

УДК 930.85
DOI: 10.17223/19988613/63/21

К.С. Шаров

СОЗДАНИЕ ПОГРАНИЧНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДА В ИКОНОГРАФИИ СВЯТЫХ ГЕОРГИЯ И ХРИСТОФОРА КАК ОСОБЫЙ ТИП МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ПРОПОВЕДИ

На основе анализа истории иконоческого изображения мучеников Георгия и Христофора исследована трансформация пограничных состояний христианского и языческого иконоческих культурных кодов. Иконы, содержащие пограничные коды, были исходно написаны для размежевания христианских и языческих смыслов. Однако со временем эти иконы стали интерпретироваться в языческо-христианском ключе. Показано, что пограничное состояние кода «свой – чужой» в данном случае неустойчиво и со временем превращается в новый аутопозитический (самостоятельно сгенерированный) культурный код.

Ключевые слова: история иконописи; христианская гомилетика; металингвистическая проповедь; визуальная проповедь.

Введение. В христианской традиции издавна считалось, что икона – это не просто изображение Господа, Божьей Матери или святого, это еще и «проповедь в красках» – изображение, несущее гомилетическое, т.е. религиозно-проповедническое, лингвистическое мета-сообщение [1. С. 82]. В эпоху иконоборчества (VIII в.), когда в Византии многие видели в иконе только образ, подобный античным языческим образам, прп. Иоанн Дамаскин в своем сочинении «Три слова об иконопочитании» подчеркивал, что это неверно и что икона имеет дидактико-информативную и собственно визуально-образную (коммеморативную) функции [2. С. 70–71]. Сходным образом его современник свт. Герман, Патриарх Константинопольский, указывал, что церковная иконография зрительными средствами изображает то, что высказывает проповедническое слово [1. С. 84].

В тот же исторический период (VIII–IX вв.) получило широкое развитие написание так называемых дидактических икон, в которых с помощью визуальных средств зашифровывался целый исторический рассказ, богословский нарратив или гомилетическая тема [3. С. 11–12]. Эти иконы могут представлять собой достаточно большие по размеру и сложные по структуре художественные композиции, в которых определенным, чаще всего закодированным образом запечатлены не только истории из Ветхого и Нового Заветов и догматически-богословские положения христианской религии, но и мировоззрение христиан того времени, их миропонимание, отношение ко многим природным и социальным феноменам [4. С. 38]. Михаил Бахтин, исследуя древние произведения культуры, пришел к выводу, что один и тот же знак в статической семиотической системе и адресном высказывании становится разными сущностями (цит. по: [5. С. 35–36]). Поэтому часто знаки в дидактических или повествовательных иконах представляют собой более сложные семиотические объекты, чем те же самые знаки в обычных, «фотографических» иконах Христа, Божьей Матери или святых [6. С. 17].

В данной статье мы будем рассматривать икону именно с дидактико-гомилетической стороны как визуальный образ, не только несущий метаязыковой слой смыслов в целях христианской проповеди, но и требующий знания необходимого культурного кода для дешифровки проповеди, записанной в иконе метаязыковыми средствами. Незнание такого кода обычно приводит к постмодернистскому отношению к истории иконописи, где деконструктивизм начинает подменять собой анализ сложной визуальной семиотики, а любой дилетант становится историком-иконографом [7]. Современному миру в целом характерно подобное отношение к любым классическим произведениям искусства – деконструкция без попыток понять культурный код, позволяющий адекватно прочесть посыл автора: по словам Т.Б. Сидневой, «понятие “дилетантизм” утратило негативный оттенок, и торжество некомпетентности в искусстве становится приметой времени» [8. С. 371]. Также данная исследовательница обращает внимание на сложность и противоречивость герменевтической ситуации в современной художественной культуре [9. С. 18]. При такой противоречивости, когда смысл начинает «распластываться» по многим объектам, а любая интерпретация произведения искусства считается возможной, как никогда ранее приобретает важность правильное понимание культурных кодов, обеспечивающих определенное прочтение произведения искусства в тот или иной исторический период [10. С. 142–143].

Для иконографии отказ от знания культурного кода может привести к совершенно неожиданным герменевтическим выводам. Например, в наши дни ряд исследователей утверждают, что многие иконы представляют собой картины высадки инопланетян на Землю, а nimбы вокруг ликов – это изображения шлемов скафандров пришельцев [11]. Здесь налицо несовпадение культурного кода иконописца и иконографа (исследователя иконописи) как шифра к пониманию иконоческой проповеди.

Проанализируем несколько примеров из истории православной и католической иконописи IX–XVIII вв., а также европейской живописи, показательных в том, что изменение культурного кода приводит к изменению проповеди, связанной с иконическим образом, а также к ряду последствий для развития ситуации в церкви, в рамках которой произошло такое изменение. Мы сосредоточимся на истории иконографии великомученика Георгия и мученика Христофора, которые содержат пограничные культурные коды между христианским и языческим миропониманием, т.е. пограничные культурные коды «свой – чужой». В результате исследования планируется показать, что выработанный в такой метаязыковой гомилетике пограничный культурный код представляет собой не просто видоизмененное состояние кода на культурном водоразделе, отделяющее пространство христианских смыслов от смыслов языческих, но новый, вполне независимый, самостоятельно сгенерированный (аутопоэтический) код. В рамках христианской проповеди этот код впоследствии может трактоваться как особый визуально-гомилетический иконический тип и порождать неожиданные метаязыковые и языковые следствия в гомилетике. Иконография святых Георгия и Христофора удивительна тем, что языческие культурные коды введены в ней в пространство христианских икон. Новизна работы заключается в том, что впервые иконография святых Георгия и Христофора проанализирована с позиций визуальной семиотики для доказательства положения, что языческий культурный код может вводиться иконописцами в пространство иконы для гомилетических целей. Изначально такой иконографический прием преследовал проповедническую цель – икона становилась визуальной проповедью для язычников, которые должны были убедиться в величии Христа, повергшего идолов к своим стопам. Это могло склонить некоторых язычников к крещению и принятию христианства. Впоследствии данный прием утерял свое гомилетическое значение, однако сохранился как особый тип иконического изображения.

