

Anna N. Goroholinskaya
Odeski Państwowy Uniwersytet Politechniczny

Наброски к классификации изображения коней в восточно-европейской традиции иконописания

Słowa kluczowe: ikony, klasyfikacja, semantyka, koń, mentalności, ortodoksyjna religia.

Key words: icon, classification, semantics, horse, mentality, orthodox religion.

Вопросы касающиеся проблематики иконографии, трактовки изображения того или иного её элемента, возможности говорить в целом о семантическом дуализме изображения, остро встают перед исследователем нашего времени. Отдельным вопросом является возможность структурного анализа отдельных элементов иконографических изображений, ведь целое рождается из частного, даже если «это целое» имеет свою собственную семантическую трактовку, оно состоит из элементов, отражающих «тяготение» к первообразу. Важным элементом данной системы являются изображения коней в восточноевропейской традиции написания. Существует мнение, что животные изображаются с орнаментальной целью, не имея не только сакрального смысла, но лишь заполняя собою пустоты в художественном пространстве¹. Следует отметить, что подобное высказывание может относиться лишь к не иконологичным изображениям, так как они представляют собой последовательно продуманную целостную систему, которую нельзя рассматривать без контекста всего содержимого, вычлняя лишь части целого².

Adres/Adresse: Anna N. Goroholinskaya, Odeski Państwowy Uniwersytet Politechniczny (Одесский национальный политехнический университет), al. Szewczenki 1 (проспект Шевченко 1), Odessa (г. Одесса), Ukraina (Украина), 65044, gor7anna@gmail.com.

¹ Толстой И. и Кондаков Н. Русские древности: Владимира, Новгорода, Пскова, СПб. 1899, №6. с. 29.

² Б.А. Успенский, *Семиотика искусства*, http://nesusvet.narod.ru/ico/gloss/g_index.html (30.10.2015).

Интересен тот факт, что большинство иконографических сюжетов первоначально не имели в своей композиции лошадей. Приобретая этот элемент со временем. Подобные закономерности имеют место не только в данном виде искусства³. Чем обусловлены такие изменения⁴? По каким критериям можно классифицировать иконы, на которых написан конь? Можно ли ответить на эти вопросы говоря лишь о коне, как о средстве передвижения прошлых веков? Не будет ли

в таком случае слишком велико влияние редуccionизма? Ведь в таком случае неизбежна скользкая тенденция в сторону непреклонного эвгемеризма. Это неизбежно соблазнительное объяснение имплицитно отображённых процессов, нельзя отбрасывать полностью, так же как невозможно говорить о том, что Луна освещает Землю своим светом ночью⁵.

Конь появляется в иконописи, как продолжение мотива основного иконографического сюжета. Будь то какой-либо святой, поклонение волхвов, изображение войска небесного, изначально был изображен без коня. Можно привести в пример, иконы «Чудо Георгия о змие», как отдельный иконографический сюжет, но всё же он отражает культурные коннотации имеющие непосредственное отношение именно к святому, а не как отдельный элемент художественной культуры. В литературной традиции ортодоксальной церкви, или народном отражении восприятия святого, например, обращаясь всё к тому же сюжету Георгия Победоносца, он восседает на коне⁶. В художе-

³ Э. Пановский «Этюды по иконографии», говорит о том, что в изображениях Амура со временем к XIV в. появляется лошадь, стоя верхом на которой Амур ранит человеческие сердца. Со временем же, данный элемент был утрачен, и Амур снова уже изображался без коня. Изображения Купидона претерпели ряд изменений, но в данном случае представляется интересным момент с целесообразностью появления коня на подобных изображениях. Можно заметить, что на этот исторический период выпадает движение масс с азиатской части Евразии. Там берет своё начало чума или «чёрная смерть», и именно там имеет место быть особенное отношение к лошадям, т.к. они являли собой основу хозяйственной жизни людей указанного региона. Взять к примеру монголо-татар: десятину коней на покорённых землях они брали не только в количественном соотношении, но и указывали необходимость отдавать десятину в цветовом эквиваленте. Взаимодействие основывалось на принципе противопоставления свой – чужой, по отношению к новоприбывшим элементам. Но не исключено, что бессознательно некоторые элементы из одной культуры были восприняты другой, следуя не только инверсии восприятия, но и отражая житейские коннотации. Именно эти процессы отражены в появлении или исчезновении коня на изображениях.

