

Апокалипсис Иоанна: архитектурный символизм визуальной экзегезы

Ванеян С. С.

Описанные литературоведческой герменевикой особенности последнего текста Новозаветного канона возможно дополнить и архитектуроведческим анализом метафорически-риторических структур и сюжетов, представленных как окончательное разрешение фундаментальных проблем, поставленных и евангельской керигмой, и прежним, но вполне эллинизированным религиозным опытом Первого¹ Завета (жанры апокалиптический и эпистолярный). Инсценирующие структуры текста Откровения предполагают его перформативное прочтение, а предлагаемые радикальные эсхатологические способы разрешения конфликтных ситуаций делают допустимым и не менее радикальные экзегетические приемы, в данном случае — с феминистической ориентацией. Используемые аналитические метафоры, взятые из арсенала истории искусства ("полиптих", "беспредметная живопись" и т.д.) заставляют применить достаточно и экспериментальную парадигму диаграмматики — визуализацию композиционных (в данном случае) схем как эквивалентов когнитивного аппарата (способ представления семантики как критика ее эпистемологических структур). Слушатель-читатель имеет возможность отправиться не только в эсхатологическое путешествие с автором Откровения, но и на эпистемологическую прогулку с его экзегетами, а также с комментаторами этих толкований.

Ключевые слова: текст Откровения, структура риторического дискурса, архитектурные метафоры, перформативность, инсценирующие практики, пространственно-визуальная герменевтика, феминистическая критика, диаграмматика.

Отношения и деятельность: не оказывают влияния на представленный материал.

МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия.

Ванеян Степан Сергеевич — профессор исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, главный научный сотрудник НИИ теории и истории искусства РАО, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания Минкульта РФ.

Автор, ответственный за переписку (Corresponding author): Vaneyans@gmail.com

Рукопись получена 01.08.2020

Рецензия получена 24.09.2020

Принята к публикации 17.02.2021



Для цитирования: Ванеян С. С. Апокалипсис Иоанна: архитектурный символизм визуальной экзегезы. *Российский журнал истории Церкви*. 2021;2(1):53-70. doi:10.15829/2686-973X-2021-1-51

The Apocalypse of John: the architectural symbolism of visual exegesis

Stepan S. Vaneyan

A hermeneutic literary criticism of the last text of the New Testament canon can be complemented by an architectural criticism of metaphorical and rhetorical structures and plots, presented as an ultimate resolution to fundamental problems, posed both by the kerigma and by the Hellenised religious experience of the Old Testament (apocalyptic and epistolary genres). The text of the Revelation has staging structures that imply its performative reading, and suggested radical eschatological ways of resolving conflicts allow for equally radical exegetic methods, with

¹ Ветхого. — Прим. ред.

a feminist orientation, for example. Analytical metaphors that we have employed, taken from the arsenal of art history, such as 'polyptich' or 'non-figurative painting', prompt us to use an experimental paradigm of diagrammatics: a visualization of compositional schemata as the equivalents of a cognitive apparatus. The hearer/reader has the opportunity to set off on an eschatological journey with the author of the Revelation but also to have an epistemological walk with its exegetes and commentators.

Keywords: text of the Revelation, structure of the rhetorical discourse, architectonic metaphors, performativity, staging practices, spatial and visual hermeneutics, feminist criticism, diagrammatics.

Relationships and Activities: none.

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.

Stepan S. Vaneyan — Dr. Sc. (Art hist.), Professor of Faculty of History, Moscow State University, Chief researcher at the Institute of Theory and History of Art of the Russian Academy of Arts, Leading researcher at the State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation.

Corresponding author: Vaneyans@gmail.com

Received: 01.08.2020

Revision Received: 24.09.2020

Accepted: 17.02.2021

For citation: Stepan S. Vaneyan. The Apocalypse of John: the architectural symbolism of visual exegesis. *Russian Journal of Church History*. 2021;2(1):53-70. (In Russ.) doi:10.15829/2686-973X-2021-1-51

Риторическая интерпретация не предполагает, что текст Откровения Иоанна представляет собой нечто вроде “окна” в историческую действительность. То есть она не воспринимает Откровение Иоанна как исторический источник некоторых данных и свидетельств, она рассматривает его как перспективно выстроенный дискурс, что конструирует свои собственные миры и символические универсумы.