Икона (изображение) и тип культурного кода.

Для определения методологического поля исследования обратимся к концепции исторического культурного кода знаменитого французского мыслителя Ролана Барта. Примечательно, что ни в одной работе Барт не дает точного определения того, что же он понимает под историческим культурным кодом. Согласно нестрогой формулировке этого мыслителя, исторический культурный код – это «отголоски того, что уже было читано, видано, сделано, пережито, код – это след прошлого» [12. С. 39]. Клиффорд Гирц, говоря о репрезентации исторического культурного кода в произведении искусства, отмечает, что код являет собой особый тип переживания жизни [13. С. 33].

В своем сочинении «S/Z» Барт высказывает мысль о пятичленной структуре культурного кода. Так, культурный код, с его точки зрения, может быть герменев-

тическим, символическим, семным (семическим – от слова «сема» – наименьшая единица смысла в семантике), проайретическим (от гр. совершающий выбор, принимающий решение) и гномическим (от гр. гнома – поучение, морализация, образное сравнение, выражающее тот или иной жизненный принцип, своего рода афоризм житейской мудрости) [14. С. 42–45]. Суть этих типов культурного кода такова:

1. Герменевтический код указывает культурные рамки. Он определяет то пространство смыслов, в котором ставится вопрос или проблема, а впоследствии даются ответ или решение проблемы. Герменевтический культурный код, таким образом, очерчивает пространство всевозможных интерпретаций.

2. Символический код обрисовывает поле символов и ассоциаций, вызываемых этими символами, понимаемыми как знаки, риторические фигуры или концепты.

3. Семный (семический) код суммирует коннотативные означаемые текста или культурного феномена. Данный вид кода позволяет находить в тексте или метатексте скрытые образы и фигуры.

4. Проайретический код выстраивает логику исторического нарратива, повествования, заложенного в культурный феномен. Он определяет последовательность событий в диахроническом мире смыслов, выстроенном авторами (творцами) феномена.

5. Гномический код – это вид культурного кода, связанный с моралью – явной или скрытой, заложенной в культурный феномен. Поскольку на протяжении исторического развития человечества, а также от сообщества к сообществу нормы морали могут меняться, Барт полагает, что и гномический код, требуемый для правильного прочтения этических смыслов в произведении искусства, также будет меняться.

Таким образом, культурный код, дающий доступ к дидактике, гомилетическому поучению иконического образа, может быть разложен по этому пятичленному базису. При этом герменевтический и проайретические составляющие культурного кода иконы можно считать сюжетообразующими элементами визуальной гомилетики, в то время как символические, семные и гномические части этого кода образуют область коннотативных смыслов [15. С. 104–105], т.е. тот самый некий филологический и культурный ключ, без которого правильное понимание гомилетического посыла, заложенного в свое произведение иконописцем, становится невозможным.

Следуя бартовскому анализу образа [12. С. 297–318; 16. С. 50–51; 17. С. 44; 18. С. 111–115], можно установить, что любая икона – а особенно это касается дидактических икон – передает три вида проповеднических сообщений.

В своей работе «Риторика образа» Барт говорит, что первый вид – собственно лингвистический, это – непосредственно текстовое послание, заключенное в пространство иконы. Этот тип послания делится на три части. Первая часть соответствует подписи около изоб-

раженных фигур Иисуса, Богородицы или святого как идентифицирующий маркер. Вторая относится к непосредственному гомилетическому иконическому послылу и традиционно являет собой некоторую цитату из Евангелия. Так, на иконах Христа чаще всего в раскрытой книге, которую держит Спаситель, приводятся строки «Заповедь новую даю вам: да любите друг друга», хотя могут быть и иные цитаты. Третья часть относится к дидактике иконы, поэтому неудивительно, что она присутствует в основном на дидактических иконах. Это может быть описание дней Творения, взятия Иерусалима, Страшного Суда или иных масштабных событий священной истории. В недидактических иконах функцию дидактики исполняет тропарь святому или празднику, помещаемый в самый низ иконического пространства. В собственно языковом типе сообщения гомилетика открыта, денотативна. Она не требует знания какого-либо культурного кода для понимания проповеднического послыла, и любой человек, умеющий читать, в большинстве случаев сможет понять мысль иконописца.

Совсем не так для визуальной гомилетики иконы, заключенной во втором и третьем типе сообщений, – ее правильная интерпретация становится невозможна без знания культурного кода.

Второй и третий виды сообщения в изображении Барт называет иконическими (от фр. образ). Оба этих вида сообщения заключены в образе и, таким образом, являются метаязыковыми. Главное различие между ними состоит в том, что второй тип визуального послания являет собой дискретный набор символов, а третий – аналогово-непрерывный [19. С. 84]. Третий вид послания становится особенно важен при анализе гомилетики икон праздников, на которых иконописец фиксирует одномоментное запечатление события (или нескольких событий), а второй – при анализе собственно дидактических икон, в которых особенно важна адекватная интерпретация *символов*.

Для понимания гомилетики этих двух типов визуального послания иконы нужны различные разновидности культурных кодов. В предыдущем параграфе мы вспомнили бартовское разложение культурного кода в пятисоставном базисе. Соотнесем это разложение с разными видами визуальной гомилетики. Очевидно, что денотативные виды культурного кода (герменевтический, проайретический) нужны для расшифровки континуально-аналогового образа иконы, тогда как коннотативные виды (символический, семный и гномический) требуются в качестве ключа для интерпретации дискретной (символической) гомилетической составляющей иконы.