⁴ Целесообразно использовать предлог «в», а не «на», имея дело с иконографическими изображениями, т.к. речь идёт о месте элемента в семантической системе иконографии отдельных сюжетов, а не положении на холсте. Хотя, последнее имеет важное значение, отражая латентный смысл сакрального искусства.

⁵ Луна лишь отражает солнечный свет.

⁶ *Житие Святого Великомученика Георгия Победоносца*,

ственной же традиции он приобретает коня со временем, и может его терять или снова обретать. Имеет ли в данном случае место психокультурный механизм, непосредственно отражающий насущные потребности людей для которых писались иконы? Необходимо теперь отметить хронологические рамки исследуемых изображений это XII – XVIII в. К XII в. уже появляются изображения первых русских святых Бориса и Глеба (канонизированы они ещё в XI в.) вначале без коней. Можно, конечно, говорить о позднеантичных и византийских тенденциях в иконографии данных святых, но почему кони появляются лишь в XIV – XV в.? Возможно, из-за внешнего фактора отражая коннотации в самом древнерусском обществе, всколыхнутые монголами, что пришли ещё в XIII в.⁷ Или же тут дело в том, что святые были признаны святыми византийской церковью несколько позднее славянского признания? Но временной отрезок канонизации Византийской церковью святых Бориса и Глеба окончательно установлен к XII в.⁸, поэтому здесь не отражена позднеантичная традиция. Подобные аналогии можно увидеть в иконографии Святого Георгия XVI в., когда на просторах южных степей заняли своё место казаки, которые оседлали степных коней⁹. Появление коня вероятнее всего отражает присутствие внешнего фактора на развитие культуры (будь то имплицитно выраженные культурные связи или необходимость приспособления к условиям географической среды, либо изменение её особенностей согласно своим потребностям).

Существует обширный блок икон восточно-европейской традиции написания, на которых можно увидеть коня. Изначально необходимо поделить его на две группы. Первая из которых будет включать в себя иконографические изображения коня, выступающего в единой семантической системе с всадником, а вторая - те иконы, где конь выступает отдельным объектом на иконической действительности.

легендах, релігійних поглядах та віруваннях, Киев 1993, с. 414; Я.Д. Верховец, *Подробное описание жизни, страдания и чудес св. Георгия*, СПб.1893; Г.В. Видинбахов, *Образ святого Георгия в России*, http://www.dragons-nest.ru/def/st_george.php (30.10.2015); В. Войтович, *Украинская мифология*, Киев 2002, с. 664; М. Дикарив, *Чорноморська народні казки і анекдоти*, <http://litopys.org.ua/rizne/etno03.html> (30.10.2015).

⁷ Параллели между данными изображениями и изображениями Амура на коне, которые появляются в XIV в. не случайны. Исторические обстоятельства меняют ментальную картину восприятия мира людей прошлых веков, и связано это с внешним фактором. Понадобилось одно столетие для распространения эксплицитно выраженных коннотаций из одной культуры в другую.

⁸ А.Ужанков, *Святые страстотерпцы Борис и Глеб: к истории канонизации и написания житий*, <http://www.pravoslavie.ru/archiv/borisgleb.html> (30.10.2015).

⁹ В. Смолий, *Украинское государство второй половины XVII–XVIII вв.: политика, общество, культура*, Киев 2014, с. 39.