Элизабет Шюсслер-Фиоренца

...так что я ему поспешно сказала, что уверена в правильности его дискурса (интересно, я имела в виду “ракурс” или “диагноз”?)

Дороти Сейерс. Медовый месяц в улье

Инсценирующие структуры

В данном тексте мы намерены проследить, как разворачивается специфический эпистемологически-герменевтический “сюжет”, когда вербально-литературоведческие усилия дстраиваются усилиями визуально-архитектуроведческими. Текстуальность одного вида проходит испытание текстуальностью совсем иного типа, инородной дискурсивностью, полной архитектурных и визуальных метафор². Подобная аналитическая стратегия

² Ср.: “Вот в чем следует искать основание для метафорического окрашивания теологической понятийности: есть незримость того, с чем связаны эти понятия, есть незримость их референции, есть соответствие их незримости и незримости Бога” [Reinmuth 2003:59]. И далее: “Некоторые истины высказывают себя не

наслаивания разных дискуссий — совершенно неизбежна, если речь идет об экзегезе текста Откровения, традиционно приписываемого Иоанну Богослову и построенного по принципу как раз конфликтности и катастрофичности, столкновения чужеродного и отчуждения от привычного. Но все эти стратегии соединены воедино посредством жестких композиционных и, значит, архитектурных структур³.

У текста Откровения, последнего текста Новозаветного канона, был непосредственный повод для написания — проблемы в первохристианских общинах Малой Азии. Цель — попытка преодоления конкретной ситуации, когда избираются самые решительные средства преодоления недостатков, вернее — страхов и сомнений перед лицом реальных и воображаемых угроз⁴, что делается с помощью переноса проблем на иной уровень — суггестивно-визионерский, а через изменение масштаба повествования — и перевод ситуации в космические зоны. Возникает чисто риторический эффект смещения конфликта из текущего состояния в окончательное решение⁵.

К тому же здесь выбран прием совмещения двух жанров с устойчивыми правилами и стратегиями: перед нами жанр эпистолярный, в который внедрен жанр апокалиптический⁶. В результате получается текстуальность, густо замешанная на визуальности, и то, и другое — конфликтуют и конкурируют⁷.

А визуально-архитектонический эффект состоит в том, что адресат такого типа текста — читатель и слушатель — оказываются не столько перед некоторым планом или планами действий, рассчитанных на диахроническую последовательность усилий в проспективном (футуральном) развертывании, сколько перед системой планов строго синхронических

в фактах, а в образах /.../ Существуют метафорические истины, что движут мирами" [Reinmuth 2003:61]. И, наконец: "Порождающие способности метафорического языка творят "миры" — они создают просто пространства, пространства мысли, пространства представлений, они накладывают свой отпечаток на опыт и на восприятие действительности — то есть на то, что люди в качестве действительности воспринимают, чем делятся и обмениваются. И они участвуют в споре о действительности, в споре о *Bore*" [Reinmuth 2003:63].

³ Это, впрочем, не подразумевает их, например, однонаправленность и просто — линейность. Ср: "*Cruх interpretum* — это отсутствующая линейность мышления в комбинации с использованием богатого символического языка" [Kowalski 2013:231].

⁴ Одна из таких угроз — самоуспокоенность! См.: [Браун 2007:401].

⁵ Важно учитывать, что эсхатология как "учение об окончательном примирении" — это и условие верификации любого герменевтического усилия: "Именно эсхатология, обеспечивает герменевтику возможностью себя саму релятивизировать", избавляясь тем самым от "одержимости пониманием" [Kärtner 2006:43-44].

⁶ Сразу зададим общую перспективу нашего разговора об апокалиптике: "...лишь полное непонимание особенностей апокалиптического жанра может подтолкнуть к мысли, что иудеи того времени (I в. до н.э. — I в. н.э. — С.В.) видели в яркой и часто сюрреалистической образности буквальные предсказания физических событий" [Райт 2013:411].

