для православного христианина может являться только Христос. Показательно, что в своих черновиках Достоевский трижды называет Мышкина «Князь Христос» [Достоевский 1974, 246, 249, 253]. Вторым Христом быть нельзя, но можно максимально полно воплотить в себе и в своём целостном (внутреннем и внешнем) образе заветы и принципы Богочеловека. Образ Мышкина весь проникнут открытостью, любовью и состраданием к людям, главными заветами христианства, без которых ничто (посты, посещение церкви, «правильные» поступки и т. п.) не имеет смысла – недаром Достоевский записывает в черновиках романа, что «сострадание – всё христианство» [Достоевский 1974, 270]. Но в этом же есть корни трагедии – *его собственной*, поскольку, хотя Мышкин и оказывает на всех сильное впечатление, его чувства к людям не приносят им покоя, света и истины; да и людей, перестающих с ним непосредственно общаться, не особенно преобразуют (пожалуй, более всего воздействие образа князя сказывается на Елизавете Петровне, генеральше Епанчиной). И трагедии *мира* – поскольку он, в своём нынешнем состоянии, не смог откликнуться, открыться, поддержать, если угодно, этого «человека Божия», предстающего в его оценке если не жалким, то смешным и наивным юродивым.

---

[5] Причём чрезвычайно важно, что болезнь Мышкина, эпилепсия, принципиально иначе характеризует его личность, чем болезни старцев, связанные, как мы увидим ниже, с ревматизмом ног: если в первом случае болезнь во многом определяет склад человека, то во втором случае болезнь является естественным следствием определённого образа жизни, выбранного им самим для себя. Даже будучи больными, старцы воплощают здоровый и радостный образ, тогда как Мышкин, даже будучи относительно здоров, несёт в себе болезнь, существуя в режиме *между приступами*.

[6] Подробней о значении филокалии в контексте эстетики человеческого образа и православной визуально-персоналистической антропологии см. нашу статью: Дорофеев 2020 а, 16–41.

Неудивительно, что Мышкин оказывается *чужим в этом мире и чуждым этому миру*, хотя мужественно и самозабвенно, находясь в нём, идёт ему навстречу, проповедуя собой, своим образом и всей своей краткой жизнью заветы христианской любви. Причём, отмечает Достоевский, причина этого не в том, что он смешон, как это есть в случае с Дон Кихотом и Пиквиком, а в том, что он *невинен*, и эта невинность *бессильна* помочь людям [Достоевский 1974, 239–241]. Болезнь Мышкина есть ведь тоже выражение этого неустранимого (на данный момент) его конфликта с миром, его инаковости в этом мире; поэтому Достоевский и в романе, и в своих черновиках несколько раз называет своего героя *юродивым* [Достоевский 1974, 200–201, 251]. Действительно, Мышкин *непроизвольный юродивый*, и это, пожалуй, даже более точная характеристика его образа, чем «идиот», учитывая специфические языковые коннотации этого слова.

Интересно, что в раннем христианстве Иисуса Христа описывали как невзрачного, малого ростом, некрасивого, «без благородства в личности» (так писали язычник Цельс и христианин Тертуллиан), в чём выражалось для христиан предельное божественное самоумаление, смирение и самоуничижение. Но есть и апокрифические источники (послание Лентула), которые сообщают о красоте Христа, что «лицо Его было весьма прекрасно» [Деревенский 2016, 445–447]. Князь Мышкин также не обладал формальными атрибутами красоты по «Канону Поликлета». Но при этом Достоевский, довольно подробно описывая внешность Мышкина в самом начале романа, называет его лицо «приятным», а внешность «замечательной» (возможно, в смысле «выделяющейся»). Кстати, значимость для Достоевского *лица* Мышкина, центральной составляющей образа любого человека, проявляется и в том, что в своих черновиках он несколько раз записывает, причём иногда выделяя даже крупными буквами, «Лицо Идиота», отмечая: «Надо: мастерски выставить лицо Идиота» [Достоевский 1974, 201, 208]. Очевидно, что такой акцентуации на визуальном образе лица не было бы, если бы Достоевскому он не был так значим. Лицо, весь образ Мышкина будет притягивать в романе всех, кто с ним общается, не в малой степени, конечно, по причине указанной инаковости, отличительности, непривычности (в этом падшем мире) его образа, но также и потому, что в нём люди встречали то, что пробуждало в них, по выражению Достоевского, «человека в человеке», то, что было в них лучшего, что было образом Бога в них и чего они даже стыдились и что они забывали.

Образ – это не формально-безличные отдельные характеристики внешности, а *манифестация глубинной личностности человека*, которая проявляется во всей его эстетической, чувственно-воспринимаемой целостности. Достоевский не раз в романе подчёркивает, что в Мышкине жесты, мимика, положение тела, движение, короче, весь спектр визуально-пластической составляющей образа органично, непроизвольно, спонтанно, целостно раскрывает его глубинную личностность [Белобровцева 1978, 202–204]. Такая целостность, связность внутреннего и внешнего в феноменальном образе, отсутствие разорванности и самоотчуждения, что характеризует многих

главных героев Достоевского, несомненно, роднит Мышкина с русскими старцами.

Что же ещё сближает князя Льва Николаевича со старцами, какие его качества? Укажем те, которые подчёркивает сам Достоевский: бескорыстная любовь к людям, сострадание, отсутствие гордости и эгоцентризма, простодушие, искренность и наивность, самоумаление, смирение, наличие твёрдых принципов и убеждений. Но при этом, как и любой старец, Мышкин не сентиментален. Он может с твёрдостью, хотя и не резкой и не агрессивной, отстаивать свои определённые взгляды; ведь он отличается тем, что стремится ненавязчиво, неагрессивно, с любовью, зачастую себе во вред, помочь людям, учить и наставлять их. Мышкин учит не только словами (хотя его речи и производят сильное впечатление), но и всем своим образом, который можно назвать болезненным ликом; недаром общение с ним меняет и изнутри «взрывает» людей, *хотя бы в момент этого самого общения*. И что особенно важно для нас: Мышкин отличается *сердечной проницательностью*. Он способен разглядеть самое сердце человека сквозь его внешний вид, ему открываются тайные глубины человека, и эта способность также впечатляет и поражает всех окружающих.

Приведу лишь один пример: в самом начале романа, в доме Епанчиных, по одной лишь фотографии Настасьи Филипповны он смог проникнуть в самую глубь её трагической души. Старцы обычно имеют большой жизненный опыт, который научил их такой мудрости и проницательности; Мышкину всего 26 лет, существенную часть жизни он болел. Следовательно, его проницательность – это не результат жизненного опыта, монашеского и молитвенного образа жизни, а дар, характеристика его уникальной личности, на которую (Достоевский это не раз отмечает) повлияла и его «священная болезнь». Впрочем, болезненность – очень важная, но всё-таки не главная черта князя, хотя, конечно, и в ней подчёркивается его инаковость по отношению к миру. Да, Мышкин болен, он трагическая фигура, потому что он не может не принимать в себя всю боль окружающих его людей, всю боль мира; но он не может помочь ни себе, ни другим (впрочем, его краткое пришествие «в мир» всё-таки оставляет свои следы, и в этом смысле оно не проходит зря). В *любовной сострадательной открытости* Мышкина – одно из главных, если не самое главное, основание его личности, которая выражена в самом образе, который является манифестацией православного духа и призывом (пусть большей частью и не услышанным) к окружающим.

3

Перейдём теперь к более классическим образам старцев. Роман «Бесы» был написан в 1871–1872 гг., и это произведение, как известно, в наибольшей степени является ответом писателя на острую политическую ситуацию в России того времени (движение и идеология «нечаевцев» и т. д.). Но при этом он полон и философско-религиозных размышлений – не случайно в подготовительных заметках к роману постоянно встречаются имена таких православных святых, как Иоанн Лествичник, Феодосий Печерский,

Нил Сорский и др. Результат этих размышлений воплотился в образе монаха Тихона. Образ Тихона, который, как может показаться на первый, поверхностный взгляд, является в смысловой структуре романа второстепенным, на самом деле выступает как стержневой – и самоценный, и раскрывающий глубинную суть главного героя романа Николая Ставрогина. «В первый раз, например, хочу прикоснуться к одному разряду лиц, ещё мало тронутых литературой. Идеалом такого лица беру Тихона Задонского[7]. Он тоже святитель, живущий на спокое архиерей, с которым я свожу на время героя романа» [Достоевский 1986, 142]. Особая значимость этого образа для Достоевского раскрывается в главе «У Тихона», в которой Николай Ставрогин приходит в Спасо-Ефимьевский Богородский монастырь к этому старцу «на спокое» на исповедь, которая превращается в очень напряжённый диалог и визуальную коммуникацию. Эта глава была для Достоевского чрезвычайно важна своей смысловой направленностью и сама по себе, и в рамках развития всего замысла романа, и в контексте его личного духовно-религиозного развития. Потому когда М. П. Катков, издатель «Русского Вестника», журнала, в котором печатались «Бесы», решил убрать эту главу (даже после её «корректировки» писателем), это было воспринято Достоевским как личное оскорбление (поэтому следующий свой роман, «Подросток», он уже будет печатать в некрасовском «Современнике»).

Итак, что же отличает образ отца Тихона? Достоевский подчёркивает его какую-то слабость, болезненность в ногах (ревматизм), даже юродство – так его воспринимали многие окружающие, – давая в самом начале главы пусть и краткое, но очень выразительное описание не только его внешности, а всего целостного образа[8]. Очень характерно, что этот образ даётся с точки зрения его восприятия окружающими людьми, т. е. не «объективно», «от автора», что соответствует подходу Бахтина; это продолжится и в случае с Макаром Ивановичем из «Подростка». В отношении к нему проявляется та неоднозначность, которая была свойственна оценкам феномена старче-

[7] Святитель Тихон Задонский (1724–1783), наряду со св. Паисием Величковским (1722–1794), способствовал возрождению православия на Руси в конце XVIII в. после петровских и екатерининских религиозных реформ, был продолжателем исихастских аскетических традиций (в том числе воплощённых в кон. XV – нач. XVI в. Нилом Сорским), одним из наиболее любимых и почитаемых Достоевским святых, и не случайно в «Бесах» писатель сознательно, сам не раз подчёркивая это, наделяет его именем, чертами, складом, проницательностью, короче, всей эстетикой образа своего монашествующего персонажа. Впрочем, и в дальнейшем мы можем без труда узнать его – например, в образе отца Зосимы из «Братьев Карамазовых», о котором ещё поговорим отдельно.

[8] «…высокий и сухощавый человек, лет пятидесяти пяти. В простом домашнем подряснике и на вид как будто несколько больной. С неопределённою улыбкой и с странным, как бы застенчивым взглядом. … все о нём как-то умалчивали… что-то как будто хотели утаить о нём, какую-то его слабость, может быть юродство» [Достоевский 1974 а, 6]. Отдельно стоит отметить, что Достоевский особое внимание обращает на убранство комнат, в которых жил Тихон, понимая, что оно также выражает его образ и даже является его важной составной частью [Достоевский 1974 а, 6–7].

ства в русском обществе XIX века, в том числе среди православной интеллигенции. В первую очередь назовём здесь Константина Леонтьева («небрежное житие»; отсутствие должной строгости в исполнении обряда и служб и, как результат, не сумел внушить к себе «особливого уважения» в монастыре; излишняя открытость и т. д.); эта неоднозначность ещё сильнее будет обозначена в образе отца Зосимы.

Не являясь слишком старым, Тихон прожил большую *на события и опыт* жизнь, был архиереем, а в монастыре пребывал на покое уже 6 лет. К нему приходили и из народа, и образованные, даже знатные люди, в том числе приезжали и их столицы, Петербурга. Здесь явно, хотя и не в подчёркнутом виде, присутствует указание на, с одной стороны, наличие подозрительного отношения к нему в среде «официального монашества» и, с другой стороны, признание, уважение и даже любовь со стороны людей, причём не только простого народа (впрочем, в русской культуре такая оценка легко совмещалась с признанием юродства). Это выражение не формального, а духовного авторитета, который ощущается в самом образе при непосредственном соприкосновении со старцем. Но у многих он не вызывал «особливого уважения», был для них чужим, слишком простым, а архимандрит монастыря относился к нему подозрительно, обличал «в небрежном житии и чуть ли не в ереси»; здесь уже намечены основания конфликта христианства de jure и de facto.

Интересная деталь: инаковость старца и дистанцированность от него некоторых людей сочеталась с его *открытостью для всех*. Тихон, как и другие старцы, умеет говорить со всеми, его духовный опыт даёт ему *прозрение и глубину понимания*. Нам важно подчеркнуть, что в его образе важную роль играла *тихая, радостная, смиренная, для многих непонятная улыбка*. Тихон, как и другие русские старцы, несёт в себе гимн радости, счастью, любви, направленной на весь мир, на каждого человека и на Бога; это радостный, жизненный, человеколюбивый аскетизм. При этом его аскетизм лишён как фарисейства, так и сентиментальности, будучи совмещён с реальным и острым со-страданием всем и за всех.

Большую часть общения Ставрогина и Тихона старец читает его *рукопись-исповедь*. Достоевский очень любит использовать такие формы *автокоммуникации* в качестве личного способа манифестации образа героя, но исповеди обычно у него устные, а здесь – письменная. Это, кстати, также очень характерно для образа Ставрогина, который сам устно не может и не хочет исповедаться, пытаясь в письме «сыграть» в исповедь. Поэтому Тихон воспринимает и оценивает его как на основе написанного им[9], так и на основе визуального проникновения в образ стоящего перед ним человека. Так,

[9] «…Вы как бы уже ненавидите вперёд всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовёте их в бой. Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния? Пусть *глядят* на меня, говорите вы; ну, а вы сами, как будете *глядеть* на них? Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как будто *любуетесь* психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь. Только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это как не горделивый вызов от виноватого к судье?» [Достоевский 1974 а, 24] (выделено мной. – *Д.Д.*).

Ставрогину показалось, что Тихон сразу, с первого взгляда понял, зачем он пришёл, и сам Тихон потом говорит, что «угадал по лицу»; или, уже в самом конце главы, Тихон говорит, что видит («*вижу как наяву*»), как близко стоит Ставрогин к бездне самого ужасного преступления [Достоевский 1974 а, 30]. *Языковое (нарративное)* и *визуальное (эстетическое)* в образе здесь, получается, неотделимы, дополняя и проникая друг друга. Старец не есть жёсткий обвинитель и судья. Благодаря опыту любви и молитвы, покаяния и смирения он не ставит себя выше других, даёт советы без осуждения, как такой же – или даже больший – грешник. Прочитав исповедь Ставрогина, отец Тихон, призывает его к тайному, а не публичному покаянию и самоосуждению, призывает стать «послушником тайным» [Достоевский 1974 а, 30]. При этом он говорит очень важную для философско-богословской антропологии православия мысль, показывающую нераздельную *общность всех людей в целом и каждого в отдельности* в грехе: «Согрешив, каждый человек уже против всех согрешил и каждый человек хоть в чем-нибудь в чужом грехе виноват. Греха единичного нет. Я же грешник великий, и, может быть, более вашего» [Достоевский 1974 а, 26].

Сам Ставрогин называет Тихона «сердцеведом» и «проклятым психологом» [Достоевский 1974 а, 29–30], поскольку тот, несмотря на все ухищрения «исповедующегося», понял, что за его исповедью и псевдо-самоуничижением стоит гордость как глубинная суть его личности, выраженная в слове и образе.

4

Поговорим теперь о «*Подростке*» (1874–1875), наверное, наименее известном из великих романов Достоевского.

Примерно в середине романа неожиданно появляется (хотя упоминается и ранее) *странник-старец Макарий Иванович*, и его образ нам более всего важен. Сразу скажем, что довольно подробное описание его внешности – *первое* в романе, который весь представляет собой рассказ главного героя от первого лица. Значит, Достоевскому и герою (подростку Аркадию Долгорукому) был очень важен образ странника-старца, то, как он выглядит. Итак, он был «седой-преседой» старик, за 70 лет, с большой, «ужасно белой» бородой, «несколько бледен», большого роста, худой, с широкими плечами, имел продолговатое лицо, большие очень голубые и лучистые глаза, с «густейшими» и не очень длинными волосами, очевидно, был болен, хотя держался прямо и бодро [Достоевский 1982, 161]. Болен наш странник ногами, видимо, потому, что много в своей жизни ходил по земле русской. Образ его был столь выразителен, что Подросток сразу узнаёт его. Макарий Иванович не был монахом, хотя и ценил пустынножительство и монашескую жизнь, но он не идёт туда, так как, по всей видимости, ещё более он ценил странничество и его искупительный подвиг, а ведь и сам он есть во многом воплощение образа русского странника.

Русский странник не есть аналог европейского пилигрима, это отличительная форма *русской* духовности и религиозности, особый *недогма-*

тический и распространённый прежде всего в народе[10] способ *служения, покаяния и послушания Богу*. Странник не привязывает себя к миру, но осуществляет себя в мире, оставаясь в нём в постоянном движении, переходе из места в место. Особое значение в его жизни имеет *дорога как маргинально-пограничный и духовно-религиозный образ жизни* (в чём-то здесь сходство с юродством, ведь юродивые тоже были странниками). Многие русские старцы были странниками на определённом этапе своей жизни, но для Макара Ивановича это образ и смысл *всей* его жизни, поэтому о нём лечивший его доктор и говорит, что у него «тоска по волюшке да по большой дорожке», видя в нём, как в воплощении русского народа, «страсть к бродяжеству», но не простому, а религиозному [Достоевский 1982, 181–182]. Но такую пренебрежительную, данную с высот позитивизма и интеллигентской образованности оценку переворачивает Подросток, называя самих так судящих бродягами, должных ещё поучиться у этого старика, которого русские дороги так многому научили и образовали в нём «твёрдое в жизни» [Достоевский 1982, 182]. В середине XIX в. в России был очень распространён и популярен анонимный труд (скорее всего не известный Достоевскому, т. к. первое издание вышло в 1881 г.) – «*Откровенные рассказы странника духовному своему отцу*», в котором странник *своим образом и образом своей жизни*, пронизанной Иисусовой молитвой («*Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грешнаго*»), воплощает и выражает идеи *исихазма* в понятной всем форме. Часто этот труд, точнее, его первую, самую важную и выразительную часть, приписывают великому русскому старцу Амвросию Оптинскому (о нём подробней будем говорить позже), но его принципы можно без труда понять и по образу Макара Ивановича.

Достоевский от лица главного героя особо подчёркивает тихую улыбку, смех, светлый, весёлый, добрый, лучистый взгляд нашего странника как определяющую черту всего его образа, прежде всего лица и глаз. Подросток, на которого более всего подействовал именно смех Макара Ивановича, пускается даже в длинное, на полторы страницы, рассуждение о значении смеха и весёлости как уникального по своей точности способа раскрытия и манифестации человека [Достоевский 1982, 161–163][11]. Это происходит во многом потому, что именно в смехе человек непроизвольно, непосредственно, не контролируя своё эстетическое образное проявление, раскрывает себя («Я не про умственное его развитие говорю, а про характер, про целое человека»), во многом помимо своей воли, так как «смеющийся, как и спящий, ничего не знает про своё лицо». Смехом «иной человек себя совсем выдаёт» (этим, как мы считаем, пусть и не так выпукло, резко и очевидно, как в случае смеха, *постоянно* характеризуется и весь целостный

[10] Впрочем, не только в народе: история о старце-страннике Федоре Кузьмиче, которым стал якобы умерший император Александр I, вне зависимости от её достоверности, показывает признание духовной значимости такого образа жизни в разных социально-культурных слоях русского общества.

[11] Можно даже предположить, что, скорей всего, через него здесь высказывает свои мысли сам Фёдор Михайлович.

образ человека); «весёлость человека – это самая выдающая человека черта, с ногами и руками»; «если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, высмотрите лучше его, когда он смеётся»; «смех есть самая верная проба души» [Достоевский 1982, 161][12].

В «Бесах» Ставрогин боится (но одновременно и сам к нему склонен) смеха презрительного, саркастического, уничижительного как реакции людей на обнародование его исповеди, а смех Макария Ивановича – добрый, любящий, понимающий, не возвышающийся, не горделивый. Это важно: *образ человека, в частности, в смехе непроизвольно раскрывает и манифестирует его сущность, бытие, личность*. Смех Макария Ивановича – добрый, беззлобный, душевный, вызывающий доверие, хотя иногда и с ноткой иронии. Вместе с его особым взглядом это важнейшая черта образа Макара Ивановича, да и вообще любого русского старца, ведь именно в лице обнаруживает себя душа человека, выражая в себе или особую красоту, или следы пороков (как в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда).

Любовь к Богу порождает любовь к человеку, миру, природе со всеми животными, создавая весёлый, *радостный* настрой духа, ведь «от веселия духовного жизнь возлюбил» [Достоевский 1982, 164]. Радость должна сопровождать всю жизнь старца до самой его смерти и светиться на его лице, невольно приближающимся к лику святого своим блаженством и благолепием[13]. Такое почитание радости от мира, жизни и даже смерти было не всеми принимаемо, и сам старец-странник признаётся в её возможной греховности, но изменить ему не хочет [Достоевский 1982, 164]. Причина этого в том, что всё – творение Бога, и потому «красота везде неизреченная», «хорошо на свете», везде тайна Божия, «а что тайна, то оно тем даже и лучше; страшно оно сердцу и дивно; и страх сей к веселию сердца <…> тем ещё прекрасней оно, что тайна» [Достоевский 1982, 168]. Во всём этом –

---

[12] В дальнейшем в романе есть одно важное рассуждение Версилова, в основе которого лежит мысль о том, что каждый из нас чрезвычайно редко бывает похож на себя, и в редкие только мгновения лицо выражает суть человека, его главную, самую характерную черту. Эту черту не может схватить и передать фотография, представляющая случайное и не характерное, зато её способен раскрыть гениальный художник как «главную мысль лица» [Достоевский 1982, 271]. По воспоминаниям А. Г. Достоевской, Фёдор Михайлович, узнав, что Страхов не указал ему на Л. Н. Толстого, лично присутствовавшего, как и он, на заседании Общества любителей духовного просвещения (на котором В. С. Соловьев читал лекцию), очень ругал его, а в ответ на реплику, что Достоевский же знал Толстого по портретам и мог сам узнать его, сказал: «Что портреты, разве они передают человека? То ли дело увидеть лично. Иногда одного взгляда довольно, чтобы запечатлеть человека в сердце своём на всю свою жизнь. <…> И в дальнейшем Фёдор Михайлович не раз выражал сожаление о том, что не знает Толстого в лицо» [Достоевская 1987, 344]. Этот эпизод явно показывает, какое большое значение и внимание Достоевский уделял визуальному образу человека, особенно непосредственно воспринятому.

[13] «Старец же должен быть доволен во всякое время, а умирать он должен в полном цвете ума своего, блаженно и благолепно, насытившись днями, воздыхая на последний час свой и радуясь, отходя, как колос к снопу, и восполнивши тайну свою» [Достоевский 1982, 164].

истинно православное почитание красоты, свидетельствующей о Боге и помогающей прийти к Нему, в том числе благодаря эстетическому почитанию неизреченных тайн чувственно воспринимаемой красоты и кроткому смирению перед ними. Именно об этом свидетельствует принцип филокалии, с которого, через сохранение и развитие исихастских заветов, и начинается оживление духа православия в конце XVIII века, длящееся до сих пор [Лаут 2020]. Поэтому у старца нет превознесения себя. Так, Макарий Иванович, происходя из низов народа и будучи сам не образован, почитает науку, особенно астрономию[14].

Подросток замечает, что говорит он «неказисто и неточно, но очень искренне и с каким-то сильным возбуждением», но, главное, в его нескладной речи нельзя не увидеть и не почувствовать удивительную глубину, проницательность, прозрение, понимание самых сложных вещей[15]. Слушая Макара Ивановича, сразу ощущаешь, что у него есть свои твёрдые убеждения и принципы; своими речами он доносит, что понимает намного более, чем способен выразить именно этот конкретный человек и чем, может быть, способно выразить само слово. Речь его характеризуется простонародным духом. Но многие выражения его точны и выразительны (например, «нанятая совесть»). В этом смысле устная речь странника – важнейшая манифестация его визуального образа. И причина этого в том, что отсутствие образования компенсируется глубоким личным духовным и жизненным опытом, открытостью к людям, любовно настроенным общением с ними и желанием помочь им в живом обращении. Любимая молитва Макара Ивановича – «Помилуй, Господи Иисусе, и всех тех, за кого некому молиться», а также ещё одна – «Господи, ими же сам веси судьбами спаси всех нераскаянных» [Достоевский 1982, 194–195].

У нашего странника было то, что главный герой романа, Подросток, назвал «*умом сердца*», т. е. доступное столь немногим практическое воплощение одного из древнейших и основополагающих православных ориентиров и принципов – единения ума и сердца. О таком единстве писали многие византийские отцы Церкви, аскеты, философы-мистики; было оно определяющим и для русского православия и старчества, особенно его исихастской традиции, а потому неудивительно, что старцы Достоевского также отличаются тем, что они «сердцем мудрые»[16].

Именно Макар Иванович в романе Достоевского часто употребляет слово, которое, по нашему мнению, наиболее полно выражает смысл, специфику и эстетику образа русского странника: *благообразие*, и это особо подчёркивается Версиловым, интуитивно почувствовавшим значимость такой

[14] «Нет, голубчик, сызмлада науку почитал, и хоть сам не смыслен, но на то не ропщу: не мне так другому досталось» [Достоевский 1982, 165].

[15] Здесь уместно вспомнить особенности речи Мышкина, которые схожи с тем, как говорит наш странник.

[16] На эту тему ещё в 1933 году была опубликована статья Р. В. Плетнёва, написанная в рамках участия в Семинарии по изучению Достоевского при Русском народном университете в Праге, в которой особо подчёркивается значение для писателя святителя Тихона Задонского [Плетнёв 2007, 251–264].

эстетики духовной красоты [Достоевский 1982, 187]. Благообразие – это особая телесно проявляемая красота человека, сформированная большим религиозно-духовным опытом любви, покаяния, сострадания, смирения, молитвы и в целом большим личностным жизненным опытом. Благообразие – это великий православный синтез красоты, аскетизма, любви, личности, открытости Богу и людям в чувственно воспринимаемом эстетическом образе конкретного человека. И что очень важно отметить, благообразие образа старца-странника *изменяет* воспринимающих его людей, их лица, внутренний душевный настрой, раскрывая их подлинную сущность, которой в другом окружении они стыдятся и стремятся спрятать и затушевать в себе. Недаром Подросток после сильно впечатлившего его разговора наедине с Макаром Ивановичем выделяет именно благообразие как черту его образа, которой, в отличие от странника, лишены окружающие его люди и за которой он в порыве духовного энтузиазма готов следовать [Достоевский 1982, 169–170]. Ведь благообразие вызывает *умиление* и стремление к покаянию, обращает к смирению, молитве, вызывает даже стыд за свою жизнь. Сам Макар Иванович также «больше всего <…> любил умиление»[17] [Достоевский 1982, 193], которое также вызывал своими умилительным (но, повторюсь, без сентиментальной возвышенности) визуальным образом и своими рассказами у других, находившихся с ним в непосредственном контакте и даже во многом помимо их воли[18]. Благообразие и умиление образа источает *свет радости и спасения*, и это практическое воплощение смысла и мистики исихазма. Русский странник и старец – это зримое персонально-эстетическое воплощение *радости жизни, благообразной красоты*, одновременно умиления и преклонения перед тайной божественной красоты мира, и все эти эстетические черты образа есть плод, образованный исихастскими молитвами на дорогах необъятной России.

5

В завершение скажем несколько слов о старце отце Зосиме из романа «*Братья Карамазовы*» (1879–1880), пожалуй, самом известном образе русского старца в мировой литературе. Как известно, «Братья Карамазовы» задумывались как часть большой эпопеи «Житие великого грешника», к сожалению, не написанной. «Великий грешник» – это Алексей Карамазов, который для Достоевского должен воплотить современный образ «прекрасно положительного человека», прошедший за десятилетие серьёзную эволюцию, начиная от образа князя Льва Николаевича Мышкина. В этом романе Достоевский посвящает Зосиме и всему явлению старчества довольно много страниц и внимания, чего не было (по крайней мере de jure, с точки зрения объёма текста) в предшествующих романах. Действительно, первая и вторая части романа пронизаны образом и поу-

[17] Здесь сразу хочется вспомнить образ Богоматери Умиление в русской иконописи.

[18] Подробнее, в контексте святоотеческого богословия, о значении умиления для уникальной эстетики и поэтики образов Макара Ивановича и Зосимы см.: Альми 2000, 264–273.

чениями старцы Зосимы, а в третьей части он продолжает играть важную смысловую роль уже после своей смерти (история с «тлетворным духом»). Алексей – ученик и наследник старца Зосимы, который благословляет его «на послушание в миру», быть «старцем в мире». Без Зосимы нельзя представить «Братьев Карамазовых», а в «Бесах» и «Подростке» Тихон и Макар Иванович были, при всей важности их образа в структуре замысла романа, но всё-таки эпизодами, пусть и ключевыми. Писатель обращается к истории старчества, описывает, как организована жизнь и общение старца в монастыре, как старцев воспринимали в России в середине XIX века, создаёт по сути, если можно так сказать, «*православное богословие и философию старчества*». Впервые в России и во всём православном мире Достоевский так подробно, глубоко, выразительно *для широкой аудитории* открывает, проясняет, популяризирует феномен старчества. Ведь многие к старчеству относились подозрительно, настороженно и даже отвергали его, как это делает в романе отец Ферапонт, строгий молчальник, постник и отшельник, или Константин Леонтьев, крупный русский мыслитель, неоднократно бывший в Оптиной пустыни (и даже принявший там тайный постриг у Амвросия) и на Афоне и назвавший образ старчества у Достоевского «*розовым христианством*».