Эти два вида единого блока религиозного искусства представляют собой принципиально разные группы по сущности своего значения. Первые из них – единая система, контекстуально слитая с всадником. К ним можно отнести такие иконографические изображения как: «Чудо Георгия о змие», архангела Михаила, частично блок «Чудо о Флоре и Лавре», первых древнерусских святых Бориса и Глеба, частично иконография Куликовской битвы, Дмитрий Солунский, Рождество Иисуса Христа (где волхвы изображены на лошадях) и т.д. Другие же изображены как «животные»¹⁰ (иллюстрируя представителей земного или не земного мира). К ним относятся большинство изображений «Чудо о Флоре и Лавре», святого Артемия Веркольского (отражающий момент его смерти), некоторые иконы «Единородный сыне» и святого Трифона. Подробнее можно остановиться на изображениях «Флор, Лавр, Власий и Модест» XV в., «Чудо о Флоре и Лавре» XVI в. Флор и Лавр считаются покровителями коней в древней Руси. Согласно устному преданию, когда были получены мощи святых мучеников прекратился падёж скота, а в древних иконописных подлинниках Руси идёт речь о том, что Флор и Лавр должны быть написаны с конями¹¹. Так же существует легенда, согласно которой святые помогли пастуху найти лошадей, коих он потерял¹². Они сохранили в себе сочетание иконописного канона и «сказочного стиля»¹³, отражая таким образом латентность связей различных семантических систем культуры, сложившейся на основе ортодоксальной религии и народного прагматизма. Существует несколько видов изображений святых с конями: на одном из них кони и святые могут находиться в одной иконографической плоскости, а на других в разных. Количество лошадей более-менее стабильно 10 – 13 особей, большинство из них без всадника или даже без седла. Кроме святых Флора и Лавра на иконах изображены всадники – это мученики Спевсипп, Мелевсипп и Елевсипп. Имена их имеют особую семантическую трактовку, а сами они выступают в роли погонщиков¹⁴. Спевсипп трактуется как «ускоряющий бег коня», Елевсипп – «гонящий коня», Мелевсипп

¹⁰ Можно было бы точнее определить их как «животных в самих себе», полярно переинтерпретировав понятие, введённое И. Кантом, бытовавшее в большинстве переводов его работ до XX века о «вещи в себе», со временем заменённое в переводах на «вещь сама по себе». В данном случае идёт речь о коне, как о представителе фауны земного или трансцендентального мира, в той его форме.

¹¹ *Житие святых мучеников Флора и Лавра*, <http://www.floralavra.ru/gitief.html> (30.10.2015).

¹² *Чудо о Флоре и Лавре*, <http://www.floralavra.ru/chudo.html> (30.10.2015).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Хотя место коней с всадниками в другом структурном подблоке, в данном случае целесообразно сказать несколько слов о них.

– «ухаживающий за конем»¹⁵. На иконах, где сюжетная линия разделена на ярусы, на нижнем из них могут присутствовать святые Спиридон (или Модест) и Власий. Эти святые считаются покровителями домашнего скота. Цветовая вариативность коней имеет своей нижней границей черный цвет, а верхней – белый; таким образом отражена многогранность природы животного¹⁶. Большинство принадлежит коням белого цвета, демонстрируя сакральную трансцендентальность иконографической реальности. При жизни святой Флор и Лавр не имели прямого отношения к лошадям, соответственно в восточноевропейской иконописной традиции косвенно подчеркивается «потусторонность» покровительства коням этими святыми. Рассматривая сюжетный блок святых мучеников Флора и Лавра, сразу бросается в глаза всеобщее движение к центральному образу – архангелу Михаилу¹⁷, который находится между святыми; иллюстрируется соборность иконографического изображения характерная для восточноевропейской традиции¹⁸. Конь выступает представителем иконической природы этого мира, хотя для реализации подобного воплощения в нём соединена ортодоксальная¹⁹ и народная²⁰ символика.

Далее необходимо разделить первый блок изображений на структурные подблоки (интересно отметить, что иконографические изображения, относящиеся к одним подблокам в рамках общего сюжета, могут иметь определённые преобразования в зависимости от места распространения икон²¹). Один из которых будет отражать действие в виде путешествия главного объекта на иконе, а второй – борьбу главного образа с врагом. Соответственно, конь в первом случае несёт «всадника в движении»²², а во втором принадлежит «борющемуся/по-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Белые кони по своей природе более редки в повседневной жизни и дают более слабое потомство, если вообще дают. Чаще всего их использовали в ритуальных или обрядовых действиях.

¹⁷ Именно он, согласно народной традиции, научил святых обращаться с лошадьми.

¹⁸ Само распространение иконографического сюжета характерно больше для Восточной Европы, т.к. большинство поверий и легенд, связанных с этими святыми в контексте покровительства лошадям, происходят на этих территориях.

¹⁹ Конь может выступать символом христианской веры. Подробнее см. *Беседа трех святителей апокриф*, <http://www.royallib.ru> (30.10.2015).

²⁰ Речь идёт об обереговой функции коня и отношению к потустороннему миру.