⁷ О жанровой спецификации Откровения, в частности, см.: [Браун 2007:391-398]. Причем в Откровении налицо именно стилизация под эпистолярный жанр, и очень условное соответствие апокалиптике, т.к. многие признаки отсутствуют, зато, несомненно, во всем проявляется творческая свобода и смелая комбинаторика [Ролоф 2011:213]. Строго говоря, перед нами — документ специфически пророческого служения [Ролоф 2011:210].

и одновременно иерархических: выстраивание уровней реальности (конкретно — Неба и Земли) не только останавливает течение ситуации, но прямо переносит ее в наглядность некоторого зрелища. Время “космическое” как альтернатива вечности (если таковое возможно) не отменяется подобным стабилизированным эсхатологизмом-финализмом, а заменяется темпоральностью, во-первых, нарратива-отчета (фактически экфрасиса), а во-вторых, и в главных — временем смены и смещения сцен-событий, соответственно — сценографий-конструктов. Перед нами — инсценировка, помещенная в вертикальный срез метафизической декорации, устройство которой предполагает постоянное перемещение с уровня на уровень, в вертикальных и горизонтальных направлениях. Можно сказать, что пред нами (или внутри нас?) действует время и нарратива, и перформатива.

Но какими терминами описать то, что испытывает читатель-интерпретатор и какими способами производится в нем нужный эффект? Ответ, отчасти, содержится в напоминании того, что читатель данного послания-сообщения (фактически — визуальной керигмы!) совмещается со слушателем (текст, скорее всего, возвещался на евхаристическом собрании, что отчасти объясняет обилие литургических мотивов⁸). Кроме того, очевидно, что данная конструкции-композиция есть и некоторое художественное и эстетическое достижение. Поэтому есть разница между собственной конструкцией данного текста и той конструкцией, что возникает в сознании читателя-слушателя, которому предлагается роль и зрителя — почти такого же визионера. И тем самым обеспечивается эквивалентность именно такого перехода: от чтения, касающегося зрения, к зрению, сопрягающемуся с текстом (причем — звучащим!)⁹.

Приглашение на сцену — архитектоника экзегезы

Так устроено, если говорить крайне кратко, Откровение как конкретный литературный проект, где вокруг визуально-пространственных метафор разворачивается нешуточная схватка текстов всех возможных видов и сортов, но наша задача — показать и понять, что происходит, когда, повторим, зритель-слушатель из воображаемого зала пассивной рецепции сам вторгается на сцену¹⁰, дабы исполнить отведенную ему самим текстом роль, соответствующую его законной миссии, ведь он как реципиент — одновременно и экзегет, причем он может быть вооружен и своей весьма радикальной стратегией¹¹.

⁸ Напомним, что в начале сообщается, что все случилось в “день Господень” (Откр 1:10), т.е. в воскресенье.

⁹ Ср: “То, что составляет эстетику, внутреннюю красоту поэтического текста, не помещено куда-то в авторскую интенцию “позади” текста, но скорее помещено в таинственную игру внутри- и внетекстуальных отношений элементов текста” [Egger-Wick 2013:108].

¹⁰ Ср.: “Апокалиптика — это такая форма религиозной коммуникации, что способна содействовать превращению пассивности и сомнению в активное жизнеустройство и самоутверждение” [Bormann 2017:390].

¹¹ Ср. наблюдения [Орлов 2018: 181, 198] за “топологическими особенностями иудейской апокалиптической литературы” в связи с такой их чертой как “пересекающиеся траектории” ролевого поведения персонажей (особенно главных), когда те или иные мотивы (перемена мест, облачений и т.д.) можно охарактеризовать как “культовое преобразование” героя, обретающее и просто онтологический статус. Мы хотим показать нашим текстом, что такая “языковая игра” как экзегетика тоже выстраивает свою по крайней мере сценографическую топику и архитектонику.