Но главное, повторюсь, Достоевский создаёт незабываемый образ Зосимы, выразительную *персонализацию личности, эстетики, этоса русского старца*, важность которого для писателя очевидна. Причин для этого несколько; я выделю три. *Во-первых*, образ Зосимы есть результат развития и осмысления темы прекрасно положительного человека, от князя Мышкина через монаха Тихона и странника Макара Ивановича, и неудивительно, что их черты и мысли, о которых мы частично говорили выше, мы не раз встречаем в Зосиме. *Во-вторых*, ко времени написания романа у Достоевского чётко складываются основы его православной философии и мировоззрения, которые во многом и представляет Зосима. Наконец, *в-третьих*, на формирование образа Зосимы сильнейшее влияние оказали три встречи Достоевского с великим русским старцем, уже бывшим знаменитым на всю Россию, *Амвросием* (Гренковым, 1812–1891) в Оптиной пустыни в 25–27 июня 1878 г., в самый пик работы над романом. Достоевский приехал с русским философом Владимиром Соловьёвым в Оптину пустынь к Амвросию ещё и для того, чтобы помянуть на 40 дней незадолго до этого (16 мая) умершего сына-младенца Алексея; беседа Амвросия на эту тему почти без изменения вошла в роман, в сцену, где Зосима говорит с потерявшей маленького сына (его тоже знаменательно звали Алексей) женщиной. Встречи эти, а их было три, одна в толпе, а две другие наедине, произвели на писателя сильнейшее впечатление, дали много конкретного материала для романа и к тому же успокоили его после трагедии, связанной со смертью сына [Достоевская 1987, 344–348]. Неудивительно, что старец Амвросий почти всегда называется главным прообразом Зосимы. Внешний облик последнего во многом, если не во всём, повторяет облик Амвросия, также и обстановка скита и кельи очень схожи – очевидно, всё это результат трёхдневной поездки Достоевского в Оптину. Прообразами Зосимы также явля-

ются *св. Нил Сорский* (1433–1508), один из основателей русского монашества и старчества, бывший на Афоне и причастный исихазму, и *святитель Тихон Задонский* (1724–1783), которого очень много читал и любил Достоевский – многие его наставления повторяет Зосима, а также, как мы уже отмечали выше, Тихон из «Бесов» и Макар Иванович из «Подростка»; иногда в качестве прообраза называют даже тобольского старца Зосиму (З. Б. Верховский, 1767–1835)[19].

Образ Зосимы, как сказано, развивает образы Тихона и Макара Ивановича (поэтому мы не будем многие положения повторять). Достоевский очень подробно описывает его внешность: ему около 65 лет, но выглядит на 75, невысокого роста, сухое морщинистое лицо, седые волосы лишь на висках, крошечная бородка клином, небольшие светлые глаза, тоненькие губы и длинный, востренький нос, «точно у птички»; он очень слаб и болен, ему трудно стоять на ногах[20]. При этом неоднократно подчёркивается, что лицо его всегда светлое, весёлое, радостное, открытое, «примирительное», полное любви, сострадания, готовое понять, простить и помочь[21]. Как видим, даже описание внешности, болезни, духовно-эстетические особенности лица, глаз, взгляда Зосимы во многом совпадает с обликом Тихона и Макара Ивановича.

Читатель подробно узнаёт всю большую жизнь Зосимы из его рассказа, или жития, о себе перед смертью. Особенно важен для понимания образа Зосимы рассказ о его рано умершем брате Маркеле, который определил путь, жизнь и весь образ Зосимы. Маркел, по сути, сам, в своём юном возрасте, уже встал на путь исполняющего новозаветные и святоотеческие заветы старца и уже воплощал его в себе[22], в первую очередь, своими наставлениями о том, что «жизнь есть рай», «всякий из нас пред всеми во всём виноват», о реальности человеческого преображения благодаря любви, о чудесной тайне божественной красоты мира и радости жизни [Сальвестрони 2000, 284–293]. Важно подчеркнуть, что Зосима «многие годы» был *странником*, «исходил всю святую Русь», собирая вместе с про-

---

[19] Стоит отметить, что тема «Достоевский, Зосима и Амвросий» остаётся очень интересной до сих пор. Среди учёных есть мнения, что в Зосиме Достоевский от Амвросия взял лишь внешний облик, а поучения его имеют своим истоком прежде всего слова и мысли св. Тихона Задонского. Это, впрочем, неудивительно, учитывая, что образ Зосимы создавался как на основе личного общения с Амвросием, так и благодаря чтению и освоению Достоевским православной святоотеческой, афонской (исихастской) и русской монашеской традиций, столь далёкой от «иосифлянства» К. Леонтьева [Григорьев 2001, 150–164]. См. также интересные и ценные материалы к теме «Достоевский и Оптина пустынь»: Беловолов 1997, 301–312.

[20] Однако болезнь физическая здесь, как и в случае с другими старцами, в отличие от князя Мышкина, лишь подчёркивает здоровье духа и всей личности.

[21] И при этом, как особо отмечает Достоевского, лицо старца Зосимы многим бы не понравилось [Достоевский 1982 а, 46], настолько, видимо, его образ не укладывался в привычные укоренившиеся схемы восприятия облика монаха в монастырском скиту.

[22] Достоевский через Зосиму, описывающего внешность Маркела, особо подчёркивает, что лицом он был «весьма благообразен» [Достоевский 1982 а, 339], а это, как мы отмечали, очень характерно и важно для эстетики русского старчества.

стым и очень любимым им монахом Анфимом подаяния для своего небольшого малоизвестного костромского монастыря; это ещё раз показывает тесную связь странничества и старчества [Достоевский 1982 а, 334]. Образ Зосимы есть результат большого жизненного и духовного опыта. И не удивительно, что именно во время своего странничества Зосима, остановившись летом, видимо, на русском Юге, на ночёвку на берегу реки и разговорившись с одним молодым, восемнадцати лет *благообразным, смотрящим умиленно* крестьянином, пережил почти мистический опыт острого переживания божественной красоты, единства и благолепия мира[23].

Облик Зосимы, несомненно, несёт в себе эту таинственную, пропитанную Божественным присутствием красоту всей природы, всего творения, открытого человеческим чувствам и способного возносить к Богу. Благообразный образ Зосимы источал свет, и общающиеся и просто даже видевшие его люди уходили, благодаря причастности этому свету, светлыми, радостными, счастливыми. Достоевский особо подчёркивает, что его образ вызывал «*умиление*» (значение которого мы уже отмечали выше) *от одного лишь созерцания его лица*. Во многом это связано с тем, что наставления превращались у него не в поучения, а, скорей, в любящее единение с тем, с кем старец разговаривал даже самое короткое время, и что очень пронзительно ощущалось слушающим. «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою волю и в свою душу», а «старчество одарено властию в известных случаях беспредельною и непостижимою» [Достоевский 1982 а, 32–33]. Поэтому особо отмечается, что люди выходили от Зосимы «почти всегда светлыми и радостными, и самое мрачное лицо обращалось в счастливое» [Достоевский 1982 а, 34], и даже одно лицезрение его, без разговора, уже вносило покой и тихую радость в их души.

Уникальная открытость и причастность людям позволили Зосиме обрести чудесную прозорливость: он мог сразу, с первого взгляда, понять по лицу и глазам человека, с чем он пришёл, его проблему, боль, мучения. *По воспринятому целостному образу человека Зосиме мгновенно открывается его душа и сердце*; это как раз и есть дар чудесной проницательности, свойственный русским старцам. Но Зосима также обрёл способность *провидения*: по лицу Ивана Карамазова он увидел всю его судьбу и поклонился до земли всем его будущим великим страданиям; также он знает время своей смерти[24]. Но и перед смертью его лицо весело и спокойно, он прини-

[23] «Ночь светлая, тихая, тёплая, июльская, река широкая, пар от неё поднимается, свежит нас, слегка всплеснёт рыбка, птички замолкли, всё тихо, благолепно, всё Богу молится. И не спим мы только оба, я да юноша этот, и разговорились мы о красе мира сего Божьего и о великой тайне его. Всякая-то травка, всякая букашка, муравей, пчёлка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, беспрерывно совершают её сами <…> всё хорошо и великолепно, потому что всё истина. <…> все создания и вся тварь, каждый листик устремляется к слову, Богу славу поёт, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешного совершает сие» [Достоевский 1982 а, 347–348].

[24] Амвросия Достоевский также называл «глубоким сердцеведом и провидцем» [Достоевская 1987, 347].

мает её мирно, с улыбкой, с радостью отходя к Богу[25]. Главное в старце – это дар любви, покаяния, прощения. Люди, хотя и не все, тянутся к нему потому, что он не возвышается над ними, не осуждает, не презирает их за грехи и слабости, а любит их, как и весь мир и всю природу. Всё это выразительно проявляется уже в самом зримом образе старца, поэтому он помогает, исцеляет, благословляет не только (а, может, и не столько) своим словом, но ещё больше своим *благообразным ликом* (и многие приезжают в монастырский скит издалека *только* для того, чтобы увидеть его, и одна только такая визуальная коммуникация помогает им, даруя успокоение, радость, надежду). Вот молитва Зосимы: «Господи, помилуй всех днесь пред Тобой представленных»; она подтверждается его предсмертными воззваниями: «не забывай молитвы <…> не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уже подобно Божественной любви <…> любите всё создание Божие, и целое и каждую песчинку <…> Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах <…> любовь учительница, но нужно уметь её приобрести, ибо она трудно приобретается, дорого покупается, долгою работою и через долгий срок <…> просите у Бога веселие, будьте веселы, как дети, как птички небесные. И да не смущает вас грех людей в вашем делании, не бойтесь, что затрёт он дело ваше <…> Не бойся ни знатных, ни сильных, но будь премудр и всегда благолепен» и т. д. [Достоевский 1982 а, 375–380]. Монах Зосима не от мира уходит, а от греха, а мир он открывает как воплощение красоты и тайны Бога, и это открытие, которое он делает ежедневно на протяжении многих лет, формирует его благообразный лик, в котором также проявляется и выражается красота, любовь и тайна Бога.

Феноменальный чувственный образ человека и мира раскрывает в себе трансцендентность Бога, и это чувствуют все люди, общающиеся со старцами, от самых простых до самых образованных. *Эстетика образа старца – это эстетика человека, преображённого опытом любви к Богу*, воплощающего *обожение* как причастность свету Бога в повседневных феноменальных формах человеческого существования. В этом смысле *образы старцев Достоевского – это конкретные образцы исихазма*, личностные образы деятельной любви, молитвы и света, приобщение которым осуществляется уже через одно чувственное восприятие, но ещё больше через сознательную открытость идущей от них светлой Божественной энергии, через готовность пойти за ними по дарующему преображение пути к единению с Иисусом Христом, Спасителем нашим.

Что это, если не мистагогия личного образа человека?

БИБЛИОГРАФИЯ

Аверинцев 2005 – *Аверинцев С. С.* Бахтин, смех, христианская культура // Аверинцев С. С. Собрание сочинений. Киев, 2005. С. 342–360.

[25] Вспомним, что также и Тихон и Макар Иванович учили принимать смерть свою и умирать радостно, в спокойствии и с благодарностью за прожитую жизнь; интересно было бы сравнить отношение к жизни и смерти русских старцев и Сократа, ведь здесь могут открыться удивительные и неожиданные параллели.

Альми 2000 – *Альми И. Л.* Поэтика образов праведников в поздних романах Достоевского (пафос умиления и характер его воплощения в фигурах странника Макара и старца Зосимы) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. Санкт-Петербург, 2000. С. 264–273.

Бахтин 1994 – *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.

Белобровцева 1978 – *Белобровцева И. З.* Мимика и жест у Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Ленинград, 1978. С. 195–204.

Беловолов 1997 – Геннадий *(Беловолов), свящ.* Оптинские предания о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. Санкт-Петербург, 1997. С. 301–312.

Григорьев 2001 – *Григорьев Д., прот.* Преподобный Амвросий и старец Зосима Достоевского (у истоков религиозно-философских взглядов писателя) // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. Санкт-Петербург, 2001. С. 150–163.

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

Дорофеев 2020 – *Дорофеев Д. Ю.* Русские старцы: эстетика благообразной красоты // Дискурс. 2020. Т. 6. Вып. 4. С. 5–21.

Дорофеев 2020 а – *Дорофеев Д. Ю.* Философия и филокалия: калокагатия древних греков и благообразие христианских монахов как два архетипа эстетики человеческого образа // Этика и эстетика в «Добротолюбии». Т. 2. Псков, 2020. С. 16–41.

Достоевская 1987 – *Достоевская А. Г.* Воспоминания. Москва, 1987.

Достоевский 1974 – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 томах. Т. 9. Ленинград, 1974.

Достоевский 1974 а – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 томах. Т. 11. Ленинград, 1974.

Достоевский 1982 – *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений. В 12 томах. Т. 10. Москва, 1982.

Достоевский 1982 а – *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений. В 12 томах. Т. 11. Москва, 1982.

Достоевский 1986 – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. В 30 томах. Т. 29. Кн. 1. Ленинград, 1986.

Лаут 2020 – *Лаут Э., прот.* Современные православные мыслители. От «Добротолюбия» до нашего времени. Москва, 2020.

Плетнёв 2007 – *Плетнёв Р. В.* «Сердцем мудрые» (о «старцах» у Достоевского) // Вокруг Достоевского. Т. 1. Москва, 2007. С. 251–264.

Сальвестрони 2000 – *Сальвестрони* С. Библейские и святоотеческие источники романа «Братья Карамазовы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 15. Санкт-Петербург, 2000. С. 284–293.

Hirschkop, Shepherd 1991 – Bakhtin and cultural theory. Ed. by Ken Hirschkop, David Shepherd. Manchester and New York, 1991.

REFERENCES

Almi 2000 – Almi I. L. Poetics of the Images of the Righteous in Dostoevsky's Later Novels (the pathos of tenderness and the nature of its embodiment in the figures of the wanderer Makar and the elder Zosima). *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 15. St. Petersburg, 2000. P. 264–273. In Russian.

Averintsev 2005 – Averintsev S. S. Bakhtin, Laughter, Christian Culture. *Averintsev S.S. Collected Works*. Kiev, 2005. P. 342–360. In Russian.

Bakhtin 1994 – Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's Creative Art. Kiev, 1994. In Russian.
Belobrovtseva 1978 – Belobrovtseva I. Z. Mimicry and Gesture in Dostoevsky. *Dostoevsky. Materials and Research*. Vol. 3. Leningrad, 1978. P. 195–204. In Russian.
Belovolov 1997 – Gennady (Belovolov), priest. Optina Legends about Dostoevsky. *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 14. St. Petersburg, 1997. P. 301–312. In Russian.
Derevensky 2016 – Derevensky B. G. Jesus Christ in the Documents of History. St. Petersburg, 2016. In Russian.
Dorofeev 2020 – Dorofeev D. Yu. Russian Elders: Aesthetics of Good-Imaged Beauty. *DISCOURSE*. 2020. Vol. 6. 4. P. 5–21. In Russian.
Dorofeev 2020 a – Dorofeev D. Yu. Philosophy and Philokalia: Kalokagathia of the Ancient Greeks and the Goodness of Christian Monks as Two Archetypes of the Aesthetics of the Human Image. *Ethics and Aesthetics in Philokalia*. Vol. 2. Pskov, 2020. P. 16–41. In Russian.
Dostoevskaya 1987 – Dostoevskaya A. G. Memories. Moscow, 1987. In Russian.
Dostoevsky 1974 – Dostoevsky F. M. Complete Works. In 30 volumes. Vol. 9. Leningrad, 1974. In Russian.
Dostoevsky 1974 a – Dostoevsky F. M. Complete Works. In 30 volumes. Vol. 11. Leningrad, 1974. In Russian.
Dostoevsky 1982 – Dostoevsky F. M. Collected Works. In 12 volumes. Vol. 10. Leningrad, 1982. In Russian.
Dostoevsky 1982 a – Dostoevsky F. M. Collected Works. In 12 volumes. Vol. 11. Leningrad, 1982. In Russian.
Dostoevsky 1986 – Dostoevsky F. M. Complete Works. In 30 volumes. Vol. 29. Book 1. Leningrad, 1986. In Russian.
Grigoriev 2001 – Grigoriev D., archpriest. The Monk Ambrose and the Elder Zosima in Dostoevsky (at the origins of the writer's religious and philosophical views). *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 16. St. Petersburg, 2001. P. 150–163. In Russian.
Hirschkop, Shepherd 1991 – Bakhtin and Cultural Theory. Ed. by Ken Hirschkop, David Shepherd. Manchester and New York, 1991.
Louth 2020 – Louth A., archpriest. Modern Orthodox Thinkers. From the *Philokalia* to the Present. Transl. into Russian. Moscow, 2020.
Pletnev 2007 – Pletnev R. V. "Wise at Heart" (about the "Elders" in Dostoevsky). *Around Dostoevsky*. Vol. 1. Moscow, 2007. P. 251–264. In Russian.
Salvestroni 2000 – Salvestroni S. Biblical and Patristic Sources of the Novel "The Brothers Karamazov". *Dostoevsky. Materials and Research.* Vol. 15. St. Petersburg, 2000. P. 284–293. In Russian.

Материал поступил в редакцию 20.09.2021
принят к публикации 28.10.2021

Для цитирования:
Дорофеев Д. Ю. Мистагогия визуального образа у Достоевского: князь-Христос, странник, старец // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 53–72.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-53-72.

For citation:
Dorofeev D. Yu. The Mystagogy of the Visual Image at Dostoevsky: Prince-Christ, the Wanderer, the Elder. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 53–72.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-53-72.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-73-85

ТИПОЛОГИЯ АТРИБУТОВ ИНАКОВОСТИ В РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ АНТИЧНЫХ ФИЛОСОФОВ

С. О. Зотов
Уорикский университет, Великобритания
gargantyua@gmail.com

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

Русская православная иконография античных философов и мыслителей давно привлекает внимание западных и российских исследователей. Греческие и римские философы, изображённые в российских церквях, не имели почти ничего общего с настоящими историческими философами: их образы основывались на византийских апокрифах, в которых философы были провозглашены праведными язычниками, описавшими грядущее пришествие Христа задолго до Его рождения. Однако, вопреки распространённому мнению, русская иконография античных философов представлена в гораздо большем объёме источников, чем те, что были исследованы до сих пор. Автор отмечает уже изученные источники XVI века, в том числе важнейшие фрески западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля, а также изображения с золочёных ворот в Благовещенском соборе и с золотых ворот Ипатьевского монастыря в Костромской области. Помимо этого, автор вводит в научный оборот три новых источника, два из которых – темперные картины XVIII в. с Гермесом и Афродитианом и снятые со стен московского Новоспасского монастыря фрески XVII в. с изображениями Аристотеля, Солона, Плутарха и Анахарсиса – хранятся в Государственном историческом музее в Москве, а ещё один, иллюстрированный сборник афоризмов эллинских мудрецов «Пчела» XVII в., находится в фондах Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. В последнем содержатся изображения двадцати шести эллинских мудрецов, многие из которых повторяются по несколько раз, что делает его чрезвычайно ценным визуальным источником для исследования образов античных философов и особенностей их иконографии. Автор отмечает всех встречающихся в русской православной иконографии античных философов, деля их на четыре группы: (1) исторические философы, (2) исторические интеллектуалы, (3) сивиллы и (4) боги. Затем в тексте анализируется значение визуальных маркеров инаковости, присутствующих во всех образцах исследуемого массива иконографии. Выделяются типы таких маркеров, а именно восточные одежды, головные уборы (в особенности фригийский колпак и короны), причёски и физиогномика. Приводится интерпретация важнейших атрибутов «эллинских мудрецов» в контексте особенностей русской православной иконографии. Эти атрибуты были характерными для изображения язычников и людей Востока, а в некоторых случаях

использованы визуальные маркеры, похожие на те, которые в русской иконографии применялись для обозначения демонов. Предполагается, что значение таких визуальных маркеров состояло в том, что они показывали зрителю эллинских мудрецов как Другое. Античных философов и интеллектуалов представляли как язычников с Востока, так как их было необходимо визуально отделить от настоящих, признанных православной Церковью святых. Несмотря на то, что всем им приписывались пророчества о грядущем возвышении христианства, первоочередной ролью перечисленных выше атрибутов было визуальное отграничение языческих философов от православных святых.

Ключевые слова: эллинские мудрецы, античные философы, православная иконография, история Православной церкви, визуальная история.

THE TYPOLOGY OF THE OTHERNESS IN THE RUSSIAN ICONOGRAPHY OF ANCIENT PHILOSOPHERS

Sergei Zotov
University of Warwick, United Kingdom
gargantyua@gmail.com

Russian Orthodox iconography of ancient philosophers and thinkers has long attracted Western and Russian researchers. Greek and Roman philosophers depicted in Russian churches have almost nothing in common with real historical philosophers: their images were based on Byzantine Apocrypha, in which philosophers were proclaimed righteous pagans, proclaiming the coming of Christ long before his birth. However, contrary to the popular point of view, the Russian Orthodox iconography of ancient philosophers and intellectuals is presented in a much larger number of sources than it was considered before this article. The author lists the sources of the sixteenth century already studied, including the most important frescoes in the western gallery of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin, as well as images from the gilded gates in the Annunciation Cathedral and from the golden gates of the Ipatievsky Monastery in the Kostroma Region. In addition, the author introduces for the first time three new sources, two of which, tempera paintings of the eighteenth century with Hermes and Aphrodite, and frescoes of the seventeenth century carved from the walls of the Moscow Novospassky monastery with images of Aristotle, Solon, Plutarch, and Anacharsis, are kept in the State Historical Museum in Moscow, and another, illustrated seventeenth-century collection of aphorisms of the Hellenic sages named “Melissa”, is in the collections of the Russian National Library in St. Petersburg. The latter contains images of twenty-six Hellenic sages, many of whom are repeated several times, which makes it an extremely valuable visual source for studying the images of ancient philosophers and the peculiarities of their iconography. The author establishes a typology of all the ancient philosophers found in Russian Orthodox iconography, dividing them into four groups: (1) historical philosophers, (2) historical intellectuals, (3) sibyls, and (4) gods. After that, the text analyses the meaning of visual markers of otherness that are present in all samples of the studied array of iconography. The types of

such markers are, namely, oriental clothes, hats (especially the Phrygian cap, and crowns), hairstyles, and physiognomy. The interpretation of the most important attributes of the "Hellenic sages" in the context of the peculiarities of Russian Orthodox iconography is given. These attributes were typical for the depiction of pagans and people of the East, and in some cases, visual markers are used, similar to those used in Russian iconography to denote demons. It is assumed that the meaning of such visual markers was that they showed the viewer the Hellenic sages as the Other. Ancient philosophers and intellectuals were presented as pagans from the East, since it was necessary to visually separate them from the real saints recognized by the Orthodox Church. Even though all of them were credited with prophecies about the rise of Christianity, the primary role of the above attributes was the visual differentiation of pagan philosophers from Orthodox saints.

Keywords: Hellenic sages, ancient philosophers, Orthodox iconography, Orthodox church history, visual history.

Переводы сочинений античных философов в ограниченном объёме проникали в интеллектуальный контекст Руси. Однако «еллинские борзости» считались многими русскими мыслителями несовместимыми с православным вероучением и потому бесполезными и даже вредными для чтения. Несмотря на это, в ряде православных текстов античные мыслители получают статус дохристианских пророков, предсказывавших пришествие Христа. В греческом тексте VI в. под названием «Пророчества эллинских мудрецов» описывалась легенда о гадании семи греческих философов (среди которых традиционно были Платон и Аристотель), якобы собравшихся в храме в Афинах для того, чтобы определить будущее мира, – этот текст позднее стал известен и на Руси [Дорофеев 2020, 83]. Затем в Византии широкое распространение получила книга с афоризмами, якобы написанными древнегреческими философами, – сборник IX в. под названием «Мелисса», или «Пчела». Сборник был переведён на Руси в конце XII века. В этой книге греческие и римские философы снова не имели почти ничего общего с настоящими историческими философами: они были провозглашены праведными язычниками, которые описали грядущее пришествие Христа задолго до его рождения.

Эти тексты легитимировали нахождение эллинских мудрецов, своего рода протосвятых, на церковных фресках среди прочих персонажей священной истории. Поэтому в искусстве русских и балканских православных храмов в период с XVI по XIX вв. можно встретить множество античных персонажей. Они оказались в церковном контексте на тех же правах, что и китоврас из апокрифической легенды о царе Соломоне. Этот гибридный персонаж изображался на воротах некоторых церквей, например, в Великом Новгороде – на золочёных Васильевских (1336) и Магдебургских (1154) воротах Софийского собора; на последних китоврас был доделкой русских мастеров. Вероятно, китоврас смог стать легитимным персонажем церковной иконографии из-за святого Климента Александрийского, который включил другого кентавра, Хирона, в список дохристианских правед-

ных философов наряду с Платоном и Гесиодом, потому что тот привнёс в свои владения справедливость и учил людей религиозным обрядам [Зотов 2021, 116–117].

Первое появление эллинских мудрецов фиксируется на барельефе XIII в. с изображением Древа Иессева в соборе Орвието в Италии [Дуйчев 1978]. Впоследствии многие фрески, религиозные картины и миниатюры с античными философами были созданы на Балканах и в России с XVI по XIX в. Практически во всех этих произведениях мы видим такое же пренебрежение оригинальной греческой философией, как и в текстах «Пророчеств». Каждый эллинский философ почти во всех случаях изображается иначе, чем он же в других иконографических примерах (в русской книжной миниатюре иногда один и тот же философ рисовался по-другому в пределах одной книги). Но во внешности всех этих персонажей часто есть общие черты, которые отличают их от других. Поскольку эллинские мудрецы порой изображались в церквях рядом со святыми, Христом и Богородицей, особенно в композициях Древа Иессеева – на основании легенды о том, что они предсказывали рождение Христа, – было очень важно продемонстрировать, что античные философы не были христианами [Taylor 1981]. Художники должны были не только поместить в руки античных философов-предсказателей свитки с цитатами из «Пророчества», но и продемонстрировать, что они были хоть и праведными, но языческими мудрецами. Большинство их иконографических атрибутов было предназначено для того, чтобы выразить инаковость, иноверие и чужеземное происхождение, которые, помимо всего прочего, репрезентировали эллинские мудрецы.

Важно и то, что попытки показать античных философов в качестве Другого были связаны не только с тем, что мудрецов представляли как язычников с Востока, поскольку их было необходимо визуально отделить от настоящих, признанных Церковью святых. Дело ещё и в том, что в список «эллинских мудрецов» включался достаточно обширный набор персонажей, лишь часть которых основана на образах античных философов. Остальные персонажи, помещённые в священный контекст без каких-либо признаков инаковости, могли вызвать смущение у знатоков античной культуры: ведь среди тех были не только языческие жрицы, но даже и языческие боги. Мы попытаемся разделить всех «эллинских мудрецов», описанных в «Пчеле» и других похожих источниках, на четыре группы. Мы выделяем следующие типы: исторические философы, исторические интеллектуалы, сивиллы и языческие боги. Всем им приписывались пророчества о грядущем возвышении христианства.

(1) Философы: Анаксагор, Пифагор, Зенон, Сократ, Платон, Аристотель, Диоген, Исократ, Солон, Анахарсис, Ксенократ, Демокрит, Клит (Милетский), Эпиктет, Фаворин (Арелатский), Филон, Арий Дидим.

(2) Интеллектуалы (писатели, историки, врачи и т. д.): Гомер, Эзоп, Залевк, Феспис, Софокл, Еврипид, Мосхион, Фукидид, Аристофан, Менандр, Клитарх, Гиппократ, Филистион, Плутарх, Геродот, Феопомп, Диодор, Вергилий, Гален, Секунд (то есть Плиний Старший?).

(3) Сивиллы: Персика, Любика, Самия, Эрифрея, Кумейская, Фригийская, Тибуртинская, Египетская, Европейская, Ливийская, царица Савская и др. [Буслаев 1861, 363–364].

(4) Греческие боги или мифические герои: Гермес, Аполлон, Дионис, Зевс, Орфей.

Некоторые из перечисленных выше «эллинских мудрецов» изображались на Балканах – в Греции, Болгарии, Румынии, а также на Руси – на церковных фресках, в миниатюре, а иногда и в религиозной живописи, например, на иконостасах. Обычно эти персонажи держат свиток со своим афоризмом. Художники часто не делали различий между тем, кто выражает тот или иной афоризм, и поэтому часто путали их. Например, в позднесредневековой русской копии «Пророчеств эллинских мудрецов» пера Гурия Тушина мы находим, что автор приписывает афоризм Платона Аристотелю [Казакова 1961]. Точно так же Максим Грек в своём произведении «Слово убеждения» вкладывает афоризм Платона в уста Орфея [Сергеев 1985]. Русские авторы не видели разницы между древними мудрецами, и главным для них в этих текстах было не авторство того или иного афоризма, а доказательство православных догм христологическими пророчествами, якобы написанными языческими философами. Однако если небольшой ошибкой было перепутать афоризмы Платона и Аристотеля, исторически связанных как учитель и ученик, то контаминация Платона и Орфея была возможна только без какого-либо понимания основ древнегреческой культуры. Очевидно, что для Максима Грека или одного из русских писцов античная мифология и античная философия были почти одним и тем же явлением, недостойным глубокого изучения.

Практически та же сцена с Платоном и Аполлоном, что и внизу упомянутой нами ранее фрески в соборе Орвието в Италии, изображена на старейших образцах иконографии античных мудрецов в России. Эллинские мудрецы изображены на золотых воротах XVI в. Благовещенского собора в Москве и на воротах Свято-Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костромской области. Платон и Аполлон обсуждают видение Платона, который предсказывает, как было написано в «Пророчествах эллинских мудрецов», что через четыреста лет после его смерти родится Христос. Могила со скелетом посередине представляет собой мёртвое тело Платона, которое будет освещено светом учения Христа. Аполлон пытается оспорить тезис философа, а в ответ на это Платон называет его священником, но не богом, и заявляет, что есть только один Бог – Иисус Христос. Предположительно из-за этой сцены привычным атрибутом Платона в балканской иконографии становится миниатюрный символ гроба со скелетом внутри, рисуемый над головой философа [Зотов 2020].

Вслед за этими изображениями на Руси появляются и многие другие. Мы ограничимся анализом изображений философов, интеллектуалов и богов, оставив сивилл, как отдельную группу со своими собственными атрибутами [Дурасов 1984, 104], за скобками данного исследования. Как мы увидим ниже, среди остальных трёх групп «эллинских мудрецов» кочевали

одни и те же визуальные маркеры инаковости, и один и тот же атрибут мог изображаться как у бога, так и у философа.