²¹ Ярким примером подобных метаморфоз могут служить иконописные изображения святого Георгия, где может варьироваться цвета коня либо поворот головы животного. Подробнее можно ознакомиться с особенностями написания коня на иконах Георгия Победоносца в статье Горохолинская А. Н., *К вопросу о семантике коня на иконах Георгия Победоносца*, http://www.apfs.in.ua/v10_2016/11.pdf (30.10.2015).

²² Могут проявляться трансцендентальные семантические коннотации, отпечатанные на иконографическом объекте. Отражая латентные связи ортодоксальной религии и народных суеверий.

беждающему/побеждённом всаднику»²³. К первым относятся иконографические сюжеты святых Бориса и Глеба, святых Флора и Лавра (седоки-погонщики), иконы Рождества Иисуса Христа (где волхвы на заднем фоне спешат поклониться великому Царю). Деление блока может продолжаться на главных (находящихся на первом плане) и второстепенных (написанных на заднем плане иконографического изображения). К первым относятся иконы «Бориса и Глеба на лошадях», а ко вторым «Поклон волхвов» и «Рождество Христово».

Общим для всех подблоков является деление на подгруппы в зависимости от самой природы коня. Конь может изображаться как земной или представлять собой коня небесного (трансцендентально). Чаще всего данная градация наиболее ярко выражена в цветовой гамме животного²⁴.

Для данной структурной единицы иконографического блока характерно наличие двух цветов на иконах Бориса и Глеба²⁵; и трёх (хотя существуют вариации с тремя цветами коней белого/серого цвета, но ярко выделяющегося на заднем фоне) для иконографии Рождества. Определяя цвет как маркер²⁶ иконографического изображения, важно выделить основные семантические направленности цветовой вариативности икон. Для иконографии Бориса и Глеба, является естественным использование темного (черного/коричневого) и красного цвета в палитре, т.к. они являются первыми святыми, которые стали канонизированными на Руси, войдя в историю ортодоксальной религии как мученики. Красный цвет является наиболее стабильным в использовании иконописцами для данного сюжета. Для максимально объективного определения семантической нагрузки красного цвета в иконописи Бориса и Глеба, необходимо обратиться к его народному и ортодоксальному содержанию, т.к. христианская религия достаточно часто в элементах культуры заимствовала знаковые системы понятные рядовому неопиту в целях оптимизации восприятия строгой догмы. К примеру, понятие «креститься», осенять себя крестным знаменем. У языческих славян не было такого понятия до принятия христианства в том семантическом ключе, в котором его использует ортодоксальная церковь. Появилось оно благодаря чаяниям братьев Кирилла и Мефодия²⁷, уви-

²³ Эксплицитно проявляются семантические свойства «проводника» потустороннего мира ведущие свои корни из истоков народного мировоззрения.

²⁴ Если не брать в расчет сюжетную специфику.

²⁵ Существуют вариации цветовой гаммы коней Бориса и Глеба. Они могут быть горчичными либо коричневыми. Но наиболее часто встречается красный и чёрный цвет.

²⁶ М.В. Алпатов, *Краски древнерусской иконописи*, Москва 1974, с. 6.

²⁷ Ю. Лошиц, Кирилл и Мефодий, https://vk.com/doc-62908128_301936927?hash=212be2873c42448158&dl=a7c8b5dff8a43faeb9 (30.10.2015).