Получается новый и важный конфликт, где опять же роль архитектурно-художественных мотивов — в трансформации и совмещении этих двух перформативных экзегез — текста Откровения и текста его истолкования. Архитектура и новые опыты визуализации создают, как мы надеемся показать, то самое пространство, в котором оказывается возможным организовать такую постановку-инсценировку, чтобы в одном месте собралось несоединимое, враждебное и взаимно-чуждое. И это пространство игрового и торжественного (церемониального) ритуала, вернее — праздника, т.е. целой системы перформативных актов, имеющих, что важно, некоторое начало, но еще более важно — обязательный конец!¹²

Потому-то перед нами пространство не совсем привычно устроенное и его размерность — да и общая топика — достаточно причудливы. Важно учитывать, что и актеры, и декорации, и прочие составляющие этой постановки столкнулись, если не столпились и сгрудились в пространстве эсхатологическом — в узком и тесном временном отрезке последнего настоящего, перед которым — если не тупик, то край-грань, ибо само время исчезает на глазах. Ведь если постулируется ситуация последних событий и дел (в этом сугубо риторическая подоплека апокалиптики), когда даются окончательные ответы на последние вопросы, то получается, что испарилась и истаяла-истлела сама возможность, говоря аллегорически, как изменений-перемен блюд на трапезе Кроноса, так и переодевания в новые одежды в гардеробной Хроноса. Но, как выясняется, мы на самом деле оказываемся на трапезе Агнца и уже в брачных одеждах, правда, обогранных кровью мучеников!

Но представим себе текст Откровения внутри уже текста собственной экзегезы. В ней он претерпевает особую трансформацию в результате герменевтического и опять же перформативного акта, который может быть тоже радикально-критическим¹³. А если это текст¹⁴ католический, но одновременно и критически-феминистический?¹⁵ А если автор его — тоже фигура примечательная? Ведь мы имеем в виду Элизабет Шюсслер-Фиоренцу — на актуальной экзегетической сцене одну из самых принципи-

¹² Ср., впрочем, наблюдение о специфическом для праздника “воздействующем измерении”, которое есть и “лиминальное измерение как условие проникновения измерения и трансформативного и тем самым — распространение и трансформативного потенциала. Собственное время, характерное для праздника — это промежуточное время, время перехода...” [Fischer-Lichte 2012:114]. Ср. ниже [136] цитату из энциклики *Spe save* о “христианской вести, которая не только “информативна”, но и “перформативна”.

¹³ Его радикальность — в его эсхатологичности. См.: “Пророческие обетования историческому Израилю и воззрения литературы премудрости касательно свойств мира так трансформируются (“эсхатологизируются”), что становятся возвещением действительности по ту сторону истории и по ту сторону преднаходимого творения, т.е. новой действительности, что только должна быть воздвигнута Богом и его трансцендентным полномочным, т.е. Мессией” [Bormann 2017:389]. Впрочем. Для Райта, все несколько иначе: череда видений и состояний — постепенная развертка того, что “подразумевалось с самого начала” [Райт 2013:384].

¹⁴ Revelation: Vision of a Just World (1991). [Schüssler-Fiorenza 1994].

¹⁵ Ср., между прочим, характеристику феминистического способа интерпретации как “герменевтики подозрения, способной подняться и до герменевтики осуждения” [Körtner 2006:40].

альных “героинь” с ее характерной послевоенной судьбой, полной, между прочим, вполне апокалиптических мотивов¹⁶.

Самое важное в разбираемом (и собираемом вновь) радикально экзегетическом тексте¹⁷ это то, что все описывается и созидается в терминах праксиса(ов) и стратегий, т.е. порядка целенаправленных и продуктивных действий, где все элементы имеют связи и функции по отношению к целому, а в протекании действия этой постановки — могут меняться, варьироваться, смещать, замещать друг друга и вступать в конфликты¹⁸. Ведь конструктивен и динамичен сам акт чтения как креативное усилие, как почти с самого начала напоминает нам автор-актер, т.е. активно действующий экзегет [*Schüssler-Fiorenza* 1994:38].