Среди того иконографического массива, что мы будем изучать в этой статье на предмет маркеров инаковости античных философов, нужно отдельно назвать несколько важнейших источников, которые давно привлекают внимание исследователей православной иконографии «эллинских мудрецов», а также ряд относительно неизученных источников, многие из которых впервые исследуются в формате этой статьи. Среди известных и хорошо изученных источников можно упомянуть фрески XVI века в западной галерее Благовещенского собора Московского Кремля, изображения на золочёных западных воротах этого же собора, а также названные выше изображения с золочёных ворот в Костромской области.

Среди малоизвестных источников стоит отметить фрески XVII века, снятые со стен московского Новоспасского монастыря, а ныне хранящиеся в Государственном историческом музее (ГИМ И VIII 3729–3733). Они изображают античных философов и интеллектуалов, Аристотеля, Солона, Плутарха и менее известного Анахарсиса в своеобразной одежде и шляпах (*ил.* 1).



Ил. 1. Аристотель. Фреска 1688 г. из московского Новоспасского монастыря. ГИМ, И VIII 3730

В иллюминированной версии «Пчелы», датируемой XVII в. и хранящейся сегодня в Российской Национальной библиотеке Санкт-Петербурга

(РНБ Ф.I.487), находятся десятки изображений эллинских мудрецов, многие из которых повторяются несколько раз (и их облик иногда меняется). Перечислим их всех в порядке появления: Плутарх, Демокрит, Ксенократ, Мосхион, Диоген, Филистион, Демосфен, Феспис, Филон, Эпиктет, Сократ, Феопомп, Диодор, Эзоп, Аристотель, Исократ, Клитарх, Платон, Арий Дидим, Залевк, Менандр, Зенон, Геродот, Секунд, Клит, Фаворин (ил. 2).



Ил. 2. Коллаж из миниатюр. Слева направо: Сократ, Платон, Ксенократ, Демокрит, Менандр, Клитарх, Геродот, Аристотель. «Пчела», XVII в. РНБ, Ф.I.487

Как мы видим, этот невероятно длинный список, включающий в себя целых двадцать шесть имён, может быть даже сегодня лишь частично известен изучающему Античность, что показывает невероятную осведомлённость о деятелях античного мира на Руси вкупе с невниманием к собственно содержанию философии или сочинений указанных выше исторических личностей.

Наконец, третьим источником, который мы бы хотели ввести в научный оборот этой статьёй, являются темперные картины XVIII в., возможно, использовавшиеся в составе иконостаса или в декоре православной церкви, с изображениями Гермеса и Афродитиана, ныне хранящиеся в Государственном Историческом музее (ГИМ И VIII 4471). Афоризмы

в их свитках те же, что и у Гермеса и Афродитиана на золотых воротах Ипатьевского монастыря. Если Гермес в представлении не нуждается, то стоит отметить, что Афродитиан – это не настоящий философ, интеллектуал или бог (поэтому мы не даем его в списке в начале), но вымышленный персонаж греческого апокрифа V в. «Сказания Афродитиана», известного в русском списке XIII века. В апокрифе мудрецы-волхвы поклоняются Христу на персидской земле. Афродитиан является судьёй спора, возникшего между язычниками, когда в их храме статуи богов стали петь перед рождением Христа. В XVI в. этот апокриф, популярный на Руси, осуждается Максимом Греком, который предлагал его запретить.

Теперь мы опишем основные иконографические признаки инаковости, которые применялись к изображениям эллинских мудрецов, на примере выборки приведённых выше источников. Как мы уже упоминали, иконописцам, художникам и иллюминаторам на Руси было очень важно показать, что праведные эллинские мудрецы – не то же самое, что христианские святые. Они только провозгласили пришествие Христа, но не стали от этого святыми. Однако не менее важно было и показать, что даже в древности, на далёком Востоке люди знали о христианстве. Обе эти задачи можно было выполнить, представив языческих пророков прихода Христа в странных, ориентализирующих и богато украшенных одеждах, необычных головных уборах и роскошных коронах, со специфической растительностью на лице или взлохмаченными волосами, отсылающими к «дикому», языческому происхождению пророков. В отдельном случае мы увидим, что художники не стеснялись использовать даже демонические визуальные маркеры, рисуя философов с косыми лицами или огнеподобными причёсками, отсылающими к изображениям нечистой силы и диких, нецивилизованных людей [Антонов, Майзульс 2014, 33–42]. Таким образом, можно выделить четыре основных иконографических маркера инаковости, которые использовались в изображениях эллинских мудрецов:

1) восточные одежды;
2) шляпы и короны;
3) причёски;
4) физиогномика.

Восточные одежды на античных мудрецах мы видим уже на золотых воротах Ипатьевского монастыря. Там на Платона и Гомера надеты тогоподобные мантии. Одежды, похожие на паломнические плащи, мы видим у Вергилия и Афродитиана на картинах XVIII в. из Государственного исторического музея; облачение последнего и его головной убор полностью совпадают с обликом Вергилия на фреске XVI в. из Кремля (ил. 3). Ориентализирующие платья различных эллинских мудрецов из иллюминированной копии «Пчелы» из РНБ напоминают зрителю, что они смотрят на людей прошлого, которые не были христианами, а поэтому одевались как прочие люди Востока. Воротники платьев могут быть богато украшены каменьями и вышивками, рукава – пряжками, а само платье неизменно широкое, отсылающее своим фасоном к представлению о заморской моде.



Ил. 3. Коллаж. Слева: Фреска с Вергилием. Московский кремль, Благовещенский собор, 1547–1551 гг.
Справа: Афродитиан. Картина, XVIII в. ГИМ, И VIII 4471

Один из самых заметных атрибутов античных философов в православной иконографии, шляпы, часто напоминают головные уборы паломников или евреев, которых в Средние века тоже считали людьми Востока. К примеру, таковы шапки кремлёвского Вергилия и Платона из иллюминированной «Пчелы». Аристотель с фрески Новоспасского монастыря носит что-то похожее на фригийский колпак, который можно было увидеть на греческих или римских мраморных статуях, а также на средневековых изображениях людей Востока и евреев [Mellinkoff 1993, 69–70]. Плутарх из той же серии фресок носит восточный головной убор, похожий на османский тюрбан. Эти своеобразные головные уборы, не распространённые в России, ещё раз подчёркивали, что «эллинские мудрецы» – люди издалека.

На изображении в иллюминированной копии «Пчелы» Аристотель выглядит очень необычно – он носит огромную шляпу и держит в руках Библию с большим крестом на массивном переплете (ил. 4). Это анахронистичное изображение Аристотеля как Отца Церкви стало возможным из-за множества ошибок иллюминатора. Аристотель изображён в этой рукописи восемь раз – в некоторых случаях вместе с Иоанном Златоустом и Григорием Нисским. У них в руках в качестве атрибутов нарисованы Библии, а вокруг голов – нимбы. Иллюминатор явно спутал образы античного писателя и христианского святого, нарисовав Аристотеля в образе святого. После этого он мог перерисовать нимб как огромную круглую шляпу, которая знаменовала, что этот человек не христианский святой, а языческий мудрец. Библию же пришлось оставить, чтобы не портить рисунок.



Ил. 4. Коллаж из миниатюр. Слева направо: Аристотель, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский. «Пчела», XVII в. РНБ, Ф.I.487

Интересным образом эллинские мудрецы в балканской традиции иногда изображались с нимбами – как святые. Яркий образец этой иконографии находится в болгарской церкви Рождества Христова XVII века в Арбанаси. Подобные изображения были и в русских церквях, но позднее, во время религиозных реформ, нимбы были стёрты (например, на золочёных дверях Благовещенского собора) [Чернецов 2002, 5–13].

Короны, с которыми на Руси часто изображались античные философы, не всегда являются простыми маркерами восточного богатства. К примеру, короны Гомера с золочёных ворот Ипатьевского монастыря или Сократа из «Пчелы» своей формой напоминают шутовскую шапку, взъерошенные волосы или пламя. Эта неслучайно выбранная форма могла связать образ праведных эллинских мудрецов с образом язычников и даже демонов, которые также часто изображались с пламенеющими или лохматыми прическами. Длинные, распущенные или взъерошенные волосы в православной иконографии были частыми визуальными маркерами эллинских мудрецов. В русской иконе так изображают только бесов, юродивых или подвижников, ушедших в пустынь. В некоторых случаях мы видим, что волосы и головной убор имеют одну и ту же «пылающую» форму. Это могло сообщать идею инаковости, дикости, язычества представленных фигур.

По сравнению с этими фантазийными образами античных философов изображения «эллинских мудрецов» на Балканах в некоторых случаях не лишены некоторой (хоть и очень небольшой) степени исторической точности. Например, в болгарском Бачковском монастыре есть фреска XVII в., на которой Сократ изображён в виде короткобородого зрелого человека

с роскошной короной на голове и богато украшенной одеждой и обувью (опять же, атрибутами восточных мудрецов). В то же время Платон, стоящий рядом, кажется подростком из-за отсутствия растительности на лице. Художники этого региона наверняка знали, что Сократ был учителем Платона и что Сократ был старше. Тем не менее, даже на Балканах, не говоря о российских примерах, в большинстве других случаев Платон и Сократ изображаются ровесниками (что не означает ошибку – персонажи всего лишь представлены в одинаковом возрасте).

В православной иконографии только один персонаж из десятков изображений эллинских мудрецов, анализируемых нами для данной статьи, представлен согласно оригинальному греческому тексту или изображению. Это Эзоп из «Пчелы», которого греческие источники описывали как поразительно уродливого маленького мужчину (ил. 5). В Средневековье и гораздо позднее, даже в семнадцатом веке, в Европе процветала физиогномика, искусство оценивать личность человека по его лицу, что повлияло на конструирование портретов как в западной, так и в русской иконографии [Resnick 2012, 13–17]. Русский иллюминатор изобразил Эзопа с искажёнными чертами лица, что, с одной стороны, отсылало к его оригинальной, древнегреческой, а не апокрифической биографии, а с другой – также служило маркером его языческого статуса.



Ил. 5. Эзоп. Миниатюра. «Пчела», XVII в. РНБ, Ф.I.487

Рассмотрев приведённые выше примеры, мы можем заключить, что русская православная иконография эллинских мудрецов была хорошо продуманной и тонко сбалансированной. С одной стороны, философов и писателей изображали в восточной одежде, со странными чужеземными шляпами, а иногда и с взлохмаченными волосами или уродливыми лицами. С другой стороны, они были одеты как короли, у некоторых из них были короны и другие атрибуты их богатства и ума. Всё это может продемонстрировать, как много внимания в иконографии эллинских мудрецов, чрезвычайно редкой в России, уделялось чётко опознаваемым атрибутам, которые многое могли сказать об изображённом персонаже любому зрителю, даже плохо знакомому с церковной историей, апокрифами об «эллинских мудрецах» или не умеющему читать. С помощью характерных визуальных маркеров художники представляли античных философов такими, какими они должны были быть в рамках священной истории – праведными язычниками из далёких земель.

БИБЛИОГРАФИЯ

Антонов, Майзульс 2014 – *Антонов Д. И., Майзульс М. Р.* Анатомия ада: путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. Москва, 2014.

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

Дорофеев 2020 – *Дорофеев Д. Ю.* Античные философы в православных храмах: истоки зарождения и причины распространения иконографической традиции // Визуальная теология. 2020. № 2. С. 70–94.

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

Дурасов 1984 – *Дурасов Г. П.* Каргополье. Художественные сокровища. Москва, 1984.

Зотов 2020 – *Зотов С. О.* «Гроб еллинского мудреца». Платон, Аристотель, Сократ как персонажи православной церковной иконографии // Зело. 2020. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://zelomi.ru/journal/ellin (дата обращения: 13 сентября 2021 г.).

Зотов 2021 – *Зотов С. О.* Иконографический беспредел: необычное в православной иконе. Москва, 2021.

Казакова 1961 – *Казакова Н. А.* Книгописная деятельность и общественно-политические взгляды Гурия Тушина // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XV. Москва, Ленинград, 1961. С. 169–200.

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

Чернецов 2002 – *Чернецов А. В.* Двери христианских храмов: иконография и символика // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2002. № 4. С. 6–14.

Mellinkoff 1993 – *Mellinkoff R.* Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages. Berkeley, Los Angeles, 1993.

Resnick 2012 – *Resnick I. M.* Marks of Distinctions: Christian Perceptions of Jews in the High Middle Ages. Washington, 2012.

Taylor 1981 – *Taylor M. D.* Historiated Tree of Jesse // Dumbarton Oaks Papers. 1980 / 1981. Vol. 34 / 35. P. 125–176.

REFERENCES

Antonov, Maizuls 2014 – Antonov D. I., Maizuls M. R. Anatomy of Hell: A Guide to the Old Russian Visual Demonology. Moscow, 2014. In Russian.

Buslaev 1861 – Buslaev F. I. Historical Sketches of Russian Folk Literature and Art. St. Petersburg, 1861. In Russian.

Chernetsov 2002 – Chernetsov A. V. Doors of Christian Churches: Iconography and Symbolism. *Bulletin of the Russian Humanitarian Science Foundation.* 2002. 4. P. 6–14. In Russian.

Dorofeev 2020 – Dorofeev D. Yu. Ancient Philosophers in Orthodox Churches: The Sources of Generation and the Reasons for the Distribution of the Iconographic Tradition. *Journal of Visual Theology*. 2020. 2. P. 70–94. In Russian.

Durasov 1984 – Durasov G. P. Kargopolye. Artistic Treasures. Moscow, 1984. In Russian.

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

Kazakova 1961 – Kazakova N. A. Guriy Tushin's Book Writing and Social-Political Views. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Vol. 15. Moscow, Leningrad, 1961. P. 169–200. In Russian.

Mellinkoff 1993 – Mellinkoff R. Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages. Berkeley, Los Angeles, 1993.

Resnick 2012 – Resnick I. M. Marks of Distinctions: Christian Perceptions of Jews in the High Middle Ages. Washington, 2012.

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

Taylor 1981 – Taylor M. D. Historiated Tree of Jesse. *Dumbarton Oaks Papers.* 1980 / 1981. Vol. 34 / 35. P. 125–176.

Zotov 2020 – Zotov S. O. "The Coffin of the Greek Sage". Plato, Aristotle, Socrates as Characters of Orthodox Church Iconography. *Zelo*. 2020. URL: https://zelomi.ru/journal/ellin. In Russian.

Zotov 2021 – Zotov S. O. Iconographical Mayhem: The Unusual in the Orthodox Icon. Moscow, 2021. In Russian.

Материал поступил в редакцию 21.09.2021,
принят к публикации 19.10.2021

Для цитирования:
Зотов С. О. Типология атрибутов инаковости в русской иконографии античных философов // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 73–85.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-73-85.

For citation:
Zotov S. O. The Typology of the Otherness in the Russian Iconography of Ancient Philosophers. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 73–85.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-73-85.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-86-102

ОБРАЗНОСТЬ КАК ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ДВУХ РЕАЛЬНОСТЕЙ В РАННЕХРИСТИАНСКИХ ФИЛОСОФСКИХ МОДЕЛЯХ МИРОЗДАНИЯ

Л. С. Стефанова
Софийский университет им. Св. Климента Охридского, Болгария
lubastefanovalands@gmail.com

Проблема интерпретации образного мышления ранних христианских писателей и художников связана с анализом и пониманием того, как они выражают сложные богословские идеи, сформировавшиеся в первые века зарождения христианской философии. В христианском мышлении идея связи Божественного с человеком воплощается посредством образов. Это основа не только богатого метафорического и аллегорического словесного выражения, но и визуальной интерпретации той же идеи в искусстве. В этом исследовании внимание автора сосредоточено по преимуществу на абстрактных геометрических формах в мозаиках ранних христианских храмов. Его цель, прежде всего, показать, что некоторые композиции использовались не только как декоративные элементы в убранстве храма, но были наполнены более глубоким, философским содержанием. Одним из самых ранних примеров композиций с ярко выраженным трансцендентным характером являются частично сохранившиеся мозаики IV века в Большой епископальной базилике в Пловдиве (Болгария). Сравнение текстов из ранних христианских трактатов с некоторыми типами композиций позволяет проанализировать процесс восприятия, осмысления и визуализации этих мыслительных моделей в общей изобразительной структуре христианской иконографии. Геометрические узоры раскрывают связь с универсальными идеями творения в трудах христианских мыслителей первых веков. Таким образом, эти труды стали основой для развития теоцентрических композиций в христианском храме и определили новую, метафизическую перспективу его внутреннего пространства.

Ключевые слова: абстрактное образное мышление, геометрические модели, христианская мозаика, христианский храм, начало, процесс, центр, спираль, Единое, множественность, концентрические взаимодействия.

IMAGERY AS AN INTERSECTION OF TWO REALITIES IN THE EARLY CHRISTIAN PHILOSOPHICAL MODELS OF THE UNIVERSE

Lyubomira Stefanova
Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria
lubastefanovalands@gmail.com

The problem of interpreting the imaginative thinking of early Christian writers and artists is connected with the analysis and understanding of their expression of complex theological ideas formed in the first centuries of the beginning of Christian philosophy. One of the earliest examples of compositions with a vivid transcendental character is the partially preserved mosaic in the Great Episcopal Basilica in Plovdiv, Bulgaria. The comparison of the texts from the early Christian treatises with certain types of compositions allows to analyze the process of perception, comprehension and visualization of these thought models in the general pictorial structure of the Christian iconography. The author's attention is focused on the floor mosaics in the Episcopal Basilica in Plovdiv, dating from the 4th century, in which can be traced not only the origin of the visual interpretation of individual texts, and not just the development of allegorical symbolic images, but a special kind of circular compositions, that became the basis for the development of Christian iconography in the following centuries.

Keywords: abstract figurative thinking, geometric models, Christian mosaic, Christian temple, beginning, process, center, spiral, the One, multiple, concentric interactions.

Представления об общении человека с Богом свидетельствуют с древних времён о сознательном поиске наиболее подходящих средств выражения, чтобы передать универсальные идеи взаимоотношений между абсолютной и относительной реальностью, той духовной связи между Создателем и творением, которая определяет общую структуру и устройство бытия. Мир христианского искусства с самого начала своего развития построен как целостная структура, объединяющая в себе через веру все визуальные, словесные, чувственные и динамические формы выражения, которые вместе составляют общий духовный этос христианской культуры. Это искусство невозможно постичь само по себе в контексте аналитической историзации сакральных образов. Чтобы понять его суть, мы должны избавиться от приобретённой привычки воспринимать образы только как иллюстрации определённых исторических событий или текстов из Священного Писания, а также от ограниченного толкования богословских формулировок, выработанных на протяжении веков христианской истории.

Вообще говоря, христианство создаёт особые динамические образы, которые можно полностью воспринять тогда, когда мы находимся в само́м храме, где мы переживаем нашу настоящую и будущую жизнь, слушая, видя, вдыхая и переживая то, что происходит в эсхатологическом сообще-

стве. В храме человеческая душа вступает в общение с особыми образами, имеющими как чувственное, так и вневременно́е измерение. В этом смысле высказывается известный российский исследователь христианского искусства Алексей Лидов, когда призывает отличать основной методологический принцип в истории искусства, касающийся отношений между изображением и зрителем, от гораздо более глубокого и сложного восприятия, которое культивирует сама христианская образность в сокровенной сущности человеческой души, помещая зрителя в самое священное окружение, посреди сакрального образа [Лидов 2009, 23–24]. Фактически понятие «образ» здесь, в христианском контексте, выходит далеко за рамки общепринятого понятия, за пределы поверхности стены и икон, которые смотрят на нас из иконостаса, расширяясь, наполняя своим присутствием весь храм, всю Вселенную. Образ становится пространственным образом, способным влиять на человека, активизировать его тончайшие духовные восприятия и тем самым создавать ощущение связи, общения с невидимым присутствием Бога в священном пространстве храма.

Такое понимание образов в их функции как связующего звена между человеческим, земным и трансцендентным бытием Бога, вероятно, существовало с первых веков христианского мировоззрения, наряду с возникновением потребности в словесном выражении основных истин христианской веры. Оно неизбежно имело в качестве отправной точки и мистический опыт, и тексты Священного Писания, и опыт древней философской мысли – фундаментальные предпосылки для развития общего видения сотворения мира, цели человека и его отношений с Творцом.

В данном исследовании внимание сосредоточено на напольных мозаиках в раннехристианских базиликах, в которых прослеживаются особого рода круговые композиции, которые, несмотря на их декоративный характер, на наш взгляд, передают чисто философские послания, лежащие в основе христианского учения об онтологической связи Творца и творения.

Онтологические идеи между эллинистической и раннехристианской эпохами

В геометрических мозаиках поздней римской эпохи и при переходе к эллинистической культуре можно найти те схематические образы мышления, которые были развиты как философские идеи в более поздних неоплатонических видениях Единого и эманации. Они также заимствованы в схемах христианского мышления при формировании теоцентрических композиций. Постараемся доказать, что они не только декоративны и случайны, но и вполне целенаправленно участвуют в общей пространственной схеме храмового единства, чтобы сделать её значимой как топос мысленного созерцания. Именно эти изображения декоративных концентрических кругов, возможно, легли в основу разработанных позднее иконографических схем Христа Вседержителя на куполах и сводах средневековых церквей.

Наряду с декоративными элементами и сюжетными сценами, которые следуют библейскому тексту, раннехристианские базилики изобило-

вали изображениями птиц, рыб, виноградных гроздей, различных животных и геометрическими орнаментами, такими как меандры, косы, ромбы и стилизованные растения. Одним из таких примеров является базилика в Аквилее (Италия), где мозаики пола (IV век), расположенные на огромной площади, передают представления первых христиан о разнообразии сотворённого мира (*ил.* 1). Среди изображений, обрамлённых плетёными орнаментами, мы также находим те, которые имеют символическое значение: барашек, павлин, рыба, которые косвенно относятся к образу Христа. Весь мозаичный декор базилики создаёт ощущение погружения в другую реальность, в реальность затерянного рая. Когда мы смотрим на эти изображения почти с высоты птичьего полёта, мы невольно думаем о величии Божьего творения и его грандиозном замысле.



Ил. 1. Напольные мозаики в базилике Аквилеи. Деталь. IV в. Фото автора

Время создания этих мозаик – это также время появления «Шестоднева» (Hexameron) как литературного жанра. Святой Василий Великий описывает величие Божьего промысла в сотворении мира. Он удивляется уни-

кальности каждого создания и тому, как всё в мире пронизано той же Божественной энергией, через которую всеобъемлющий Логос, изливая Свою любовь, даёт жизнь земле. Это синергетическое единство творения было открыто христианским языком живописи с самого начала христианского искусства. Всё многообразие вселенной представлено в различных творениях, каждое из которых существует как индивидуальное и само по себе неповторимое Божественное воплощение. Разнообразие форм логосов приведено в единство и общую гармонию через их причастность к Творцу как Первопричине и Создателю всего видимого и невидимого.

Однако параллельно с изучением сотворённой природы мы также открываем космологию христианских святых отцов. Первый день творения считается его началом. В этот первый день, по словам св. Григория Нисского, элементы, составляющие существо, были созданы одновременно. Этот первый день также является *днём одним* (Быт 1:4), особым *днём*, днём вне исторического времени (курсив мой – *Л.С.*). Это день, когда Бог творит всё сразу, «в первый момент творения» [Лоски 2013, 104]. За ним следуют ещё пять деятельных дней, в которые постепенно раскрывается творческая сила Создателя мира, и ещё один, последний и особенный день, замыкающий круг духовного восхождения, обратно к Создателю. Это тоже вневременное понятие, восьмой день воскресения – время-вечность. Возникает вопрос, не выражены ли идеи сотворения Вселенной, связывающие космологические понятия с абстрактным мышлением, через их собственные образные эквиваленты в христианском искусстве? По своей природе оно является невербальным, что затрудняет доказательство такой гипотезы. Однако это не повод не акцентировать внимание на геометрических элементах, которые входят в храмовое искусство вместе с фигурными композициями.

Очевидно, в декоративном убранстве христианской церкви кроется эстетика античности, развитая до сих пор с утончённым чувством орнамента, который одновременно прост и значим как связующее звено между реалистично переданными сюжетными сценами и абстрактным мышлением древних народов. Именно наличие абстрактных декоративных композиций, наряду с повествовательными сценами и символическими образами, говорит о том, что в христианской мысли присутствует невербальный художественный язык, через который идеи эллинистической философии были выражены, но пересмотрены с точки зрения христианства. Как предыдущие языческие культуры, так и христианская мысль имеют дело с вопросами происхождения мира и вселенной. Эти представления относятся к выражению связи между тем Единым Принципом, о котором говорится в учении Платона и его последователей, с одной стороны, и видимым миром, который существует благодаря этой связи, с другой стороны. Влияние неоплатонизма на ранних христианских мыслителей находит выражение в концепции Божественного начала. Плотин (204–270) говорит о Едином как о чём-то, что нельзя описать, потому что оно выше всякой сущности и существования. Это принцип бытия, которому ничего нельзя приписать: «ни бытие, ни сущность, ни жизнь, потому что он выше всех этих вещей»; Единое «полностью самодостаточно и является первым из всех вещей» [Плотин 2005, 322, 538].

Эманация существ из высшей Первопричины в дольний мир – основная идея, которую можно увидеть в египетском религиозном культе Солнца в династии Эхнатона, а также в текстах халдейских оракулов, которые частично дошли до нас и имели продолжение в неоплатонических учениях Прокла и Юлиана. Солнце и его лучи представлены как церемониальная, праздничная раздача товаров, пронизывающих и связывающих весь космос:

> И если вы хотите говорить о невидимом, начиная с видимого, <знайте, что> Солнце не только заставляет сиять весь космос, но и создаёт телесное (τὸ σωματοειδὲς) через божественное – с всецелостью и полнотой (ὂλον δι' ὂλου), но и наполняет его жизнью, поднимает душу посредством неуменьшенного света и вкладывает в них неуменьшающуюся поднимающую (ἀναγωγόν) силу; и хотя через свои лучи оно управляет космосом, оно также наполняет души огненными плодами (ἐμπυρίῶν καρπῶν), потому что ранг Солнца исходит свыше, от сверхкосмических существ [Петров 2010, 94].

Христианское представление о Едином находится под влиянием платонических и неоплатонических концепций, но воспринимается и понимается в свете веры Христа в Единого Всемогущего Бога. Даже в ранних апологетических работах христианских писателей можно найти представление о Боге как о Едином животворном Начале, которое является причиной сотворённого мира, всего сущесвующего, всех существ. Он даёт жизнь и любовь всем существам земным. Для святого Иустина Философа Бог – трансцендентный, нерождённый, невысказанный, неизменный, Владыка всего. В то же время Он – Личность, которая вступает в определённые отношения с людьми, свидетельствуя им о Своей любви и сочувствии [Цоневски 2008, 231–236]. Богословские воззрения св. Иустина построены на основе Священного Писания и отличаются от платоновской философии идей и числовых отношений. Бог для святого Иустина – нравственная Личность, осуществляющая созидательную и вдумчивую деятельность через Свой Логос-Слово, или Сына Божьего.

В напольных мозаиках раннехристианской базилики в Ме́риде, Испания (IV век), можно найти прекрасное изображение розетки, выражающее именно эту радиальную симметрию, в которой, подобно огромному солнцу, лучи исходят от Единого Блага (ил. 2). Подобное изображение концентрических кругов, чередующихся с радиальными спиральными линиями, встречается и в других образцах из более ранних эпох, например, в мозаике из Большого дворца (Палацо Массимо) в Риме (II век), мозаике пола с головой бога Диониса с виллы II–III вв. (Археологический музей Коринфа), напольной мозаике с головой Медузы из Пирея (II в.). Изображение в Мериде с радиальными лучами, исходящими из центра, соответствует идее излучающего Себя Бога. Наблюдательный глаз наслаждается идеальным расположением форм в радиальной геометрии, претендующей на роль модели Божественного Абсолюта. Однако, если удерживать взгляд на изображении в течение длительного времени, сама форма приводит к движе-

нию и вращению розетки, в результате чего из-за предполагаемого сжатия радиальное движение становится спиральным.



Ил. 2. Мозаика из Мериды. Испания. IV век

В неоплатонической концепции энергии, исходящие из центра, уменьшаются в силе по мере удаления от него. Это связано с тем, что схема концентрической круговой композиции принята за абсолютную перспективную проекцию, т. е. вид спереди сверху. Если на изображённую розетку смотреть под углом – что неизбежно при выборе любой другой точки обзора, кроме фронтальной проекции, – перспективное сжатие лучей, которые образуют квадраты при пересечении с концентрическими полосами, может быть видимым. Таким образом, лучевые линии в их сокращении приобретают форму, слегка изогнутую к концу, и поворачивают движение к центру от радиального к спиральному. Таким образом – именно как спиральное движение к центру, к которому уже сознательно стремятся, – образуется розетка мозаики пола раннехристианской базилики в Пловдиве.

Мозаичный круг

Мозаики в Пловдивской епископальной базилике были обнаружены недавно и выставлены в мае 2021 года. Они также датируются концом IV века. Вот ещё один вид изображения, который как бы привлекает особое внимание и обостряет зрительное восприятие. Мы снова говорим об изображениях розеток, но на этот раз радиальное движение трансформируется в спираль, получая своеобразное вращение круговой композиции (ил. 3). Фактически, от центра к периферии круга тянутся однородные полосы концентрических внутренних кругов. Каждая полоса состоит из чередующихся маленьких квадратов: белого, охристого, красного, белого, чёрного, синего, зелёного, чёрного. Квадраты повторяются по определённому алгоритму, так

как этот модуль умещается четыре раза в каждой полосе. Всего образуется семь концентрических полос, и от центра к периферии каждая последующая полоса образно «тянется» квадратом вперёд. В обобщённом видении этой круговой композиции образуются восемь лучей каждого цвета, которые собираются по спирали к центру.



