

УДК 64 (12)

ГОРОХОЛИНСКАЯ Анна – соискатель кафедры культурологии, искусствоведения и философии культуры, старший лаборант кафедры электромеханической инженерии, Одесский национальный политехнический университет, 1, пр. Шевченко, Одесса, Украина, индекс 65044 (gor7anna@gmail.com, goroholinskaya.a.n@opi.ua)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5351-3331>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.8>

Researcher ID: B-7151-2018

Библиографическое описание статьи: Горохолинская, А. (2020). К вопросу о символизме в изображении коня на иконах св. Дмитрия Солунского: отрефлексированные и непрорефлектированные коннотации (культурно-ментальный аспект) в семантическом поле иконы. *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія»*, 41, 111–136, doi: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.8>

**К ВОПРОСУ О СИМВОЛИЗМЕ
В ИЗОБРАЖЕНИИ КОНЯ НА ИКОНАХ
СВ. ДМИТРИЯ СОЛУНСКОГО:
ОТРЕФЛЕКСИРОВАННЫЕ
И НЕПРОРЕФЛЕКТИРОВАННЫЕ КОННОТАЦИИ
(КУЛЬТУРНО-МЕНТАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)
В СЕМАНТИЧЕСКОМ ПОЛЕ ИКОНЫ**

Аннотация. *Цель статьи* – постановка вопроса о проблеме семантики изображения коня в иконографии сюжета «Чудо о царе Калояне» св. Дмитрия Солунского. Иконография как отдельная семантическая система представляет собой особый источник при изучении культурно-ментального наследия прошлого (Н. Кондаков, П. Флоренский, Е. Трубецкой, Л. Успенский, Б. Успенский, Э. Панофский и др.). **Методология.** В ходе работы были задействованы методы сравнительного анализа, культурно-структурного и семантического метода исследования. Изображения рассматривались по трём параметрам: цвет животного, направление движения и поворот головы. Анализ

проходить при використанні письмових джерел (життєописання, настановлення в іконописи, легенди, сказки і др.) і іконографічних зображень (XVI–XXI вв.). В сюжетному блоці представлені зображення переможця і переможеного всадника. У останнього не завжди є кінь, що підкріплює знаковість коня. **Наукова новизна.** Образ коня в історичній ретроспективі стає латентною рудиментарною складовою, яка вибрала в собі елемент ментального сприйняття (виходячи з даних народної і релігійної семантики) і ідеалізованого («коня в собі») сюжетного блоку. «Кінь в собі» пройшов шлях від стадії дикості до розвилки одомашнювання або вживання в їжу. Со часом став маркером соціального статусу, кінь трансформувался в «декоративне створення» і імманентно направлений на підсвідому соціально-культурно складившуся ментальну площину. **Висновки.** Втрата або отримання коня (в ході сюжету) має зв'язок з судьбоносною ситуацією для її власника (удача, судьба, благословення в протилежності: невдача, нереалізація, поразка). Отрефлексовані і неотрефлексовані коннотації сходяться в семантичній знаковості зображення коня як второстепенного і, відповідно, більш підданого впливам зовнішнього середовища створення образу.

Ключові слова: ікона, семантика, кінь, ментальність, латентні коннотації, Дмитрій Солунський, філософія.

ГОРОХОЛИНСЬКА Ганна – здобувач кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури, старший лаборант кафедри електромеханічної інженерії, Одеський національний політехнічний університет, 1, пр. Шевченка, м. Одеса, Україна, індекс 65044 (gor7anna@gmail.com, goroholinskaya.a.n@ori.ua)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5351-3331>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.8>

Researcher ID: B-7151-2018

Бібліографічний опис статті: Горохолинська, Г. (2020). До питання про символізм у зображенні коня на іконах св. Дмитра Солунського: відрефлектовані та невідрефлектовані коннотації (культурно-ментальних аспектів) у семантичному полі ікони. *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія»*, 41, 111–136, doi: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.8>

ДО ПИТАННЯ ПРО СИМВОЛІЗМ У ЗОБРАЖЕННІ КОНЯ НА ІКОНАХ СВ. ДМИТРА СОЛУНСЬКОГО: ВІДРЕФЛЕКТОВАНІ ТА НЕВІДРЕФЛЕКТОВАНІ КОНОТАЦІЇ (КУЛЬТУРНО-МЕНТАЛЬНИХ АСПЕКТ) У СЕМАНТИЧНОМУ ПОЛІ ІКОНИ

Анотація. Метою статті є постановка питання про проблему семантики зображення коня в іконографії сюжету «Чудо про царя Калояна» св. Дмитра Солунського. Іконографія як окрема семантична система являє собою особливе джерело у вивченні культурно-ментального спадку минулого (Н. Кондаков, П. Флоренський, Є. Трубецької, Л. Успенський, Б. Успенський, Е. Панофський та ін.). **Методологічні засади.** У процесі роботи використані метод порівняльного аналізу, культурно-структурний і семантичний метод дослідження. Зображення розглядалися за трьома параметрами: колір тварини, напрям руху та поворот голови. Аналіз проходить при використанні письмових джерел (життєпису, настанов в іконописі, легенд, казок та ін.) та іконографічних зображень (XVI–XXI ст.). У сюжетному блоці представлені зображення двох видів вершників: який перемагає та переможеного царя. В останнього не завжди є кінь, експліцитно це підкреслює знаковість коня. **Наукова новизна.** Образ коня в історичній ретроспективі стає латентною рудиментарною складовою частиною, яка увібрала в себе елемент ментального сприйняття (з огляду на дані народної та релігійної семантики) та ідеалізованого («коня в собі») сюжетного блоку. «Кінь в собі» пройшов шлях від стадії дикості до розвилки одомашнення або вживання в їжу. Згодом став маркером соціального статусу; кінь трансформувався в «декоративне створення» та іманентно спрямований на підсвідому соціально-культурно складену ментальну площину. **Висновки.** Втрата або поява коня (в ході сюжету) має зв'язок із доленосною ситуацією для її власника (удача, доля, благословення на противагу: невдача, нереалізація, поразка). Відрефлексовані та невідрефлексовані конотації сходяться в семантичній знаковості зображення коня як другорядного, а отже, більш схильного до відображення коливань зовнішнього середовища утвореного образу.

Ключові слова: ікона, семантика, кінь, ментальність, латентні конотації, Дмитро Солунський, філософія.

HOROKHOLYNSKA Hanna – Applicant at the Department of Cultural Studies, Art History and Philosophy of Culture, Senior Laboratory Assistant at the Department of Electromechanical Engineering, Odessa National Polytechnic University, 1, Shevchenko avenue, Odessa, Ukraine, postal code 65044 (gor7anna@gmail.com, goroholinskaya.a.n@opu.ua)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5351-3331>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.8>

Researcher ID: B-7151-2018

To cite this article: Horokholynska, H. (2020). Do pytannia pro symbolizm u zobrazhenni konia na ikonakh sv. Dmytra Solunskoho: vidreflektovani ta nevidreflektovani konotatsii (kulturno-mentalnykh aspekt) u semantychnomu poli ikony [To the question of the symbolism of the image of a horse on the icons of St. Dmitry Solunsky: reflected and non-reflected connotations (a cultural-mental aspect) in the semantic field of the icon]. *Liudynoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriia «Filosofia» – Human Studies. Series of «Philosophy»: a collection of scientific articles of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*, 41, 111–136, doi: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.41.8>

TO THE QUESTION OF THE SYMBOLISM OF THE IMAGE OF A HORSE ON THE ICONS OF ST. DMITRY SOLUNSKY: REFLECTED AND NON-REFLECTED CONNOTATIONS (A CULTURAL-MENTAL ASPECT) IN THE SEMANTIC FIELD OF THE ICON

Summary. *The purpose of this article is posing the question of the symbolism in the image of a horse. The reflected connotations and non-reflected connotations (cultural-mental aspect) in the semantic field of an icon on the example of the iconography of St. Dmitry Solunsky. The icon carries the complex symbolism contents. An icon is a link, which ties the earthen/folk with the spiritual. The iconographic image is a symbolism if we consider it as an individual system with some contamination processes. This research is devoted to the peculiarities of the image of the horse in the iconographic plot the miracle of Kaloyan. Conducted a series of semantic parallels that demonstrate mapping latent connections (orthodox religion and national perception) in the iconography XVI–XXI centuries. In the addition, other additional data were also used: the lives of the saints,*