Воспроизведем, наконец, некоторые ключевые наблюдения и положения, призванные подтвердить тот тезис, что архитектурная инсценирующая дискурсивность — многолика, полимедиальна и крайне активна, и в качестве герменевтической и перформативной стратегии — типична¹⁹.

Итак, центральная, хотя и не исходная мысль: текст Откровения как “символический универсум и структура правдоподобия” — креативный процесс “мифологической символизации”, ориентированный на фантазию своего слушателя [*Schüssler-Fiorenza* 1994:49]. Принципиальнейшее свойства этого текста — его сконструированность из разнородных элементов, где еврейская Библия — “языковой резервуар”, источник мотивов, сюжетов, образов и символов. При том, что Откровение — сугубо “лите-

¹⁶ Родившись в немецкоязычной области Румынии, в 1944 г. восьмилетним ребёнком она с родителями смогла спастись от наступающей Красной армии (чем не всадники-катафрактии, воплощение тоталитаризма, из текста Иоанна?), перебравшись через Австрию в Баварию, где позднее обучалась в католических учебных заведениях, в том числе в университетах Мюнстера и Вюрцбурга. Именно в последнем защищается ее докторская работа, посвящённая Откровению, под руководством знаменитого Рудольфа Шнакенбурга. С 1970 г. вместе с мужем — тоже католическим богословом — она преподаёт в Соединённых Штатах, в том числе — в Гарварде (чем не обетованная земля нового мира?). Шюсслер-Фиоренца — основательница *Journal of Feminist Studies in Religion*, она же — член редколлегии *Concilium* (наряду с Анри де Любаком, Ивом Конгаром, Хансом Урсом фон Бальтазаром, Хансом Кюнгом, Карлом Ранером и др.). Она — первая женщина, президент *Society of Biblical Literature* (1987). В своем ключевом академическом бестселлере “*In Memory of Her: A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins*” (1983) вводит в оборот понятие “кириархия”, описывающее вне-гендерные (ср. с “патриархией”) структуры подавления (пирамидальные, хотя и не иерархические). Анализ подлинных текстов Павла (не пост- и не псевдо-паулинистских) приводит ее к заключению об исконном равенстве женского и мужского церковного служения.

¹⁷ Один из немецкоязычных сборников нашей ученой имеет соответствующее название: *Grenzen überschreiten. Der theoretische Anspruch feministischer Theologie*. Münster: LIT, 2004.

¹⁸ Ср. касательно все того же апокалиптического жанра, обращающегося (трансформирующегося) в жанр уже не литературный, а эпистемологический: “Прагматическая риторика понимает литературный жанр не столько как предсуществующую модель, скрывающуюся внутри текста, сколько как научную конструкцию...” [*Schüssler-Fiorenza* 1994:46]. Хотя, заметим, вербальная перформативность объемлет собой весьма, как кажется, гетерономные дискурсы, хотя не трудно заметить, что в основе их всех — все тот же речевой акт, понятий, впрочем, — не просто остенсивно, но перформативно. Ср.: “Это название (“перформатив” — С. В.) указывает на то, что произнесение высказывания означает совершение действия” [*Остин* 1999:19].

¹⁹ Ср. подчеркнуто актуальное определение инсценировки как именно “постановки, характеризуемой в современных дискурсах как событийное, подвижное представление чего-либо, как некоего рода силовое поле, возникающее между зрителями и актерами (в качестве телесно-экзистенциального со-присутствия и снятия классического субъектно-объектного отношения)” [*Наерке* 2013:31].

ратурное видение” [Schüssler-Fiorenza 1994:50], хотя и кажется визуальным опытом, вернее — этот опыт имитируется-инсценируется, не являясь вовсе таковым, так как невозможно нарисовать последовательно картину увиденного: заметно, что все видения собраны чисто литературно.