Ил. 3. Мозаика из Епископальной базилики в Пловдиве. Конец IV века

Здесь следует задать вопрос, нельзя ли понимать такое изображение круга с геометрическими элементами как часть декоративной ткани напольной мозаики, выполняющей просто эстетические функции в общей внутренней среде базилики. Причина может заключаться в том, что эта круговая композиция не занимает центрального места в общем декоративном покрытии, а находится в обрамлении большего квадрата к югу от продольной оси центрального нефа. Кроме того, она повторяется ещё раз в другом аналогичном квадрате. Однако важность и особая значимость такого изображения очевидны, поскольку оно является частью более крупной композиции, в центре которой стоит квадрат с именем епископа, занимавшего кафедру в то время, когда были сделаны мозаичные украшения. К сожалению, бóльшая часть этой центральной композиции была утеряна, и по сохранившимся надписям можно только предположить, что имя епископа – Лукиан или Маркиан. Близость этих круглых изображений к столь важной композиции в центральной части базилики однозначно оставляет впечатление её значимости, привлекая внимание зрителя к сакральной геометрии.

Изображённая мозаикой круглая композиция в раннехристианской базилике в Пловдиве обнаруживает особую связь с более сложным образ-

ным мышлением христианских святых отцов, которые видят Божественные энергии как проявление Самого Бога в творении. Представленный образ можно понять как отражение идеи творческого промысла Бога, который заключается во вхождении Божественных энергий в мир и в творческой силе Слова, создающей все логосы как фундаментальные принципы существования. На практике два типа образных эквивалентов абстрактного мышления частично совпадают. Первый – это радиальное развитие кругов от центра к периферии, что соответствует неоплатонической идее эманации Единого, распространяющейся во множестве. Второй тип – это идея прохождения энергий от трансцендентной сущности Бога через волевой творческий акт Бога, в котором, создавая логосы, Он проявляется через них во всей полноте и становится доступным миру.

Круглые композиции этого типа встречаются и в других раннехристианских храмах, а также в церквях более поздних эпох. Время создания этой наглядной модели совпадает с временем творчества отцов Каппадокии. Поэтому ту же мысль, но выраженную словесно, можно найти у св. Василия Великого, когда он отличает неоплатоническую эманацию, которая является непроизвольным действием Бога, происходящим вне времени, – от Его творческого процесса, который является следствием Его доброй воли, и посредством которого создаются логосы сотворённого мира, имеющего временные измерения [Каприев 2011, 38]. Если мы снова вернёмся к космологическим представлениям святых отцов, мы обнаружим пять дней творения духовных и чувственных элементов – неба и земли, устроенных и украшенных «световидящей силой» Бога, наполняющей творчество. Это мысли-воли Бога, логосы, исходящие из Слова Божьего. Что выражает мозаичный круг из Пловдивской базилики? Разве он не описывает этот предвечный акт творения, в котором мы отличаем сущностное от ипостасного, время-вечность от времени-истории? Это наглядная модель, предполагающая выражение образных представлений о само́м творческом акте Божьей Мудрости. Концентрические круги, выходящие из центра как из первого начала, являются одновременно дугой, кругом и спиралью. Это как бы четыре элемента, составляющие мир – вода, земля, воздух и огонь; они чередуются в цветных круговых полосах, которые можно видеть сквозь квадраты и в виде спиральных лучей.

Связываем ли мы мозаичный круг с древними космогоническими представлениями, с теологическими идеями христианских мыслителей или воспринимаем его нейтрально как элемент храмового убранства, мы можем сказать, что перед нами спиральный узор концентрических взаимодействий. Это уже не неоплатоническое излучение, безразличное к процессу создания форм. Пересекая квадраты от центра наружу, мы можем отметить спиральное «вращение» лучей внутрь. Это достигается именно за счёт понимания богатого геометрического модуля и следования алгоритму пересечений квадратов. Итак, если мы думаем о сформированных спиральных лучах, мы можем отнести их к иерархическому порядку в трактатах Ареопагита, где основная метафизическая структура доктрины провиденциальной энергии Бога в творении развивается вдоль оси: μονή – πρόοδος –

ἐπιστροφή (покой – исхождение – возвращение), поскольку ἐπιστροφή объясняет возвращение творения к Создателю. Как отмечает Курдыбайло, это обращение направлено к Причине, которая также является конечной Целью [Курдыбайло 2018, 95–97]. Это делается постепенно, при этом Цели предшествуют более мелкие цели, которые фактически являются промежуточными ступенями в иерархическом Божественном Порядке. Если провести аналогию с лучами рассматриваемого круга, то точки пересечения квадратов можно представить как небольшие цели, ведущие к центру круга. Они подобны звеньям причинной метафизической цепи восхождения души к Богу. Согласно учению Ареопагита, местом этих точек пересечения будут Божественные Имена как соединяющие звенья процесса возхождения. «Из имён Бога, – говорит Ареопагит, – бытие есть проявление <имя> всесовершенного Бога, а остальные выражают Его более общие или частные провидения» [Ареопагит 1999, 91].

Как поясняют вышеупомянутые авторы, диалектика единного и множественного развивается параллельно с этим процессом. В христианском контексте Бог как единое и объединяющее Начало исходит из Своей обители (μονή) и продолжается в множественном сущем. Благодаря Его творческому действию возникают все логические формы подчинённого Ему бытия. Однако это не просто застывшие парадигмы Божественного проявления. В связи с тем, что в них есть *синфема* (знак семантического единства), или символ, соответствующий каждой онтологической ступени [Курдыбайло 2018, 99], они являются живыми носителями Божественной сущности в полном объёме, но уникальным и индивидуальным образом. В рассматриваемой художественной модели этим единством является пересечение каждого из квадратов с аналогичным квадратом из соседней полосы. Так выражается непрерывность метафизической цепи – непрерывная причастность творения к своему Творцу. С точки зрения христианских образов модель взаимоотношений единого и множественного, части и целого, относится к модели отношений между Богом Отцом и Богом Сыном. Или, как антиномично выразился бы Ареопагит (CH II, 2.11,13; 4.14,1), – это образ иерархического Божественного порядка, открывающий нам «общие и объединённые подразделения», «несходные подобия» или «безóбразные образы» [Ареопагит 2001, 22–24]. Как мы уже сказали, круговая композиция с квадратами, пересекающимися между полосами, наводит на мысль о повороте к началу, где поворот отмечает каждое пересечение спирально расположенных квадратов. Его можно представить с точки зрения рационального объяснения, потому что оно также присутствует в христианском православном богословии, не противореча и мистическому опыту.

Св. Максим Исповедник [Максим 2002, 117] представляет идею разума, который думает о Боге, объясняя, что:

> всякий ум, воссияв от Виновника всего, Бога, поскольку он воссиял от Сотворишего, движется, говорят, около Него как вокруг центра, и движение это не какое-то пространственное, но умственное и жизненное. Круговое же движение ума таково. Всё мыслящее мыслит или будучи умом, или как

причастное уму. Являющийся умом мыслит первично, а причастное уму мыслит вторично. Потому именно, что он, будучи умом, мыслит, и говорится, что он движется. Круговым же это движение представляется потому, что оно возвратное и совершается около Него. Так, мышлением самого себя и Того, Кто прежде него, от Кого он воссиял, поскольку Богом ведь, захотевшим это, он был произведён, он будет вращаться вокруг Него, чтобы не сказать вокруг стремления и любви к Богу, словно около центра. Не соединяются ведь вторые (умы. – *Л.С.*) с теми, кто перед ними, и происходящее уподобляется некоему хороводу. Ведь рождаемое, посылаемое существовать на своём месте, внимательно смотрит на Родившего.

Восьмиугольник с павлином

В контексте этой образной интерпретации теперь обратим наше внимание на большую мозаичную композицию Пловдивской базилики, которая расположена в центре у главного входа (ил. 4). Это восьмиугольник, состоящий из восьми смежных квадратов с каждой стороны. На квадратах изображены живописно воссозданные птицы – попарно или по одной в каждом квадрате, вокруг которых расположены стилизованные цветы. В центре образовавшегося восьмиугольника стоит павлин с распростёртым хвостом. На белом фоне выделяется силуэт птицы, который окружает плетёный орнамент. Изображение помещается в круг, вписанный в восьмиугольник. Несомненно, здесь использована символика, характерная для эпохи мозаичного творчества, в которой павлин является одним из главных символов Христа.



Ил. 4. Павлин. Епископальная базилика. Пловдив. IV век

Это наиболее представительная композиция из всех мозаичных изображений базилики. Входящего в неё у самого входа встречает этот великолепный живописный образ, словно окутанный самой любовью Бога, облачённый в славу. Благодаря декоративному оформлению он также создаёт впечатление кругового и даже спирального движения благодаря распростёртому хвосту птицы и радиальной симметрии её красивых перьев. Мы не будем вдаваться в подробные объяснения происхождения и значения этой символики. Это вопрос, который, вероятно, много раз рассматривался в области истории искусства. Для нас важно, что способ подачи этой символики павлина аналогичен изображённым цветным концентрическим полосам во внутренней части всего комплекса. Они также являются частью большой композиции с именем епископа, расположенной в восьмиугольнике, который, в свою очередь, состоит из квадратов с декоративными элементами. Этот алгоритм декоративной аранжировки порождает у зрителя ассоциации с умом, которые опять-таки встречаются в Ареопагитских трактатах:

> Как боголюбивый священник-освятитель он – лишь *провозвестник* Божественного выбора, и не он по своей благодати приводит посвящённых к священническому совершенству, но во всех священнических посвящениях он движется самим Богом. И наш Богом данный и первый священник-освятитель (и таким стал для нас человеколюбивый Иисус) прославил не Себя, как сказано в Слове, а Того, Кто сказал Ему: «Ты священник вовек по чину Мелхиседекову». <…> Он иерархически относит таинственное священническое посвящение к Своему Святейшему Отцу и к данному Богом Духу и, как слова говорят, повелевает им: «Не уходите из Иерусалима, но ждите обетования Отца, которое вы слышали от Меня» [Ареопагит 2001, 101–102].

Многоаспектная образность, характерная для текста Ареопагита, в раннехристианском искусстве обращается в живописную технику, чтобы передать универсальную и в то же время уникальную связь между Божественной и человеческой духовностью.

Влияние раннехристианских идей на развитие теоцентрических моделей

В дальнейшем развитии христианского искусства схемы круговых композиций приобретают особый смысл в связи с помещением изображения Христа в их центре. Этот метод, как вначале было отмечено, имеет своеобразный предходный пример в римских мозаиках второго века. Вместо изображения языческого бога христианские художники помещают в центр круговой композиции изображение Сына Божьего. «Слово Божие, – говорит св. Афанасий Александрийский, – видит и душу, и разум <…>, приводит в движение всё сущее в творении и через них открывает Отца» [Афанасий 1902, 208–209]. Божественные эманации в сотворённом мире совпадают с конечной точкой восхождения каждой составляющей этого мира, которая объек-

тивно определяется его привязанностью к образу Христа как единственной видимой Ипостаси Творца.

Невозможность найти какой-либо способ выразить или изобразить сущность Бога не означает невозможности выразить связь между Сверхсуществом и Его проявлением в имманентной реальности. Модели времени предназначены именно для этого. Как пишет Борис Успенский, «настоящее – это будущее в прошлом и прошлое в будущем» [Успенский 1996, 33]. Таким образом, через Христа историческое время воспринимается как космологическое. Прослеживая взаимодействие этих двух временных парадигм, перенесённое в визуальную сферу, мы видим, что они становятся узнаваемыми в священном пространстве христианского храма. С этой точки зрения линейная модель исторического времени сравнима с радиальной моделью иконографии, выраженной в куполе, которую также можно интерпретировать как спираль. Историологическое время – это прямая, состоящая из серии причинных событий. Сознание этого времени предполагает эволюционный принцип развития, в котором каждое новое состояние возникает из причинных случаев предыдущего. Возникает вопрос: где же начальное время, в котором находится первая причина? Затем человек достигает космологического сознания времени, изначального времени прото-бытия, которое порождает со-бытие.

> Действительно, линейное время, – пишет Б. Успенский, – по самой своей природе абстрактно, тогда как циклическое время конкретно. Линейное время безразлично по отношению к наполняющим его событиям, оно в принципе гомогенно и может мыслиться как однородная и бесконечно делимая субстанция, равная самой себе в каждой своей части; таким образом, оно может рассматриваться как предсуществующий каркас, к которому, так сказать, пригнана вселенная и в рамках которого происходит развитие событий. Напротив, циклическое время не гомогенно, качественно разнородно, оно вообще не мыслится отдельно от событий, которыми оно наполняется, – в противном случае цикличность времени никак не могла бы проявляться [Успенский 1996, 43–44].

Автор связывает циклическое время с космологическим сознанием. Это циклическое время является выражением причастности Бога к историческому времени, в которое был помещён человек. Линейное время похоже на фон, на котором происходят события, в то время как циклическое время Первопричины идентично самим событиям.

Если линейное, то есть историческое время воспринимается как абстрактное, то можно сказать, что оно существует вне событий, вне мира. А циклическое время, сопереживая событиям, может их порождать и, соответственно, сводить к их концу, к их небытию. Таким образом, мы достигаем начала времени, порождающего бытие. Это начальный момент, который не поддаётся повторению и на котором основано сотворённое существование. Цитируя библейские тексты из Книги Бытия (Быт 1:14–15), Б. Успенский пришёл к выводу, что движущееся Богом циклическое время оказалось временем сотворённого существа, соответствующим космологи-

ческому сознанию. Подобные размышления мы находим у преподобного Максима Исповедника: «Эон – это фиксированное время, а время – это эон, измеряемый движением» [Лоски 2013, 100]. Точка встречи веков выражается термином συντελεία – век, охватывающий все другие века.

Взаимодействие этих двух временных парадигм выражается в христианском искусстве через концентрические круги, постепенно развивающиеся от светлого к более тёмному или от тёмного к более светлому в куполе храма, в центре которого изображён Христос Вседержитель. Концентрические круги в куполе – это пространственная модель того же исторического сознания, уникальным образом включающего взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего в трансцендентной и в то же время имманентной реальности. В иконографии Христа Вседержителя нет ни прошлого, ни будущего, есть только настоящее, в котором единственный настоящий образ – это образ Спасителя, созерцаемый в эсхатологическом временно́м измерении, которое проецируется в самом себе. Эта модель после воплощения становится универсальной. «Совмещение космологического и исторического сознания исключительно отчётливо представлено в христианской догматике, – пишет Успенский. – Христос как Богочеловек принадлежит одновременно и космологическому началу, и историческому процессу» [Успенский 1996, 29].

Заключение

Раннехристианские напольные мозаики, представляющие собой круговые композиции, можно рассматривать как визуальные прототипы концентрических кругов, в которых помещено изображение Христа Вседержителя. Движение, создаваемое лучами, исходящими из центра круга, – то же самое, которое описано в VI веке Павлом Силенциарием, о чём говорит Лидов, объясняя образ «вращающегося храма» [Лидов 2011, 35]. Храмовая архитектура, развивая во времени крестово-купольный план, а также полукруг апсид с пересекающимися дуговыми линиями внутренних пространств, наводит на мысль о «дематериализации видимого объёма» [Webb 1999; см.: Лидов 2011, 32]. В этом отношении мозаичные вращающиеся круги можно воспринимать как прообразы *хороса* – священного танца кружащего внушительного купола-светильника в Константинопольской церкви Святой Софии, так похожего на вышеупомянутую идею преподобного Максима о движениях мыслящего ума. По новейшим концепциям, изложенным в творчестве А. Лидова, церковь Святой Софии была задумана в основном как пространственная икона, как перформативное пространство циркулирующего света. В нём произошло соединение физической реальности с трансцендентностью духовного существа. «Очевидно, – пишет Лидов, – что этот эффект имел не только эстетическое, но, прежде всего, символическое значение, создавая с помощью нисходящего вращающегося света образ Горнего Иерусалима, города со стенами из драгоценных камней, сходящего с небес в конце времён (Откр 21–22)» [Лидов 2011, 34–35].

Была ли круговая мозаика из Пловдивской базилики и подобные ей образцы задуманы на основе теоцентрических идей? Без письменных источников, которые могли бы объяснить, каковы были философские и религиозные концепции, лежащие в основе конкретных художественных примеров, мы не всегда можем категорически говорить об их замысле. Однако они намекают на появление средств выражения, с помощью которых, так сказать, «вербальные» фундаментальные богословские идеи церковного искусства, эстетики или представлений о вселенной и времени в целом повторно воспроизводятся через образные формы мышления. Кроме того, у нас есть мудрость, извлечённая из священных текстов и богатого литературного наследия христианских писателей, которые сами по себе являются источником глубочайших богословских прозрений и откровений. Художники, создавшие христианские образы, также черпали из них знания и мудрость.

Иногда сравнения между идеями христианских мыслителей и художественным, умозрительным выражением подобных идей могут страдать от определённого анахронизма. Но мы должны знать заранее, что в данном случае мы приближаемся к этому вопросу не с точки зрения исторической фактологии, а с точки зрения визуального и перцептивного понимания определённой идеи, которая, хотя мы и находим её в тексте, могла существовать задолго до этого в визуальной сфере христианского мышления, где она выражалась в качестве образа. Трудно также догадаться, как словесное выражение идей и их художественная реализация взаимно влияли друг на друга. Наряду с повествовательными темами Священного Писания, а также со многими символическими образами, представленными в контексте как аллегорического, так и типологического экзегетического анализа, в этих образах заключаются те формы мысли, которые выражают основные богословские идеи о сотворении мира и Божьем промысле.

В первые века христиане могли словесно выражать истины веры, ища космологической связи бытия с Богом, который неизвестен в природе. Перед будущими исследованиями христианского искусства стоит задача раскрыть, как художественный изобразительный язык христиан развивался параллельно со словесным выражением, достигнув, соответственно, высокого уровня понимания абстрактной формы. Как создавались особые образы, *образы-парадигмы* [Лидов 2011], раскрывающие связь между существованием Бога и человеческой реальностью. Этот вид образов связан, с одной стороны, с общей трансцендентной реальностью самого храма и предполагает его общую концепцию как визуально перформативного пространства в его функциях как посредника, так и среды духовного созерцания. С другой стороны, сосредоточиваясь на определённых аспектах этого образа, мы можем сказать, что он выражает фундаментальное христианское понимание Божественного порядка и причастности человека и творения к их Создателю. Цель образного воплощения идей связана с возможностью стимулирования и концентрации ментальных и духовных сил человека с целью более непосредственного понимания и реализации его призвания как венца творения и выражения полноты Божьего плана.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ареопагит 1999 – *Ареопагит Псевдо-Дионисий*. За Божествените имена / Пер. с гр. на болг. Л. Денковой. София, 1999.

Ареопагит 2001 – *Ареопагит Псевдо-Дионисий*. За Небесната Йерархия. За Църковната Йерархия / Пер. с гр. на болг. И. Христова. София, 2001.

Афанасий 1902 – *Афанасий Великий*, св. Слово о воплощении Бога Слова и о пришествии Его к нам во плоти // Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, архиепископа Александрийского. Часть 1. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. С. 191–264.

Каприев 2011 – *Каприев Г.* Византийска философия. София, 2011.

Курдыбайло 2018 – *Курдыбайло Д. С., Курдыбайло И. П.* О влиянии Прокла на диалектику имени и именования в Ареопагитическом трактате «О Божественных именах» // Соловьёвские исследования. 2018. Вып. 4 (60). С. 90–108.

Лидов 2009 – *Лидов А. М.* Иероиопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в Византийской культуре. Москва, 2009.

Лидов 2011 – *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. Москва, 2011. С. 27–51.

Лоски 2013 – *Лоски В.* Очерк върху мистическото богословие на Източната църква / Пер. с фр. на болг. Е. Крумовой. София, 2013.

Максим 2002 – *Дионисий Ареопагит*. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования / Пер. с греч. Г. Прохорова. Санкт-Петербург, 2002.

Плотин 2005 – *Плотин.* Енеады III 8, 10 / Пер. с греч. на болг. Ц. Бояджиева. София, 2005.

Петров 2010 – *Петров В. В.* «Возводящие лучи Блага»: Солнце в позднеантичнем платонизме и в «Ареопагитском корпусе» // Историко-философский ежегодник. 2009. Москва, 2010. С. 85–112.

Успенский 1996 – *Успенский Б.* Избранные труды. Том 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва, 1996.

Цоневски 2008 – *Цоневски И.* Патрология. Живот, съчинения и учения на църковните отци, учители и писатели. Т. 1. София, 2008.

REFERENCES

Areopagite 1999 – Pseudo-Dionysius the Areopagite. Divine Names. Transl. into Bulgarian by L. Denkova. Sofia, 1999.

Areopagite 2001 – Pseudo-Dionysius the Areopagite. On the Celestial Hierarchy. Ecclesiactical Hierarchy. Transl. into Bulgarian by I. Hristov. Sofia, 2001.

Athanasius 1902 – St. Athanasius the Great. The Word about the Incarnation of God and His Coming to Us in the Flesh. *The Works of St. Afanasius.* Part 1. Transl. into Russian. Holy Trinity Sergius Lavra, 1902.

Capriev 2011 – Capriev G. Byzantine Philosophy. Sofia, 2011. In Bulgarian.

Kurdybailo 2018 – Kurdybailo D. S., Kurdybailo I. P. On the Procleane Influence on Names and Naming Dialectics in the Areopagitic treatise “On the Divine Names”. *Solovyov Studies*. Vol. 4 (60). St. Petersburg, 2018. In Russian.

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

Lidov 2011 – Lidov A. M. The Whirling Church. Iconic as Performative in Byzantine Spatial Icons. *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia.* Moscow, 2011. In Russian.

Loski 2013 – Loski V. Essay on the Top of Mystical Theology at the Eastern Church. Transl. into Bulgarian by E. Krumova. Sofia, 2013.

Maximus 2002 – Dionysius the Areopagite. Essays. Maximus the Confessor. Interpretations. Transl. into Russian by G. Prokhorov. St. Petersburg, 2002.

Petrov 2010 – Petrov V. V. The Rays of the Good. The Sun in Late Antique Platonism and in Corpus Areopagiticum. *Historical and Philosophical Yearbook. 2009.* Moscow, 2010. P. 85–112. In Russian.

Plotinus 2005 – Plotinus. Enneads III 8, 10. Transl. into Bulgarian by Ts. Boyadzhiev, Sofia, 2005.

Tsonevski 2008 – Tsonevski I. Patrology. Belly, Works and Teachings on the Church Fathers, Teachers and Writers. Vol. 1. Sofia, 2008. In Bulgarian.

Uspensky 1996 – Uspensky B. Selected Works. Vol. 1: Semiotics of History. Semiotics of Culture. Moscow, 1996. In Russian.

Материал поступил в редакцию 15.09.2021
принят к публикации 22.10.2021

Для цитирования:
Стефанова Л. С. Образность как пересечение двух реальностей в раннехристианских философских моделях мироздания // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 86–102.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-86-102.

For citation:
Stefanova L. S. Imagery as an Intersection of Two Realities in the Early Christian Philosophical Models of the Univers. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 86–102.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-86-102.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-103-132

ХРИСТИАНСКИЕ МОЗАИКИ ИОРДАНИИ: К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛЬНОМ КОНСТРУИРОВАНИИ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Ю. А. Крейдун
Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
krey70@mail.ru

Территория современной Иордании тесно связана с разными историческими эпохами. Многие древние цивилизации и народы оставили здесь свой след. Немало событий вошли в библейскую историю. Но в связи с нестабильной политической ситуацией на Ближнем Востоке и, в частности, в Иордании полноценное изучение археологических памятников в регионе стало возможным только во второй половине XX столетия. В последние десятилетия исследователи открыли множество археологических памятников ранневизантийской эпохи. Работа посвящена описанию наиболее сохранившихся ранневизантийских напольных мозаик, обнаруженных в Джераше, Петрах, Умм-эр-Расас, на горе Нево и в других исторических местах Иордании. Дана авторская трактовка изобразительного и идейного содержания композиций. Остатки церкви Косьмы и Дамиана в Джераше содержат крупнейший из сохранившихся фрагмент напольной мозаики (533 г.). Сложное геометрическое членение композиции помимо декоративных функций имело литургическое применение, определяя положение духовенства во время богослужения. Сюжеты крестильного придела базилики на горе Нево по стилистике соответствуют своему времени (530 г.), но уникальны по содержанию и композиции, состоящей из человеческих фигур, взаимодействующих с животными. Осмысление данных сюжетов, по мнению автора, наиболее продуктивно в сочетании с библейской экзегетикой. Мозаики начала VIII в. базилики святого Стефана в Умм-эр-Расас отражают топографию древней Палестины. Этот памятник не менее значим, чем ранее открытая карта Святой Земли VI в. в Мадабе. Особого внимания заслуживают напольные мозаики главной базилики города Петры, более известного как крупнейший пещерный некрополь. При всей своей традиционности композиция мозаик допускает множественное толкование, версии которого представлены в работе. Таким образом, недавно открытые в Иордании остатки ранневизантийских базилик расширяют предметную область изучения мозаичного искусства V – начала VIII в. Мозаики Иордании являлись органичной частью культурного пространства Ближнего Востока. Декоративность ранневизантийских мозаик, унаследованная от эпохи античности, существенно дополнена более широким спектром религиозных идей. При общих стилистических особенностях и подобии визуальных элементов каждый объект является уникальным произведением мозаичного искусства, отражающим оригинальность теологических, литургических, хронологических и иных взглядов авторов мозаик. Арабская экспансия и иконоборчество VIII в. вынуждало авторов мозаик перекладывать стихийным набором антропоморфные и зооморфные изображения с целью недопущения полного уничтожения работ. Реставрация утрат декоративного слоя напольных мозаик,

возникавших по причине слабости раствора или землетрясений, производилась, как правило, без восстановления первоначального сюжета. Это говорит об относительно коротком периоде христианского мозаичного искусства и его резкой утрате в данном регионе по причине исламизации и иконоборчества.

Ключевые слова: напольные мозаики, ранневизантийское искусство, Джераш, Петра, Иордания.

CHRISTIAN MOSAICS OF JORDAN: VISUAL CONSTRUCTION OF SACRED SPACE

Yury Kreydun
Altai State University, Barnaul, Russia
krey70@mail.ru

The territory of modern Jordan is related to different historical epochs. Many ancient civilizations and peoples left their mark there. Many events happened in Biblical history. The study of Jordan's archaeological memorials became possible in the second half of the 20th century because of the unstable political situation in the Middle East and in Jordan. During last decades the researchers have being discovered many archaeological memorials of the early Byzantine epochs. The work is devoted to the description of the best-preserved early Byzantine floor. The mosaics were found in Jerash, Petra, Umm-er-Rasas, on Mount Nebo, and other historical sites in Jordan. The author gives his interpretation of the pictorial and ideological content of the compositions. The ruins of the Church of Cosmas and Damian in Jerash contain the largest surviving fragment of a floor mosaic (533). The complex geometric division of the composition, in addition to decorative functions, had a liturgical application and defined the position of the clergy during worship. The construction of the baptismal aisle of the basilica on Mount Nebo corresponds in style to their time (530), but it is unique in content and composition, consisting human figures interacting with animals. According to the author, comprehension of the construction is most productive in the context of with Biblical exegesis. Mosaics from the beginning of the 8th century St. Stephen's Basilicas at Umm er Rasas reflect the topography of ancient Palestine. That memorial is not less significant than Madaba's map of the Holy Land of the 6th century that was discovered previously. The floor mosaics of the main basilica of Petra deserve special attention. Petra is known as the largest cave necropolis. For all its tradition, the composition of mosaics admits of multiple interpretations, versions of which are presented in the work. Thus, the ruins of early Byzantine basilicas discovered in Jordan recently expand the subject area of the study of mosaic art from the 5th to the beginning of the 8th centuries. The mosaics of Jordan were organic part of the cultural space of the Middle East. The decorativeness of early Byzantine mosaics which are heritage of the ancient world, is complemented by a wider range of ideological religious elements. Each mosaic has both common stylistic features and unique ones. Each object is a work of mosaic art, which reflects the original vision of theological, liturgical, chronological and other interpretations of the mosaic authors. Islamization and iconoclasm forced mosaicists to remake mosaics. They tried to save the mosaics from complete destruction and spontaneously restored anthropo-

morphic and zoomorphic images. Many mosaic surfaces were destroyed due to the weakness of the solution or earthquakes. As a rule, the original plot of the mosaics was not recovered during the restoration. It means that the period of Christian mosaic art in this region was relatively short and ended due to islamization and iconoclasm.

Keywords: floor mosaics, early Byzantine art, Jerash, Petra, Jordan.

Территория современной Иордании тесно связана с разными историческими эпохами. Многие древние цивилизации и народы оставили здесь свой след. Немало событий вошли в библейскую историю, включая проповедь Иисуса Христа, который, согласно тексту Евангелий, неоднократно посещал города Десятиградия. Река Иордан отмечена в истории семитских религий как место крещения Христа и как последний рубеж богоизбранного народа перед вступлением в Землю Обетованную. В христианскую эпоху порядка 20 городов региона были кафедральными. В качестве реакции на растущую популярность паломничества по Святым местам в римскую и особенно в ранневизантийскую эпоху появилось множество культовых сооружений. В V–VI веках это были уже полноценные храмы, являвшиеся прекрасными образцами архитектуры и монументального искусства своего времени. Рубежным стал VII век. Землетрясения, арабские завоевания и иконоборчество привели к разрушениям многих уникальных памятников эпохи. Они оказались под спудом.

В связи с нестабильной политической ситуацией на Ближнем Востоке и, в частности, в Иордании, полноценное изучение археологических памятников стало возможным только во второй половине XX столетия. В последние десятилетия исследователи открыли множество археологических памятников ранневизантийской эпохи. Это заметно расширило исследовательскую проблематику в области христианского искусства. Вместе с тем появился новый инструментарий, связанный с цифровыми технологиями. Сегодня доступны компьютерное моделирование объектов, качественная фотофиксация, экспресс-анализ состава, более точный хронологический анализ. Не менее важны для научно-исследовательского процесса новые возможности в сфере коммуникации. Создание баз данных, быстрый обмен информацией по сети Интернет позволили существенно ускорить решение исследовательских задач. Не менее важным стало расширение научных подходов. Значительный импульс в изучении религиозного искусства связан с относительно новым направлением в искусствознании – иеротопией. Иеротопический подход не только расширил проблематику исследований (от творческого процесса до процесса восприятия произведений искусства), но и расширил предметную базу. Предметом изучения религиозного искусства стали не только произведения как таковые, но и окружающая среда, и человек, вступающий в невербальный контакт с этим произведением.