*some fairy tales, legends, proverbs, the symbolism of the dreams in the folk and orthodox tradition. **The methodology.** In the course of the work, such methods as the method of the comparative analysis, the cultural-structural and semantic methods of the investigation were used. To analyze the symbols of the experimental thematic unit, there were to reveal such issues as the symbolics of the horse, the meaning of the direction of the horse's movement, the symbolics of the direction of the horse's head. **The scientific novelty** of the research is in: using cultural-mental semantics used by the folk culture and Orthodox Church for the disclosure of connotation processes in the iconography. It is necessary to note that the colours of the horses are red at more cases. As to the question of the head's turning of the horse, in majority of the icons, a horse is depicted in profile. **Conclusions.** The horse always occupies the secondary position. The image of a horse has become a latent rudimentary component. It includes the element of the mental perception and the idealized ("in itself") block. The last compiles its own confrontation "friend or foe".*

Key words: *an icon, semantics, a horse, a mentality, latent connotations, St. Dmitry Solunsky, philosophy.*

Постановка проблем. Иконография¹ православной церкви является важным элементом исследования культурно-ментальной базы и формирования картины мира в ретроспективных преобразованиях. Семантическая площадь² выступает эпистемой со своими правилами. Анализ семантических единиц иконописи открывает новые возможности для изучения культурно-ментальных особенностей восприятия объектов во времени и пространстве. Иконографию³ выделял ещё Жак Ле Гофф (Гофф,

¹ Терминология иконографии в строгом значении термина варьируется определениями ряда исследователей в частности: Э. Пановского, Ж. Ле Гоффа и др. Лапидарно проставлены ударения терминологического аппарата для анализа семантики изображения коня на иконах Дмитрия Солунского. Важно отметить направленность исследования в русле философской антропологии (учитывая специфику материалов исследования).

² Православной иконы.

³ Как специальную науку. Это не значит, что преуменьшен вклад Л. Успенского, П. Флоренского, В. Лепахина, Б. Успенского, Н. Кондакова, М. Алпатова, А. Овчинникова и др. исследователей, но в русле представленного исследования в контексте семантического анализа отдельного объекта в иконографическом пространстве.

2001). Используя методологию структурного и семантического анализа, он доказывает связь образа иконописного изображения с его интеллектуальной и культурной средой. Иконографическая действительность – это «идеальная константа», которая может транслировать восприятие рудиментов культурно-ментального мира, являющиеся не доступными⁴ другим произведениям культурно-философского/сакрального искусства. Семантическое содержание⁵, особенности написания и расположения частей иконографических изображений, коннотации сюжета имплицитно и эксплицитно⁶ выражены связи в жизни и быте рядовых людей в противовес элите прошлого⁷ с сакрально проиллюстрированными мотивами/сюжетами религиозной живописи возникают бесконечным потоком вопросов перед исследователями.

Цель исследования. В иконографии животных изображают в различных контекстах композиций (Горохолинская, 2017). Чаще это семантическое/знаковое отождествление или прямое отображение сюжета/действия. Конь как единица иконографического сюжета является неотъемлемым элементом при анализе

⁴ Иконографическая плоскость элиминирует несовершенство восприятия, иллюстрируя высшую реальность.

⁵ Предметно: отдельно по каждому предмету/объекту и в целостной системе сюжетов сакральных изображений.

⁶ Зависит от особенностей распространения сюжета в ойкумене.

⁷ Проблема культурно-ментальной истории рядового человека прошедших веков является одной из важных вопросов современного культурно-философского исследования. Способы выражения идей и мотивы их появления, особенности мировосприятия макромира и микромира являются релевантными, существующими симультанно, в исследовании имплицитных и эксплицитных процессов жизнедеятельности представителей прошлого и особенностей восприятия тех же процессов, но уже нашими современниками. В подавляющем большинстве источниковой базы отражен быт и культурно-ментальные особенности элиты прошлого (на их стороне было образование (грамотность) – в итоге возможность оставить после себя письменные источники). Иконопись долгое время существовала как Библия для неграмотных; она была направлена на нужды последних (тезис отвергает возможную инвективу о том, что в этом случае отсутствует латентно выраженная семантика иконографии, или прямое противопоставление народной школе иконописи (это отдельный вопрос, при желании можно обратиться к трудам Д. Степовека или Ю.Е. Горбунова. Иконографическая плоскость иллюстрирует основы христианского догматического учения для верующих, учитывая их особенности; сквозь призму восприятия создателей, но ориентированную на первых).

семантики иконописных изображений, т. к. «конь в себе»⁸ прошел дефинициальный путь; амбивалентно разделенный от стадии дикости до развилки одомашнивания (David W. Anthony, 2000) или употребления в пищу. Последний, зайдя в тупик, открыл путь первому – использованию животных в домашнем хозяйстве; со временем став маркером социального статуса, конь трансформировался в «декоративное создание»⁹ и «маркетинговый ход»¹⁰, имманентно направлен на подсознательную социально-культурно сложившуюся ментальную плоскость. Конь постепенно появляется в иконографических изображениях. Э. Панюфский аналогично выделяет изображения Амура, который на скаку попадает стрелами в сердца людей (XIV в.). Затем это животное исчезает из подобных изображений (Панюфский, 2009). Кони часто становятся продолжением основного мотива религиозного сюжета. Одним из блоков изображений посмертного чуда и появлением коня в изображениях святого являются иконы Дмитрия Солунского¹¹. Конь данной группы

⁸ Идеализированно существующий образ животного в контексте территориальных особенностей восприятия представителями ойкумены распространения изображения.

⁹ Использование коня в прогулках и аттракционах, когда потребность в нем, как тягловой силы уменьшилась/исчезла.

¹⁰ Использование образа этого животного на рекламе, в частности, сети магазинов Фокстрот (Украина, г. Одесса 2019 г.), реклама Одесского цирка программы «Украинское чудо», рекламные щиты краски Amber (Украина, г. Одесса 2018–2019 г.), многофункциональное устройство управления и защиты Schneider telemecanique Tesys model U (рябой конь на фоне электрического устройства) и др. Особый интерес представляет изображение коня в агитационных плакатах на пост мэра г. Одессы П. Обухова (2020 г.). Конь тут выступает символом животных, эксплуатируемого на аттракционах. Симптоматичность знаковости коня в данном случае демонстрирует *изменения* во «времени большой протяжности» (косвенно используя термин Ф. Броделя) на наших глазах. Знаковость и изменчивость восприятия семантики коня требуют дальнейшего целенаправленного изучения (иконография и современность).

¹¹ Дмитрий Солунский / Дмитрий Фессалоникийский выступает «проводником к легитимизации», в частности для первых святых древнерусской церкви (Бориса и Глеба). Создана параллель семантического отождествления последних с Дмитрием Солунским. В источниках (названия текстов приводится приближенно к оригиналу): «Анонимное Сказание о свв. КНН. Борис и Глеб в Сильвестровський и Минейной редакциях» (сравнение с Дмитрием

иконографических изображений выступает в единой семантической системе со своим всадником (Горохолинская, 2017)¹² и принадлежит к подгруппе «борющийся: побеждающий/побеждённый всадник»¹³.