Трактовать проповеднический посыл иконописца, безусловно, легче для аналогового, «фотографического» слоя визуальной гомилетики, чем для собственно символического, коннотативного слоя. На иконах праздников в едином визуальном пространстве иконы ее автор чаще всего размещает несколько связанных

между собой по смыслу, но разнящихся во времени событий. Тем не менее знание текстов Священного Писания и священной истории во многих случаях уже предоставляет культурный код для адекватного прочтения иконической проповеди. Трактовать дискретные, неаналоговые символические образы иконы намного сложнее – это требует знания основ иконописи, особенностей стиля конкретного иконописца, школы, эпохи, культурных, национальных традиций, этнической специфики сообщества, в рамках культуры которого написана икона. При этом исторический культурный код, определяющий прочтение иконы, – это и код знаковой системы (шифр для открытия смыслов символов), и набор правил, устанавливающих зависимость между символами в пространстве иконического образа [20. С. 133].

Ролан Барт полагает, что исторический культурный код – это ключ к раскрытию символов культурного или металингвистического сообщения третьего типа, заключенного в образе.

Мы уже убедились, что знаки «символического» («культурного», коннотативного) сообщения дискретны; даже если означающее совпадает с изображением в целом, оно все равно продолжает оставаться знаком, отличным от других знаков; сама «композиция» изображения предполагает наличие определенного эстетического означаемого примерно так же, как речевая интонация, обладая супraseгментным характером, тем не менее представляет собой дискретное языковое означающее. Мы, следовательно, имеем в данном случае дело с самой обычной системой, знаки которой (даже если связь между их составляющими оказывается более или менее «аналоговой») черпаются из некоего культурного кода [19. С. 312–313].

Пограничные культурные коды, отделяющие христианство от язычества, – это коды, позволявшие правильно понимать символику икон христианам первых веков в языческом мире, в котором они были вынуждены выживать. Эти коды в нашем анализе становятся особенно важны как раз в контексте третьего типа гомилетического иконического сообщения.

Для концептуализации понятия данного пограничного кода рассмотрим некоторые типовые примеры, встречающиеся в истории иконописи, более подробно. В процессе анализа я предполагаю показать, что коды, созданные на периферии христианского миропонимания и включающие языческие символы, впоследствии из маргинальных культурных кодов превратились в генераторы самостоятельных, независимо развивающихся от традиционной христианской иконописи языческо-христианских символических систем.

Чудо Георгия о змие. «Чудо Георгия о змие» – одна из наиболее известных иконографических тем, в которых становится явной генерация нового культурного кода на границе христианского и языческого кодов. Большинство икон вч. Георгия Победоносца написаны именно в данном стиле. Христианский куль-

турный код репрезентируется в виде белого коня (ср. с апокалиптическим белым конем, «которому дано побеждать») и воина-всадника с копьем; языческий культурный код – в виде дракона (змия).

Анализ доступной иконографии святого Георгия позволяет сделать вывод, что около 90% икон и картин, его изображающих, содержат образ мифического крылатого (и часто – огнедышащего) дракона с когтистыми лапами; примерно 6% – образ дракона в виде большой змеи и примерно 4% икон – дракон написан в виде реалистично выглядящего существа на четырех (реже – двух) лапах без мифологических элементов (пикообразные хвост и язык, огонь, выходящий из пасти, крылья). Две передние лапы во втором случае часто изображаются в виде небольших рудиментов. Это позволяет выдвинуть гипотезу, что указанные 4% случаев изображения дракона на иконах (картинах) святого Георгия относятся к некоему реальному доисторическому животному, – динозавру.

Анализ истории иконописи свидетельствует о том, что наиболее старые дошедшие до нас изображения Георгия с драконом относятся именно к рассматриваемым 4% наиболее реалистичных образов дракона. Рассмотрим некоторые примеры.

На рис. 1 представлена фреска церкви св. Георгия в Старой Ладоге (и сама церковь), изображающая будущего великомученика на белом коне, попирающем реалистичного «дракона» – некое пресмыкающееся с четырьмя лапами и длинным туловищем.



Рис. 1. Фреска «Чудо о змие» (слева) в церкви св. Георгия в Старой Ладоге (справа). XII в.

Рис. 2 демонстрирует византийскую фреску из Змеиной церкви в Гереме (Турция), где вмч. Георгий поражает копьем очень похожее животное.

На рис. 3 представлена икона св. Георгия из монастыря св. Екатерины на Синае (Египет). Опять-таки дракон изображен в виде не мифологического крылатого монстра, а достаточно реалистично. Обращают на себя внимание длинное тело, длинный хвост и когтистые лапы.

Сходные изображения дракона можно найти на фреске собора Анкерсхагена, Мекленбург, Германия

(см. рис. 4), на иконе вмч. Георгия, хранящейся в Государственном историческом музее (см. рис. 5), на иконе «Святой Георгий Лабехинский» из Рачи, Грузия (см. рис. 6), на иконе «Святой Георгий», выполненной эмалью клуазоне, отсюда же (рис. 7), на иконе «Чудо Георгия о змие» из храма Пиргоса на о. Санторини, Греция (рис. 8).



Рис. 2. Фреска «Св. Георгий, убивающий дракона» в Змеиной церкви в Гереме (Турция). Сер. IX в.



Рис. 3. Икона «Святой Георгий и св. Феодор» (фрагмент) из храма монастыря св. вмч. Екатерины на Синае (Египет). IX в.



Рис. 4. Фреска собора Анкерсхагена, Мекленбург, Германия. XIII в.



Рис. 7. Икона «Святой Георгий», выполненная эмалью клуазоне. Грузия. XV в.



Рис. 5. Икона вмч. Георгия, хранящаяся в Государственном историческом музее. XIII в.



Рис. 6. Икона «Святой Георгий Лабехинский» из Рачи, Грузия. XI в.



Рис. 8. Икона «Чудо Георгия о змие» из храма Пиргоса на о. Санторини, Греция. XV в.