Выходит, что этот литературный “конструктор”, не будучи изобразительным, т.е. репродукционно-миметическим, отчасти несет в себе качество *архитектуры, которая тоже ничего не изображает*. И тем самым оказывается местом (топосом) собственно конструкторских фантазий и эффектов — как непосредственно пластических (телесных), так и, что самое для нас здесь важно, — смысловых. Поэтому просто неизбежно говорить об этом “продукте” в терминах и метафорах архитектуры как вполне визуального праксиса, свободного, однако же, от референциально-репрезентирующих тягот. И при этом итоговое вербальное целое имеет характер не столько изображающей, сколько звучащей ситуации, то есть направленного речевого акта, сообщающего не только объем информации, но и импульс-стимул перформации — соучастия, а заодно — и трансформации (изменение состояния участника-реципиента)²⁰.

Существенно учитывать, что характер этого процесса конструирования — перенос и пересборка известных и почти стандартных частей-элементов, когда берется, например, место из Дан. 10, а равно — из многочисленного тезауруса мифологического и идеологического свойства, где вавилонская, зороастрийская, греческо-римская и малоазиатская мифологии представлены своими самыми, повторимся, узнаваемыми, т.е. ходовыми мотивами-элементами. В результате собирается — весьма тщательно и даже виртуозно — литературно-ассоциативная антология: текст получается, как своего рода метатопос, результат встречи готовых и автономных топосов — своего рода краеугольных или замковых камней. И это место встречи обеспечивает тем самым эффект новизны, что отвечает риторическому замыслу: контексту мессианистических ожиданий и их утопическому осуществлению [Schüssler-Fiorenza 1994:51].

“Мультивалентный символ высокого напряжения”, по выражению ученого экзегета [Schüssler-Fiorenza 1994:51], в новых условиях возбуждает

²⁰ Перед взором читателя, мы уверены, разворачивается богатейшая проблематика мистерияльных корней (да и ветвей!) Евхаристии, которая, несомненно, угадывается в качестве живого опыта автора Откровения. Тот образ “мистерии”, который рисует “литургическое возрождение” XX в. (см.: [Gerhards, Kranemann 2007:83-86]) и который предстает перед нами в историческом аспекте воздействия эллинистического мистерияльного дискурса на сложении литургической рефлексии (“мистагогии”) IV в. и последующие столетия необходимо строжайшим образом различать. И не только и не столько в соответствии с требованиями “историзма”, сколько по необходимости учета структурно-типологических констант ритуально-игровых практик как таковых. В любой “игре”, будь то евхаристическая драма, будь то пьеса Шиллера и тем более — Брехта или научная публикация любой предметной ориентации, едины отношения вовлеченности и транзитивности, безотносительно к тем или иным трансцендирующим (“нуминозным”) референциям (применительно к литургии с учетом позиций Дж. Остина и Тернера см., например: [Weuel 2011:178] и [Meyer-Blanck 2018:167-168]). Более того, неизбежен вопрос, как различать перформативные впечатления от “чужих” культов (от собственно греческой драмы до императорских игр, см.: [Браун 2007]) и опыт “своей” Евхаристии (обогащенной реминисценциями синагогального богослужения, см.: [Покорны, Геккель 2012:602-603]), учитывая и обрядовые мистерии самого текста, его порождения и исполнения? О последнем аспекте, напомним, собственно и повествует наш текст. См. подробное обсуждение всей подобной концептуальной сюжетике: [Ванеян 2020].

и стимулирует воображения слушателя: символ и слушатель-реципиент — в одном, “на глазах” и одновременно — на слух — создаваемом месте. Возникает эффект движения — символа и нарратива, эффект перемещения топосов знакомых-узнаваемых (для первоначальных слушателей) в “новую литературную композицию”. Перед нами как бы отдельные тессеры. Из прежних композиций они переносятся в новую мозаику (с сохранением эффекта памяти: знакомое звучит по-новому, но прежнее — звучит тоже, в виде фона). Подобные “цитации” равным образом можно именовать и спотами, если пользоваться более архитектурными реалиями.