Анализ последних исследований и публикаций. Основные направления предыдущих исследований условно можно разделить на несколько групп. Первая из них раскрывает общий сюжет иконографического изображения¹⁴; вторая группа авторов раскрывает особенности изображения объектов на иконе, семантику расположение предметов, направление движения, их

Солунским), «Анонимное Сказание о свв. КНН. Борисѣ и Глѣбѣ въ Чудовской редакцій» (ссылка на Дмитрия Солунского), «Анонимное Сказание о свв. КНН. Борисѣ и Глѣбѣ въ Успенской Редакция съ вариантами приближенно возстановленнихъ архетиповъ старшихъ редакцій (XIV и XV вв.)», («... яко же и великие Дмитрии... » прямое противопоставление), «Анонимного Сказания о свв Борисѣ и Глѣбѣ », на основе текста Успенского списка XII в.) («... Тѣмъ же и пособить по своемъ отъчъствѣ, яко же и великие Димитрия...» и прямое отождествление Вышгорода и Солуни). Тенденция к аналогии с признанными церковью святыми наводит на мысль о необходимости подобного имплицитно выраженного тактического хода для повышения статуса святых братьев, а сам святой занимает позицию авторитета (симптоматическим будет сравнение речи Великого Инквизитора из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» с использованием знаковости роли авторитета). Позиция характерна и для иных «представителей прошлого». Одним из подобных примеров может быть «Сага о Сверрире». Семантика сна обосновывает право Сверрира на норвежский престол (сон, в котором он получает меч и стяг святого Олава, и новое имя, избранник вечного конунга Норвегии и т.д.). Сравнение, отождествление, сходство, общая родословную – это звенья единой цепи культурно-социальных вертикальных рычагов влияния на массы.

¹² Автором предложена классификация изображения коней на иконах.

¹³ Конь пораженного царя не всегда присутствует.

¹⁴ Иванова О.В. (описание жизни, чудес святого Дмитрия; критические замечания о переводах *Corpus Demetrianum*), А.А. Турилов (почитания святого у славян), А.С. Преображенский (иконописные изображения святого; виды и сюжетные особенности), И. Гошев (изображения св. Дмитрия), Ралица Русева (почитание и изображения св. Дмитрия) и др.; 2я группа раскрывает семантическую плоскость иконы: Л. Успенский (семантика иконописи), В.А. Овсийчук (вопросы искусствоведения), Д.П. Кривач (национальные особенности искусства), Н.П. Кондаков (культурно-ментальные исследования иконологии), Д. Степовик (национальные особенности иконописания), А.С. Попова (византийское и древнерусское искусство), В.В. Лепяхин (культурно-этнологическая сторона), С.В. Алексеев (исследование иконописи), А.В. Мень (христианской религии в целом) и др.

цвет¹⁵; третья группа авторов раскрывает проблемы семантики изображения животных на православных иконах¹⁶. Проблема группы заключается во фрагментарности. Четвертая группа¹⁷ посвящена исследованию семантики коня в народной ретроспективе¹⁸. Последняя группа исследователей¹⁹ помогла в формировании постановки вопроса о возможности семантического анализа иконографии коня. Фраппируется несколько вещей на современном этапе научных исследований: непонимание и отвержение семантической содержательности амбивалентной иконографии (рассматривая ее лишь в контексте «иллюстрирования Святого Писания»); отрицание релевантных трансформационных и коннотационных процессы иконографии (появление/изменение/исчезновения элементов иконографического изображения сюжета часто приписываются избирательности воли мастеров или не считается знаковым по сути) проблема игнорирования для оперирования исследованиями XIX – н. XX в. Символ, который прошел путь латентных семантических коннотаций, проанализирован с помощью методов культурной антропологии, философии антропологии и философии культуры.

Источники. При использовании источников из различных типов визуализации появляется уникальная возможность

¹⁵ Флоренский П.А. (философия религии и иконы), Б.А. Успенский (культура и семиотика), И.К. Языкова (искусствоведение в спектре предметной семантики), М.В. Алпатов (анализ иконописи) и др.

¹⁶ Трубецкой Е. (семантика иконографии и культуры), П. Жолтовский (национальные особенности искусствоведения), В. Кутковой (православная иконография). Ими были рассмотрены семантические ответвления по отношению к особенностям выбранного сюжета.

¹⁷ Артох Л.Ф. (культурологический аспект вопроса), В.Я. Пропп (фундаментальный исследователь фольклорист, предшественник структуралистов), Н.И. Толстой (фольклорист и языковед), Н.И. Костомаров (этнограф), Л.Ф. Дунаевская (фольклор, символика сказок).

¹⁸ Проблема термина «народный/языческий/псевдорелигиозный» достаточно остро стоит перед современным исследователем. Термин «народный» выбран как «смягчающий» в определении культурно-ментального процесса интериоризации символа.

¹⁹ Гуревич А.Я. (медиевист, культуролог), Ж. Ле Гофф (историк-медиевист, культуролог), Э. Панофский (пример западноевропейское искусство), К. Юнг (аналитическая психология), П. Бурдьё (символическое насилие), К. Гинзбург (микроистория) и др.

максимально об'єктивного дослідження. Істочники дослідження розділені на два блоки: іконографічні зображення і письмові джерела. Останні: «Перше Мучеництво», «Друге (іноє) Мучеництво», «Третє Мучеництво», «Сказання о чудесах» (I Збірник), «Сказання о чудесах» (II Збірник), Сказання о чудесах (III Збірник), труд Дионісія Фурноаграфіота, свт. Дмитрія Ростовського, керівництво Фартусова В.Д. і др. В групі іконографічних зображень померлого чуда Дмитрія Солунського (Фессалійського), в контексті семантичного значення коня²⁰ розглядався ряд зображень²¹ в хронологічних рамках XVI–XXI вв.

Основний матеріал. Зображення св. Дмитрія цікаві тим, що в іконографічній традиції на іконі представлені два типи всадників²²: переможець і переможений. Святой являється центральним об'єктом зображення, в контексті

²⁰ Переможеного/переможеного всадника і коня тільки святого для зображень, де немає одного протилежного (святой знаходиться в дорозі). Вони відносяться до типу всадників рахманського типу, але включені в загальну картину зображень святого Дмитрія для цілісного сприйняття символічного змісту образу коня.

²¹ Процес збирання даних продовжується, вони ілюструють загальні тенденції в семантичній інтерпретації образу коня у різних народів (відраховані і невідраховані конотації), семантику зображення коня як супутника святого при наявності або відсутності протилежного (латентні переплетення); кожна епоха (к. XIX–XXI століттям це особливий момент в культурно-філософському вивченні символіки ікони) має особливості зображення. В іконі має значення все.

²² Втрата коня імпліцитно транслює соціокультурні конотації в сприйнятті переможеного царя. Втрата коня часто сприймалася як семантичне підкріплення – при втраті соціального статусу, подібним прикладом може служити Святополк і Болеслав, коли удача посмілялася їм вони подорожували на коні, а коли вона відверчалася від них – їх «розслабляв бес», дані зафіксовані в «Чтення о святих князів Бориса і Глеба» преподобного Нестора. Можливо конь, як «конь в собі» імпліцитно виражає «характер» свого владільця на древнескандинавський манер. Детальніше о характері героя в скандинавських сагах можна ознайомитися в роботі А.Я. Гуревича «Человеческое достоинство и социальная структура. Опыт прочтения двух исландских саг». На перший план виступає семантика коня і її патерн створений ретроспективною констеляцією. Не йде мова про анігіляцію національних особливостей іконографії (являються знаковими при семантичному аналізі), тільки підкріплюються безлічні аспекти символіки характерні для розуміння і транслювання всередині релігійної середовища.

его подвига и чудес можно раскрыть символику коня²³. Что выделяет святого среди канвы мучеников того времени²⁴? Почему особенно выделяется его иконография победы над болгарским царём²⁵? Святой Димитрий жил в конце III–IV в.²⁶.

²³ Вопрос о латентных коннотациях. Часто выражается мысль о «не сущности» второстепенных объектов на иконе. Но подобное отношение даёт почву для появления и роста современной конъектуры, эпифеноменом которой служит трактовка ряда иконографических изображений как примеров запечатления инопланетных объектов; частности, идеи Н. Трубиновской о ракетах на иконах XVI в.

²⁴ Что логически прорефлектированный образ (св. Дмитрия) и сюжет (победы над царём) при жизни и после смерти святого может рассказать о неопитах, для которых были написаны иконы? Что можно узнать исследуя семантику коня на иконах Дмитрия Солунского? Долгое время иконопись воспринималась как Священное письмо для неграмотных. Она вобрала в себя ортодоксальные трактовки, классические жизнеописания, иллюстрации событий и народное восприятия религиозной действительности своего времени (с поправкой на «народное восприятие» в контексте христианской религии), которое должно было обеспечить «понятность» строгого канона.