Интерес представляет тот факт, что большинство наиболее старых икон и иных изображений Георгия, дошедших до нас, представляют дракона именно в виде реалистичного динозавра. Традиция изображения дракона в виде заведомо сказочного существа с крылышками возникла позже – по-видимому, не ранее XV–XVI вв. Что же это за мифологическое сказочное животное? На месте сопряжения двух культурных кодов – христианского и языческого – возник новый культурный код. В рамках этого кода змей (дракон, ящер) стал

восприниматься не как реальное существо из плоти и крови, с которым боролся воин Георгий, а как метафора всего мира тьмы и падших ангелов. В свою очередь, Георгий в рамках нового культурного кода стал восприниматься не как (или не столько как) историческое лицо, а как образ торжествующей церкви. Данный культурный код, получив развитие с IX в., прочно закрепился в религии осетин, в грузинском православии, а также впоследствии сильно повлиял на католическое рационально-скептическое отношение к фигуре вмч. Георгия. Так, в религии осетин, пограничной между христианством и нехристианским монотеизмом, Георгий стал во многом играть роль полубытового бога с отдельным культом, следы которого можно до сих пор увидеть во многих исторических памятниках Северного Кавказа. Понимание вмч. Георгия как образа сил света, а дракона – как собирательного образа сил тьмы в рамках данного нового культурного кода затронуло также католицизм. В 1960-ые гг. в Ватикане шли серьезные дебаты с предложением деканонизировать святого или хотя бы понизить его статус из-за того, что иконические образы Георгия, возможно, не передает облика реальной исторической фигуры.

В Библии мы сталкиваемся с подобным случаем, когда пророк Даниил истребил некоего «большого дракона» (Дан. 14:23–27), кинув тому в пасть ком из смолы, жира и шерсти. Тем не менее данный эпизод не трактуется большинством историков как метафора. По одной из версий, в случаях и пророка Даниила, и Георгия Победоносца эти святые имели дело с одними из немногих сохранившихся к тому моменту динозавров. Так, М. Матюгин, опираясь на ряд богословских и исторических источников, считает, что Георгий сражался с реальным динозавром – возможно, нотозавром или бариониксом [21].

Многие художественные изображения (картины) «Чуда Георгия о змие» также воссоздают образ дракона как реального динозавра. Например, на рис. 9 представлена миниатюра из старофранцузского манускрипта «Золотая легенда» Иакова Ворагинского XIV в., а на рис. 10 и 11 изображены картины «Святой Георгий, поражающий дракона» Леонарда Бека (1480–1542) и сэра Эдварда Коли Берн-Джонса (1833–1898), основанные на раннесредневековых фресках «Чуда о змие» (до XV в.).

На рис. 12 и 13 приводятся современные реконструкции нотозавра и барионикса. Почему мы можем заключить, что именно эти динозавры могли быть запечатлены на старых иконографических изображениях вмч. Георгия? В основном по двум соображениям – сравнительно-морфологическому и экологическому. Во-первых, сопоставление морфологии туловища, головы и конечностей ископаемых нотозавра и барионикса с морфологией тела изображенного на иконах, фресках и миниатюрах св. Георгия существа, которое он победил, говорит о несомненном сходстве. Во-вторых, экологический фактор также играет роль: но-

тозавры и бариониксы обитали в неглубоких озерах, на отмелях, любили выжидать добычу в заболоченных и заросших травой местностях по берегам водоемов. Это очень хорошо соответствует описаниям «дракона», приводимым в различных житиях вмч. Георгия, и местообитания этого существа (везде фигурируют озеро, болото, устье реки, впадающей в озеро, и густые заросли тростника).



Рис. 9. Миниатюра из старофранцузского манускрипта «Золотая легенда» Иакова Ворагинского, изображающая св. Георгия, дракона (динозавра) и принцессу. Франция. XIV в.



Рис. 10. Картина Леонарда Бека «Святой Георгий, поражающий дракона»



Рис. 11. Картина сэра Берн-Джонса «Святой Георгий и дракон». Окончательная версия – слева, исходная версия – справа



Рис. 12. Группа нотозавров на берегу озера (современная реконструкция)¹



Рис. 13. Барионикс (современная реконструкция)²

Вероятно, иконописцы Византии и сопредельных с ней государств (Грузия, Киевская Русь, Сирия и Палестина, Сербия, Великая Моравия) в IX–XV в. для утверждения христианства в землях, в основном, населенных язычниками, широко использовали прием столкновения культурных кодов христианства и язычества, при этом поверженный динозавр означал побежденные языческие суеверия. Наиболее старые из сохранившихся изображений «Чуда о змие» находятся в Грузии и на Синае и относятся к VIII–IX вв. Для новообращенных из язычников иконы и фрески в храмах Кавказа и Ближнего Востока, на которых визуально изображался побежденный и *мертвый* языческий бог, были лучшей проповедью христианства.

Динозавр, с которым сражался Георгий, был воплощением языческих верований и определял языческий культурный код Ближнего Востока по двум причинам. Во-первых, в житии вмч. Георгия сказано, что в

конце III в. «дракону» приносило жертвы как богу сирийско-финикийское население окрестности Бейрута и Алеппо. Во-вторых, дракон и вообще рептилоидное чудовище в странах Сирии, Киликии, Малой Азии, Мидии и Персии было издавна узнаваемым символом языческого религиозного поклонения. Неслучайно, по версии, изложенной в библейской Книге пророка Даниила, во времена Кира Великого персидские жрецы держали одного из таких динозавров в особой яме и призывали народ поклоняться ему как богу.

Иконическая проповедь, касающаяся тематики «Чуда о змие», исходно создавалась на границе культурных кодов, но впоследствии образовался новый аутопоэтический гибридный культурный код, который начал жить своей жизнью. Это видно не только в религии осетин, грузинском православии или католической рационалистической предубежденности по отношению к Георгию в XX в. Данный культурный код сформировал европейский религиозно-культурный архетип о рыцаре, спасающем принцессу (даму, царевну) из лап чудовища. Конечно, здесь следует отметить, что, с точки зрения Карла Густава Юнга, все не совсем так, а скорее, наоборот: не культурный код, порожденный иконографическим типом, породил архетип, а архетип породил культурный код. Так, по мнению Юнга, рыцарь, побеждающий дракона и спасающий деву, – один из наиболее древних примордиальных архетипов [22. Р. 105, 211, 281–284]. При этом, по Юнгу, история вмч. Георгия – не более чем аллегория, творческое христианское переложение архетипа, который раньше, в античной культуре, материализовался в виде мифа о Персее, Андромеде и Медузе Горгоне, а историчность самого Георгия сомнительна [23. Р. 107, 110].