девшим, что действие «выкресать огонь», превращая «не живое в живое состояние» – прямо отражает путь перехода в христианство из языческой веры. Семантическое содержание красного цвета имеет ряд вариаций такие как: обереговые/защитные функции (часто хтонического происхождения)²⁸, может отражать семантические коннотации жизни или чувственности²⁹, имеет прямое отношение к символике плодородия и здоровья³⁰, может напрямую соотноситься с силой³¹ – приведённые выше значения относятся к сфере народного мировоззрения. Далее необходимо привести некоторые семантические нагрузки, которыми оперирует ортодоксальная религия: страдание, борьба, победа³²; Божественная энергия, мученическая смерть³³; пламенность³⁴; Божественная любовь³⁵. Красный цвет коня Глеба символизирует связь с потусторонним миром, любовь – максимально приближенную к Божественной. Святой Глеб смиренно принял свою смерть, не сопротивляясь³⁶. На память приходит множество аналогичных сюжетов, взять, к примеру, хотя бы поведение двух братьев в «Речах Атли», поведение Гуннар и Хёгни³⁷, походит на действия Бориса и Глеба, но, если рассматривать конечный итог, к которому они приходят – всё выходит в корне наоборот. Первые – для того что бы прийти к наивысшей точке своей жизни посредством смерти. Борис и Глеб погибают добровольно, особо отмечается их нежелание воевать, тем самым демонстрируя высшую степень христианского смирения. Конечно, кто-то может увидеть здесь политические мотивы для тогдашней обстановки Руси, желание подчеркнуть неприятие вражды брата на брата правящим князем этого периода. Но это не умаляет отражение дуалистических психокультурных коннотаций в иконописи Святых Бориса и Глеба. Конь, если обратиться к его ментальным коннотациям в восточноевропейской культурной традиции, выступает трансцендентальным маркером жизненного пути братьев.

²⁸ Н.И. Толстой, *Славянские древности*, Москва 1999, с. 67.

²⁹ И. Панкеев, *Тайны русских суеверий*, //http://photo.pagan.ruphoto.pagan.ru/ch/chetwerg8.php (30.10.2015).

³⁰ О.В. Белова, *Цвет*, http://photo.pagan.ruphoto.pagan.ru/c (30.10.2015).

³¹ В. Тернер, *Символ та ритуал*, Москва 1983, с. 44.

³² П.М. Жолтовський, *Український живопис XVII-XVIII ст.*, Київ 1978, с. 50.

³³ Д. Степовик, *Історія української ікони X–XX ст.*, Київ 2004, с. 25.

³⁴ Дионисий Ареопагит. *О небесной иерархии*, http://www.hesychasm.ru/library/dar/shierarchy.html (30.10.2015).

³⁵ М.В. Исаева, *Цветовая символизация священных объектов в иконописи*, http://anthropology.ru/ru/texts/gathered/mysl8/index.html (30.10.2015).

³⁶ *Св. Стратотелрцы Борис и Глеб: к истории канонизации и написания житий*, http://www.pravoslavie.ru/archiv/borisgleb.html (30.10.2015).

³⁷ Гуннар и Хёгни едут в гости к Атли, мужу своей сестры, а он их убивает.

Обращаясь к семантике черного цвета, важно выделить такие знаковые определения – отказ от земного/греховного бытия³⁸ (используется чисто черный цвет без добавлений) либо прямая связь с демонологическим миром (негативные персонажи, часто изображаются «грязным черным» цветом); черный является знаковым для выражения скорби³⁹ либо зла и несчастья⁴⁰. Семантика чёрного цвета эксплицитно иллюстрирует отказ святого от земной жизни, максимально приближая его к трансцендентальному состоянию мученика.

Подводя итог выше сказанному о семантике коней в иконографии Бориса и Глеба, как примере коня «с всадником в движении», легко увидеть, что важнейшей чертой для них является связь с потусторонним миром, трансцендентальность процесса в котором находится сюжетная основа иконы, косвенно отражается посредством коня, нагнетая таким образом общее впечатление от изображения. На лицо встает факт ментального восприятия иконографического сюжета путём латентного использования семантической нагрузки, дуалистически вбирающей в себя элементы ортодоксальной религии и народного восприятия.

Ярким примером структурного подразделения коней с всадниками, находящимися на заднем плане, представляет собой иконография «Рождества Христова» либо «Поклон волхвов». Чаще всего, речь будет идти о триаде цветов: белый, красный, темный/чёрный/коричневый («Поклон волхвов» XVI в.) либо два белых коня и один коричневый («Рождество Христово» XVII в.). На всех иконах кони изображены в профиль⁴¹, направление движения совпадает с нахождением главного элемента изображения, подчёркивая тем самым идею соборности иконографии. Исходя из цветовой вариативности коней данной структурной единицы необходимо рассмотреть семантику коричневого и белого цвета. Коричневый цвет отражает земное и временное начало⁴², в иконописи может отражать временность человеческой жизни и смирение⁴³, являясь симптоматичным между двумя белыми конями. Если брать в целом иконописную традицию, то белый цвет в написании коней встречается достаточно часто. Семантика этого цвета заключается в следующих трактовках: белый –несет в себе сакральное значение понятийного аппарата важнейших основ жизнедея-

³⁸ О.В. Белова, *Цвет*, <http://photo.pagan.ruphoto.pagan.ru/c> (30.10.2015).