²⁵ Существуют иконографические изображения, где противником святого является, например Мамай (Белградская икона XVIII в., подчеркнута непосредственная связь святого с Дмитрием Донским (Рогов, 1968). Цвет коня в подобных изображениях варьируется от белого до темного оттенка. Интересный пример описывает Павел Алеппский (Павел Алеппский, 2016). Св. Димитрий побеждает Лия (Луавиш), при чём животное святого – конь, а побеждённого – лошадь (в тексте). Симптоматично тут и гендерное распределение между животными и имя противника святого (гладиатора победил Нестор по благословению святого Дмитрия). Приведённые примеры демонстрируют вариативность имени противника, подчёркивая тем самым идею о противопоставлении в сюжете «Чудо о Калояне»: свои/чужие – святой/его противник. А.С. Преображенский говорит о более локальном объяснении вариативности имени противника святого: непонимание разницы заказчиками изображения икон, против кого (Калоян, Максимиан или Лий) и кто именно (Дмитрий Солунский или Дмитрий Донской – созвучие имён) выступает. Иван Гошев видит идею противостояния сил добра и зла; объединяя сюжеты св. Георгия и св. Дмитрия.

²⁶ Для исследования не является принципиальным город происхождения святого. Спор Сирмия или Салоники занимает отдельное место в работах ряда учёных (David Woods, 2000). Социальный статус святого: проконсул или дьякон имеет непосредственное значение при определении символической знаковости коня. Мог ли дьякон в сознании людей прошлого восприниматься, как воин, победивший вражеского царя? Мог, но тогда бы у него вероятнее всего отсутствовал конь, который транслирует непосредственную связь святого с его социальным статусом в глазах людей, для которых создавались иконографические изображения.

Лапидарно его можно охарактеризовать так: тайный христианин, поклонялся святым иконам и принял смерть за свою веру (Святитель Димитрий Ростовский, 2015). Некоторые факты жизни святого требуют более подробного рассмотрения. Дмитрий – сын воеводы, следовательно, известен его социальный статус²⁷. При жизни молитвы святого помогали людям²⁸. Прозвище Мироточец святой получил из-за того, что в VII в. от его мощей начало выходить миро (найжены при строительстве нового храма). Причем это был не единичный случай. В XIV в. Димитрий Хризолог писал о чуде мироточения от остатков святого (Трошинский, 2014). Перстнем, смоченным²⁹ в крови³⁰ Дмитрия Солунского, святой Лупп исцелял людей³¹. Чудеса святого Дмитрия сопровождали его не только после смерти, но и при жизни. Симптоматичной является параллель между посмертными чудесами святого и работой Bartlett R. (Bartlett, 2013), если взвесить все правки относительно разницы в восприятии восточной и западной церковью. Чудеса не только «исцеляющего» характерны, такжн и победы над скорпионом являются неотъемлемой частью

²⁷ Кроме символа, прямо отображающего образ коня, есть символика, интерпретированная со временем. Например, конь может характеризовать социальный статус своего хозяина, приобретение или, наоборот, утрата может симптоматично иллюстрировать «положение дел» его владельца.

²⁸ Например, победа Нестором гладиатора Лия (первый одолел сильного воина с помощью молитвы Дмитрия, который к тому времени уже находился в заточении). За это он был убит копьями по приказу императора Максимиана.

²⁹ Ризой и перстнем Лупп совершил много чудес.

³⁰ Симультанно приходит на ум аналогия с символикой крови у Дж. Фрейзера в контексте символики крови жертвы и защиты от злых сил. Мученическая смерть — это жертва. Защита от злых сил может быть на материальном (выздоровление) и ментальном уровне (отвести от искушения). Чудеса от крови святого Дмитрия были и от обагрённой кровью плащаницы, вложенной в золотой ковчег Леонтием, когда он направлялся в Иллирию. «Сорочка святого» (частица одежды св. Дмитрия, пропитанная его кровью) достоверно известна на Руси уже в XII в. Чудеса происходили только по молитвам верующих. Кровь выступает неким трансцендентальным проводником, ускоряющим/усиливающим мольбы верующих.

³¹ Чудеса с останками мощей и кровью не уникально само по себе. Но эксплицитно имеет отражение в иконографии – цвет коня варьируется в тёплых оттенках (от красного до шамау, есть изображения белого коня святого, что соответствует литературным источникам о его чудесах)

жизнеописания святого³². В иконописной традиции можно было бы провести параллель с Георгием Победоносцем³³. Последний победил змея (чудовище/дракона). Хронологически подвиги святых (в мученической кончине) близки друг к другу: 304 г. (303 г.) для Дмитрия и 306 г. для Георгия. Оба они известны среди восточно-европейских христиан³⁴ (и не только) как воины,

³² Находясь в заключении, святой Дмитрий, ознаменовав себя крестным знаменем, наступил на скорпиона, произнося слова Давида: «на аспида и василиска наступишь; попирать будешь льва и дракона». Это имеет имплицитное значение при культурно-ментальном анализе конных изображений святого. Существуют парные изображения святых Георгия и Дмитрия, где один из них попирает змея, а второй – скорпиона (пример (царские врата 2-я пол. XV в., Музей при ц. Богородицы Евангелистрии, о-в Тинос). Скорпион может быть заменён на чудовище напоминающее льва, пример – изображение сер. XVII в. МИИРК с. Селецкое. Лев или скорпион на иконах Дмитрия Солунского может трактоваться в соответствии со слова Давида (см. выше), такую же точку зрения занимает А.С. Преображенский.

³³ Речь не идёт о сравнении изображений святых. Дело в семантике восприятия сюжета борьбы/победы над трансцендентальным злом или победа над царём *«инога народа»* (не просто язычника или врага, а *«инога»* – отличного от самих верующих, для которых было создано изображение. Противоположность восприятия свой – чужой, отраженная в контексте призмы иконографического изображения.

³⁴ Речь идёт о неопитах и верующих, составляющих религиозные общины. Последние знают их как воинов, защитников, победителей (дракона или нечестивого царя). Чем примечательно это замечание? Тем, что именно характеристика предмета, в глазах воспринимающих этот предмет, является неотъемлемой чертой его характеристики. Для представителей западного мира (речь идёт про контекстное восприятие предмета) иконы приближены к искусству синполитейных племен Африки и картинам импрессионизма, чем религиозных сакральных предметов. Примером этого может быть использование икон в кинематографе, где необходимо подчеркнуть статус к-л человека, например комедийный художественный фильм «Как пришить свою женушку» Р. Куайна (1965 г.). Показательным является использование трёх икон в квартире главного героя. Среди них икона Христа и всадника поражающего противника копьём. Показательно в этой ситуации то, что символом гендерного выражения мужской символики помещения, кроме всего прочего, выступали названные иконографические изображения. Что это может значить? Какое отношение картина 60х гг. может иметь к символике иконографического сюжета воина? В чем может состоять подобная эклектика? В том, что, невзирая на время, пространство (по А. Гуревичу, П. Бёрку, Ж. Ле Гоффу и др., определяющее в формировании культуры (несколько лапидарно и «обрублено»), различие в картине мира представителей культур мира прошлого и создателей картины Голливуда. Всадник на коне, является одним из непрорефлексированных

мученики. Популярность святого была огромной. Настолько, что одним из его посмертных чудес было чудо с болгарским царем Калояном³⁵. Причем этот царь был реальным человеком, который умер в начале XIII в.³⁶. Святой, победивший царя, должен был обладать огромной популярностью в народе и иметь сильную традицию почитания. Не последней каплей в создании легенды была осада Фессалоник. Существует ещё одно посмертное чудо святого – «Чудо о Радомире»³⁷. Симптоматическим является упоминание о защите святым родного города во

имплицитно выраженных интенций, определяющих общее восприятие предмета (в конкретном случае гендерной принадлежности, несколько преувеличено стереотипизировано для увеличения комичности сюжета). Контекст, вкладываемый изображением побеждающего всадника, – вот, что важно в этом примере. Почему сюжет со скорпионом и Дмитрием Солунским не стал на столько популярен, как его посмертное чудо или «Чудо Георгия о змее» (вероятность иносказательности сюжета в данном случае не является ключевым фактором)? Дело тут только в коннотациях посмертных чудес или в том, что чудовище уже было «повержено» другим всадником? «Чудо Георгия о змее» появилось гораздо позже, чем упомянутый случай в жизнеописания Дмитрия. Возможно, тут дело именно в противопоставлении чудес святых при жизни и после смерти? R. Bartlett указывает на подобные тенденции восприятия в западно-христианской церкви.