При всем уважении к знаменитому психоаналитику полагаю, что можно выдвинуть и обратную гипотезу. Например, можно предположить, что именно иконический культурный код породил психологический архетип, а не наоборот. Миф о Персее обладает совершенно другой структурой символов, при этом Медуза несхожа символически с драконами из средневековых легенд. К тому же расцвет культурного архетипа спасения рыцарем девушки из лап чудовища, выражающийся в появлении большого количества произведений искусства на эту тему, относится к позднему Средневековью и Ренессансу, но никак не к более ранним периодам. Например, данный архетип породил множество средневековых рыцарских романов и поэм, наподобие истории Эврианта и Адоляра, которая впоследствии, в эпоху Романтизма, легла в основу знаменитой оперы К.М. фон Вебера.

Итак, на примере иконографического типа «Чуда о змие» мы убедились, что столкновение христианского и языческого культурных кодов в гомилетике с течением времени и сменой исторической ситуации породило совершенно новый аутопоэтический код. Этот код по-разному трактовался на Востоке и Западе. В католической церкви он привел к почти метафорическому по-

ниманию истории о войне и драконе. Во многих же регионах Кавказа этот код способствовал выработке крайне специфичного христианства, а у осетин – практически особого религиозного культа Георгия Победоносца.

Обратимся к другим не менее показательным примерам пограничных кодов иконоической метаязыковой проповеди.

Святой песьеголавец. В иконографии, посвященной мученику Христофору, еще более очевидно проявляется историческая трансформация пограничного состояния культурного кода в новый код. Этому святому суждено было стать героем, узнаваемым всеми историками, теологами, филологами и культурологами – героем перманентного «оязычивания» христианства. Подавляющее большинство его «фотографических» икон, относящихся к периоду XIII–XVIII вв., являют собой изображения монстра с телом человека и головой собаки (иногда – лошади, волка или лисы). На рис. 14 показаны различные варианты столкновения культурных кодов в иконе мч. Христофора.



Рис. 14. Различные версии языческо-христианских изображений мч. Христофора с головой в виде лошади, собаки, лисы и волка (приводится с разрешения церковно-общественного сайта «Старообрядческая мысль»: <http://starove.ru/obychai/tajna-svyatogo-muchenika-hristofora-s-golovoyu-pyosej-psa>. Подборка икон сформирована составителями вебсайта)

Первые изображения мч. Христофора относятся к VI в. и найдены в Македонии [24. С. 48]. Есть основания предположить, что столкновением в иконографии этого святого двух культурных кодов иконописцы проповедовали чудо христианизации язычников. Так, согласно наиболее распространенной версии его жития, Христофор происходил из Палестины, земли хананеев и до крещения носил прозвище Репрев (гр. *Ρεπρεβος* – отверженный, отчужденный). Хананей (ханаанец, хананит) – по-латински *Canaanis*, что созвучно со словом *canis* – собака, пес. Хананеи во времена поздней Античности и раннего Средневековья были у христиан Греции и Ближнего Востока символом неисправимого, убежденного язычества, которое практически невозможно искоренить [25. С. 126]. Изображения в храмах

всем известного хананея Репрева, ставшего Христофором с песьей головой должно, было означать торжество христианства, идеологическую победу даже над закоренелым язычеством хананеев. Для людей той эпохи, большинство из которых прекрасно знали латинский язык даже в восточных провинциях Римской империи, созвучие слов *Canaanis* и *canis* вполне могло быть достаточным лингвистическим ключом для правильного понимания гомилетического посыла иконописцев, соединявших в иконах мученика на символически-дискретном уровне два культурных кода. Эти коды соединимы на лингвистическом уровне, но оказываются совершенно несоединимыми на аналоговом уровне сообщения иконоического образа. Однако в новом аутопоэтическом культурном коде христианский и языческий образы органично соединяются в материальной фигуре святого – и возникает монстрофикация Христофора, превращение его в реально воспринимаемую химеру.

Так соединение культурных кодов породило новую проповедь – совсем не такую, которой добивались первые иконописцы. Начиная с позднего Средневековья и впоследствии, в период XIII–XVIII вв. новый аутопоэтический культурный код позволил трактовать фигуру Христофора совершенно по-другому, в исключительно мифологическом ключе. Данный культурный код стал настолько распространен, что даже жития святого были переписаны [26. С. 112]. В одной из новых версий жития мч. Христофора он представлялся киноцефалом – выходцем из земли песьеголовых. В другой, не менее мифологической версии возникла история о соблазнении: женщины настолько сильно домогались святого, что он стал упрашивать Бога, чтобы Он изуродовал его внешность, а женщины, соответственно, от него бы отстали. Бог услышал его молитвы и якобы изменил внешность Христофора так, что его голова превратилась в собачью [27. С. 52]. Здесь налицо древнегреческие мотивы гилеморфизма, когда человек в силу тех или иных причин по воле языческих олимпийских божеств превращался в некоторое животное полностью или в каких-либо частях тела.

С начала XVII в. языческо-христианская традиция изображать святого в виде химероподобного монстра проникла и в русскую иконопись [Там же. С. 60]. Культурный код инкапсулирования мифологических языческих верований в слой христианских смыслов порождал на Руси все новые и новые нелепые изображения святого, а соответствующая проповедь становилась все менее христианской, но все более языческой и несообразной христианскому мировоззрению. Например, на рис. 15 изображена старообрядческая икона конца XVII в., на которой Христофор предстает уже с головой быка, т.е. культурный код дал возможность иконописцу воскресить миф о Минотавре и инкапсулировать его в христианскую семантику.

В XVIII в. в России культ поклонения монстру достиг такого размаха, что в 1722 г. собралось особое

заседание Священного Синода, на котором монстроподобные изображения Христофора были запрещены как «противные естеству, истории и самой истине» [28].