Это можно сравнить со здесь и сейчас *звучащей симфонией* образов, где главное — живое переживание “эмоциональной силы”, присущей всей книге, что требует актуального понимания: анализ источников и традиций вовсе не заменяет и не вытесняет пафос, который — и предмет интереса, и инструмент всякой интерпретации-рецепции. Строго говоря, подобный текст обеспечивает себе и место в настоящем опыте, в презентном эсхатоне, помещенном в “символические рамки” и внутри “риторического повествования” [Schüssler-Fiorenza 1994:52], исполненного “силы мифической символизации и визионерского мира”. Так что это не теологическая рефлексия, а “стихотворение или драма”, вернее — “драматизированная поэма”, звучащая — ибо декламируемая — в “богослужбном собрании общины” [Schüssler-Fiorenza 1994:52]. При том что нельзя не учитывать и ее “непреодолимую силу”, заключенную в ее “эвокативной музыкальности”.

Поэтому так важна вся риторическая техника — аранжировка материала и построение композиции как саморазвивающегося самостоятельного организма, прямо направленного на воздействие, на пробуждение реакций и аффектов. Чтение вслух и, соответственно, слушание создают эффект усиления визуальных аффектов: зрение освобождено от чтения и поддерживает “визионерскую активность” фантазии. Как и в случае прослушивания симфонии, и здесь обязательно прохождение-прослеживание процесса до конца — когда только и возникает ощущение и представление целого. Из этого финального состояния — уже слушателя — и рождается возможность аналитики, так как видны детали и использованные техники. Возникает представление о “всецелой символической конфигурации” [Schüssler-Fiorenza 1994:53] — в обрамлении эсхатологического мифа. В целом рождается “взаимосвязанное устройство”, состоящее из образов и символов, призванное демонстрировать “силу убеждения” апокалиптического свойства. И подобные эсхатологические эффекты-аффекты обеспечивают, во-первых, литературная композиция и, во-вторых, драматическая структура, развивающаяся на глазах (*sic!*) у слушателя, демонстрирующая свое движение (свою двигательную активность), вовлекающая в него слушателя и расставляющее на пути риторические маркеры-ориентиры...

Но, одновременно, задача прямого и запланированного воздействия требует из всего объема мифологически-символических ресурсов выбрать некоторый набор мотивов и воспроизводить его на всем протяжении “пьесы”. И это набор повторяющихся, а потому — ритуально-литургических мотивов (как в той же музыкальной пьесе) тоже создают эффект

сквозного воздействия и взаимно усиливают друг друга (стимулируется поток-флуктуация ассоциативных реакций — как структура сплетений и переплетений достаточно произвольных или неожиданных связей). Циклическая форма повторов и континуальное целенаправленное движение — прямо и открыто применяемый композиционный метод.

Целенаправленность — главная черта Откровения. Но движение притормаживается посредством вставок, касающихся эсхатологических предупреждений и перспектив спасения (эффект предвосхищенного и уже ожидаемого знания-состояния — не просто обозначение целей на горизонте, а достижение уже свершившегося-осуществленного — как самый главный аффект: почувствовать, что это по-настоящему и настоящее). Это обозначение и актуализация дистанции-пути как преодолеваемого и преодоленного — и наделенного тем самым смыслом, который устойчив и окончателен, ибо это смысл самого путешествия-прохождения.

Текст как полиптих

Итак, адресация этого декламируемого (и декларируемого) эсхатона, декорируемого вдобавок визуальными эффектами-аффектами, представляет собой в буквальном смысле слова аудиторию. И потому так затруднена графическая (мы бы сказали, миметическая) визуализация этих парантез-ретардаций [Schüssler-Fiorenza 1994:54]. Но это означает, что перед нами уже именно пространственное образование, а не просто плоскостная — письменная и линейно-речевая структура: у нас как читателей возникают поперечные срезы-перспективы. Нарратив расслаивается за счет выстраивания планов-отступлений и приближений. Это интермедии, разыгрываемые по ходу пьесы-рассказа и имеющие иную направленность, вернее, обладающие функцией перенаправления нарратива. Это синхронная конструкция, где вставки действуют как “шарниры”, обеспечивающие “складывание” и распаивание визионерских групп по отношению друг к другу [Schüssler-Fiorenza 1994:55].