³⁵ Он был правителем Второго болгарского царства. Его смерть (от рук заговорщиков или от болезни) в 1207 г. во время штурма Фессалоники, повлекла за собой отступление болгарского войска. Легенду о победе на Калояном записал Иоанн Ставракий (Иоанн Ставракий, 1994). Можно объяснить возникновение легенды, как византийский ответ на попытку перенести центр почитания Дмитрия болгарями Тырново под предлогом, что после захвата норманном святой оставил свой родной город (как это делает О.В. Иванова). Интересно, что цвет коня (красный) становится своеобразной иллюстрацией к продолжению семантической линии запрета вывоза мощей святого из Фессалоники (теперь в виде коня святого, который поражает царя Калояна). Конь таким образом имплицитно транслирует мотив «закрепления» знаковости места для останков и присутствия святого.

³⁶ Он был убит мятежниками или умер от болезни – это не существенно. Важно, что сформирована легенда, где царь Калоян убит святым мучеником. Интересно, что святой Дмитрий был выходцем из Фессалоники. Других выходцев из этого города; например, Кирилла и Мефодия болгарская традиция считает болгарскими. Скорее всего это связано с географической близостью и одним из культурно-ментальных феноменов (связывание к своей культуре/национальности) выдающихся исторических личностей.

³⁷ Святой на коне пронзил его копьем, сбросив до этого Радомира с коня. Показательным является смерть болгарского царя при падении с коня.

время осады авар в к. VI в. Он изображен всадником на белом коне. Для иконографии святого это не характерно. Чаще всего он сидит верхом на красном или коричневом коне (вариативность оттенков от темно-коричневого/красного до шамуа³⁸). Хотя присутствуют изображения с жизнеописанием святого (например, фрагменты иконы жизнеописания Дмитрия Солунского, н. XV в. ГЭ), но там он всадник на белом коне³⁹. Посмертное чудо святого имплицитно объясняет наличие коня на иконографическом сюжете (хтонические животные, перевозчик трансцендентального мира). Далее необходимо кратко обозначить особенности иконографического написания Дмитрия Солунского⁴⁰.

Дмитрий Солунский, согласно руководству писания икон (Фартусов, 2002)⁴¹, изображается молодым человеком, с небольшой бородой и в воинской одежде (лапидарно можно отметить красный плащ как элемент одежды⁴², отдельно отмеченный иконописцем) – последнее симптоматично при характеристике

³⁸ Символизируя земное начало, мученическую смерть и божественную силу, которая транслируется через подвиг святого мученика.

³⁹ Можно подобную вариативность объяснить разными чудесами, но в чуде про царя Калояна указан белый цвет коня цвет, впрочем, как и в ряде других чудес. Святой изображен «мужем огненным и сияющим на белом коне» в Чуде № 14 «О певце». Может ли огненная природа святого отложить свой отпечаток на его коня? Есть ли здесь связь с цветом коня и плащом святого (сочетание красного и зелёного цветов, говорит о соприкосновении земного и трансцендентального; материального и духовного (в контексте религиозной жертвенности/мученичества)? Иконопись имеет свои правила, выраженные в строгом каноне. Если присутствует вариативность, то она должна укладываться в установленные рамки. Существуют не каноничные иконы, но «икона в себе» соответствует канону.

⁴⁰ Есть некоторые особенности в восприятии святого, касающиеся его интериоризации в культурно-ментальном восприятии исторической ретроспективы.

⁴¹ Можно сделать правку на то, что переизданное руководство (от н. XX в.) к написанию икон не отражает всех тенденций в иконописи выбранного сюжета на протяжении исторической ретроспективы, но это своего рода ответ на произвольную трактовку полисемантической религиозных сюжетов в сакральном искусстве сер. XVIII – к. XIX в..

⁴² В дальнейшем интересно проследить сочетании красного плаща и красного коня святого. Часто при наличии красного плаща конь Дмитрия Солунского коричневого цвета, а если плащ зелёный или темный, то конь написан красным цветом. Болгарские авторы, в том числе и Р. Русева, говорят о том, что святой должен быть изображен в плаще зелёного либо синего цвета.

святого как воина в сюжете победы над языческим царём. Если сравнивать с наставлением к написанию икон Дионисия Фурноаграфиота, то святой должен изображаться без бороды (Дионисий Фурноаграфиот, 1868). Это изменение показывает тенденцию в изменении восприятия образа святого-мученика и святого-воина, с амбивалентностью восприятия одного объекта сквозь призму жития/чудес/народного восприятия/иконографической плоскости сюжета. Святой мученик (аспекты: житие, чудеса, иконы – принадлежит большинство) и Дмитрий Солунский (аспекты вторичны по возникновению и содержанию: житие, чудеса, иконы), побеждающий языческого царя (имя побеждённого может меняться в зависимости от конкретики сюжета (география чуда и география написания иконы и подписи на самом иконографическом изображении, от этого основной смысл изображения не меняется), существуют едино и разрозненно одновременно.

Оба противника находятся на конях. Хотя для болгарских и греческих икон не всегда является характерным наличие коня у противника святого⁴³. Анализ изображений проходит по параметрам: цвет (не может быть единственным маркером объекта); направление движения; поворот головы.

На иконе «Св. великомученика Димитрия Солунского» (XVI в., монастырь Ксиропотам, Афон) изображен конь красного цвета; направление движения налево, голова животного изображена в профиль. Плащ святого – зелёного цвета. У противника

⁴³ Пример: болгарская икона «Дмитрий Фессалонийский» XVII в. и греческая икона «Чудо святого Дмитрия» XVII в. иллюстрируют болгарского царя Калояна без коня. В иконографии же восточных славян оба противника в большинстве случаев находятся верхом на коне. Почему на болгарских и греческих иконах коня у царя нет? Отражаются ли здесь особенности культурно-ментального восприятия мира восточных славян? Герой и антигерой должны быть на равных в честной борьбе? Или тут подчеркивается трансцендентальное присутствие святого? Возможно, оставили отпечаток монголы, которые в XVI в. – XVII в. уже попали в разряд мифологизированных врагов (где враг такой воспринимался в контексте «на коне» именно как всадник). На иконах восточных славян конь Калояна белого цвета. Можно предположить, что цвет с начала был «бледным». В соответствии с этим трактоваться он должен был в контексте именно этого цвета. Калоян – максимально отрицательный персонаж в иконописном сюжете, где он должен был семантически соответствовать одному из главных отрицательных персонажей иконописи в целом.

нет коня. На иконографическом изображении «вмч. Димитрий повергает врагов Фессалоники» (клеймо «Вмч. Димитрий Солунский с житием») (н. XVI в., ГМЗ «РК», Россия) конь написан красного цвета, голова – в профиль, направление движения – направо. Плащ святого зелено-голубой. Ему противостоит войско, кони которого направлены направо. Их цвет варьируется от светло-коричневого до белого. Иконографическое изображение «Дмитрий Солунский» (1-я пол. XVI в., ЧКМ, Россия) содержит изображение коня коричневого цвета, голова – в профиль, направление движения – направо. Плащ святого зеленый. Цвет коня побеждённого царя белый, направление движения направо. Икона «Дмитрий Солунский» (к. XVI в., ЧКМ, Россия) иллюстрирует изображение коня чёрного цвета, голова – в профиль, направление движения – налево. Плащ святого зелёный. Цвет коня противника белый, направление налево. На иконе «Чудо великомученика Димитрия Солунского, с житием» (2-я п. XVI в., КМ, Россия) конь – темно-коричневый; направление движения – направо; голова изображена в профиль. Плащ святого – зелёный. Конь противника – белый; направление движения – направо. Иконографическое изображение «Чудо великомученика Димитрия Солунского, с житием» (к. XVI в., НН, Россия) содержит изображение коня чёрного цвета; направление направо; поворот головы – профиль. На святом плащ зелёного цвета. Поверженный – на белом коне; направление движения направо. На иконе «Вмч. Димитрий Солунский с житием» (1609 г., ГТГ, Россия) конь тёмно-коричневого цвета; направление – направо; поворот головы – профиль. На святом плащ тёмно-зелёного цвета. Поверженный всадник – на белом (бледном) коне; направление движения направо. На иконе «Чудо Димитрия Солунского» (XVII в., Греция) конь написан красным цветом; изображение интересно направлением движения коня – направо, но поворот головы налево; в отличие от изображения 1824 г., голова животного изображена в профиль. Плащ Дмитрия – темно-зелёного цвета. У противника коня нет. Икона «Дмитрий Солунский поражает царя Иоанна⁴⁴» (с. XVII в., МИИРК, Россия) показывает коня

⁴⁴ Когда царь Калоян был убит, римляне начали называть его оскорбительным именем Скилоян (Пес Иоанн) (Ралица Русева, 2017).