Рис. 15. Старообрядческая икона мч. Христофора с житием в Московской старообрядческой церкви Покрова. Конец XVII в.³

Впоследствии особо важную роль в искоренении рассматриваемого языческо-христианского культурного кода и возвращении христианской металингвистической проповеди в христианское русло сыграл сщмч. Арсений Мацеевич, митрополит Ростовский и Ярославский [29. С. 168]. По распоряжению Синода за содержание подобных икон в церкви и проповеди, включающие порожденные данным культурным кодом мифологические версии жития святого, настоятель церкви, допустивший такую икону монстра в своем храме, в XVIII–XIX вв. лишался сана. Большинство икон Христофора к середине XIX в. в России было переписано с человеческого ликом, а аутопоэтический культурный код, открывающий доступ к звероподобной символике икон, стал уделом старообрядческих общин.

Заключение. Мы проанализировали некоторые примеры из истории иконописи, которые демонстрируют взаимное проникновение христианского и языческого культурного кодов в визуальной гомилетике иконы.

На примере истории развития иконографии св. Георгия и Христофора мы изучили неканоническую метаязыковую гомилетику в рамках аутопоэтических культурных кодов, возникших на стыке христианских и языческих визуальных культурных кодов. В данном виде проповеди исходный гомилетический посыл, заложенный иконописцами, заменился на другие смыс-

лы, в которых произошло инкапсулирование языческой мифологии, этики и мировоззренческой системы взглядов в христианский семантический слой, при этом в христианской иконописи возникло своего рода языческо-христианское двоеверие.

Рассматриваемый нами феномен свидетельствует, по крайней мере, о четырех вещах.

Во-первых, мы видим, что состояние культурных кодов «на пограничье» может порождать совершенно новые и зачастую весьма неожиданные культурные коды, которые с течением времени станут генераторами нового метаязыка.

Во-вторых, на примере самопроизвольного развития культурных кодов, позволяющих интерпретировать дидактику христианских икон, мы становимся свидетелями того, как радикально могут трансформироваться исходный посыл, логика и выводы визуальной метаязыковой проповеди. Из канонической христианской проповеди она может через несколько веков плавно переродиться в совершенно неканоническую, языческо-христианскую, вобрав в себя пласт древневосточных и античных языческих религиозных смыслов.

В-третьих, трансформация культурных кодов демонстрирует, что визуальная метаязыковая гомилетика не менее важна, чем собственно языковая проповедь. Металингвистический уровень проповеди может порождать лингвистический – примером является переписывание житий св. Христофора при трансформации метаязыка, позволяющего прочесть изображение мученика. Икона остается той же самой, но меняется метаязык ее интерпретации, и при этом трансформируется собственно гомилетический нарратив.

И в-четвертых, мы можем обратить внимание на то, что в визуальной иконической гомилетике коннотативные составляющие культурного кода, обеспечивающего доступ к прочтению иконы, перевешивают по значению денотативные. Это может свидетельствовать о том, что в визуальной христианской гомилетике изменение коннотативных составных частей кода всегда влечет изменение денотативных; обратное же может быть неверно. Бартовская методология анализа иконического образа и культурных кодов, примененная в данной статье, позволяет вычленивать эти коннотативные составляющие при анализе христианских икон и проследить связь языка и метаязыка в визуальной гомилетике.

В истории иконописи немного подобных примеров, поэтому они скорее являются исключениями из правил. Тем не менее самообразование языческо-христианского культурного кода может сильно повлиять не только на логику и выводы гомилетики, связанной с иконическим изображением, но и на развитие самой религии и церковных институтов.

ПРИМЕЧАНИЯ

³ Обращает на себя внимание внешнее сходство нотозавра с фреской в церкви св. Георгия и картинами обоих художников. Приобретение драконом мифологических внешних черт (наподобие крылышек, дыхания огнем и копьеобразного хвоста) – изобретение иконописи не ранее эпохи Возрождения. Возможно, эта мифологизация произошла под влиянием на католическую иконопись магиго-окультистических герметических традиций Ренессанса.

² Это второй кандидат на роль «дракона» в житии вмч. Георгия.