³⁹ Д. Степовик, *Ibidem*, с. 25.

⁴⁰ В. Тернер, *Ibidem*, с. 44.

⁴¹ Подчеркивается его второстепенная позиция, не только размещением на заднем плане, но и соподчинённость основным действующим лицам.

⁴² Символика цвета, <http://darkmirrors.h16.ru/magic/color.html> (30.10.2015).

⁴³ П.М. Жолтовский, *Ibidem*, с. 50.

тельности людей⁴⁴, отражает процесс превращения/преображения – проявления небесного начала на земле⁴⁵. Таким образом конь, является хтоническим существом, преобразенным сакральной светом потустороннего мира (на ум приходит Божественная направленность в предопределённости пути волхвов), отражающим быстротечность в беспрерывности человеческой жизни.

Переходя к анализу иконографических изображений коня с всадником «поражающим/побеждающим врага», важно отметить, что для данной подгруппы является характерным присутствие богатырского коня, для которого не существует преград. Эта структурная единица классификации иконографических изображения с конём включает в себя иконы Георгия Победоносца и Дмитрия Солунского.

Подробнее с семантикой коня в иконографии Георгия Победоносца можно ознакомиться в статье автора «К вопросу о семантике коня на иконах Георгия Победоносца». Сейчас целесообразно привести лишь краткую характеристику животного в данном изображении. Конь представляет собой хтоническое существо, помогающее, своему всаднику в борьбе с врагом, имеет непосредственную связь с потусторонним миром.

Иконография Дмитрия Солунского демонстрирует коня не только «побеждающего всадник», но и «пораженного». Конь царя Калояна зачастую представлен в бледном цвете (грязно белый), изображен меньшего размера чем конь святого, но направление движения у обоих всадников одинаковое до XVI в., с XVII в. присутствуют вариации (двигаются в противоположном направлении). Белый цвет коня царя Калояна отражает сильную народную позицию в восприятии белого цвета, как трансцендентального маркёра перехода в потусторонний мир, ведь Чудо Дмитрия Солунского относится к его посмертным чудесам, и поразил он болгарского царя во сне сидя на белом коне. Причём в иконописи, святой восседает на коне более темного цвета, чем его противник. Чёрный/коричневый, цвет коня Дмитрия Солунского иллюстрирует устойчивые дуалистические конструкции восприятия символа посредством переплетения народного восприятия и ортодоксальной религии в ключе: то, что прямо не отвергается канонам не запрещено им. Таким образом конь святого смиренно выступает проводником из потустороннего мира, помогающем борьбе со злом. Противопоставление белого – бледного цвета коня имплицитно отражается ментальным восприятием того или иного объекта иконописи. В одном случае будет нести позитивную

⁴⁴ Н.И. Толстой, *Славянские древности*, Т.1, Москва 1995, с. 151.

⁴⁵ Д. Степовик, *Історія української ікони 10-20 ст.*, Киев 2004, с. 25.

окраску – белого цвета, как символа Божественного происхождения, а во втором негативную, т.к. будет прямо восходить к Апокалипсису, последней книги Нового Завета – Откровения Иоанна Богослова. Именно семантическое наполнение цвета даёт возможность классифицировать его седока. Интересным в приведённом отрывке есть власть седока на бледном коне над миром животных, а при сопоставлении «потусторонности» смерти болгарского царя возникает латентный диссонанс восприятия данного объекта в иконописи этого сюжета. Конь поверженного царя модулирует семантическое значение целесообразно религиозно культурным коннотациям.

Анализируя сюжеты, где конь сопровождает «борющегося/побеждающего/побеждённого» всадника и «путешествующих» всадников было видно, что конь вбирает в себя не только функции хтонического существа, элементы богатырского коня, но и смиренно подчиняется канонам иконографическим канонам написания, где семантически отражает соподчинение Высшей Силе, тем самым иллюстрируя основной смысл иконы – стремление к всеобщей соборности.