цвета шамуа, голова – в профиль, направление движения – налево. Плащ святого красный. Цвет коня противника белый, направление направо (противостояние в движении). Икона «Чудо Георгия и Чудо Дмитрия Солунского» (XVII в., ГТГ, Россия) парное изображение с Георгием Победоносцем, присутствуют противники обоих святых. Конь написан черным цветом, голова – в профиль, направление движения – направо. Плащ святого бледно – зеленый с белым. Цвет коня противника белый, направление направо. Икона «Дмитрий Фессалийский» (XVII в., Болгария) иллюстрирует коня красного цвета, голова – в профиль, направление движения – налево. У противника коня нет. Иконографическое изображение «Чудо святого Дмитрия» (XVII в., Греция) содержит коня коричневого цвета, голова – в профиль, направление движения – налево. Плащ святого темно-зелёного цвета. У поверженного царя коня нет. На иконе «Чудо вмч. Дмитрия о царе Калояне» (XVIII в., Болгария) конь изображён красным цветом, направление движения – налево; поворот головы – профиль. Плащ святого Дмитрия зелёного цвета. У поверженного коня нет. Икона «Святой Дмитрий Солунский» (1824 г., Греция), где цвет коня красный, интересна тем, что направление движения – налево⁴⁵, а поворот головы направо; голова коня – фас. Цвет плаща святого синий. У побеждённого нет коня. Иконографическое изображение «Чудо Дмитрия Солунского» (н. XIX в., Ярославль⁴⁶, Россия) представляет коня коричневого цвета; направление движения – направо; поворот головы – профиль. Плащ святого красный. Конь противника – белый, направление направо. Изображение «Чудо вмч. Дмитрия о царе Калояне» (XIX в., ГИМ, Россия) представляет коня темно-коричневого цвета; направление движения – направо; поворот головы – профиль. Плащ святого Дмитрия тёмно-зелёного цвета. Цвет коня противника белый, направление направо. На иконе «Дмитрий Солунский на коне» (XXI в., Россия⁴⁷) конь красного цвета;

⁴⁵ Благословляющий ангел находится слева над святым. Возможно, подобная композиция связана с местом расположения иконы по отношению к алтарю.

⁴⁶ Старообрядческие иконы имеют ряд особенностей от ортодоксальных; приведён пример изображения для подтверждения общего элемента в процессе интериоризации образа коня в представленном сюжете.

⁴⁷ Выставлена на продажу в интернет-магазине

направлена движения – налево, разворот головы – профиль. Цвет плаща святого Дмитрия зелёный. Противника нет, конь – рахманного типа⁴⁸. Сочетание красный конь и зелёный плащ не является исключительным компонентом противостоящих всадников. Икона великомученика Дмитрия Солунского с частицей мощей (2012 г., Саратов, Россия) представляет коня коричнево-красного цвета; направление движения – налево; разворот головы – профиль. Плащ святого зелёного цвета. У поверженного коня нет. На иконе «Святой великомученик Дмитрий Солунский» (на коне) (XXI в., Украина⁴⁹) животное изображено чёрного цвета; направление движения – налево; разворот головы – профиль. Плащ святого красный. Цвет коня противника белый, направление направо. Иконографическое изображение «св. Дмитрий» (XXI в., монастырь св. Константина и Елены, Болгария⁵⁰) содержит коня красного цвета; направление движения – налево; разворот головы – профиль. Плащ св. Дмитрия зелёного цвета. У поверженного царя коня нет. На иконе «Чудо вмч. Дмитрия Солунского о царе Калояне» (XXI в., Россия) конь изображен чёрного цвета, направление движения – направо; разворот головы – профиль. Цвет плаща святого Дмитрия зелёный. Цвет коня противника белый, направление движения – направо.

Выводы. Большинство изображений коня святого – красного цвета⁵¹; направление движения – большинство налево; разворот

⁴⁸ Важно отметить рахманность коня, а не только изображение святого Дмитрия как триумфатора. Большинство исследователей относят подобные изображения к античным образам героев и военачальников. Но христианство наделяет их глубоким духовным смыслом, но просто победы над зло (духовного или материального мира), а жертвенности и любви к ближнему в самом широком смысле.

⁴⁹ Представляет особый интерес для интерпретации семантики изображения коня в современном мире, т.к. сделана на заказ и выставлена на продажу. В данном случае эксплицитно выраженный пример экстенсивности развития и распространения сюжета глазами представителя нашего времени.

⁵⁰ Продаётся в лавке при монастыре на источнике (данные на 2019 г.). Это копия изображения, расположенного непосредственно в храме.

⁵¹ Для сюжетных икон «Чудо о Калояне», в изображениях житийных, где сюжет борьбы/победы занимает второстепенную позицию, присутствуют довольно часто белые кони. Амбивалентности цветов говорит о дуалистическом восприятии «Чуда о Калояне» и «Чуда о Калояне» в контексте жизни (до и после смерти) святого Дмитрия.

головы – профиль. Лапидарно необходимо остановиться на количественных преобладаниях выбранных свойств.

Семантика красного цвета – одна из наиболее употребляемых в семантических изыскания признаков к-л предмета религиозного искусства. Святой в подавляющем большинстве случаев изображён в зеленом (его оттенки) плаще, таким образом зависимости между цветом животного и цветом плаща⁵² на данный момент исследования нет⁵³. Трактование символики цвета проходит по двум направлениям: народному (расширенно⁵⁴) и религиозно-ортодоксальному⁵⁵. По В. Тернеру, красный цвет означает силу (Тернер, 1983, с. 44), цвет пламени (Пропп, 2000), говорит о здоровье, плодородии, цвете хтонических существ (Толстой, 1999, с. 501). Для христианской семантики обобщающим значением выбраны пылкая деятельность и заветный/тайный огонь, который все меняет (Дионисий Ареопагит, 2013). Использование красного цвета симптоматично также по причине появления огня на месте захоронения мощей святого (к примеру, при императоре Юстиниане, появилось пламя⁵⁶ и голос святого с запретом переноса мощей). Использование красного цвета становится симптоматичным, если рассматривать семантику коня как «меняющуюся»/«трансформирующую» в целом (Горохолинська, 2017). Часто в иконописи красный цвет означает страдание и победу (Жолтовський, 1978, с. 53). Красный цвет семантически связан с плодородием, потусторонним миром, изменением настоящего, восстановлением положительных моментов прошлого через связь с трансцендентным миром, в общем контексте жертвенности как основы христианской

⁵² Для святого Георгия Победоносца, к примеру, характерно изображение с красным плащом.

⁵³ Зависит непосредственно от канона и не вариативно.

⁵⁴ Речь идёт не только о рудиментах языческого мировоззрения в ментальных установках неопитов, но и о коннотационных латентных связях восприятия религиозных элементов.

⁵⁵ Приводятся в пример не все семантические трактования цвета, но только самые основные.

⁵⁶ Пламя как указатель захоронения мощей характерен для многих святых (в том числе св. братьев Бориса и Глеба). В данном случае запрет переноса останков святого в другое место.