Тем не менее, трудно было бы расширять проблематику и методологию в изучении истории христианского искусства, если бы не было новых археологических открытий. За последние десятилетия в научный оборот вклю-

чено множество новых объектов, хранящих следы материальной культуры ранневизантийского периода. Раскопки в Египте, Малой Азии, на Ближнем Востоке открыли новые исследовательские горизонты. В значительной мере это относится к византийским мозаикам Сирии, Ливана, Палестины и Иордании. Что особенно ценно, сохранилось много достаточно цельных фрагментов, позволяющих реконструировать первоначальный замысел автора. Опустение городов, уход христиан из региона в результате исламского завоевания и многократные опустошительные землетрясения привели к «естественной» консервации объектов – по крайней мере той части, которая находилась на уровне пола и ниже.

Долгие столетия древние города Ближнего Востока оставались под спудом и только в наше время, благодаря археологическим открытиям, возвращаются в историю. В январе 2020 года нам удалось побывать в Иордании, посетить различные исторические места. Наибольшее впечатление произвели мозаики на остатках ранневизантийских храмов. Об этом пойдёт речь далее.

Тель мар Ильяс – холм пророка Ильи

Место туристическое, но большого количества туристов не заметно. В зимний период здесь затишье. В километре от возвышенности находятся развалины Фесвии Галаадской. Это родина одного из важнейших пророков Ветхого Завета – Ильи Фесвитянина. Здесь, на склоне холма, находился дом его родителей; здесь же, по преданию, и место его рождения. Само событие рождения этого пророка окутано мистикой. В акафисте Пророку сказано, что его новорожденного ангелы укутывали огнём, подразумевая некую духовную субстанцию. И дело не только в том, что он имел очень вспыльчивый, огненный характер. В его житии довольно часто фигурирует образ огня: встреча с Господом после огненных испытаний (3 Цар 19:11–12); небесный огонь, сжигающий жертвенное животное (3 Цар 18:38); вознесение на огненной колеснице (4 Цар 2:11). Жилищем его родителей, скорее всего, был грот. Это место сейчас отмечено небольшим византийским алтарём. Судя по сохранившимся остаткам фундамента и стен, в V–VI веках здесь был построен храм. От него вверх ведут широкие ступени. На вершине холма сохранились остатки довольно большого крестово-купольного храма более позднего времени. Его площадь – более 1000 м², и он считается самой крупной древней церковью из обнаруженных в Иордании (ил. 1).

В христианские времена это место было важной частью паломнического маршрута по Святой Земле. Наличие довольно крупного храма вдалеке от селения свидетельствует о большом количестве паломников, которые стремились не только посетить особые места, но и, по возможности, принять участие в литургии и причаститься. Сохранившаяся мозаичная надпись свидетельствует, что церковь была построена в 622 году. Частично сохранились орнаменты мозаичного пола, который не был особенно изыскан. В основном это несложные геометрические фигуры-вставки в общий бежевый фон. Палитра состояла из 6–7 цветов. Наиболее ясно просматри-

вается бордюрная косичка, обрамлявшая композицию пола по периметру (*ил.* 2).

Возможно, большой храм был построен на месте более старого. По край-



Ил. 1. Остатки базилики на холме Тель Илиас. VII в. Фото автора



Ил. 2. Фрагмент мозаичного пола. Фото автора

ней мере, видны фрагменты мозаик, которые, возможно, стоит отнести к более раннему периоду – к IV–V векам. Небольшой фрагмент пола в нартексе уложен крупной галькой. На территории комплекса есть остатки часовни, цистерна для запаса воды и склеп, высеченный в скале, вероятно, для захоронения духовенства. Ниже по склону находятся остатки зданий монастырского или паломнического комплекса.

Джераш

Этот город – один из трёх классических городов Ближнего Востока (вместе с Пальмирой и Петрой), сохранившихся в аутентичной планировке. В первом веке до нашей эры Гераса (так город назывался тогда) вошла в состав Десятиградия. Это место находится в 40 км на север от Аммана. До разрушительного землетрясения 747 года это был оживлённый торговый город, входящий в Декаполис. Руины его были обнаружены в XIX веке.

Наибольшего расцвета город достиг в Римский период, во II–III веках.



Ил. 3. Колоннада в Джераше. Фото автора

От этого времени сегодня сохранились остатки двух амфитеатров, ипподрома, храмов Зевса и Артемиды. Также сохранилась триумфальная арка, построенная к визиту римского императора Адриана в 129 г. н. э. Особой достопримечательностью является обилие колонн, которые служили опорами для перекрытий, защищавших улицы города от прямых солнечных лучей. Сегодня в результате далеко не исчерпывающих реставрационных

работ часть колонн (без перекрытий) поставлена в вертикальное положение, главная овальная городская площадь также окружена колоннадой, что придаёт особую значимость месту (ил. 3). Благодаря колоннаде планировка города хорошо читается при панорамном обзоре с возвышенности. Главная улица – Кардо Максимус, идущая с юга на север, – имеет длину более 600 м. Её пересекало несколько менее значимых улиц, идущих с запада на восток (декуманус). Мостовые выложены крупными каменными плитами прямоугольной формы. Швы между плитами идут наискосок, что существенно смягчало ход конных повозок, хотя и требовало от строителей дополнительных усилий по сравнению с продольно-поперечной укладкой дорожного мощения. Под плитами была устроена ливневая канализация. Через небольшие люки её можно было прочищать. Судя по их размерам, для этого использовался детский труд.

Сильные христианские общины в городе появились во второй половине IV века. Вплоть до VII века, судя по археологическим раскопкам, было построено не менее 15 церквей. Они были разного предназначения: кафедральная, приходские, домовые и т. д. И, соответственно, их размеры существенно различались. Но в целом планировка и архитектура соответствуют ранневизантийскому базиликальному храму. Частично сохранились фундаменты, некоторые стены, опорные колонны. Но самое неизгладимое впечатление оставляет хорошая сохранность мозаичных полов нескольких храмов.

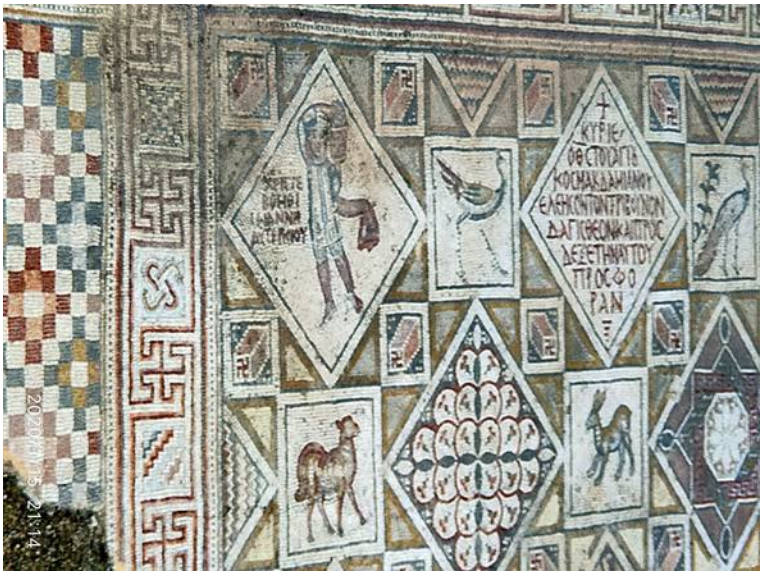
Прежде всего, это так называемая Тройная церковь – единое здание



Ил. 4. Мозаичные полы храма Косьмы и Дамиана. Восточная часть. VI в. Фото автора

с тремя храмами: базиликами великомученика Георгия Победоносца (530) и святых бессребреников Косьмы и Дамиана (533), а также ротондой Иоанна Крестителя в центре (531). Храмы строились последовательно, начиная с юга. Все три храма объединены одним нартексом. Между апсидами расположены баптистерий и ризница. В стенах храма присутствуют блоки из более ранних античных построек, в частности, храма Зевса. Это была достаточно распространённая в Византии практика в период перехода от языческих культов к христианству. Здания языческих капищ либо переоборудовались в церкви, либо разбирались, и из этих же материалов строилось новое здание храма.

Наибольшую сохранность имеют мозаики церкви Косьмы и Дамиана.



Ил. 5. Мозаичные полы храма Косьмы и Дамиана. Фрагмент. Фото автора

Перед алтарём выложена надпись-посвящение, в которой указана дата построения храма (533 год) и имя правящего архиерея – епископа Павла. По сторонам от неё – изображения донатора и хранителя церкви Феодора и его жены Георгии, фланкированные кедрами, причём Георгия изображена с воздетыми руками, символизирующими молитву (ил. 4). Композиция мозаичного пола поделена на три части. В центральном нефе – сложно составленный набор из различных элементов, которые вписаны в ромбы, квадраты и треугольники. Наиболее значимы неповторяющиеся элементы ромбов. В первом ряду из четырех ромбов снова воспроизведены фигуры донаторов (в крайних ромбах), причём Феодор здесь изображён с корзиной, полной винограда, – как символ жертвы (ил. 5). Во втором ромбе выложена надпись, увенчанная крестом, где указано на «приношение» Феодора, а в третьем ромбе изображена виноградная лоза с листьями и гроздьями, подчеркивающая евангельский смысл жертвы Феодора, как верного после-

дователя Христа[1]. Христианское содержание композиции дополняется тремя завитками лозы, указывающими на Святую Троицу. Во втором ряду три ромба. Привлекает особое внимание центральный, содержащий в центре светлый восьмиугольник с вписанным цветком. Он напоминает архиерейский орлец, который постилается в ноги епископу во время богослужения. Здесь, очевидно, было место для священнослужителя. В остальных ромбах находятся полихромные орнаментальные формы, при этом ни одна из композиций (а их несколько десятков) не повторяется. Это делает композицию привлекательной для пристального рассмотрения.

В квадратах изображены птицы и животные, как дикие, так и домашние. Ряды с птицами и животными чередуются. Также в некоторых квадратах изображены сосуды, в частности, амфора с кружащими над нею птицами, напоминающими библейский образ Церкви как источника воды живой. В квадратах меньшего размера изображён псевдокуб со свастикой. Пространство между указанными фигурами заполняют рамочные треугольники.

Поля под балками, разделяющими нефы, в первом промежутке запол-



Ил. 6. Мозаичные полы храма Косьмы и Дамиана. Западная часть. Фото автора

[1] См. Евангелие от Иоанна: «Я лоза, а вы ветви» (15:5).

нены полихромными квадратами, расположенными в шахматном порядке, во втором промежутке – изображениями птиц и рыб в обрамлении плетёных полос, в третьем промежутке – геометрическим орнаментом. Боковые нефы устелены ковром из цветов с двойным красным бутоном и зелеными листиками. Фон выложен арочками белым камнем. Обрамление всех частей храма выполнено меандром, чередующимся с неповторяющимися орнаментальными элементами (ил. 6).

Следует добавить, что мозаичная композиция пола имеет утраты. Сохранились следы ремонтных работ в древний период, возможно, после землетрясения. Утраченные фрагменты были заложены тессерами белого цвета без восстановления первоначального рисунка.

Кроме того, в храме Косьмы и Дамиана нет следов перекладки антропоморфных изображений, как это наблюдается в других храмах Иордании. Это говорит о том, что данные мозаики чудом пережили период иконоборчества и время халифа Язида II (720–724), который предписал уничтожить изображения людей и животных, противоречащих нормам ислама.

На полах ротонды Иоанна Крестителя имеются остатки видов городов





Ил. 7. Мозаичные полы храма Иоанна Предтечи. Фрагмент. VI в. (слева).
Ил. 8. Мозаичные полы храма святого Георгия. Фрагмент. VI в. (справа).
Фото автора

Египта, изображения растений, птиц и животных. Композиция формировалась по кругу и отвечала архитектуре храма – кругу, вписанному в квадрат. Судя по сохранившимся элементам, основная сюжетная часть мозаики имела тёмно-серый фон, что делало образы более живописными (ил. 7). Ещё более утонченно по сравнению с храмом Косьмы и Дамиана были выпол-

нены мозаичные изображения в храме Георгия Победоносца. Композиция представляла собой виноградную лозу с листьями и гроздьями, в завитках которой были изображения птиц и животных (ил. 8). Мозаичное поле обрамлял вдоль стен гильош (полихромный плетеный бордюр). Некоторые авторы указывают, что все изображения живых существ были уничтожены в VIII веке. Это не совсем так. В частности, хорошо сохранились изображения утки и антилопы. Предположительно, в VIII веке из трёх базилик действующей оставалась только базилика Георгия Победоносца. Этим можно объяснить относительную сохранность антропоморфных изображений на полах в двух других храмах.

Почти полностью сохранились мозаики полов храма епископа Мариана,



Ил. 9. Мозаичные полы храма епископа Мариана. VI в. Фото автора

построенного в 570 году вблизи арки Адриана. Во втором веке предполагалось, что город будет развиваться за пределы Южных ворот, поэтому арка Адриана была построена в 129 г. довольно далеко от них. Но этого не случилось. Здесь находился ипподром, а позднее было устроено городское кладбище. Небольшой храм епископа Мариана служил для отпевания умерших, поскольку находился среди множества гробниц, в том числе подземных. Храм однонефный, в него можно было попасть через нартекс. Нартекс выходит на главную дорогу, которая вела из Филадельфии в Герасу. Площадь храма – чуть более 100 м². Весь пол уложен геометрическим рисунком. Это прекрасно сохранившийся образец византийского церковного интерьера (ил. 9). В алтаре – ромбы с крестами. Сохранилось место престола, сам престол утрачен. На солее декоративная композиция полов составлена из пересекающихся кругов. Ниже солеи по традиции выложена

надпись о строительстве этого храма. Основная часть храма уложена чередующимися восьмиугольниками и квадратами. В восьмиугольниках – кресты и другие геометрические фигуры, в квадратах – усложнённая свастика. Как и в предыдущих случаях, мозаичисты того времени нестрого следили за регулярностью чередования геометрических элементов. Так, в ряду, где преимущественно находятся кресты, попадаются сегменты с ромбами. Это могло быть следствием коллективной работы. Подмастерья или менее опытные мастера не всегда были внимательны к расположению элементов мозаики. К основной части здания с севера была пристроена комната, вероятно, для подготовки умерших к погребению. Также имелся небольшой притвор. На полах в смежных помещениях мозаика представляла ковёр из ромбов, но с более простыми инкрустациями. Мозаики храма Мариана были составлены из сегментов плотно-красного цвета по светло-бежевому фону.

В церкви, переоборудованной в VI веке из синагоги, сохранились фрагменты напольной мозаики, изображающей сцену Всемирного потопа. У алтаря традиционная надпись-посвящение о жертвователях синагоги. Первоначально ориентация здания была на запад, в сторону Иерусалима, как принято в синагогах. После перестройки алтарь христианского храма уже был сориентирован на восток. Переоборудование различных строений в христианские храмы наблюдалось в Римской империи повсеместно – и в Риме, и в Афинах, и, разумеется, на Ближнем Востоке.

Археологам удалось обнаружить остатки цеха по изготовлению мозаики, что говорит о местной школе мастеров. Это и не удивительно. Такой большой объём работ по отделке пола и, следовательно, спрос на эти работы инициировали появление местных мозаичистов.

Предполагается, что город имел ещё бóльшие размеры, и не расчищенной остаётся восточная часть города. Но там сегодня находится множество жилых домов иорданцев, и археологические раскопки потребовали бы расселения десятков тысяч людей. На это средств у правительства Иордании не имеется.

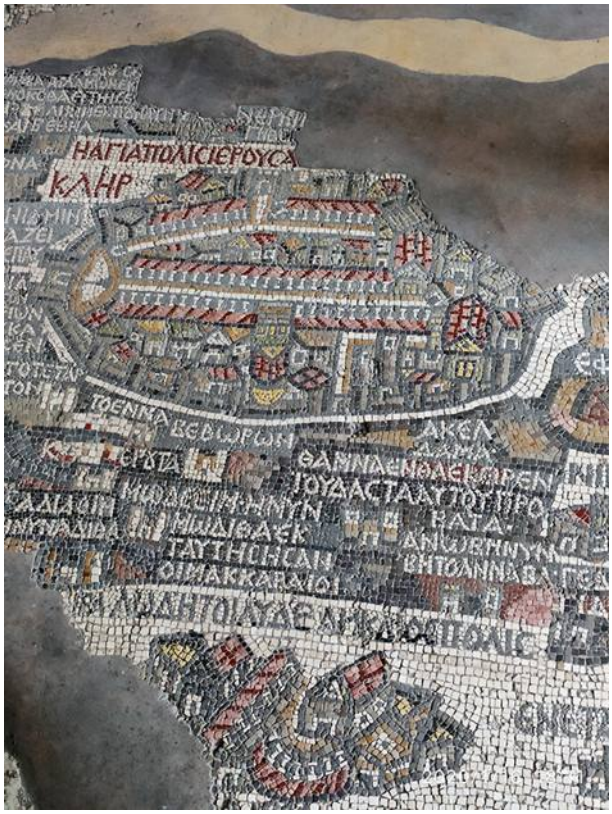
В столице Иордании Аммане важнейшей исторической достопримечательностью является древнее фортификационное укрепление, называемое Цитадель. Здесь переплетены остатки разных культур и эпох: римской, христианской и исламской. Сохранились остатки фундаментов одноапсидной базилики V–VI веков. Покрытие пола не сохранилось. Но в экспозиции Национального археологического музея представлены несколько фрагментов напольной мозаики христианских храмов: ктитор Феодор (точная копия из храма Косьмы и Дамиана), тигр и петух.

Мадаба

Наиболее известное место Иордании, хранящее следы ранневизантийского мозаичного искусства, – это, несомненно, храм великомученика Георгия в Мадабе, находящейся в 30 км от Аммана. Мадаба неоднократно упоминается в Ветхом Завете как Медева. Здесь в древности проходил крупный торговый путь. Храм действующий, довольно ухоженный. Здесь совер-

шаются православные богослужения. Карта Святой Земли, выложенная в мозаике на полу храма, сохранилась лишь частично. Город был разрушен сильнейшим землетрясением 747 года. Во второй половине XIX века здесь поселились христиане, они же и обнаружили уникальную мозаичную карту. Первоначальный размер неизвестен, сегодня сохранилось порядка 30 м² древней карты (ил. 10).

На такую малую сохранность повлияло не только время и естественное



Ил. 10. Карта Святой Земли в храме св. Георгия (Мадаба). VI в.
Изображение Иерусалима.
Фото автора

разрушение. Современный храм построен без учёта планировки остатков храма VI века и, соответственно, карты. Видно, что часть карты «ушла» под колонны и, возможно, южную стену, что, конечно, в наше время расценивается как варварство по отношению к остаткам уникальных памятников христианского искусства. В настоящее время на ней можно разглядеть Иерусалим, Вифлеем, Иерихон, Мёртвое море, Иордан, некоторые города Десятиградия. Иерусалим показан особенно детально. Городская стена имеет овальный профиль и напоминает корабль-ковчег. Горизонтально тянется центральная улица (Виа Долороза – Путь страданий Христа). В цен-

тре сень, перевёрнутая относительно остальных; это храм Гроба Господня. Так древние мозаичисты визуально выделили главную святыню всего христианского мира.

Карта не только содержит указание на многие исторические библейские места. Их сохранилось почти 150. Для раннего Средневековья она уникальна соблюдением реального топографического масштаба. Ей вполне можно было пользоваться для планирования не только маршрута, но и времени паломничества. Исследователи отмечают большую информированность автора (или авторов) карты. Возможно, это свидетельствует об использовании многих древних источников: библейских книг, «Ономастикона библейских мест» Евсевия Кесарийского, переведённого на латынь блаженным Иеронимом, и др. Разумеется, важным источником информации стал личный опыт. Точность карты позволила уже в наше время сделать несколько новых открытий святых мест, в частности, обнаружен монастырь ветхозаветного Лота (на высоком берегу, выходящем к Мёртвому морю). Вместе с тем, карта лишена каких-либо декоративных элементов, что говорит о её исключительно прикладном назначении.

Изображения городов и иных мест Палестины встречается и в других мозаиках региона, например, в храме архидьякона Стефана в Умм-эр-Расасе (см. ниже). Но эти изображения не отражают реальной топографии.

На стенах храма св. Георгия множество отдельных мозаичных икон свя-



Ил. 11. Икона четырёх поколений. XX в. Фото автора

тых. Эти иконы заказные и изготовлены в местных мастерских на средства прихожан и паломников. Помимо традиционных изображений апостолов, мучеников и преподобных есть уникальный извод, на котором одновременно присутствуют четыре поколения: праведная Мария, праведная Анна, которая держит на коленях свою дочь, Деву Марию-Богородицу, а та, в свою очередь, держит на коленях Иисуса Христа (*ил.* 11).

Гора Нево

Наверное, самым большим собранием византийских напольных мозаик является музей в мемориале Моисея на горе Нево. Археологические находки свидетельствуют, что в ранневизантийский период здесь был крупный паломнический центр. Посещение места, где, по библейскому сказанию, скончался и похоронен вождь и пророк Моисей, было важнейшей частью паломничества на Святую Землю. Место возвышенное, обдувается сильными порывами ветра. Отсюда открывается прекрасная панорама Палестины, начиная от Мёртвого моря до Иудейских гор. Здесь было дано взглянуть Моисею на землю Обетованную: «Пред собой ты увидишь землю, а не войдёшь туда, в землю, которую Я даю сынам Израилевым» (Втор 32:52). Первая церквушка здесь была построена в IV веке. В V веке построили уже трёхнефный храм. В VI в. был пристроен придел Богородицы с баптистерием.

Сегодня древние мозаики размещаются в восстановленной базилике



Ил. 12. Базилика на горе Нево. Фото автора

(*ил.* 12) и частично под навесами на открытом воздухе. Так сделана попытка совместить современный аскетичный экстерьер с образцами напольных мозаик довольно разнообразного орнаментального содержания. Смотровая

площадка над высоким обрывом увенчана металлической композицией – змеёй, обернувшейся вокруг посоха Моисея. В этой композиции (работа современного итальянского мастера Джан-Паоло Фантони) отражён эпизод из странствования евреев по пустыне, когда странников из-за малодушия стали жалить ядовитые змеи (Чис 21:4–9). На подходе к комплексу паломников и туристов встречает монументальная композиция из каменной глыбы, в которой проступает профиль величайшего пророка. Авторы композиции, вероятно, были вдохновлены гениальной работой скульптора Эрьзи «Моисей» (1932). Образец современного монументального искусства довольно удачно дополнен историческими надписями на тротуаре. Здесь зафиксировано важное благословение Папы Римского рубежа XX–XXI веков, которое дало старт обустройству данного места в современном виде. Этому предшествовала большая археологическая работа, начатая ещё в 1933 году силами монахов-францисканцев. Им же принадлежит монастырский комплекс. Францисканцы получили в вечную опеку эту гору по решению эмира Трансиордании Абдаллы бен Аль-Хусейна в 1932 году.

В сюжетах полов древних храмов, представленных теперь здесь в каче-



Ил. 13. Фрагмент напольной мозаики. VI–VII вв. Фото автора

стве артефактов, довольно часто встречается такая композиция: растущий из амфоры виноград, в ветвях которого множество зверей. Виноградная лоза – это, несомненно, евангельский образ Иисуса Христа (Ин 15:5).

Амфора, из которой растёт лоза, – это указание на Бога-Отца, Творца мира. Звери, выражающие гармонию и разнообразие форм, указывают на первоначальное совершенство Божьего творения. Также присутствуют сюжеты в виде бегущих и лежащих диких зверей, обрамлённых по кругу пальмовыми листьями (ил. 13). По сторонам расположены охотники – с луком и пращой. Также изображены юноши и девушки, несущие корзины с различными плодами, что является аллегорическим изображением плодородия Земли, дающей питание человеку. Содержательный сюжет обрамляет сложный узор пересекающегося меандра с включением портретов жертвователей и птиц, олицетворяющих духовную высоту донаторов, бескорыстно отдающих свои средства на строительство храмов.

Особого внимания заслуживает цельная композиция северного при-



Ил. 14. Крестильный Богородичный придел, VI в. Фото автора

дела Богородицы с баптистерием (ил. 14). В нижнем ряду (первый ряд от западного входа) изображены два человека, ведущие на верёвке животных. Первый, изображённый в виде полуобнажённого эфиопа, ведёт страуса. Второй, в роскошной фригийской мантии и шапке, ведёт пятнистого верблюда и зебру. Наибольшую ценность для кочевника представлял скот. Именно скотом часто отдавались пожертвования на храм. Скот приводился на верёвке и привязывался у ворот церкви. Подобная традиция сохранялась

и в России в сельской местности вплоть до начала XX века.

Следующий ряд посвящён теме домашнего хозяйства. Здесь изображён человек, сидящий среди фруктовых деревьев, тут же пасутся домашние животные: козы и овцы. В третьем ряду изображены сцены охоты на медведя и кабана: всадники на конях, с копьями и в сопровождении охотничьих псов. Сцены восточного, четвёртого ряда посвящены теме сохранения жизни и имущества. Слева – пастух поражает копьём льва, нападающего на привязанного к дереву быка. Справа – воин во фригийских одеждах со щитом и копьём, поражающий львицу.

Интерпретируя сложную композицию пола, стоит предположить, что художник изобразил не только эпизоды земной жизни человека. Здесь, вероятно, визуализирована идея жертвенности, которая является одной из важнейших составляющих христианского нравственного учения. Причём жертвенность подразумевается и как личные лишения христианина, и как жертва на содержание и строительство храмов. Соответственно каждому ряду представлены жертвы кочевника, дары домохозяина и подношения охотника. Сюжеты четвёртого ряда предупреждают верующих о необходимости сохранения не только материальных, но и духовных богатств. Телец, привязанный к дереву, – это библейское жертвенное животное. Принося жертвы, древние евреи рассчитывали на небесное благословение. Львы, посягающие на предмет религиозной жизни, в сознании верующих ассоциируются не только с физической, но и духовной опасностью: «Трезвитесь и бодрствуйте, потому что противник ваш дьявол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (1 Пет 5:8). Стоит добавить, что наверняка здесь, в крестильном приделе, проводились беседы перед крещением. Указанная проблематика мозаичных сюжетов вполне соответствовала темам огласительных бесед.

В восточной части мозаики содержится надпись, в которой указан год строительства (530) и имена епископа, двух донаторов и трёх мозаичистов. Бордюр составлен из гильоша (переплетённых лент). Между лучами крестообразной купели, находящейся в восточной части придела, в виде четырёх разных плетёных форм помещены символические знаки природных стихий (огонь, земля, воздух и вода). Пол вокруг купели вымощен декоративным арочным орнаментом с парными цветочками (ил. 15). Аналогичный орнамент, но без контрастного выделения арочек, имеется в храме Косьмы и Дамиана в Джераше. В целом в мозаиках пола просматривается преемственность высокохудожественным античным образцам, но стилистические особенности крестильного придела указывают на африканское происхождение авторов-мозаичистов.

Под навесами представлено ещё несколько фрагментов напольной мозаики, перенесённых с раскопок утраченных христианских объектов V–VII веков, располагавшихся поблизости. В сюжетах традиционно много изображений птиц и животных в переплетениях виноградной лозы и пальмовых ветвей, а также донаторов, как правило, рядом с надписями, фиксирующими даты, имена епископов и строителей храма. Декоративное заполнение пространства вокруг сюжетных сцен состоит из «плетёнок», кре-

стовидных цветов, геометрических (включая аркатурные) узоров. Фрагменты мозаик более раннего времени (V в.) выглядят примитивнее, кладка элементов неаккуратна. Тем не менее, в них присутствует оригинальное стремление к декоративности.



Ил. 15. Баптистерий. Фото автора

Умм-эр-Расас

По дороге от Мадабы на юг, в пустынной местности расположен археологический комплекс римского, византийского и раннемусульманского периодов. Это остатки провинциального города. На этом месте стоял библейский город Мефаф. Здесь обнаружены остатки ряда византийских храмов. Наиболее интересен храм начала VIII века, посвящённый первомученику Стефану. Полы храма «устелены» прекрасно сохранившимися мозаиками с изображением городов Святой Земли, вероятно, входивших в паломнические маршруты. Техника напоминает карту Святой Земли в Мадабе. Но по композиции это оригинальная работа. Центральная часть композиции представляла собой изображения зверей, птиц и человека в круглых рамах, сплетённых из виноградной лозы (ил. 16). Обрамление этого изысканного «ковра» представляет собой сложную композицию, где по периметру изображены лодки с одиночными гребцами, предметы изо-

билия, рыбы и другие обитатели морских глубин, разделённые топографическими изображениями десяти крупнейших городов региона. С севера и с юга, по границе центрального нефа – ещё по восемь изображений городов. Причём на южной стороне – города между Иорданом и Средиземным морем, а в северной части – города Заиорданья. Таким образом, в церкви архидьякона Стефана топографический цикл состоит из 26 городов, которые содержат не только топонимику, но и наиболее характерные или значимые образы этих мест – здания, колоннады, ворота, например, в изображении Святого Града – Иерусалима (ил. 17).





Ил. 16. Ум-эр-расас. Мозаичные полы храма архидиакона Стефана. Центральная часть. Нач. VIII в. (слева).
Ил. 17. Мозаики северного дьяконника (справа).
Фото автора

Начало VIII века, как известно, предшествовало периоду иконоборчества. По мнению О. Е. Этингоф, уже тогда проявляются тенденции аниконического искусства [Этингоф 2020, 59]. Однако иконическая «осторожность» в мозаиках храма святого Стефана не уберегла от необходимости перекладывать хаотичным образом все антропоморфные и зооморфные изображения на полах после ранее упомянутого указа халифа Язида II (720–724) об уничтожении всех художественных изображений. Если учесть, что мозаики были выполнены в 718–719 годах, то, скорее всего, процесс перекладки осуществляли сами авторы вскоре после окончания работ. Как результат, из 54 образов центральной части полов в кругах виноградной лозы сохранились только два изображения: корзина с виноградом и набор фруктов. По сути, были переложены все изображения птиц и зверей, хотя в этом, скорее

всего, не было необходимости. Многие мозаики храмов пережили этот указ. Существует мнение, что указ в первую очередь подразумевал уничтожение изображений в тех местах, где появляются мусульмане.