³ Здесь Христофор изображен с головой бычка, в точности как у Минотавра. Обратим внимание, что такой образ святого не только в центре иконы, но и на всех житийных вставках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изотова О.Н. Дидактическая функция священных изображений в византийском богословии иконоборческой эпохи // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Сер. Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 6. С. 82–89.
2. Бычков В.В. Феномен иконы. М.: Ладомир, 2009. 638 с.
3. Томасович М. Икона как метод толкования священного писания // Христианское чтение. 2017. № 2. С. 10–19.
4. Марков А.В. Феноменология образа и попытка русского августинианства // Art&Cult. 2014. № 1. С. 37–4.
5. Вильчикова Е.В., Рябова М.Ю. Эволюция теории знака в зарубежной и российской лингвистике // Вестник Читинского государственного университета. Филологические науки. 2010. № 5. С. 33–38.
6. Ермолина Л.А. Культура как сингулярность: сжатие и развертывание смыслов // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Философские науки. 2016. № 4. С. 16–20.
7. Анашкина Т.Ю. Социокультурное значение православного культа: постмодернистская и традиционалистская интерпретации // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. № 2. С. 45–51.
8. Сиднева Т.Б. Классическое искусство в глобальном мире: о границах художественного опыта // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Искусствоведение. 2013. № 1. С. 371–374.
9. Сиднева Т.Б. Искусство в поисках истины: между элитой и массой // Вопросы культурологии. 2009. № 1. С. 18–22.
10. Сиднева Т.Б. Концепт «искусство» как предмет современных культурологических рефлексий // Вестник Вятского государственного университета. Культурология. 2013. № 1. С. 142–145.
11. Символы на загадочных фресках // Galeneastro. URL: <https://galeneastro.livejournal.com/63654.html> (дата обращения: 21.02.2019).
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
13. Гирц К. Искусство как культурная система // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9, № 2. С. 31–54.
14. Барт Р. S/Z. М.: УРСС, 2001. 232 с.
15. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 2011. 272 с.
16. Барт Р. Третий смысл / пер. с фр. С. Зенкина, Г. Косикова, М. Ямпольского. М.: Ad Marginem, 2015. 104 с.
17. Барт Р. Работы о театре / сост., пер. с фр. и послесл. М. Зерчаниновой. М.: Ad Marginem, 2014. 176 с.
18. Барт Р. Как жить вместе: романтические симуляции некоторых пространств повседневности / пер. с фр. Я. Бражниковой. М.: Ad Marginem, 2016. 272 с.
19. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2010. 352 с.
20. Степанова Н.И. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты // Идеи и идеалы. 2012. № 1 (11). Т. 2. С. 130–136.
21. Матюгин М. С кем сражался святой Георгий Победоносец? // Православный взгляд. 15.11.2017. URL: <http://orthoview.ru/s-kem-zhe-srazhalsya-svyatoy-georgij-pobedonosets/> (дата обращения: 15.02.2019).
22. Jung C.G. The Archetypes and The Collective Unconscious, Collected Works. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981. 470 p.
23. Jung C.G. Psychology and Religion. New Haven, CT: Yale University Press, 1938. 181 p.
24. Снегирева Э.А. Образ святого Христофора: предания и действительность // Проблемы формирования и изучения музейной коллекции государственного музея истории религии. JL: ГМИР, 1990. С. 47–81.
25. Кравченко Н.И. Атрибуция иконы святого Христофора // Культура і Сучасність. Мистецтвознавство. 2014. № 1. С. 125–130.
26. Желтов М.С. Реликвии в византийских чинопоследованиях // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / под ред. А.М. Лидова. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 110–114.
27. Гувакова Е.В. Святой Песеголовец – абберация, дань православной традиции или иконографический курьез? Обзор икон святого мученика Христофора в собрании фонда древнерусской живописи ГИМ // Труды Государственного исторического музея. Вып. 143: Забелинские чтения – 2003. М.: ГИМ, 2004. С. 48–62.
28. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству Православного исповедания Российской империи. СПб.: Типография Священного Синода, 1872. Т. II: 1722 г. Постановление № 625. С. 294.
29. Чернова С.К. Образ св. Христофора в русской иконописной традиции // Традиции в контексте русской культуры. Череповец: ЧГУ, 1999. Вып. VI. С. 167–172.

Konstantin S. Sharov. M.V. Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation). E-mail: const.sharov@mail.ru

CREATING A BORDER CULTURAL CODE IN THE ICONOGRAPHY OF STS GEORGE AND CHRISTOPHER AS A SPECIAL TYPE OF META-LINGUAL CHRISTIAN SERMON

Keywords: icon painting history; Christian homiletics; meta-lingual preaching; visual sermon.

In the paper, the history of the development of a special “border” type of icon painting is studied, that reflects the compromise in the religious world outlook between the Christian and pagan one. The place and role of icons written within this tradition in the visual (iconic) preaching of Christianity, are investigated. A special attention is paid to the analysis of border cultural codes in such iconography and their transformation into a new pagan-Christian code. The author of the article analyses the ways in which this new cultural code influenced the history of re-thinking the iconographic Christian sermon in Byzantine Orthodoxy (the 9th-15th centuries), Russian Orthodoxy (12th-19th centuries), Ossetian religion and Orthodoxy in Georgia (the 9th-15th centuries) and even medieval Roman Catholicism. The related processes in the history of corresponding Christian churches are taken into account.

The transformation of the border states of Christian and pagan cultural codes is studied in the article by the example of the meta-linguistic visual homiletics of Christian icons. It is shown that the border state of the “friend - foe” cultural code in this case is unstable and eventually turns into a new autopoietic (self-generated) cultural code, which leads to a fundamentally different reading of the symbolism of the icon and, accordingly, another meta-linguistic Christian sermon. In the article, the author analyses three examples of the new autopoietic pagan-Christian cultural code generation and three related examples of the historical transformation of the meta-lingual sermon: “The Miracle of St George and the dragon”, and the Martyr St Christopher. The methodology used in the article is constituted by the semiotic analytical method developed by Roland Barthes.

The author of the paper comes to the following conclusions. 1. The history of icon painting proves that the state of cultural codes “on the border” can generate completely new and often unexpected cultural codes, which will become generators of a new homiletic meta-language over time. 2. The visual religious sermon broadcast by means of iconography can undergo radical changes over time, not expected by iconographers. From a canonical Christian sermon, in several centuries it can gradually transform to in a completely non-canonical, pagan-Christian sermon that absorbs a layer of ancient Eastern and antique pagan religious meanings. 3. The iconic (metalinguistic) level of Christian preaching can generate a textual (linguistic) one. An example of this is the historical change of versions of life

of St Christopher. His icons did not change, but the meta-language of their interpretation radically changed, and the homiletic narrative was heavily transformed. 4. In the visual iconic homiletics, the connotative (polysemantic) components of the cultural code that provide access to reading the icon outweigh the denotative (unambiguous) components.