религии⁵⁷. Семантический смысл иконографического изображения коня красного цвета при рассмотрении направления движения вправо/влево в контексте ассоциативных связей вправо/хорошо/мужская/добро/правильно и влево/плохо/женская/зло/неправильно приобретает особую знаковость⁵⁸. Направление движения коня может быть непосредственно связано с расположением алтаря или благословением⁵⁹. Оба всадника чаще всего направлены в одну сторону. Лишь пара изображений демонстрирует идею соборности целостного иконографического изображения⁶⁰. Показательным является использование коричневого цвета – символа временности человеческого бытия, смирения земного перед небесным (Жолтовский, 1978, с. 153). Физического соприкосновения коня святого с языческим царем (при отсутствии животного) или его конём (в большинстве случаев) нет. Третий пункт анализа – изображения коня на иконе – изображение в профиль/фас. Профильные изображения объектов на иконе являются второстепенными (Успенский, 1995). Поворот головы напрямую зависит от необходимости зрительного контакта между объектом иконографического мира и зрением неопитов/верующих. Предмет, находящийся на периферии иконического мира с разворотом головы. – профиль будет занимать второстепенную позицию по шкале «важности» по сравнению с объектом, написанным в фас⁶¹. Голова коня изображена

⁵⁷ На память приходят слова из 50 Псалма «жертва Богу дух сокрушен ...». Жертвенность как символ в любом контексте всегда присутствует в иконографии.

⁵⁸ Определение положения право/лево в контексте иконографического изображения.

⁵⁹ Ангел или рука (могут присутствовать оба варианта).

⁶⁰ Идея иконы как собора раскрыта Е. Трубецким в указной работе. Центром изображения сюжета чуда св. Дмитрия является сам святой, в подобных изображениях, где поворот головы коня не совпадает с направлением движения животного.

⁶¹ Схематическое изображение коня занимает большое пространство на иконе (логическая физиология, хотя не всегда применяется в иных сюжетах), но используя семантику поворота головы животное выходит на второй план знаковости изображения. Лапидарное заключение о второстепенности значения коня на иконах, говорит о том, что именно он первым реагирует на изменение культурно-ментальных установок в картине мире верующих. Он должен транслировать эти изменения как для них, так и от них (амбивалентность символа и двойственность иконографических источников как религиозная арена для верующих, окно в трансцендентальный мир, но понятный для них).

в профиль (вариативности почти нет). Разворот головы раскрывает знаковость животного как второстепенного персонажа – помощника святого.

Конь Дмитрия Солунского является хрестоматийным персонажем трансцендентального мира (проявлением Высшей Силы⁶², она помогла святому в посмертном чуде). Цвет и особенность написания животного эксплицитно транслируют происхождение из горнего мира и указывают на вспомогательный характер коня⁶³ как помощника святого, иллюстрируя проторелигиозные (дохристианские) верования, в частности восточных славян. Образ победы святого над врагом является примером классического противопоставления свой (защитник / победитель) – чужой (враг / низвержен). Св. Георгий противостоит трансцендентальному злу, а Дмитрий Солунский воплощает в себе образ идеального защитника, противостоящего / побеждающего/ путешествующего в дольнем мире⁶⁴. Религиозная составляющая «Чуда» превышает национальные особенности восприятия конкретных земных/реальных событий. Религия становится источником, транслирующим идеализированную версию защитника, проиллюстрированным иконографическим изображением. Образ коня становится той латентной рудиментарной

⁶² Благословение на подвиг (само благословение в виде руки или ангела часто присутствует на изображениях). Чудеса и помощь святого после смерти приобретают специфические черты благодаря трансформации восприятия верующими его уже не как человека пострадавшего за веру, а наделяя его возможностями недоступным рядовым обывателям.

⁶³ Принимает функции не только хтонического существа, но и элементы богатырского коня. Вскрывая коннотации жизни мученика, интериоризации в восприятии неофитов/верующих и трансляции образа на иконах. Причем чем дальше в хронологии имеет обозначенное место событие, тем выше возможности животного (коня). Тенденция превращения в богатырского коня или приобретение его черт тем выше, чем больше мифологизирована легенда о главном персонаже. Пропорционально тождество главных и второстепенных персонажей/образов семантических черт имплицитной экспозиции иконописного сюжета иллюстрирует сложные коннотационные процессы в культурно-ментальном восприятии объектов во времени и пространстве.

⁶⁴ Мир сюжета «Чуда» и воплощение защитника в восприятии верующих «перевешивает» особенности реальных событий и почитание святого, к примеру, у болгар, как византийского воителя против самих болгар (аналогично у Турилова, 2007).

составляющей, которая вобрала элемент ментального восприятия и идеализированного (находящегося «в себе») сюжетного блока. Отрефлексированные и непрорефлексированные коннотации сходятся в семантической знаковости изображения коня. В свою очередь иногда имя царя и место победы нивелируется перед основным мотивом сюжета: победа над земным противником/иноверцем – противопоставление свой/ чужой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ж. Ле Гофф. Средневековый мир воображаемого. URL: https://yanko.lib.ru/books/cultur/goff-sred_mir_voob-l.pdf (дата обращения 12.03.2020).

2. Горохолинская А.Н. К вопросу о семантике изображения животных на православных иконах. 2017. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/cult/12april2017/67.pdf> (дата обращения 22.09.2020).

3. David W. Anthony. Eneolithic Horse Exploitation in the Eurasian Steppes: Diet, Ritual and Riding. (2000). URL: https://www.researchgate.net/publication/285778242_Eneolithic_horse_exploitation_in_the_Eurasian_steppes_Diet_ritual_and_riding(дата обращения 28.07.2020).

4. Пановский С. Этюды по иконографии. 2009 URL: http://www.studmed.ru/panofskiy-e-etyudy-po-ikonologii_629b6003794.html (дата обращения 20.08.2020).

5. Bartlett R. Why Can the Dead Do Such Great Things?: Saints and Worshipers from the Martyrs to the Reformation. URL: https://www.researchgate.net/publication/282256165_Why_can_the_dead_do_such_great_things_Saints_and_worshippers_from_the_martyrs_to_the_Reformation (дата обращения 20.09.2020).

6. Горохолинская А.Н. Наброски к классификации изображения коней в восточно-европейской традиции иконописания. 2017. URL: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-ed563067-55a4-41fc-a571-47c963ba4d47>(дата обращения 01.10.2020).

7. Рогов А.И. Белградская икона с изображением Дмитрия Солунского и царя Мамаю. 1968. URL: <http://inslav.ru/sites/default/files/sovslav-1968-5.pdf> (дата обращения 20.09.2020)

8. Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву. 2016. URL: http://www.vostlit.info/Texts/rus6/Makarij_3/text22.htm (дата обращения 20.09.2020).

9. David Woods (2000). Thessalonica's Patron: Saint Demetrius or Emeterius? URL: <https://www.jstor.org/stable/1510028?seq=1> (дата обращения 30.09.2020).

10. Святитель Димитрий Ростовский. Жития святых. Страдание и чудеса святого славного великомученика Димитрия. 2015. URL: http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/dimitr_rostov/oktjabr/txt92.html (дата обращения 20.09.2020).

11. Трощинский П. Святой великомученик Дмитрий Солунский. 2014. URL: <http://tihvinskiy.ru/svyatoy-velikomuchenik-dmitriy-solunskiy/> (дата обращения 20.09.2020).

12. Иоанн Ставракий Свод древнейших письменных известий о славянах (1994). URL: <http://inslav.ru/publication/svod-drevneyshih-pismennyh-izvestiy-o-slavyanah-m-1994-t-i-i-vi-vv-1995-t-ii-vii-ix-vv> (дата обращения 06.10.2020)).

13. Фартусов, В.Д. Руководство к писанию икон святых угодников божиих в порядке дней года. 2002. URL: <http://www.myasnikov.net/Fartusov%20Guide%20icons.html>. (дата обращения 20.09.2020)

14. Дионисий Фурнографит. Ерминия или наставление в живописном искусстве. 1868. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm> (дата обращения 20.09.2020).

15. Ралица Русева. Образът на св. Димитър в българското изкуство. 2017. URL: https://www.academia.edu/35109179/THE_CHURCH_OF_ST_DEMETRIUS_IN_BOBOSHEVO_ARCHITECTURE_WALL_PAINTINGS_CONSERVATION_Hristina_Staneva_Ralitsa_Rousseva (дата обращения 20.09.2020).

16. Тернер В. Символ та ритуал. Москва : Издательство «Наука», 1983. С. 44.

17. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. 2000 URL: <http://lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt> (дата обращения 20.09.2020).