С целью консервации над остатками храма возведён навес. В 2004 году этот комплекс был внесён в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Это самая крупная мозаика из сохранившихся в Иордании.

Недалеко от раскопок сохранилась пятнадцатиметровая башня-столп. В башне отсутствует лестница. Наверх башни можно было попасть только по приставной лестнице. На одном из фасадов имеется небольшой резной равносторонний крест. Предполагается, что это башня христианского столпника. Ширина башни у основания не более 2 метров. Хорошо отёсанные каменные блоки положены без раствора, либо он за века существования выветрился. По причине выветривания местами видны большие вертикальные зазоры между блоками. Эти зазоры в результате реставрации тщательно зачеканены пластинами из песчаника, что позволяет сохранять устойчивость этому довольно сложному в строительном отношении сооружению.

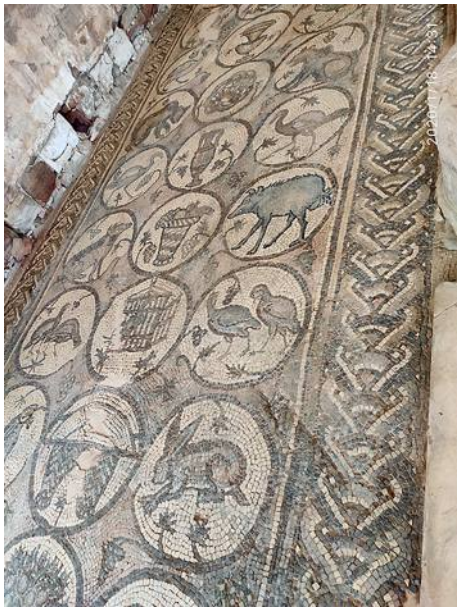
Петра

Древний город Петра известен современному путешественнику как город, выбитый в скалах. Здесь сохранилось множество скальных гробниц с резными фасадами. Кроме того, здесь немало памятников римской и ранневизантийской эпохи, в частности, христианские храмы V–VI веков. В одном из них сохранились напольные мозаики. Полы центрального нефа выложены мрамором в процессе реставрации (ил. 18). Историческое покрытие полов мраморными плитками частично утрачено. В боковых приделах довольно хорошо сохранилось мозаичное покрытие.



Ил. 18. Петра. Мраморная отделка поля алтаря базилики. VI в. Фото автора

Северный неф украшен традиционными для византийских храмов конца V века сюжетами (*ил.* 19). В три ряда располагаются 84 медальона, обрамленные переплетённой лозой, вырастающей из амфоры. Центральный ряд преимущественно состоит из предметов: кувшины, амфоры, корзины, блюда, наполненные плодами, что, так или иначе, говорит о вещественных дарах и ценностях. Здесь же имеются дерево, дающее плоды, подсвечник, как ещё один важный предмет быта. Эти элементы в боковых рядах окружают пары животных и птиц, таких как павлины, страусы, львицы, кабаны, зайцы и другие. Не все животные, изображённые в медальонах, являются обитателями этих мест. В пятом ряду с востока изображены два леопарда. Ещё через три ряда – пара слонов, также не обитавших здесь. В одном из рядов (четвёртый с запада) в крайних медальонах изображены два человека с ношей. В центральном медальоне этого ряда – пёс, очевидно, выполняющий сторожевую функцию. Обрамляет композицию бордюр из плетёной ленты (гильош). Этот элемент часто встречается в других местах, например, в храмах Джераша и горы Нево. Композиция напольных мозаик северного нефа является одной из самых масштабных панорам земной жизни и быта человека. Здесь представлены многие предметы быта, плоды, употребляемые в пищу, домашние животные и животные, являющиеся объектом охоты.





Ил. 19. Петра. Мозаики северного нефа (слева).
Ил. 20. Петра. Мозаики южного нефа (справа).
Фото автора

В южном нефе продолжена тема земного бытия человека. Составленная в духе античности композиция довольно сильно по стилистике отличается

от сюжетов южного нефа. Она состоит из элементов различной формы: кругов, овалов, квадратов и арок с раковинами (ил. 20). Все они выстроены в три ряда, аналогично северному нефу. Центральный ряд состоит преимущественно из человеческих фигур. Медальоны первых двух рядов от западного входа в храм утрачены, но, следуя логике дальнейших фигур, здесь были расположены изображения, связанные с зимой. Далее изображён рыбак, снимающий с крючка рыбу. Следующее изображение символизирует землю и человечество в виде женщины, окружённой детьми. Следующее изображение символизирует океан – в виде человека, держащего в руках парусный корабль и весло; полусогнутая нога опирается на рыбу. Ещё один рыбак, держащий рыбу, может символизировать Творца, держащего землю.

В центре этого ряда (шестой по счёту) находится изображение человека в накидке, с нимбом и книгой в руках. Иконографически это образ святителя. Накидка – это фелонь священнослужителя, книга – Евангелие, а нимб – знак святости. Однако, изображения святых на полу делать было не принято. К тому же, греческое надписание этого образа «София» говорит о том, что это не икона какого-либо святителя-епископа, а образ премудрости, которую должен обрести человек в зрелом возрасте.

Лето представлено в виде молодой женщины с полуобнажённым торсом. В её руках серп и сноп пшеницы. Третий с востока ряд содержит образ орла, очевидно, указывая на высоту человеческого опыта, обретаемого на исходе лет. Следом идёт образ осени в виде мужчины с плодами в руках и завершает центральный изобразительный ряд исполненная чаша с пьющими птичками, что означает венец человеческой жизни.

Боковые ряды представляют собой парные медальоны с птицами и животными, чередующиеся с изображения рыб в арках с раковинами. Налицо морская тема, полностью отсутствующая в северном нефе. Только в последнем (восточном) ряду вместо рыб под раковинами изображена пара петухов. Бордюр выполнен в виде двух переплетённых лент. Часть бордюра «уходит» в стену, что говорит либо об ошибке художников при разметке пола, либо о перестройках здания. В северном нефе бордюр со стороны стены вписан в габариты здания и не срезан стеной.

Мозаика южного нефа продолжается и в предапсидное пространство. В этой части – шесть медальонов, в которых изображены три пары животных и птиц: кони, страусы и олени (ил. 21). Эта мозаика выполнена так же качественно, как и предыдущие, но руками других мастеров и в ранневизантийском стиле, вероятно, в конце VI – начале VII века. Продолжающаяся до самой апсиды мозаика в южном нефе говорит о возможности доступа всех верующих в эту часть храма. Следовательно, здесь находился протезис, место, куда прихожане приносили дары: хлеб (просфоры) и вино. Из этих приношений клирики выбирали лучшее для совершения Евхаристии во время литургии. В северном нефе в предапсидной части пол уложен мраморной плиткой, аналогично алтарю в центральном нефе. Всё это говорит о том, что эта часть храма была недоступна для прихожан и являлась дьяконником. Здесь было хранилище облачений и другой

утвари. Такая планировка алтарной части трёхапсидной базилики с учётом мозаичного настила встречалась в разных местах Ближнего Востока, в частности, в сирийской базилике Кабр-Хирам, описанной Н. Ф. Хелу [Хелу 1992, 153–159].



Ил. 21. Мозаики протезиса. Фото автора

Таким образом, композиции напольных мозаик северного нефа изображают тему человеческого быта, а мозаики южного нефа имеют более сложную смысловую нагрузку. Здесь переплетены онтологические (образ Творца, земли, океана), хронологические (смена времён года) и сотериологические (зрелость, мудрость, «полная чаша») темы жизни человека и мира.

Стены также были украшены мозаиками, но они не сохранились. Очевидно, что стены и своды украшали образы небесного бытия: Спаситель, Божья Матерь, Святые, Ангелы, сцены Рая и т. д. Такое содержательное отличие украшений пола (земное бытие человека) и стен со сводами (небесное бытие) сложилось в доиконоборческий период. После преодоления церковью иконоборчества сохранилась традиция украшения стен и потолка небесными сюжетами, но от фигуративных мозаик пола отказались. Впрочем, есть примеры отображения земной деятельности человека и на стенах христианских храмов. В частности, в нижней части мозаики конхи храма священномученика Климента в Риме представлены люди, птицы и животные. Мозаика выполнена в XII веке, но считается, что это реплика более ранней мозаики храма, стоявшего на этом месте.

Долина реки Иордан. Место крещения Иисуса

Важнейшее место христианского паломничества на правом берегу р. Иордан – это место крещения Христа. Несколько десятилетий по причине территориальных споров между Израилем и Иорданией здесь была зона военного напряжения, и доступ сюда был закрыт. После мирного договора 1994 года здесь начались археологические раскопки. Местность Вифавар при Иордане, где крестил Иоанн Предтеча (Ин 1:28), сегодня называется Вади Харрар.

Теперь здесь большой археологический парк. В непосредственной близости от предполагаемого места Крещения обнаружены остатки византийского храма V века. Судя по культурным наслоениям, этот храм неоднократно перестраивался. При этом изменялся план, иногда в сторону увеличения. Это хорошо видно на нескольких слоях пола. По крайней мере, здесь два-три слоя мозаичных полов. Один из слоёв положен по щебеночной подготовке. Бежевый фон, трёх-четырёхцветный геометрический рисунок с несложными растительными элементами. Техника, идентичная базилике на холме Тель мар Ильяс, что говорит о близости по времени строительства и, возможно, одной и той же группе мастеров. Более поздние слои уже представляли собой пол, положенный из мраморной плитки светло-серого и порфирового оттенков. Это свидетельствует о постепенном возрастании популярности данного места. Сюда стали приходить всё больше и больше паломников, и, соответственно, увеличились пожертвования на его обустройство, поскольку мраморные полы в те времена были в изготовлении сложнее и существенно дороже.

Важнейшей особенностью этой базилики является отсутствие алтаря. Через проход в восточной стене шла мраморная лестница, ведущая непосредственно к месту Крещения Христа (ил. 22). Перепад высоты составлял 4–5 метров. Над местом Крещения был сделан каменный свод. Об этом говорят четыре сохранившиеся мощные каменные опоры. Небольшой престол (алтарь) для совершения литургии находился над местом Крещения, чуть в стороне от лестницы. Сегодня над ним, как и над базиликой сделан деревянный навес для защиты от атмосферных осадков. В период постройки базилики русло Иордана проходило в непосредственной близости от этого места. Сегодня до реки порядка ста метров. В некоторых местах на территории парка обустроены навесы для осмотра археологических памятников. Кроме базилики здесь имеются остатки лавры Марии Магдалины; источник, где жил Иоанн Креститель (несколько сот метров от места Крещения); остатки рукотворных пещерных келий и небольших церквей. Впечатляют остатки искусственной запруды, которая служила купелью для одновременного крещения нескольких сотен человек. В ранневизантийские времена было много желающих принять крещение в день праздника и на этом святом месте. Для приёма большого числа паломников в VI веке был построен постоялый двор, который в плане представлял собой прямоугольное здание, где по периметру были расположены бытовые и жилые комнаты, а в центре находился большой открытый двор. Очевидно, такая планировка

помогала обеспечивать безопасность паломников и защищать их в ночное время от опасности набегов местных кочевников-арабов. Стоит добавить, что по той же причине пещерные кельи монахов были вырыты в отвесных склонах на высоте десяти и более метров. Доступ в них осуществлялся по верёвочной лестнице.



Ил. 22. Место крещения Христа. Общий вид.
Фото автора

На территории в несколько сот гектаров расположено множество археологических памятников. Примерно в полутора километрах от Иордана находится гора пророка Ильи (телль Харрар). По преданию, отсюда Пророк вознёсся на небо в огненном вихре (4 Цар 2:11). Это место известно как святыня христианского мира, по крайней мере, со времён царицы Елены, матери императора Константина. Сегодня здесь остатки монастыря в честь пророка Ильи. Наиболее интересны с исторической точки зрения остатки храма, построенного у входа в пещеру. Здесь, по преданию, жили в своё время сначала пророк Илья, затем пророк Иоанн Креститель. Перед престолом сохранилась мозаичная надпись, свидетельствующая о строительстве храма. В стене выбиты три ниши, очевидно, для светильников. С другой стороны к скальной породе был пристроен ещё один храм. Полы обоих храмов были устелены мозаикой с белым фоном и коричневыми линиями,

образующими ромбы. Такой простой тип мозаики являлся имитацией мраморной плитки. Аналогичная по технике мозаика частично сохранилась и на фундаментах других монастырских зданий.

Заключение

Тема ранневизантийских напольных мозаик активно обсуждается в научном сообществе. Несомненно, истоки ранневизантийской мозаики лежат в позднеантичной эпохе. Как утверждал в своё время Н. П. Кондаков, «они однотипны в художественном отношении, разница – в прямом (декоративном) или символическом понимании» [Болгов 2007, 5]. Вместе с тем, нельзя утверждать, что византийские мастера слепо копировали античные образцы, механически добавляя при этом элементы христианской символики. Используя основу античного искусства, мастера ранневизантийского времени сформировали новую художественную систему, которая также вобрала в себя элементы египетской, персидской и других художественных традиций.

Сохранение и перенесение на христианскую почву античных языческих образов подкреплялось обращением формирующегося богословия к основам античной философии. К тому же, языческая обрядность в отдельных проявлениях сохраняла свою популярность и после государственного признания христианства [Ведешкин 2014, 153–191]. Большое значение, особенно для религиозного человека, имеют образы и символы. «Непрерывность» сознания так или иначе склоняла вчерашнего язычника с мифологическим мышлением транслировать устойчивые архетипы в систему христианской символики. Поэтому сохранялась актуальность древних символов и в художественном выражении новой религиозной системы. Несомненно, что-то подпадало под запрет. Например, в украшении христианского храма не встречались изображения театральных масок. Какие-то символы претерпевали трансформацию. Здесь показателен пример египетского сюжета с нильскими пейзажами. На них присутствует цапля. По мнению В. Сусленкова и Т. Прусаковой цапля является прообразом птицы Феникс (Бену) из древнеегипетской мифологии [Сусленков, Прусакова 2011]. Но для христианского мировоззрения это прообраз Воскресения Христа. Такой подход средневекового художника-мыслителя лишь на первый взгляд может показаться плагиатом. На самом же деле река Нил воспринималась как одна из райских рек (Гихон). Соответственно, её изображение в храме имеет важную смысловую нагрузку, так или иначе связанную со Спасителем: «Кто жаждет, иди ко Мне и пей» (Ин 7:37). Но изображать Спасителя в привычном виде рядом с райской рекой было неуместно по ряду причин. Когда Адам пребывал в райском саду Эдем, воплощения Сына Божьего ещё не произошло. Даже в земном смысле соединение египетского пейзажа со Спасителем выглядело бы достаточно примитивно, поскольку Христос во взрослом возрасте не проповедовал на берегах Нила. Таким образом, мы имеем тонко выраженное взаимодействие Божественной ипостаси Спасителя с событиями земной истории.

Кроме того, присутствие цапли в нильском пейзаже достаточно органично и не вызывает какого-либо неприятия.

Не менее важна трансформация визуально-художественных элементов напольной мозаики в процессе перехода от античности к ранневизантийскому периоду. Этому посвящены масштабные исследования Шафика Ашти [Ашти 1989] и А. И. Ларионова [Ларионов 2009]. Пока очень мало исследований на тему литургического аспекта композиции напольных мозаик. Насколько планировка декоративного пола была связана с ходом богослужения? Такая связь прослеживается, например, в херсонесской базилике сезона 1935 года [Гайдуков 2005, 82]. Очевидно, что такую связь стоит ожидать в крупных кафедральных храмах. Но они же, как наиболее богатые, в первую очередь подвергались разграблению и уничтожению. Поэтому открытий подобного рода пока крайне мало.

Помимо выражения религиозных сакральных смыслов и участия в богослужении, мозаика как элемент материальной культуры выполняла педагогические функции [Можайский 2019, 255–277].

Ещё одна малоизученная тема – это напольные мозаики синагог. Их стилистика и образы во многом похожи на христианские. Главным отличием следует считать присутствие семисвечника вместо креста. На мозаиках синагог изображались люди, животные, птицы. Это сложно объяснимо. Учение иудаизма запрещает какие-либо изображения животных или человека. Это было связано с борьбой с идолопоклонством: «Не сотвори себе кумира, и всякого подобия…» (Исх 20:4). Как могло произойти отступление от фундаментального запрета? Возможно, это влияния соседних христианских общин, возможно, это синагога, принадлежавшая какой-либо секте.

В целом, очень много проблем связано с изучением напольной храмовой мозаики. Обозначим эти проблемы: 1) происхождение и связь с античностью, 2) образность и оригинальность, 3) символичность и информативность, 4) вплетённость в богослужение и 5) педагогический процесс. И это далеко не полный перечень вопросов, на которые необходимо будет ответить искусствоведам и историкам, изучая новооткрытые ранневизантийские образцы напольной мозаики в Иордании. Нет сомнений, что таких объектов ещё немало появится в будущем, а это значит, что круг исследовательских задач будет только расширяться.

Выводы

Мозаичное искусство ранневизантийского периода на территории современной Иордании являлось органичной частью культурного и религиозного пространства Ближнего Востока. Декоративность ранневизантийских мозаик, унаследованная из эпохи античности, была существенно дополнена более широким спектром идейных религиозных элементов. При общих стилистических особенностях и подобии визуальных элементов, каждый объект является уникальным произведением мозаичного искусства, отражающим оригинальность теологических, литургических, хронологических и иных взглядов авторов мозаик.

Арабская экспансия и иконоборчество VIII века вынуждало авторов мозаик перекладывать стихийным набором антропоморфные и зооморфные изображения с целью недопущения полного уничтожения работ. Это относится к действующим и строящимся объектам. В неиспользуемых и заброшенных к началу VIII в. базиликах следов перекладки изображений не обнаружено.

Реставрация утрат декоративного слоя напольных мозаик, возникавших по причине слабости раствора или землетрясений, производилась, как правило, без восстановления первоначального сюжета, что говорит об относительно коротком периоде христианского мозаичного искусства и его резкой утрате в данном регионе по причине исламизации и иконоборчества.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ашти 1989 – *Ашти Ш.* Стилистический анализ мозаичных полов III – VI вв. в Сирийской Арабской Республике: Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Ленинград, 1989.

Болгов 2007 – *Болгов Н. Н.* Античные основы ранневизантийского искусства в трудах Н. П. Кондакова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. Экономика. 2007. № 1 (32). С. 5–10.

Ведешкин 2014 – *Ведешкин М. А.* Языческая интеллектуальная элита Восточной Римской империи в V–VI веках // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. Вып. 2. Москва, 2014. С. 153–191.

Гайдуков 2005 – *Гайдуков Н. Е.* Декоративные программы напольных мозаик некоторых храмов Херсонеса: литургический аспект // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Богословие. Философия. 2005. Вып. 14. С. 80–87.

Ларионов 2009 – *Ларионов А. И.* Напольные мозаики Средиземноморья: процесс художественной эволюции (IV в. до н. э. – VII в н. э.): Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009.

Можайский 2019 – *Можайский А. Ю.* Отражение пространства образования беотийских Фив раннехристианского периода (IV–VI вв.) в материальной культуре // Hypothekai. 2019. Вып. 3. С. 255–277.

Сусленков, Прусакова 2011 – *Сусленков В., Прусакова Т.* Нил течёт из Рая // Русская народная линия. 07.03.2011. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ruskline.ru/monitoring_smi/2011/03/08/nil_techet_iz_raya (дата обращения: 01.09.2021).

Хелу 1992 – *Хелу Н. Ф.* Раннехристианский мозаичный пол церкви Кабр-Хирам // Византийский временник. 1992. Т. 53. С. 153–159.

Этингоф 2020 – *Этингоф О. Е.* Образ города в мозаиках базилики Рождества Христова в Вифлееме // Искусство Евразии. 2020. № 1 (16). С. 50–65.

REFERENCES

Bolgov 2007 – Bolgov N. N. Ancient Foundations of Early Byzantinian Art in Heritage of N. P. Kondakov. *Belgorod State University Scientific Bulletin. History. Political Science. Economy.* 2007. 1 (32). P. 5–10. In Russian.

Etingof 2020 – Etingof O. E. The Image of the City in the Mosaics of the Basilica of the Nativity in Bethlehem. *The Art of Eurasia.* 2020. 1 (16). P. 50–65. In Russian.

Gaidukov 2005 – Gaidukov N. E. Decorative Programs of Floor Mosaics of Some Chersonesos' Basilicas: Liturgical Aspects. *St. Tikhon's University Review. Series 1: Theology. Philosophy.* 2005. 14. P. 80–87. In Russian.

Helu 1992 – Helu N. F. Early Christian Mosaic Floor of the Qabr Hiram Church. *ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΧΡΟΝΙΚΑ.* 1992. Vol. 53. P. 153–159. In Russian.

Mozhajsky 2019 – Mozhajsky A. Yu. Reflection of the Educational Space of Early Christian Boeotian Thebes (4–6 AD) in the Material Culture. *Hypothekai.* 2019. Vol. 3. P. 255–277. In Russian.

Suslenkov, Prusakova 2011 – Suslenkov V., Prusakova T. The Nile flows from Paradise. *Russian Folk Line.* 07.03.2011. URL: http://www.ruskline.ru/monitoring_smi/2011/03/08/nil_techet_iz_raya. In Russian.

Vedeshkin 2014 – Vedeshkin M. A. Pagan Intellectual Elite of the Eastern Roman Empire in the 5th – 6th centuries. *Intellectual Traditions in the Past and Present.* Vol. 2. Moscow, 2014. P. 153–191. In Russian.

Материал поступил в редакцию 04.09.2021
принят к публикации 07.10.2021

Для цитирования:
Крейдун Ю. А. Христианские мозаики Иордании: к вопросу о визуальном конструировании сакрального пространства // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 103–132.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-103-132.

For citation:
Kreydun Yu. A. Christian Mosaics of Jordan: Visual Construction of Sacred Space. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 103–132.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-103-132.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-133-144

THE SEVENTH SEAL: THE HISTORY OF VISIBLE AND INVISIBLE CONFESSION OF FAITH

Olga Sukhorukova
Moscow City University, Russia
soa61@mail.ru

The article is devoted to the meaning and role of cinematography in modern culture. The screen image of one or another concept or meaning can influence the formation of historical and religious-philosophical ideas of society. Ingmar Bergman's film *The Seventh Seal* tells the story of the historical events of medieval Europe. The phenomena and facts that are shown in the film do not always correspond to the historical past. The director's task was different: to answer the questions that the representatives of the post-war generation were contemplating on, using the basis of historical materials. The visual imagery of *The Seventh Seal* became the basis for the cultural analysis in this article. The purpose of the analysis was to identify the main idea of the film, as well as to reveal its symbolism. The author turns to the theoretical legacy of Sergei Eisenstein, to his theory of intellectual cinema, built on the basis of a simulative way of perception. This method makes it possible to perceive the whole picture in one time space, where the problems of the past and the present have something in common. Thus we get one of the main methods for revealing the meanings of the film images presented in *The Seventh Seal* and we can understand what the author wanted to say in his film. Berman's film is a complex multi-level work in which there is a visible layer related to the film's storyline, and invisible layers related to the religious and philosophical views of the director himself. The first level is to show the history of Europe as the director sees it, namely, through negative stereotypes of the so-called "dark and sinister Middle Ages" (superstitions, negative image of the Roman Catholic Church, witches' trials). Against the background of these historical events, the main character of the film is looking for an answer to his questions about the existence of God, and therefore the meaning of life. His duel – a game of chess with another character of the film, Death, must solve these questions: the life of a knight will depend on the outcome of the game. The second level is Bergman's presentation of the Lutheran denomination with critical attitude to Church Tradition, which is quite characteristic of him. Embodying the teachings of Luther about the "visible" and "invisible" side of the church, the family of itinerant actors in the film personifies the image of the living invisible church; unlike the visible Roman Catholic church, it presents a pure and bright image of true Christianity. The third level of the film should be correlated with the post-war modernity, in which Ingmar Bergman lived. Here one can see the influence of Martin Heidegger's ideas on the work of the director of *The Seventh Seal*. 'Dasein' is one of the key concepts of Heidegger's philosophy that is relevant to this film. This concept means the existence of a person, which is determined through the experience of their mortality, not in some future tense, but here and now. That is why the theme of death becomes a key one, it determines the meaning of a person's life, and it also relates to the title of the film. *The Seventh Seal* is an image of the Apocalypse, and this image is related not only to the end of the world, but also to the end of the life of a single person, when the outcome of his life becomes clear.

Keywords: Christianity, cinematography, Ingmar Bergman, *The Seventh Seal,* death, Middle Ages, Martin Heidegger, Lutheranism, Roman Catholic Church, Apocalypse, Dasein.

«СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ»: ИСТОРИЯ ВИДИМОГО И НЕВИДИМОГО ИСПОВЕДАНИЯ ВЕРЫ

О. А. Сухорукова
Московский городской педагогический университет, Россия
soa61@mail.ru

В статье говорится о значении и роли киноискусства в современной культуре. Экранный образ того или иного понятия или смысла может оказать влияние на формирование исторических и религиозно-философских представлений общества. Фильм Ингмара Бергмана «Седьмая печать» ведёт повествование об исторических событиях средневековой Европы. Явления и факты, которые демонстрируются в фильме, не всегда соответствуют историческому прошлому. Задача режиссёра была другой: на основе исторического материалы ответить на те вопросы, которые волновали представителей послевоенного поколения. Визуальный ряд «Седьмой печати» стал основой для культурологического анализа в данной статье. Целью анализа было выявление основной идеи фильма, а также раскрытие его символики. Автор обращается к теоретическому наследию Сергея Эйзенштейна, к его теории интеллектуального кино, построенной на основе симультативного способа восприятия. Этот способ даёт возможность воспринимать картину целиком в одном временном пространстве, где перекликаются проблемы прошлого и настоящего. Так мы получаем один из основных методов для раскрытия смыслов представленных в «Седьмой печати» кинообразов и можем понять, что хотел сказать автор в своём фильме. Фильм Бермана – это сложное многоуровневое произведение, в котором существует видимый слой, относящийся к сюжетной линии фильма, и невидимые слои, имеющие отношение к религиозным и философским взглядам самого режиссёра. Первый уровень – это показ истории Европы, какой она видится режиссёру, а именно – через негативные стереотипы так называемого «мрачного и тёмного Средневековья» (суеверия, негативный образ Римско-Католической церкви, процессы ведьм). На фоне этих исторических событий главный герой фильма ищет ответ на волнующие его вопросы о существовании Бога, а значит, и смысла жизни. Его поединок – игра в шахматы с другим героем фильма, Смертью, должен решить эти вопросы: от исхода игры будет зависеть жизнь рыцаря. Второй уровень – это презентация Бергманом лютеранского вероисповедания с характерным для него критическим отношением к церковному Преданию. Воплощая учение Лютера о «видимой» и «невидимой» стороне церкви, семья странствующих актёров в фильме олицетворяет образ живой церкви невидимой, она, в отличие от видимой Римско-Католической, являет чистый и светлый образ настоящего христианства. Третий уровень фильма следует соотнести с послевоенной современностью, в которой жил И. Бергман. Здесь прослеживается влияние идей Мартина Хайдеггера на творчество режиссёра «Седьмой печати». «Dasein» – одно из ключевых поня-

тий философии Хайдеггера, имеющее отношение к данному фильму. Это понятие означает существование человека, которое определяется через переживание своей смертности не в каком-то будущем времени, а здесь и сейчас. Именно поэтому тема смерти становится ключевой, она определяет смысл жизни человека, она же имеет отношение и названию фильма. «Седьмая печать» – это образ Апокалипсиса, и этот образ имеет отношение не только к концу света, но и к концу жизни отдельно взятого человека, когда подводится итог его личной жизни.

Ключевые слова: И. Бергман, «Седьмая печать», христианство, киноискусство, смерть, рыцарь, Средневековье, М. Хайдеггер, лютеранство, Римско-католическая церковь, храм, Апокалипсис, Dasein.

A work of art can be important factor in influencing a person's worldview only when it demonstrates the unity of life and creativity, combining them in its content. It is difficult to call elementary copying of life an art, although today representatives of postmodernism may disagree with this statement, claiming that the display of the continuous flow of life in art can be perceived and evaluated as a cultural phenomenon. Nevertheless, speaking about "pure art" or about the "art for art" theory, we raise the questions: to what extent aesthetics and the ideological content of this trend in culture can influence public consciousness, and at what level of social life they will be reflected? Refined art in its pure form, which has no real relationship with life, with its problems, facts and phenomena, hardly plays a large role in the life of society and in the life of a person. In our opinion, art is worth something when it affects the emotional sphere of individual, exerting a deep influence on everything that can excite a person: feelings, ideas, values, interests and, ultimately, worldview.

Real art reflects the problems and arises issues that the artist rethinks and creatively reworks, embodying this or that idea in his work. In this case, a work of art becomes an expression of both the historical era and the eternal themes that excite a person of any historical era. Meanwhile, the combination of life realities and human activities aimed to comprehend these realities does not always lead to their synthesis and organic unity. Only due to such synthesis, the meaning or idea of the work of art becomes obvious, fulfilling the most important aim for which it was created. Speaking about this side of creative activity in particular, and about art in general, Mikhail Bakhtin wrote that "such a combination of reality and creativity can be called 'mechanical' if its individual elements are connected only in space and time by an external connection, and not imbued with an internal unity of meaning < …>. The three areas of human culture – science, art and life – gain unity only in the person who brings them to their unity". The problem of synthesis can only be solved by the personality of the creator, who, through comprehending reality and experience, bears personal responsibility: "for what I have experienced and understood in art, I must answer with my life, so that everything that I have experienced and understood does not remain inactive" [Bakhtin 1994, 7]. Thus, the main task of art, if one follows Bakhtin's reflections, is not to ignore life, but, on the contrary, to actualize vital issues, turning to

the high and eternal themes of life. Showing personal experience of feelings and reflection, the author must reflect it in his work with full responsibility for what he presents to the world. Therefore, "art and life are not one, but must become one in me, in the unity of my responsibility" [Bakhtin 1994, 8].