Последней подкатегорией коней, принадлежащей группе коней с всадником – являются кони, которые имеют крылья. Животные этой структурной единицы представляют собой особенные существа, чья трансцендентность заключена в самой природе их возникновения, выражаясь в иконописи – крыльями. Они относятся к разряду небесных коней, не принадлежат к земной природе иконической действительности, включая в себя прямое, а не косвенное, как в предыдущих случаях волеизъявление Высшей Силы. К таким иконографическим изображениям относятся сюжет «Вознесения пророка Ильи» и Архангела Михаила, который сбрасывает змея в пропасть. Т.к. эти кони имеют трансцендентальный источник своего возникновения, никогда не изображаются чёрными. Чаще всего они красного, реже белого цвета (интересным является факт фона и цвета коней пророка Ильи; если брать во внимание русские иконы, то на них цвет коней полностью совпадает с цветом солнца, а на украинских иконах – они чётко выделяются на фоне солнечного диска, как например на иконе «Илья на колеснице» XVII в., или «Пророки Илья и Елисей» сер. XIX в.). Вариативность в написании коней заключается и в числовом эквиваленте – на украинских иконах коней меньше. Направление движение колесницы пророка Ильи и коня Архангела Михаила напрямую зависел от места расположения алтаря церкви (всё движение должно было быть направлено в его сторону). Символика крыльев⁴⁶ отража-

⁴⁶ Дионисий Ареопагит. Ibidem.

ет беспрестанное возвышение над всем земным, воспарение ввысь небесного трансцендентального мира. Кони данного блока являются не только маркёрами христианской веры, но и хтоническими существами «потустороннего мира» воздающими по заслугам (награду в случае с пророком Ильёй или помощники в наказании, как в случае с Архангелом Михаилом).

В ходе данной статьи очерчены основные наброски к классификации изображений коней в восточноевропейской традиции написания. Было выделено две основные группы: кони без седока и кони с всадником. Первая группа поделена на две подгруппы: где конь связан с человеком (есть седло, поводья или рядом находится плуг) и подгруппу – где конь изображен как представитель мира животных. Вторая подгруппа делится еще на два структурных блока: первый, где конь представитель этого мира, и второй – животное представлено, как трансцендентное существо. Первая группа делится на коней, которые принадлежат борющимся и путешествующим всадникам. Первые из них делятся на иконографические изображения коней побеждающих и побеждённых всадников. Соответственно борющиеся/побеждающие всадники делятся по принципу природы животного на: коней, принадлежащих человеку на момент действия иконографического сюжета, и коней, принадлежащих Архангелу Михаилу либо являющихся воплощением воли Высшей Силы (кони пророка Ильи). Кони, борющиеся/поражённых всадников – принадлежат языческому царю/правителю либо имеют демонологические истоки (кони всадников Апокалипсиса). Кони, принадлежащие подгруппе с путешествующими всадниками, делятся на блоки относительно позиции написания (главные и второстепенные). Общей чертой для всех групп является их прямая семантическая связь с потусторонним миром и отражение дуалистических латентных процессов народного восприятия и ортодоксальной религии.

WIZERUNKI KONI WE WSCHODNIEJ EUROPEJSKIEJ TRADYJCJI MALARSTWA IKONOWEGO

(STRESZCZENIE)

Artykuł poświęcony jest osobliwościom obrazu koni w ikonograficznych przedstawieniach. Autorka nakreśliła główne sposoby sklasyfikowania tych zwierząt we wschodniej europejskiej tradycji malarstwa ikonowego. Podział koni zależy od relacji i otoczenia (transcendentnego lub immanentnego), w jakich zostały na ikonach przed-

stawione. Przeprowadzono także szereg semantycznych paralel, które demonstrują odwzorowanie ukrytych połączeń (religia ortodoksyjna i percepcja narodowa) w ikonografii XII–XVIII w.

THE IMAGE OF HORSES IN THE EASTERN EUROPEAN TRADITION OF ICON PAINTING

(SUMMARY)

The article is devoted to the peculiarities of the image of the horses in the iconographic plots. The author outlined the main ways to classify these animals in the Eastern European tradition of icon painting. The division of horses depends on the relationship and environment (transcendent or immanent) in which they have been depicted on the icons. Conducted a series of semantic parallels that demonstrate mapping latent connections (orthodox religion and national perception) in the iconography XII–XVIII centuries.