REFERENCES

1. Izotova, O.N. (2017) Didactic Function of Sacred Images in Byzantine Theology During the Iconoclastic Period. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya Gumanitarnye i sotsial'nye nauki – Vestnik of Northern (Arctic) Federal University. Series "Humanitarian and Social Sciences"*. 6. pp. 82–89. (In Russian).
2. Bychkov, V.V. (2009) *Fenomen ikony* [The phenomenon of the icon]. Moscow: Ladomir.
3. Tomasovich, M. (2017) The Icon as a Method of Interpreting Sacred Scripture. *Khristianskoe chtenie*. 2. pp. 10–19. (In Russian).
4. Markov, A.V. (2014) Fenomenologiya obraza i popytka russkogo avgustinianstva [The phenomenology of the image and an attempt of Russian Augustinianism]. *Art&Cult*. 1. pp. 37–4.
5. Vilchikova, E.V. & Ryabova, M.Yu. (2010) Evolyutsiya teorii znaka v zarubezhnoy i rossiyskoy lingvistike [The evolution of the theory of the sign in Russian and foreign linguistics]. *Vestnik Chitinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologicheskie nauki*. 5. pp. 33–38.
6. Ermolina, L.A. (2016) Culture as a singularity: the compression and the deployment of meanings. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta. Filosofskie nauki – Herald of Vyatka State University. Philosophy*. 4. pp. 16–20. (In Russian).
7. Anashkina, T.Yu. (2011) Sotsiokul'turnoe znachenie pravoslavnogo kul'ta: postmodernistskaya i traditsionalistskaya interpretatsii [Socio-cultural significance of the Orthodox cult: postmodern and traditionalist interpretations]. *Vestnik Russkoy khristianskoy humanitarnoy akademii*. 2. pp. 45–51.
8. Sidneva, T.B. (2013) Classical art in a global world: on the boundaries of artistic experience. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Iskustvovedenie – Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 1. pp. 371–374. (In Russian).
9. Sidneva, T.B. (2009) Iskustvo v poiskakh istiny: mezhdru elity i massoy [Art in search of truth: between the elite and the mass]. *Voprosy kul'turologii*. 1. pp. 18–22.
10. Sidneva, T.B. (2013) Kontsept "iskustvo" kak predmet sovremennykh kul'turologicheskikh refleksiy [The concept of art as a subject of modern cultural reflections]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya*. 1. pp. 142–145.
11. Galeneastro. (n.d.) *Simvoly na zagadochnykh freskakh* [Symbols on mysterious murals]. [Online] Available from: <https://galeneastro.livejournal.com/63654.html> (Accessed: 21.02.2019).
12. Barthes, R. (1989) *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika* [Selected works: Semiotics: Poetics]. Translated from French by G.K. Kosikov. Moscow: Progress.
13. Geertz, C. (2010) Iskustvo kak kul'turnaya sistema [Art as a cultural system]. *Sotsiologicheskoe obozrenie – Russian Sociological Review*. 9(2). pp. 31–54.
14. Barthes, R. (2001) *S/Z*. Moscow: URSS.
15. Barthes, R. (2011) *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera lucida. A comment to the photograph]. Translated from French by M. Ryklin. Moscow: Ad Marginem.
16. Barthes, R. (2015) *Tretiy smysl* [The third meaning]. Translated from French by S. Zenkin, G. Kosikov, M. Yampolsky. Moscow: Ad Marginem.
17. Barthes, R. (2014) *Raboty o teatre* [Works about theatre]. Translated from French by M. Zerchaninova. Moscow: Ad Marginem.
18. Barthes, R. (2016) *Kak zhit' vmeste: romanicheskie simulyatsii nekotorykh prostranstv povsednevnosti* [How to live together: Romantic simulations of some everyday spaces]. Translated from French by Ya. Brazhnikova. Moscow: Ad Marginem.
19. Barthes, R. (2010) *Mifologii* [Mythologies]. Translated from French by S. Zenkin. Moscow: Akademicheskii Proekt.
20. Stepanova, N.I. (2012) Kody kul'tury: semioticheskii i kul'turologicheskii aspekty [Codes of culture: semiotic and cultural aspects]. *Idey i idealy – Ideas and Ideals*. 1(11/2). pp. 130–136.
21. Matyugin, M. (2017) S kem srazhalsya svyatoj Georgiy Pobedonosets? [Who did St. George fight with?]. *Pravoslavnyy vzglyad*. 15th November. [Online] Available from: <http://orthoview.ru/s-kem-zhe-srazhalsya-svyatoj-georgij-pobedonosec> (Accessed: 15th February 2019).
22. Jung, C.G. (1981) *The Archetypes and The Collective Unconscious*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
23. Jung, C.G. (1938) *Psychology and Religion*. New Haven, CT: Yale University Press.
24. Snegireva, E.A. (1990) Obraz svyatogo Khristofora: predaniya i deystvitel'nost' [The image of St. Christopher: legends and reality]. In: *Problemy formirovaniya i izucheniya muzeynoy kolleksii gosudarstvennogo muzeya istorii religii* [Problems of formation and study of the museum collection of the State Museum of the History of Religion]. Leningrad: GMIR. pp. 47–81.
25. Kravchenko, N.I. (2014) Atributsiya ikoni svyatogo Khristofora [The attribution of a St. Christopher icon]. *Kul'tura i Suchasnost'. Mistetstvoznastvo*. 1. pp. 125–130.
26. Zheltov, M.S. (2006) Relikvii v vizantiyskikh chinoposledovaniyakh [Relics in Byzantine Church services]. In: Lidov, A.M. (ed.) *Relikvii v Vizantii i Drevney Rusi. Pis'mennye istochniki* [Relics in Byzantium and Ancient Russia. Written sources]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 110–114.
27. Guvakova, E.V. (2004) Svyatoj Pes'egolovets – abberatsiya, dan' pravoslavnoy traditsii ili ikonograficheskii kur'ez? Obzor ikon svyatogo muchenika Khristofora v sobranii fonda drevnerusskoy zhivopisi GIM [The Holy Dog-head: An aberration, tribute to the Orthodox tradition or iconographic curiosity? An overview of icons of the St. Martyr Christopher in the collection of the Fund of ancient Russian paintings]. *Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya*. 143. pp. 48–62.
28. The Holy Synod. (1872) *Polnoe sobranie postanovleniy i rasporyazheniy po vedomstvu Pravoslavnogo ispovedaniya Rossiyskoy imperii* [The Complete Collection of Resolutions and Prescriptions of the Department of Orthodox Confession of Russian Empire]. Vol. 2. St. Petersburg: Tipografiya Svyashchennogo Sinoda.
29. Chernova, S.K. (1999) Obraz sv. Khristofora v russkoy ikonopisnoy traditsii [The image of St. Christopher in the Russian iconographic tradition]. In: Chernov, A.V. (ed.) *Traditsii v kontekste russkoy kul'tury* [Traditions in the context of Russian culture]. Issue 6. Cherepovets: Cherepovets State University. pp. 167–172.