The above statements about the goals and significance of art place our research in the field of visual theology, namely, in the field of cinematography, where screen forms can broadcast Christianity, its history and dogmas, and, which is especially important, interpret all this in accordance with the author's position. This, perhaps, is one of the most important, key moments of filmmaking, especially if it concerns philosophical or religious topics. In this case, the author's responsibility is especially high, since his understanding of worldview problems, the historical aspect of the development of a particular religious denomination, answers to pressing questions of our time, and all this visual information concerns a large audience. Compared to other types of art, cinema as a special synthetic genre does not have a very long history, however, despite its "youth", from the 20th century to the present, the works of this trend has been playing the role of transmitting meanings and values, performing important communicative function in the intercultural interaction of peoples.

Our research concerns Ingmar Bergman's film *The Seventh Seal*, which was presented in theatres in 1957 and became classic of the world cinema. Film critics, philosophers and culturologists wrote and talked about Bergman's work, drawing attention to key issues that were present in dramatic works and in films shot by Bergman according to his own scripts: the existential choice of a person, painful searches for oneself in a complex and chaotic world [Skorokhod 2003]. The key problem of *The Seventh Seal* was the theme of death, which is directly related to the search for the meaning of life. Critics wrote and spoke about the peculiarities of the film's aesthetics, its mystical component and, of course, about the historical canvas, which, in their opinion, did not correspond much to the story [Sinitsyn, Sinitsyna 2016]. In the world of cinematography, it often happens that while working on a film about certain historical period, the author may distort the facts and fails to observe scientific reliability. However, due to his talent, the director creates a visual picture of the past so well that inconsistency of this screen image with the historical past will not only interfere with the perception of the film, but, on the contrary, will receive positive reviews from the public. Moreover, the constructed image of the past will subsequently be perceived by society as a real history and have a tremendous impact on the formation of historical ideas among people for many years. The responsibility of the author in this case is extremely high.

The Seventh Seal should be viewed from two perspectives: (1) the historical period that the film tells about, and (2) the personality of the film director, his religious and philosophical views. Bergman's work is a complex, multi-layered work of art, in which each layer requires understanding and deciphering. In this process, we will be helped by the theoretical legacy in the field of cinematography by Sergei Eisenstein, a classic of world cinema, who has created a number of works devoted to the problem of cinematography. Having brought the film montage to a high artistic and semantic level, Eisenstein made it the basis of the

famous concept of “intellectual cinema”, according to which, in order to reveal the meaning of a film, it is necessary to provide visualization of concepts by creating screen images. Today, the concept of “intellectual cinema” can be understood due to the theory of “internal monologue”, which “is consistent with the main provisions of modern psycholinguistics, which considers internal speech as ‘rolled up’ external. Any word can turn into a term on the basis of which a whole system of images is built with a movable centralization of meaning” [Sinelnikova 2007, 76–77]. This system of images, unfolded as a result of the film screening, works on the basis of a simulative way of perception, which makes it possible to perceive the whole picture, placing the historical past and the present side by side, giving them the opportunity to coexist. Analyzing *The Seventh Seal*, we make the assumption that Bergman’s cinematic method is based on a simulative way of perception: in the picture, the problems of the present are transferred to the past and vice versa. Everything that worries the author also worries his characters in the past, and concepts and meanings are transmitted through a whole series of images created by the director.

The first layer of the film is one of the visible layers lying on the surface of the visual text of *The Seventh Seal*. Here is the historical plot, on the basis of which the author constructs the picture of the Middle Ages. Let us recall the plot.



A Swedish knight, Antonius Block comes back from the crusade, accompanied by his squire Jöns. While the squire is sleeping, Death (the angel of Death in the form of a man) appears before the knight, who is not frightened by him; on the contrary, one gets the impression that his appearance was expected for Antonius.

The only thing the knight asks for is to wait for a while, because he has a question to which he must find an answer. This question, as it will become clear later, is associated with his religious faith, which has weakened: the knight's former conviction that God exists now causes his great doubts. The knight invites Death to play a game of chess. Death agrees under the condition: the knight's victory will resolve the issue of postponing his death, and if Antonius loses, Death will take him. The game of chess becomes the starting point for uncovering the plot, and the film ends with it.

The return of the knight and the squire to their home, their path is a chronicle of events and phenomena that describes the medieval society. We see the epidemic of plague, a procession of people leading a "witch" to execution, a theater of wandering actors, a procession with the sick and holy fools, a temple being painted by an artist, and a tavern – one of the most crowded places where simple morals reign – a social cut of the ordinary worldly life. There are a series of characters who personify the types of medieval culture. Among them there is the already named knight Antonius, a deeply religious person in the past – one of the main archetypes of the Christian Middle Ages. His squire, Jöns, does not seek faith; on the contrary, he is convinced that everything that bothers his master is nothing more than a delusion and is not worth being so puzzled by. The squire's frustration turned into irony and skepticism. Now he is rationalist who does not believe in anything. It seems that he is a person of a borderline, marginal culture – the outgoing Middle Ages and the upcoming New Age. Jöns is opposed to the cleric Raval – not so much out of faith or lack of it, but in relation to the usual norms of human behavior. So, for example, Jöns saves a peasant girl from Raval, who, despite his rank, turned out to be an ordinary thief and rapist and who, as it turned out a little later, was one of the main agitators of the crusade, to which the knight Antonius Block had gone earlier.

A considerable part of the film narration is occupied by wandering actors, including the family of Jof and Mia with a young son, as well as actor Jonas Skat, who is free from family life, a person who is clearly not burdened by moral principles. Jonas Skat seduces the blacksmith's wife Lisa (or she seduces him); it is difficult to establish primacy here, the main thing is that both Jonas and the blacksmith's wife, and the blacksmith Plog himself – all of them represent a certain category of ordinary people who are not engaged in search for high meanings, and live for sensual pleasures. All the everyday vanity of these people is shown through ordinary scenes of everyday life, reminiscent of the plots of the Decameron: Lisa's escape with an actor, scenes of jealousy, attempts to justify herself and blaming each other in everything on, etc. Observing all these vicissitudes of a simple and unpretentious life with passions and human weaknesses, Jöns the squire ironically mentions that somewhere, as people say, there are human-like animals – monkeys.

In the film, we see a violation of historical chronology, where the author places at the same time such events as the plague epidemic, the crusades to the Holy Land, the life of the artist Albertus Pictor, whose name is mentioned in the film and with whom the protagonist and his squire talk. Such a mixture of historical facts and phenomena does not correspond to reality, but the director, appar-

ently, did not try to completely recreate the past, follow the chronology of events and adhere correct presentation of historical attributes. The purpose of the film was different. In our opinion, the author wanted, through the historical past, to answer the topical questions of his time, while broadcasting his understanding of Christianity. This became the second semantic level of the film, which reflects Bergman's religious ideas, his understanding (or interpretation) of Christianity.



The Seventh Seal is a presentation of the Lutheran faith, of the experience of the Protestant faith, the denomination that reflects one of the main places in the religious life of Sweden. Being Lutheran by education, living in a country that adopted this religion in the 16th century, Bergman received an inoculation from Catholicism, which influenced formation of his worldview. As a result, we see how the director perceives the Middle Ages and how the Roman Catholic Church is viewed through the Middle Ages. Transferring his understanding of Christian truth through the visual series of the film, Bergman demonstrates a negative image of Catholicism, presenting the usual set of clichés that have already entered the everyday consciousness of the modern viewer and are associated with the so-called "dark and gloomy Middle Ages". This can be seen in several episodes, in the behavior of the characters and their dialogues. We see a negative image of the priests of the Roman Catholic Church on the example of one of the clerics, whose behavior does not correspond not only to the status of a church minister, but even to the way of behavior of an ordinary Christian. The crusades, who have become a proverbial story, are cited as an example when it is necessary to reproach Christianity, reminding about violence, shedding of blood, intolerance and violation of Christian ethics. It is not a coincidence that

the main character, a knight, returns from a crusade, and his search for faith in God becomes the main leitmotif of the film. The knight's faith, after many years of hard wanderings, has weakened so much that there is a threat of completely losing it. The knight's search for faith in God is accompanied by the appearance of another important character – Death. For Christianity, the opposition of God and death is natural, for God means life and the source of human life, and leaving God inevitably leads to death. The history of mankind begins with the story of leaving God, with cutting oneself off from the source of life, as evidenced by the well-known Biblical story about the Fall. That is why both the knight's elusive faith and his attempts to regain it throughout the film are visualized through the image of a duel with death.

The search for faith, and therefore the search for the meaning of life, is shown through three important episodes of the film: (1) an attempt to see in the eyes of the so-called "witch" – a young girl doomed to execution – the mystical side of life, to find out the truth about the existence of God and the devil; (2) a scene in the church, consisting of two parts: the dialogue in the church between Jonas and the artist and the confession of Antonius Block; (3) a scene of the knight meeting a family of traveling artists and talking to them. How did this search end?

The knight saw nothing in the eyes of the unfortunate girl, apart from fear and horror. It is especially important for our research that he also did not find an answer to his questions in the church. In the church, where the knight comes, there are only two characters: the artist and Death. The church is empty, there are no people there. The ringing emptiness of the church is frightening, no one prays there, we do not see any service. This emptiness is discordant with the tavern shown in the film, which is filled with people, it is noisy there, and it is evident that life is there, in all its manifestations. In the church, the squire talks with the artist Pictor, who paints the dance of death. A dialogue arises between the artist and the squire.

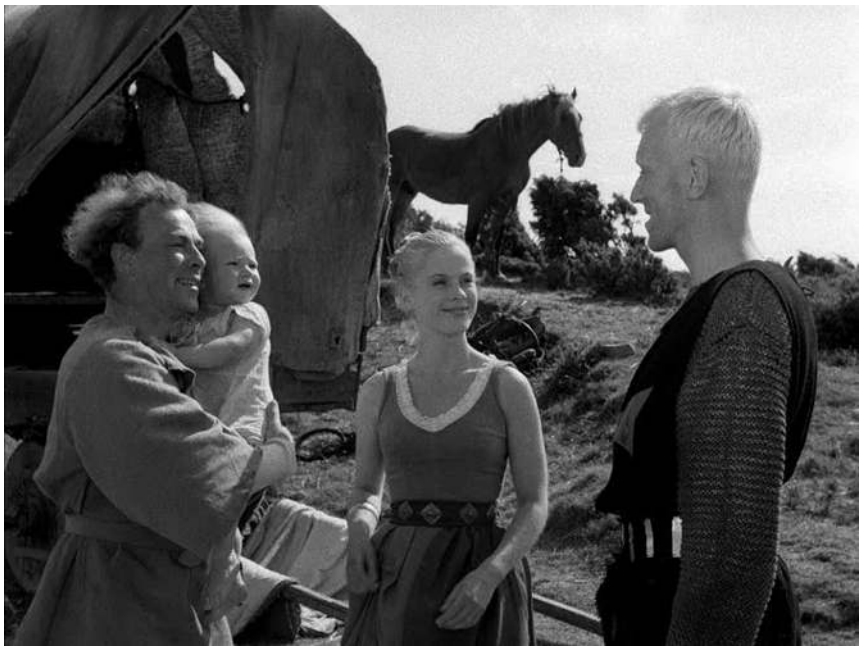
– Why all this daubing?
– To remind people of death.
– That won't make them any happier.
– Why make them happy? Why not scare them?
– Then they won't look at your picture.
– Yes, they will. A skull is more interesting than a naked woman.
– If you scare them, then they think and... are still more scared. And fall into the arms of the priests.
– That's not my business.
– You're only painting your picture.
– I paint life as it is. Then folk can do as they like.

There are two notable details in this dialogue. Firstly, both what he draws on the wall of the church and what Albertus Pictor is talking about are rather references to pedagogy, to instruction and teaching. And here, in spite of the deduced image of death – the "dance of death" that is leading people – there is nothing unusual that goes beyond the framework of real life. The painting created by the

artist is a visual metaphor of death, which reminds people that their life path will end sooner or later. The depiction of death without depicting the Supreme Divine principle, the source of eternal life, deprives this picture of the sacred and transcendental meaning, because one of the main features of religious painting is the depiction of what is capable of withstanding death and destroying it. Turning to the history of religious painting, we note: "The path of religious art tells us that one of the main <...> of its foundations is the search for God, the sacred transcendental higher principle", conquering death [Sukhorukova 2019, 59]. In Christian art, these searches were completed in icon painting, which is "theology in paints". The Savior's icon is the image of God who conquered death. Coming back to Pictor's artistic activity, we argue that it is an example of Protestant ethics, the instruction of a person on how and who can intimidate and scare him, turn him away from the bustle of everyday life, returning him to religious life. The drawing of death without the image of the Divine testifies not to the theology of painting, not to the search for God. It is rather one of the artistic didactic visual exercises designed to re-educate people.

The second detail of the dialogue is a reminder of death. Here one can see an indication of one of the main ideas of Martin Heidegger, according to which the understanding of mortality determines the existence of a person in this world. But we will speak about it later.

As for the scene of confession in the church, it is one of the most significant ones: a knight who comes to church confesses, without knowing it, to Death, with whom he plays chess. Why does he confess to Death? Probably because there is no God in the church. The holy became not holy, and death reigns where eternal life should have been.



And only having met the family of wandering actors, Antonius finds answers to his questions. Looking at the family in which love and harmony reign, admiring family happiness and anxious attitude of parents to a child, the knight says: "Faith is such a torment, but now it doesn't matter next to you. For me it will be a sign and a source of joy". The family of actors is a bright image against the background of the gloomy Middle Ages, in which the official false religiosity dominates, in which there is nothing sacred, but there is superstition, the horror of death, debauchery and witches' trials. We see that the family is opposed to the official church, and Jof and Mia with their young son are the prototype of the Holy Family, which, unlike the official Catholicism shows, demonstrates true Christianity: God is love, and where love is, there is no death. The rescue of the actors' family from death at the end of the film confirms this idea. Jof, the father of the family, is gifted with the ability to see the mystical side of life, he was given visions of the Mother of God with the Son. Jof is the only one of all the characters in the film who sees the chess duel between Death and Antonius.

Criticizing Catholicism, Bergman contrasts it with the Lutheran confession, using the example of a family of itinerant actors. To confirm this conclusion, let us turn to the main thesis of Luther's teaching about the Church, which deals with its visible and invisible side. According to Luther, "we understand the church in two senses: as a visible society and as an invisible fellowship. The visible society or the visible church, to which all the baptized, including the unrighteous and unbelievers, belong, is no more than a mass church, its very existence is a matter of chance. The true church is a spiritual society that unites its members together with the unity of hope and love, and therefore has only believers and justified members. It exists wherever the gospel is purely preached and the sacraments are performed correctly <...> the true church is invisible, supersensible, and it is only one that is holy and infallible, for it is controlled directly by the Spirit of grace <...>. Luther regards the visible church as a symbol, as a representative of the true invisible church, and the visible church has meaning for him only as a pedagogically necessary institution" [Znosko-Borovsky 1992, 86–87]. Thus, if we follow Luther's teaching about the "visible" and "invisible" side of the church, the family of itinerant actors becomes the image of the living invisible church, which is led by the Spirit of Grace, and this is how it differs from the visible Roman Catholic Church.

The third level of the film should be related to the modernity in which Ingmar Bergman lived. The middle of the 20th century, the time after World War II, was characterized by a special understanding and vision of life. First of all, it was a time of criticism of traditional values, revision of basic ideas about the individual and the family, a change in the way of life and the intensification of youth participation in political life. It is not a coincidence that in 1950–1960 the ideas of A. Camus and M. Heidegger were very popular, since the work of these philosophers raised the burning questions of the meaning and meaninglessness of life, which concerned everyone. The problems of human existence related to these issues, human's relationship to history and tradition occupy one of the main places in public consciousness [Kurabtsev 2018, 190]. This ideas affects literary

creativity, cinematography and socio-political activity, in which youth movements occupy one of the first places in the political rating.

The ideas of M. Heidegger influenced the worldview of Bergman. Despite the closeness of Heidegger's ideas to Orthodox theology, there is no doubt that Lutheranism had a great influence on the formation of his views. The call to abandon theoretical and speculative theology, to abandon Hellenic wisdom, which in Christian theology represented as "falling apart" from the experience of primordial Christianity, experiencing an encounter with God "in life and through life" – this all resembles the Lutheran's interpretation of Sacred Tradition. Heidegger tried to demythologize theological-speculative metaphysics in order to explore the meaning of Christianity in factual life. He tried to deduce the fundamental question about a human from the traditional system of dogma, and for this it was necessary to return to the original pure Christianity, to its mystical immediacy, in which human is able to independently understand the truth through direct communication with God. In fact, Heidegger speaks of "mystical consciousness", which theoretically cannot be substantiated in any way [see: Konacheva 2018, 316–319]. In *The Seventh Seal*, we see, using the example of Jof and his family, a reflection of these ideas of Heidegger: in the life of a single soul, cognition of God occurs, and then the soul turns out to be the dwelling place of God.

The next important point in Heidegger's philosophy concerns the key concept of *Dasein*. It means the existence of a person, which is determined through the person's experience of their mortality, not in some future time, but here and now. "The first thing that appeals one's attention is that in *Being and Time* the death of a person (Dasein) is transferred from the future tense to the present. For Heidegger, death is an always given in present; it exists in every moment as unrealized yet inevitable structural possibility. A person lives side by side with death, his whole life is just 'being-to-death' (Sein-zum-Tode)" [Zavaliy 2010]. Understanding death as a way of being a person, linking existence with the search for the meaning of life – this philosophy runs like a red line through all layers of the film. Hence the name *The Seventh Seal* not by chance becomes the logical conclusion of this theme, and this name has its own explanation.

The Seventh Seal is one of the symbols of the Revelation of John the Evangelist, or the Apocalypse, one of the most complex religious texts in the New Testament. Turning to the interpretation of Seraphim Rose, it highlights the key semantic moments of the Apocalypse, which can be correlated with the film *The Seventh Seal*. Rose writes that "Christ comes to every person, everyone must live their time in this world and die. In this sense, the coming of Christ is very close for each of us. This is quite true, because eschatology, the doctrine of the end of the world, refers not only to the end of the world, but also to the end of our lives, because when each of us dies, they go to another world and there await the end of this world" [Rose 2000]. Thus, the Apocalypse is not only the end of the world in general, but also the end of the life of every person, this is the end of their life path, this is the judgment on them. The Apocalypse takes place in a person's life here and now, and this approach to death, when a person comes face to face with it, makes them think about how they live and what is the true meaning of their existence.

This is how the problems of being a person living in the twentieth century resonate with the historical and philosophical content of the film material, on the basis of which Bergman's film reflects on what real Christianity is, where God is and what the meaning of human life is.

REFERENCES

Bakhtin 1994 – Bakhtin M. M. Works of the 1920s. Kiev, 1994. In Russian.

Konacheva 2018 – Konacheva S. A. Vision of God and Thinking about Being: Vladimir Lossky and Martin Heidegger. *Horizon. Phenomenological Research*. 2018. Vol. 7. 2 (14). P. 312–336. In Russian.

Kurabtsev 2018 – Kurabtsev V. L. Dasein in the Philosophy of Martin Heidegger. Social and Humanities. *Domestic and Foreign Literature. Series 3: Philosophy*. 2018. 2. P. 188–193. In Russian.

Rose 2000 – Seraphim (Rose), hieromonk. Signs of the Times. Secrets of the Apocalypse. Platina (CA), Moscow, 2000. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Serafim_Rouz/tajny-knigi-apokalipsis/. In Russian.

Sinelnikova 2007 – Sinelnikova O. V. Aesthetic Theory of S. Eisenstein in Dialogue with the Philosophy and Culture Phenomena of Different Eras. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2007. 2. P. 61–78. In Russian.

Sinitsyn, Sinitsyna 2016 – Sinitsyn A. A., Sinitsyna E. V. Harvest of Death in the "Seventh Seal" by Ingmar Bergman (to the 60th Anniversary of the Creation of the Movie). *Scandinavian Philology*. 2016. Vol. 14. 2. P. 290–309. In Russian.

Skorokhod 2003 – Skorokhod N. S. Scandinavian Successor: Bergman's Path in European Drama. *Problems of the Theatre / Proscaenium*. 2013. 3–4. P. 203–211. In Russian.

Sukhorukova 2019 – Sukhorukova O. A. Religious Sense of Art. *Vestnik of Moscow City University. Series "Philosophical Sciences"*. 2019. 2 (30). P. 57–63. In Russian.

Zavaliy 2010 – Zavaliy A. G. Category of Death in Tolstoy and Heidegger. *Leo Tolstoy and Time*. Tomsk, 2010. P. 154–169. In Russian.

Znosko-Borovsky 1992 – Znosko-Borovsky M. Orthodoxy, Roman Catholicism, Protestantism and Sectarianism: Comparative Theology. Holy Trinity Sergius Lavra, 1992. In Russian.

Материал поступил в редакцию 07.10.2021,
принят к публикации 09.11.2021

Для цитирования:
Sukhorukova O. A. *The Seventh Seal*: The History of Visible and Invisible Confession of Faith // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 133–144.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-133-144.

For citation:
Sukhorukova O. A. *The Seventh Seal:* The History of Visible and Invisible Confession of Faith. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 133–144.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-133-144.

https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-145-151

THE INTERPRETATION OF CHRISTIAN SYMBOLISM IN THE PAINTING OF THOMAS KINKADE

Daria Shulgina
Moscow City University, Russia
shulginadp@mgpu.ru

The work of Thomas Kinkade is the subject of a discussion about contemporary Christian art in general. The artist's commercial success and the enduring popularity of his work have attracted the attention of both art historians and theologians. Among the issues discussed are the place of Christian art in modern mass culture, the role of religious symbolism in secular art, and its rethinking in connection with the spiritual needs of modern society. The most difficult question is the acceptability of the artist's image of "the world without the Fall" in the context of the Christian worldview, which is the central theme in Kinkade's landscapes. The article examines the most common points of view about these problems, analyzes possible approaches to the estimation of the artist's creative heritage in the context of visual theology.

Keywords: Thomas Kinkade, contemporary Christian art, visual theology, Christian symbolism in art.

ТРАКТОВКА ХРИСТИАНСКОЙ СИМВОЛИКИ В ЖИВОПИСИ ТОМАСА КИНКЕЙДА

Д. П. Шульгина
Московский городской педагогический университет, Россия
shulginadp@mgpu.ru

Творчество Томаса Кинкейда является предметом дискуссии, затрагивающей современное христианское искусство в целом. Коммерческий успех художника и непреходящая популярность его работ привлекают внимание как искусствоведов, так и теологов. Среди обсуждаемых вопросов – место христианского искусства в современной массовой культуре, роль религиозной символики в секулярном изобразительном искусстве, её переосмысление в связи с духовными потребностями современного общества. Наиболее сложным представляется вопрос о допустимости в контексте христианского мировоззрения предлагаемого художником образа «мира без грехопадения», являющегося центральной темой в пейзажах Кинкейда. В статье рассматриваются наиболее распространённые точки зрения на указанные проблемы, анализируются возможные подходы к оценке творческого наследия художника в контексте визуальной теологии.

Ключевые слова: Томас Кинкейд, современное христианское искусство, визуальная теология, христианская символика в искусстве.

Contemporary Christian art, especially its secular segment, poses a number of questions for researchers. The plots and images that have formed throughout the history of Christianity, their symbolic content and even iconography are rethought, included in the context of a completely new spiritual experience, without excluding the semantic field of Christian imagery. The situation appears when the artist "extracts from the Holy Scriptures other meanings not demanded by cult art" [Tulpe 2001, 180]. When the liturgical art continues to follow the established canon, secular Christian art, – being associated with secular space, everyday human life, – is looking for a new forms of expression of the modern spiritual ideal [Sukhorukova 2019, 59]. It demands the rejection of the established interpretation of plots, and provokes the appearance of new images that are necessary not only for creators, but also for spectators and consumers of art.

In contemporary art criticism, discussions about this phenomenon are conducted in three directions – (1) discussion of the commercialization of Christian art and related quality problems, (2) the formation of new iconographic patterns in secular art, and (3) the correctness of the interpretation of images from the point of view of the Christian canon. All three problems can be traced to the example of the work of Thomas Kinkade, one of the most popular and commercially demanded artists, who constantly turns to religious themes in his work. His paintings evoke controversial reactions from both art critics and theologians, some estimated it as an example of kitsch and "bad" theology or even heretical art, and at the same time, many critics admit that they have at least one object with a reproduction of Kinkade in their homes.

American artist William Thomas Kinkade (1958–2012) is widely known for idyllic landscapes, almost fabulous in their brightness and color palette. The main distinguishing feature of Kinkade's landscapes is the abundance of bright, shining light that permeates the entire image and creates a feeling of fantasy, something unreal. Kinkade not only called himself a "painter of light", but also patented this as a trademark, despite the fact that the term was previously applied to the other artists, in particular, landscape painters of the 19th century. These vibrant bucolic landscapes, magnificent in technical execution and seeming exaggeratedly decorative at first impression, have created the artist's reputation as a "master of kitsch" and made him the best-selling master of modern religious art.

In many interviews Thomas Kinkade kept saying that he got inspiration from God. Not all of his paintings are related to religious themes, but a significant part of the landscapes and small sculptures were not only interpreted by the author from the point of view of religion, but also carried direct religious symbolism. Thus, reproductions of landscapes printed on canvas are marked with a fish symbol and/or phrases from Holy Scripture, most often with a quote from the Gospel of John: "For God so loved the world, that he gave his only begotten Son, that whosoever believeth in him should not perish, but have everlasting life" (John 3:16).

At the same time, Kinkade, like many other artists working in the secular segment of Christian art, avoided depicting religious scenes or symbols, at least in traditional iconographic versions. This avoiding canonical iconography and the formation of a new iconography reflecting the spiritual experience of a secular

person can be described as the main trend of modern religious art. As an example, we can take the image of Christ saving the drowning apostle Peter: if in classical iconography we see what is happening from the point of view of an outside observer, then modern artists – Randy Friemel, Kim Yongsung (fig. 1), and others – put the observer in the place of the drowning apostle who sees from under the water column, the salvation-bearing light of Christ and his stretched hand.



Fig. 1. Kim Yongsung. His Mighty Hand
https://yongsungkimart.com/products/his-mighty-hand-by-yongsung-kim?variant=40677002510501

Artists are not trying to reform the church canon, they are trying to go away from the profanation of the sacred, from the transformation of the iconic image into the sphere of decorative and applied, in fact, functional art that exists in human space in the form of a poster, a postcard, a scheme for embroidery, a magnet on a refrigerator or a print on a T-shirt, but at the same time strive to create a constant visual reminder of Christian values and ideas, above all the idea of salvation. In the work of Kinkade, there are almost no images of Christ and scenes of Holy Scripture, the idea of salvation is most often personified by the landscape itself or its individual elements – small churches in the middle of a fairy forest or the constantly occurring image of a lighthouse. As the artist said in the interview about one of the landscapes, "Conquering the Storm" (1999), a stone cliff with a lighthouse standing on it, which is the center of the picture, symbolizes the inviolability of faith, thanks to which a person receives salvation, and the landscape itself was interpreted by him as an allegory in color, an inspired affirmation of the great gift of Faith, which allows to accept the greatness of the Lord as a source of inner strength[1].

[1] https://www.youtube.com/watch?v=M5c79OGKoTE.

The Kinkade's interpretation of the idea of salvation caused criticism both of theologians and believers. Responding to numerous critics who accused him of the exaggerated, strained pastorality of his landscapes, Kinkade has repeatedly stated that he seeks to portray an ideal world, a world without the fall. American theologian Jerram Barrs formulated three aspects of the content of religious art which place the art object into the space of visual theology: in each image we see Paradise in its original grandeur, Paradise that was lost to humanity, and the promise of the possibility of returning to the light of heaven [Barrs 2013, 26]. It is the contrast between the feeling of loss and the hope of gain that creates an emotional experience, makes a person think about the salvation of his soul and about his own path, which is one of the main tasks of religious art. But if one removes the loss from this system, excludes the fall, leaving only an ideal light, not disturbed by anything, only a sentimental-romantic image remains, which does not have the depth necessary for the visual embodiment of a religious idea.

The artist's landscapes, depicting an ideal world without shadows, conflicts and problems, do not lose popularity due to the fact that it is, in fact, the art of escapism, depicting the reality in which everyone would like, if not to live, then to be from time to time, hiding from everyday problems in a peaceful cottage in the middle of an ever-blooming garden. But Christian art has never been escapist in content, its goal is the opposite – to hurt the soul of a person, to remind of the imperfection of the surrounding world, to encourage him to spiritual growth. As George Hunsinger aptly remarked, grace that does not disturb the peace of the soul is not grace [Hunsinger 2001, 18]. The desire of modern art to get away from conflict, from all disturbing topics reflects the needs of society, but comes into dissonance with the essence of Christian art, which, in relation to the work of Kinkade, gives rise to diametrically opposite points of view – from laudatory assessments of the image of an ideal world, to which every person should strive and which seems simple and achievable, to the direct accusations of incongruity of such an image with the Christian canon.

But there is even more important question posed by researchers to Kinkade's work: is it possible to speak about salvation in the world without the Fall? Just as resurrection cannot be accomplished if there was no death, salvation necessarily presupposes that something to be saved from has already happened. But if there was no Fall, then what to be saved from? If a "world without the Fall" is depicted, then the true context of the religious symbols that appear in the artist's paintings is lost. A striking example is the painting "Sunrise" (1999). The landscape depicts a cross standing on a high cliff over an endless space drowning in a fog. Like in the previously mentioned landscape "Conquering the storm", we see the image associated with Salvation – the main Christian symbol, ascending over the world in the rays of the rising sun. The composition of the landscape and its main elements refer to the famous "Tetschen Altar" ("Cross in the Mountains", 1808) of the German romanticist Caspar David Friedrich (fig. 2), moreover, Kinkade's painting looks like a conscious repetition and a reference to the prototype, but it reads completely differently.