18. Толстой Н.И. Славянские древности. Москва : Международные отношения. Т. 2. 1999. С. 697.

19. Дионисий Ареопagit. О небесной иерархии. 2013. URL: <http://www.hesychasm.ru/library/dar/shierarchy.htm> (дата обращения 20.09.2020).

20. Горохолинська Г.М. Семантика образу коня у сновидіннях та повір'ях (індуктивні та редуктивні конотації українського культурно-ментального елементу семіосфери). 2017. URL: <https://tureligious.com.ua/semantyka-obrazu-konyu-u-snovydydynyah-ta-poviryah-induktyvni-ta-reduktyvni-konotatsiji-ukrajinskoho-kulturno-metalnoho-elementu-semiosfery/> (дата обращения 20.09.2020).

21. Жолтовський П.М. Український живопис XVII – XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. С. 323

22. Успенский Б.А. Семиотика искусства. 1995. URL: http://nesusvet.narod.ru/ico/gloss/g_index.htm (дата обращения 20.09.2020).

23. Турилов А.А. Почитание вмч. Димитрия у южных славян и на Руси. 2007. URL: <https://www.sedmitza.ru/text/850095.html> (дата обращения 20.09.2020.).)

REFERENCES

1. Zh. Le Goff (2001). *Srednevekovyj mir voobrazhaemogo* [The Medieval World of the Imaginary]. Retrieved March 10, 2020, from https://yanko.lib.ru/books/cultur/goff-sred_mir_voob-l.pdf [in Russian].

2. Goroholinskaja, A. (2017). K voprosu o semantike izobrazhenija zhi-votnyh na pravoslavnyh ikonah [To the question of the semantics of depicting animals on Orthodox icons]. Retrieved March 10, 2020, from <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/cult/12april2017/67.pdf> [in Russian].

3. David W. Anthony (2000). Eneolithic Horse Exploitation in the Eurasian Steppes: Diet, Ritual and Riding [Eneolithic Horse Exploitation in the Eurasian Steppes: Diet, Ritual and Riding]. Retrieved March 10, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/285778242_Eneolithic_horse_exploitation_in_the_Eurasian_steppes_Diet_ritual_and_riding[in English]

4. Panofskij E. (2009). Jetjudy po ikonografii [The etudes on the iconography]. Retrieved March 10, 2020, from http://www.studmed.ru/panofskiy-etyudy-po-ikonologii_629b6003794.html [in Russian].

5. Bartlett R. (2013). Why Can the Dead Do Such Great Things?: Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation [Why Can the Dead Do Such Great Things?: Saints and Worshippers from the Martyrs to the Reformation]. Retrieved March 10, 2020, from https://www.researchgate.net/publication/282256165_Why_can_the_dead_do_such_great_things_Saints_and_worshippers_from_the_martyrs_to_the_Reformation [in English]

6. Goroholinskaja, A.Ñ. (2017). Nabroski k klassifikacii izobrazhenija konejv vostochno-evropejskoj tradicii ikonopisanija [The image of horses in the Eastern European tradition of icon painting]. Retrieved March 10, 2020, from <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-ed563067-55a4-41fc-a571-47c963ba4d47> [in Russian].

7. Rogov, A.I. (1968). Belgradskaja ikona s izobrazheniem Dmitrija Solunskogo i carja Mamaja [The Belgrade icon with the image of Dmitry Solunsky and Tsar Mamai]. Retrieved March 10, 2020, from <http://inslav.ru/sites/default/files/sovslav-1968-5> [in Russian].

8. Pavel Aleppskij (2016). Puteshestvie antiohijskogo patriarha Makarija v Moskvu [The travel of the Antiochian Patriarch Macarius to Moscow]. Retrieved March 10, 2020, from http://www.vostlit.info/Texts/rus6/Makarij_3/text22.htm [in Russian].

9. David Woods (2000). Thessalonica's Patron: Saint Demetrius or Emeterius? [Thessalonica's Patron: Saint Demetrius or Emeterius?]. Retrieved March 10, 2020, from <https://www.jstor.org/stable/1510028?seq=1> [in English]

10. Svjatitel' Dimitrij Rostovskij (2015). Zhitija svjatyh. Stradanie i chudesa svjatogo slavnogo velikomučenika Dimitrija [Lives of the Saints. Suffering and miracles of the holy glorious great martyr Demetrius]. Retrieved March 10, 2020, from http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/dimitr_ostov/oktjabr/txt92.html [in Russian].

11. Troshhinskij, P. (2014). Svjatoj velikomučenik Dimitrij Solunskij [The holy Great Martyr Demetrius of Thessaloniki]. Retrieved March 10, 2020, from <http://tihvinskiy.ru/svyatoy-velikomuchenik-dmitriy-solunskiy/> [in Russian].

12. Ioann Stavrakij. Svod drevnejshih pis'mennyh izvestij o slavjanah (1994) [The body of the oldest written information about the Slavs]. Retrieved

March 10, 2020, from <http://inslav.ru/publication/svod-drevneyshih-pismennyh-izvestiy-o-slavyanah-m-1994-t-i-i-vi-vv-1995-t-ii-vii-ix-vv> [in Russian].

13. Fartusov, V.D. (2002). Rukovodstvo k pisaniju ikon svjatyh ugodnikov bozhiih v porjadke dnei goda [The guide to writing the icons of the saints of God in the order of the days of the year]. Retrieved March 10, 2020, from <http://www.myasnikov.net/Fartusov%20Guide%20icons.html> [in Russian].

14. Dionisij Furnoagrafiot (1868). Erminija ili nastavlenie v zhivopisnom iskusstve [Herminia or instruction in the art of painting]. Retrieved March 10, 2020, from <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/ermyniya.htm> [in Russian].

15. Ralica Ruseva (2017). Obraz#t na sv. Dimit#r v b#lgarskoto izkustvo [The Image of St Demetrius in Bulgarian Art]. Retrieved March 10, 2020, from https://www.academia.edu/35109179/THE_CHURCH_OF_ST_DEMETRIUS_IN_BOBOSHEVA_ARCHITECTURE_WALL_PAINTINGS_CONSERVATION_Hristina_Staneva_Ralitsa_Rousseva [in Bulgarian]

16. Terner, V. (1983). Simvol ta ritual [The symbol and the ritual]. Moscow: Publishing house «Science» [in Russian].

17. Propp, V. (2000). Istoricheskie korni volshebnoj skazki [The historical roots of the fairy tale]. Retrieved March 10, 2020, from <http://lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt> [in Russian].

18. Tolstoj, N.I. (1999). Slavjanskije drevnosti [The slavic antiquities]. Moscow: International relationships [in Russian].

19. Dionisij Areopagit (2013). O nebesnoj ierarhii [About the heavenly hierarchy]. Retrieved March 10, 2020, from <http://www.hesychasm.ru/library/dar/shierarchy.htm> [in Russian].

20. Goroholynska, H.M. (2017). Semantyka obrazu konya u snovydynnyah ta povir'yah (induktyvni ta reduktyvni konotaciyi ukrajinskogo kulturno-mentalnogo elementu semiosfery) [Semantics of the image of the horse in dreams and beliefs (inductive and reductional connotations of the Ukrainian cultural-mental element of the semiosphere)]. Retrieved March 10, 2020, from <https://tureligious.com.ua/semantyka-obrazu-konya-u-snovydynnyah-ta-poviryah-induktyvni-ta-reduktyvni-konotatsiji-ukrajinskoho-kulturno-metalnoho-elementu-semiosfery/> [in Ukrainian]

21. Zholtovskij, P.M. (1978). Ukrayinskyj zhyvopys XVII–XVIII st [The Ukrainian painting XVII–XVIII c.]. Kiev : Naukova Dumka [in Ukrainian]

22. Uspenskij, B.A. (1995). Semiotika iskusstva [The semiotic of the art]. Retrieved March 10, 2020, from http://nesusvet.narod.ru/ico/gloss/g_index.htm [in Russian].

23. Turilov, A.A. (2007). Pochitanie vmch. Dimitrija u juzhnyh slavjan i na Rusi [The Honoring Great Martyr Demetrius among the southern slavs and in Russia]. Retrieved March 10, 2020, from <https://www.sedmitza.ru/text/850095.html> [in Russian].