The crucifixion is the center of Friedrich's painting, and the rays of the rising sun, as if radiating from the cross, create a powerful image of atonement for

original sin. In Kinkade's painting, there is no Crucifixion and no Calvary: the cross is framed by a spectacular landscape that does not refer to the symbolism of Christianity, and although the cross itself is perceived by the viewer as a symbol of salvation, this symbol is placed in a world where there was no original sin and crucifixion.



Fig. 2. Caspar David Friedrich. Cross in the Mountains (Tetschen Altar). 1808
© Staatliche Kunstsammlungen Dresden

This picture does not show the image of salvation, but one of the images of idyllic world that Kinkade puts in his paintings. We see a similar image in the painting "Walk of Faith" (2011), which depicts Christ and Peter the Apostle walking along the path of a blossoming garden. There is a scene of the handing over of the keys – but a scene in which there is neither drama, nor triumphality, nor the feeling of an insurmountable border between the earthly world and the heavenly world. The ideal landscape, in which the heroes are, is both realistic and infinitely far from reality. The scene that takes place in our imperfect world seems to be moved into the idealized dream space.

Daniel Siedell, an American art historian and critic who deals with contemporary religious art, characterized Kinkade's work as "dangerous", criticizing the artist for the fact that, refusing to deal with the imperfection of our world, he par-

asitizes on the prejudices and expectations of the public instead of expanding the horizon of their experiences [Siedell 2012]. Nevertheless a work that corresponds to our ideas is comfortable for perception, calms and gives a feeling of security and, therefore, fulfills another important goal of Christian art – to give hope and consolation to the audience. The light that fills Kinkade's paintings, thus, can be perceived both as a distortion of the Christian idea, and as a direct appeal to it, and the discussion about this is still relevant.

Speaking about light in Kinkade's landscapes, we note that this aspect of the artist's work causes skepticism among theologians – primarily because here we also see a rejection of the idea that is fundamentally significant for Christian art. The light in the icons or secular paintings always has one source – God. Christ is personified by light and personifies light, and it does not matter whether we face the Crucifixion, Christ walking on the waters, or an allegorically rethought image. The presence of God in the picture always shows where the light comes from. Kinkade's light, evenly scattered throughout the paintings and emanating from many randomly placed sources, breaks this tradition. The world of Kinkade is flooded with light, not because the presence of God is felt in it, but because the artist shows an ideal world that does not know the Fall and sin – beautiful, but at the same time not ours.

It was Kinkade's work, or rather, his commercial success and popularity among believers, that gave new urgency to the question – can the visual preaching of Christian values exist without addressing the imperfection of the world around us? The demand for this painting is evident, because in every fifth American house there is at least one reproduction of Kinkade, but it poses another problem: can art that is religious in content be mass? Or, to put the question differently, can a painting that is visually comfortable and does not evoke emotions and feelings in most people, can be considered religious in content? Can the preaching in which the priest speaks only about what his parishioners want to hear, be effective? The answer depends both on the goal of the author and on the result achieved in each particular case. But there is no doubt that the discussion that began around the work of the popular American painter and extended to all modern art entails changes not only in religious art, but also in its understanding from the point of view of both art history and theology.

REFERENCES

Barrs 2013 – Barrs J. Echoes of Eden: Reflections on Christianity, Literature, and the Arts. Wheaton (IL), 2013.

Hunsinger 2001 – Hunsinger G. Disruptive Grace: Studies in the Theology of Karl Barth. Grand Rapids (MI), 2001.

Siedell 2012 – Siedell D. A. The Dark Light of Thomas Kinkade. *Patheos*. 2012. May 22. URL: https://www.patheos.com/blogs/cultivare/2012/05/the-dark-light-of-thomas-kinkade.

Sukhorukova 2019 – Sukhorukova O. A. Religious Sense of Art. *The Academic Journal of Moscow City University. Series: Philosophical Sciences*. 2019. 2 (30). P. 57–63. In Russian.

Tulpe 2001 – Tulpe I. A. Religious in Secular Art. *East – Russia – West: World Religions and Art*. St. Petersburg, 2001. P. 179–183. In Russian.

Материал поступил в редакцию 23.07.2021,
принят к публикации 03.09.2021

Для цитирования:
Shulgina D. P. The Interpretation of Christian Symbolism in the Painting of Thomas Kinkade // Визуальная теология. 2021. № 2 (5). С. 145–151.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-145-151.

For citation:
Shulgina D. P. The Interpretation of Christian Symbolism in the Painting of Thomas Kinkade. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2 (5). P. 145–151.
DOI: https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-2-145-151.

СОБЫТИЯ / EVENTS

I МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ СИМПОЗИУМ «ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ. ТЕМЫ И ГОРИЗОНТЫ»

29–30 сентября 2021 г. в Великом Новгороде состоялся первый Международный научный симпозиум «Визуальная теология. Темы и горизонты». Симпозиум был организован кафедрой теологии Новгородского университета и редакцией научного журнала «Визуальная теология» при участии Института мировой культуры Московского государственного университета и при содействии Научно-образовательной теологической ассоциации.

В ходе работы симпозиума выступили учёные из России, Бельгии, Болгарии, Греции, Армении, Украины. Российские исследователи представляли Москву, Санкт-Петербург, Барнаул, Белгород, Великий Новгород, Волгоград, Новосибирск и Петрозаводск. Работа симпозиума происходила как в очном, так и в дистанционном формате. Прозвучали доклады, посвящённые анализу различных форм и аспектов визуальной презентации религиозного опыта в мировой культуре. Большой интерес вызвали сообщения, в которых рассматривались философские и богословские основания христианского изобразительного искусства, соотношение вербального и визуального аспектов иконографии, образ Софии Премудрости Божией в иконе и архитектуре, способы формирования священного пространства с помощью художественных средств и приёмов.

Также обсуждались проблемы взаимного отношения религиозного и светского искусства, отражение религиозно-богословских доктрин в произведениях живописи и кинематографии, влияние религиозных представлений и практик на формирование городского пространства, визуально-выразительные аспекты богослужебного действия.

Доклады участников симпозиума представили широкий спектр исследований визуально-теологической проблематики в русле современного полидисциплинарного подхода, нацеленного на многостороннее, интегральное понимание религиозных образов.

В первый день работы симпозиума его участники посетили реставрационные мастерские Новгородского кремля, где встретились и пообщались с известным реставратором древних фресковых росписей Т. А. Ромашкевич. Татьяна Анатольевна познакомила гостей с процессом восстановления новгородских фресок, рассказала об истории реставрации средневековых памятников и предоставила возможность рассмотреть сохранившиеся фрагменты уникального церковного искусства Великого Новгорода.

Симпозиум планируется сделать регулярным, привлекая к его работе ведущих специалистов в области визуально-теологических исследований. Развитие знания в сфере визуальной теологии будет способствовать более глубокому пониманию таких гуманитарных феноменов, как связь образа

и смысла в семиотических практиках, культурная память нации и регионального сообщества, визуальный код обитаемого пространства, презентация социокультурной и гражданской идентичности.

Сергей Аванесов

АВТОРЫ

Александр Иванович Пигалев
доктор философских наук, профессор,
ведущий научный сотрудник кафедры философии.
Волгоградский государственный университет.
Университетский проспект 100, Волгоград, Россия, 400062
E-mail: pigalev@volsu.ru

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 Юрьевич Дорофеев
доктор философских наук,
профессор кафедры философии.
Санкт-Петербургский горный университет
21-я линия Васильевского острова 2, Санкт-Петербург, Россия, 199106
E-mail: dandorof@rambler.ru

Сергей Олегович Зотов
магистр культурологии, докторант.
Уорикский университет
Coventry CV4 7AL, United Kingdom
E-mail: gargantyua@gmail.com

***Любомира* Стефанова**
доктор христианской философии богословского факультета.
Софийский университет им. Св. Климента Охридского
Пл. "Света Неделя" 19, София 1000, Болгария
E-mail: lubastefanovalands@gmail.com

Юрий Александрович Крейдун
кандидат физико-математических наук, доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии и дизайна.
Алтайский государственный университет
Проспект Ленина 61, Барнаул, Россия, 656049
E-mail: krey70@mail.ru

Ольга Александровна Сухорукова
кандидат исторических наук,
доцент кафедры всеобщей и российской истории.
Московский городской педагогический университет
2-й Сельскохозяйственный проезд 4, Москва, Россия, 129226
E-mail: soa61@mail.ru

Дарья Павловна Шульгина
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры всеобщей и российской истории.
Московский городской педагогический университет
2-й Сельскохозяйственный проезд 4, Москва, Россия, 129226
E-mail: shulginadp@mgpu.ru

AUTHORS

Alexander I. Pigalev
Dr. Sci. (Philosophy), Professor,
Leading Researcher of Philosophy Department.
Volgograd State University, Russia
E-mail: pigalev@volsu.ru

Vitaliy Yu. Darensky
Dr. Sci. (Philosophy), Professor of Philosophy Department.
Lugansk State Pedagogical University, Ukraine
E-mail: darenskiy1972@rambler.ru

Daniil Yu. Dorofeev
Dr. Sci. (Philosophy), Professor of Philosophy Department.
Saint Petersburg Mining University, Russia
E-mail: dandorof@rambler.ru

Sergei O. Zotov
MA (Cultural Studies), PhD student (Renaissance Studies).
University of Warwick, United Kingdom
E-mail: gargantyua@gmail.com

Lyubomira S. Stefanova
PhD (Christian Philosophy),
Faculty of Theology.
Sofia University "St. Kliment Ohridski", Bulgaria
E-mail: lubastefanovalands@gmail.com

Yury A. Kreydun
Cand. Sci. (Physical and Mathematical Sciences), Dr. Sci. (Art History),
Professor of Cultural Studies and Design Department.
Altai State University, Barnaul, Russia
E-mail: krey70@mail.ru

Olga A. Sukhorukova
Cand. Sci. (History),
Associate Professor of Universitywide Department of History.
Moscow City University, Russia
E-mail: soa61@mail.ru

Daria P. Shulgina
Cand. Sci. (Art History),
Associate Professor of Universitywide Department of History.
Moscow City University, Russia
E-mail: shulginadp@mgpu.ru

ПОРЯДОК ПРЕДСТАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ К ПУБЛИКАЦИИ

Материалы для публикации в журнале принимаются в электронном формате по адресу: **vistheo@yandex.ru**. Редакция вступает в переписку только с автором (авторами) представленного материала. Научные произведения публикуются в журнале бесплатно, авторам публикаций не выплачиваются какие-либо гонорары.

Автор представляет в редакцию отдельными файлами:

- оформленное согласно правилам научное произведение;
- сведения об авторе (авторах) на языке статьи и английском языке с указанием следующих данных: фамилия, имя, отчество (при наличии) без сокращений; учёная степень, учёное звание; должность и место работы / учёбы без сокращений; адрес электронной почты; контактный телефон;
- заполненный бланк соглашения о публикации, подписанный автором (в случае соавторства каждый из авторов подписывает отдельный бланк); подписывая бланк соглашения, автор тем самым разрешает открытую публикацию своих материалов, а также их редактирование, не искажающее смысл произведения;
- анонимный файл, содержащий текст произведения, для осуществления двойного слепого рецензирования (в тексте научного произведения требуется убрать все сведения об авторе и организации, в которой он работает).

Перечисленные файлы должны быть поименованы в латинской графике:

- научное произведение: Фамилия автора_text.doc (Petrov_text.doc), в случае соавторства указывается фамилия первого автора.
- сведения об авторе: Фамилия автора_author.doc (Petrov_author.doc).
- бланк соглашения о публикации: Фамилия автора_agreement.pdf (Petrov_agreement.pdf).
- анонимный файл для рецензирования: первое слово названия произведения в латинской транскрипции (например, Problema.doc).

Все поступившие материалы проходят проверку на плагиат. При обнаружении плагиата материал отклоняется без права повторной подачи, а сам автор включается в список исследователей, материалы которых не подлежат опубликованию в журнале.

Очерёдность публикации материалов определяется датой их поступления в редакцию журнала. Работы, посвящённые особо актуальным темам, а также содержащие принципиально новую информацию, по решению редакции могут быть опубликованы вне очереди.

Редакция журнала не вступает с авторами в содержательное обсуждение статей и заключений рецензентов, переписку по методике написания и оформления научных произведений и не занимается доведением статей до необходимого научно-методического уровня.

MANUSCRIPT SUBMISSION

Materials for publication in the journal are accepted in electronic format at: **vistheo@yandex.ru.** The editorial board fulfills the correspondence only with the author(s) of the submitted material. Manuscripts are published in the journal free of charge, authors of publications are not paid any remuneration.

The author presents to the editorial office separate files:

- manuscript drawn up according to the rules;
- information about the author(s) in the language of article and English with the following data: surname, name (in full); academic degree, academic title; position and place of work / study without abbreviations; e-mail address; contact phone number;
- the completed form of the publication agreement signed by the author (in case of co-authorship, each of the authors signs a separate form); signing the agreement form, the author thereby permits the open publication of his materials, as well as their editing, which does not distort the meaning of the manuscript;
- anonymous file for double-blind peer review (in the text of the manuscript it is required to remove all information about the author and the organization in which he works).

The listed files must be named in the Latin script:

- manuscript: Surname of author_text.doc (Petrov_text.doc), in the case of co-authorship, the name of the first author.
- information about the author: Surname of author_author.doc (Petrov_author.doc).
- the form of agreement about the publication: Surname of author_agreement.pdf (Petrov_agreement.pdf).
- anonymous file: the first word of the title of the paper in Latin transcription (e.g. Problema.doc).

All received materials are checked for plagiarism. If plagiarism is detected, the material is rejected without the right to re-submit, and the author himself is included in the list of researchers whose materials are not subject to publication in the journal.

The order of publication of materials is determined by the date of their admission to the journal. Works devoted to particularly topical issues, as well as containing fundamentally new information, can be published out of order by the decision of the editorial board.

The editorial board does not enter into a meaningful discussion with the authors about articles and opinions of reviewers, doesn't correspond on the methods of writing and design of paper and is not engaged in bringing the articles to the required scientific and methodological level.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Редакция принимает материалы, набранные в текстовом редакторе Microsoft Office Word с расширением .doc или .docx, в электронном виде. Иллюстрации принимаются в виде отдельных файлов в формате jpeg (не более 5 иллюстраций).

Объём текста − до 40 000 знаков (включая пробелы). Текст набирается шрифтом Palatino Linotype. Размер шрифта – 12. Межстрочный интервал − одинарный. Абзацный отступ – 0,5 см. Поля страницы сверху и снизу − 2 см., слева − 2,5 см., справа − 1,5 см. Режим выравнивания аннотации, ключевых слов, основного текста и библиографии – по ширине, расстановка переносов – автоматическая. Страницы текста не нумеруются.

При использовании дополнительных шрифтов такие шрифты должны быть представлены в редакцию.

Структура текста

Публикуемое в журнале научное произведение должно состоять из следующих последовательно расположенных элементов:

— название статьи (прописные буквы, размер шрифта − 14, выравнивание по центру);

— инициалы и фамилия автора (отделяются от названия пропуском строки, шрифт жирный, размер шрифта − 12, выравнивание по центру);

— место работы, страна (размер шрифта − 11, выравнивание по центру);

— e-mail (размер шрифта − 11, выравнивание по центру);

— сведения об источнике финансирования, если таковой имеется (отделяется от e-mail пропуском строки, шрифт жирный, размер шрифта – 10, выравнивание по центру)

— аннотация (отделяется пропуском строки, размер шрифта − 11, выравнивание по ширине);

— ключевые слова (отделяются от аннотации пропуском строки, размер шрифта − 11, выравнивание по ширине);

— для материалов на русском, французском и немецком языках пункты 1–7 повторяются на английском языке;

— текст (отделяется пропуском строки, размер шрифта – 12, выравнивание по ширине);

— библиография (отделяется пропуском строки, заголовок пишется прописными буквами, размер шрифта – 12, выравнивание по центру, далее после пропуска строки приводится список библиографии в алфавитном порядке, выравнивание по ширине);

— references (список использованной литературы в переводе на английский язык; оформляется таким же образом, что и библиография).

На сайте журнала «Визуальная теология» можно ознакомиться с шаблоном для оформления статьи.

Аннотация

Аннотация (авторское резюме) должна являться кратким обзором научной статьи, представляющим основное содержание и выводы исследования. Размер аннотации – от 2500 до 3000 знаков без пробелов. Аннотация выполняет функцию справочного инструмента, адекватно репрезентирующего более объёмное научное исследование. Из аннотации должно быть ясно, какую цель ставил автор исследования, какие задачи он последовательно решал, какую методику применял (без уточнения деталей), каковы основные результаты исследования и в чём состоит научное значение этих результатов. Текст аннотации должен быть внутренне связным и логически структурированным (следовать логике текста статьи). В аннотации не применяется цитирование. В аннотации не должно быть такого материала, который не содержится в статье.

Англоязычная аннотация к статье должна быть: информативной (не содержать общих фраз); оригинальной (не калька с аннотации на языке статьи); написанной на приемлемом английском языке (не «механический» перевод); содержательной (отражать основное содержание статьи и конкретные итоги исследования). Размер англоязычной аннотации – от 2500 до 3000 знаков без пробелов. Англоязычная аннотация призвана играть роль независимого от текста статьи источника научной информации.

Ключевые слова

Ключевые слова к статье должны отражать основное содержание статьи, совпадать с базовыми терминами исследования, определять собой (маркировать) область знания, предметную область и тематику исследования. Количество ключевых слов – от 5 до 15, последовательность ключевых слов: по мере значимости.

Цитирование

Ссылки на использованную литературу приводятся внутри текста в квадратных скобках согласно следующей форме: [Иванов 2012, 81], где Иванов – фамилия автора, 2012 – год издания, 81 – страница. При необходимости можно ссылаться на несколько страниц: [Петров 2019, 52–54], между указанными номерами страниц всегда должно использоваться короткое тире, не дефис. Перед отправкой материала необходимо убедиться, что

✓ все ссылки произведены на источники, присутствующие в библиографическом списке;

✓ каждый источник, присутствующий в библиографическом списке, процитирован не менее одного раза.

Количество так называемых общих ссылок, то есть ссылок на источник без указания номера страницы (за исключением ссылок на веб-ресурсы), не должно превышать 10 % от общего количества ссылок в тексте научного произведения. Цитирование собственных работ, как и любых других, должно быть уместным и целесообразным. Не рекомендуется использование материалов, авторство которых невозможно установить. При наличии печатного издания не рекомендуется ссылаться на электронный ресурс.

Все выделения текста внутри цитат уточняются в круглых скобках (курсив мой. – Е. С.), где Е. С. – первые буквы имени и фамилии автора (набираются курсивом). Если при цитировании упускается некоторый фрагмент текста, то в самой цитате на его месте используется многоточие, заключённое в угловые скобки: <…>. Подобное сокращение цитаты не должно приводить к искажению её смысла.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок. Нумерация сносок сквозная. Размер шрифта – 10, выравнивание по ширине.

Иллюстративные материалы (изображения, фотографии, таблицы и пр.) нумеруются и сопровождаются подписью: номер иллюстрации, название, автор/источник. Имена предоставляемых файлов jpeg должны соответствовать номерам и названиям иллюстраций в тексте.

Библиография оформляется в алфавитном порядке, не нумеруется.

References оформляется согласно латинскому алфавиту, не нумеруется.

Подробные правила оформления Библиографии и References представлены на официальном сайте журнала.

REQUIREMENTS FOR MANUSCRIPTS

The editorial board accepts in electronic form the materials typed in the text editor Microsoft Office Word with the extension .doc or .docx. Illustrations are accepted as separate files in jpeg format (no more than 5 illustrations).

Text size – up to 40 000 characters (including spaces). The text is typed in Palatino Linotype. The font size is 12. Line spacing – single. Paragraph indention – 0.5 cm. Page margins on top and bottom – 2 cm, left – 2,5 cm, right – 1.5 cm. The alignment mode of the abstract, keywords, main text and reference – justified, hyphenation – automatic. Pages of text are not numbered. When using additional fonts, such fonts should be submitted to the editor.

Text structure

The manuscript published in the journal should consist of the following consecutive elements:

— article title (capital letters, font size – 14, center alignment);

— initials and surname of the author (separated from the title by skipping a line, bold font, font size – 12, centered);

— place of work, country (font size – 11, center alignment);

— e-mail (font size – 11, center alignment);

— information about the source of funding, if any (separated from e-mail by skipping a line, bold font, font size – 10, center alignment)

— abstract (separated by skipping a line, font size 11, justified alignment);

— keywords (separated from the annotation by skipping a line, font size – 11, justified alignment);

— for Russian-language materials, paragraphs 1-7 are repeated in English;

— text (separated by line skipping, font size – 12, justified alignment);

— references in language of article (separated by skipping a line, the title is written in capital letters, font size – 12, center alignment, then after skipping the line is a list of reference in alphabetical order, justified alignment);

— references in English (made the same way).

On the website of the journal "Visual Theology" you can find a template for the design of the article.

Abstract

Abstract should be a brief review of the paper, representing the main content and conclusions of the study. The size of the abstract is 2500 to 3000 characters without spaces. The abstract serves as a reference tool, adequately representing a more extensive research. From the abstract it should be clear what purpose the author of the study set, what tasks he consistently solved, what methodology he used (without specifying details), what are the main results of the study and what is the scientific significance of these results. The text of the abstract should be internally coherent and logically structured (following the logic of the text). Citation is not used in the abstract. The abstract should not contain any material that is not contained in the article.

The English abstract should be: informative (not containing common phrases); original; written in acceptable English (not a "mechanical" translation); meaning-

ful (reflecting the main content of the article and the specific results of the study). The size of the English abstract – from 2500 to 3000 characters without spaces. The English abstract is intended to play the role of the source of scientific information, independently from the text of the article.

Keywords

Keywords to the article should reflect the main content of the article, coincide with the basic terms of the study, define (mark) the area of knowledge, subject area and subject of the study. Number of keywords – from 5 to 15, the sequence of keywords: by importance.

Citation

References to the used literature are given in the text in square brackets according to the following form: [Ivanov 2012, 81], where Ivanov is the author's surname, 2012 – year of publication, 81 – page. If necessary, it is allowed to refer to several pages: [Petrov 2019, 52–54], between these page numbers a short dash should always be used, not a hyphen. Before sending the material, it is necessary to make sure that

- ✓ all references are made to the sources, present in the reference;
- ✓ each source, present in the reference, is cited at least once.

The number of so-called general references, that are, references to the source without specifying the page number (except for the references to web resources), should not exceed 10 % of the total number of references in the text of the manuscript. Citation of author's own works, as well as any other, should be appropriate and expedient. The use of materials whose authorship cannot be established is not recommended. In the presence of the printed edition it is not recommended to refer to the electronic resource.

All selections of text inside of quotes are specified within the parentheses (my italics. – E. S.), where E. S. – the first letters of the author's name (typed in italics). If some fragment of text is missing when quoting, then in the quotation itself an ellipsis enclosed in angle brackets is used: <...>. Such a reduction of the quotation should not distort its meaning.

Notes are made in the form of page footnotes. Footnotes are numbered sequentially. Font size – 10, justified alignment.

Illustrative materials (images, photos, tables, etc.) are numbered and accompanied by a caption: illustration number, title, author/source. The names of provided jpeg files should correspond to the numbers and names of illustrations in the text.

Reference List in language of article (Russian, German, French) is presented in alphabetical order, not numbered.

References List in English is made in Latin alphabet order, not numbered.

Detailed rules for the design of the References are presented on the official website of the journal.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

Все материалы, поступившие в редакцию журнала «Визуальная теология», обязательно рецензируются.

Представленные материалы предварительно рассматриваются главным редактором на предмет соответствия профилю журнала, научной значимости и соблюдения «Правил оформления материалов». Редакция имеет право не принять материалы низкого академического качества, не соответствующие тематике журнала либо оформленные не по правилам. Уведомление об отклонении материала направляется автору по электронной почте.

Соответствующие тематике журнала и оформленные должным образом материалы направляются на рецензирование. О получении научного произведения и его дальнейшем рецензировании ответственный секретарь сообщает авторам посредством уведомления по электронной почте.

Журнал использует принцип «двойного слепого» рецензирования: автору не сообщаются данные о рецензенте (рецензентах) и наоборот. В качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные учёные-специалисты, которые имеют профессиональные знания и опыт работы по конкретному научному направлению.

Отзыв рецензента содержит одну из следующих рекомендаций: 1) принять к публикации; 2) принять к публикации с незначительными правками; 3) отказать в публикации. Содержание рецензии доводится до автора в течение 10 дней с момента получения редакцией заключения рецензента.

Представленные материалы рецензируются на основании следующих критериев:

— соответствие содержания статьи тематике журнала;
— соответствие заголовка статьи содержанию статьи;
— уровень научной компетентности автора;
— самостоятельность и оригинальность исследования;
— научная новизна исследования;
— соблюдение правил цитирования;
— правильность оформления библиографии;
— соблюдение научного стиля изложения мысли (кроме эссе и интервью).

Материал, не соответствующий хотя бы одному из перечисленных критериев, отклоняется и не принимается к повторному рассмотрению; при этом автор получает по электронной почте мотивированный отказ. Если материал соответствует всем критериям, но в нём имеются несущественные недочёты, материал направляется автору (авторам) на доработку с указанием конкретных замечаний рецензента. Произведение, направленное автору на доработку, должно быть возвращено в исправленном виде в течение месяца. Исправленный материал проходит процедуру повторного рецензирования. Редакция имеет право отклонить рукопись в случае, если автор не следует рекомендациям редактора и рецензентов.

Очерёдность публикации материалов определяется датой поступления итогового варианта рукописи. Работы, посвящённые особо актуальным

темам, а также содержащие принципиально новую информацию, по решению редакции могут быть опубликованы вне очереди.

Принятые к публикации материалы подлежат литературному и научному редактированию. Автор обязуется осуществлять сотрудничество с редакцией в процессе подготовки материала к опубликованию: в установленные сроки читать корректуру и вносить необходимые исправления в текст произведения. Редакция оставляет за собой право отклонения материалов или переноса срока их публикации в случае неисполнения данных обязательств.

Максимальный срок рецензирования составляет не более 3 месяцев.

Рецензии хранятся в редакции в течение 5 лет.

PEER-REVIEW PROCESS

All the manuscripts received by the editors of *Journal of Visual Theology* are reviewed. Review processing is obligatory for all manuscripts submitted to the editors, regardless of the authors' academic degrees, titles, and official positions.

First of all, the manuscripts are reviewed by the editor-in-chief in terms of their compliance with the profile of the journal and "Author Guidelines", as well as topical importance and the scholarly significance. The manuscripts that don't meet the subject of the journal and formal requirements is not accepted for publication. The editors inform the author about this and explain the reasons for the refusal to publish.

Then the papers accepted for publication are subjected to the **double-blind peer review process**. This means that during the process of reviewing, personal data of reviewers and authors shall be withheld. The peer review process is carried out by reputable scholars and experts who have in-depth expertise and work experience in a particular research area.

The reviewer's report should provide one of the following recommendations: a) to accept the material for publication in the journal, b) to accept the material for publication with minor revisions according to the reviewer's commentaries and suggestions; 3) to reject the material. The content of the review shall be communicated to the author(s) within 10 days after receipt of the reviews by the editors.

The manuscripts are reviewed on the basis of the following **criteria**:

— correspondence between the article content and journal topics;
— correspondence between the article title and the article content;
— the level of research competence of the author;
— independence and originality of the research;
— research novelty of the work;
— compliance with the rules of citation;
— the correctness of the references;
— implementation of a scientific style (except essays and interviews).

Material that does not meet at least one of the listed criteria is rejected and is not accepted for re-consideration. In this case the author receives a motivated refusal of the editors. If the material meets all the criteria, but it has minor defects, the material is sent to the author(-s) for revision, indicating the specific comments of the reviewer. The work sent to the author for revision must be corrected and returned within a month. The corrected material undergoes the procedure of re-reviewing. The editors reserve the right to reject manuscripts if authors do not follow the editors' and reviewers' recommendations.

Accepted articles are usually published in the order in which they pass the review process, but the editors reserve the right to determine the sequence in which articles are published and to publish some papers out of turn.

The approved manuscripts are put into the preparation and production process. The author undertakes to cooperate with the editors of the journal in the process of preparing the material for publication: in due time to read the proofreading and to make correction of the text.

The maximum review period is not more than three month.

The reviews are preserved in the editors' office for 5 years.

ПОЛИТИКА ОТКРЫТОГО ДОСТУПА И АВТОРСКИХ ПРАВ

В целях развития научно-исследовательской коммуникации ко всем материалам журнала предоставляется открытый доступ. Выпуски журнала, а также отдельные статьи доступны на сайте для чтения, скачивания и дальнейшей работы без каких-либо дополнительных ограничений на основании лицензии Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

Важно учитывать, что согласно данной лицензии:

• при использовании материалов необходимо обязательно ссылаться на авторов статей и оригинальную публикацию в журнале «Визуальная теология»;

• не допускается использование материалов журнала в коммерческих целях.

Авторы, передавая журналу право первой публикации представленного научного произведения, сохраняют за собой все авторские права (в том числе право авторства, право на имя и др.).

OPEN ACCESS POLICY AND COPYRIGHT

In order to develop research communication, open access to all materials of the journal is provided. Issues of the journal, as well as individual articles are available on the website for reading, downloading and further work without any additional restrictions under the license Creative Commons Attribution – NonCommercial 4.0 International (CC BY–NC 4.0).

It is important to note that under this license:

• when using the materials it is necessary to refer to the authors of the articles and the original publication in the *Journal of Visual Theology*;

• it is not allowed to use the materials of the journal for commercial purposes.

Authors, transferring to the journal the right of the first publication of the submitted scientific work, reserve all copyright (including the right of authorship, the right to a name, etc.).

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

Журнал учреждён 23 мая 2019 года

ВИЗУАЛЬНАЯ ТЕОЛОГИЯ

2021 | № 2 (5)

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: 20.12.2021 г. Дата публикации online: 24.12.2021 г.
Дата выхода в свет: 30.12.2021 г.
Формат: 70x100/16. Гарнитура: Palatino Linotype.
Объём: 10,2 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