Работает не сбалансированная структура, а “конически-спиралевидное движение”: как будто открывается прорыв-перспектива, но не линейная, а конусообразная — семантика как бы вворачивается — и не в будущее (“вдаль”), а в настоящее слушателя²¹. И жанр как раз эпистолярный весьма

²¹ Это можно сравнить и со воронкой смерча, когда видение как бы свешивается с небесного уровня к земному, и от этой точки касания начинают расходиться круги (см. [Браун 2007:418] — с подробным обсуждением [Браун 2007:416] как внешних, так и внутренних композиционных факторов, причем последние — сознание автора — подчинены опять же трансцендирующей и мистериальной логике жанра, требующего почти сознательного нарушения и разрушения привычной логики — как мышления, так и повествования). Композиционная цикличность Откровения может быть истолкована и как своего рода статика христологических построений (это видно в видениях, которые не сменяют друг друга как последовательные сцены-эпизоды, а имеют очевидно “аспектуальный характер — повороты под разными углами единой — именно христологической темы). См. об этом: [Ролоф 2011:217]. Еще одна конструктивистско-композиционная метафора предполагает основной корпус Откровения в виде “сообщения”, имеющий как раз три “несущие опоры”, которыми оказываются три сцены откровения в буквальном смысле слова как раскрытия-распаивания некоторого зрелища-видения — тронного небесного зала (Откр. 4:1-5:14), открытие храма и видение Жены (Откр. 12:1-14:20) и финального зрелища Небесного града (Откр. 19:11-22:5). См.: [Kleiber 2019:15]. Своего рода — визуальный треножник...

такому восприятию способствует: ведь именно в нем адресация — прямая. То есть, пред лицом слушателя-читателя предстает своего рода фасадная конструкция (особенно — готическая или барочная), с эффектами вхождения или выхода (повсюду — “порталы” во всех смыслах этого слова). В такой ситуации, повторим, слушатель превращается в зрителя — за счет прямого обращения к нему — на фоне разворачивающихся событийных рядов. Они следуют друг за другом, но одновременно даже не прерываются, а достраиваются наложением плана “поперечного”.

Происходящее — многослойные сцены и одновременно — непрерывная смена декораций. В то время как наружная, т.е. рамочная структура Откровения представляет собой развертку последовательного рассказа и концентрического узора коротких вставок, своего рода воронок, переносящих настоящее в “эсхатологическое будущее” [Schüssler-Fiorenza 1994:57]. Каждая вставка — часть матрешки (“русской куклы”, по выражению американской исследовательницы)²². Точно так же выглядит структура драматического фильма, замечает Шюсслер-Фиоренца, где один и тот же персонаж оказывается в разных ситуациях, или музыкального произведения, построенного на вариациях мотива.

Шюсслер-Фиоренца вспоминает картины Сони Делоне: “разнообразные по цвету круги и полукруги, от которых исходят световые лучи, как будто разложенные в оптической призме. Картина — не статична, скорее всего ее линейные элементы показывают некий момент внутри цветового круга — подобно вращающейся планете. Тогда как испускающие свет цветовые круги пробуждают к жизни одновременность, контраст цветов создает впечатление светового [потока] и спиралевидного движения” [Schüssler-Fiorenza 1994:57].

И вот как выглядит общая схема того самого “структурно-композиционного полиптиха”, которым является текст Откровения в целом:

A.1, 1-8 ПРОЛОГ и ПОСВЯЩЕНИЕ

B.1,9-3,22 РИТОРИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ В ГОРОДАХ МАЛОЙ АЗИИ

C.4,1-11,19 РАСКРЫТИЕ ЗАПЕЧАТАННОГО СВИТКА: ЯЗВЫ ИСХОДА

D.10,1-15,4 СЛАДКО-ГОРЬКИЙ СВИТОК: ВОЙНА ПРОТИВ ОБЩИНЫ

C'.15,5-19,10 ИСХОД ИЗ ПОРАБОЩЕНИЯ ВАВИЛОНОМ/РИМОМ

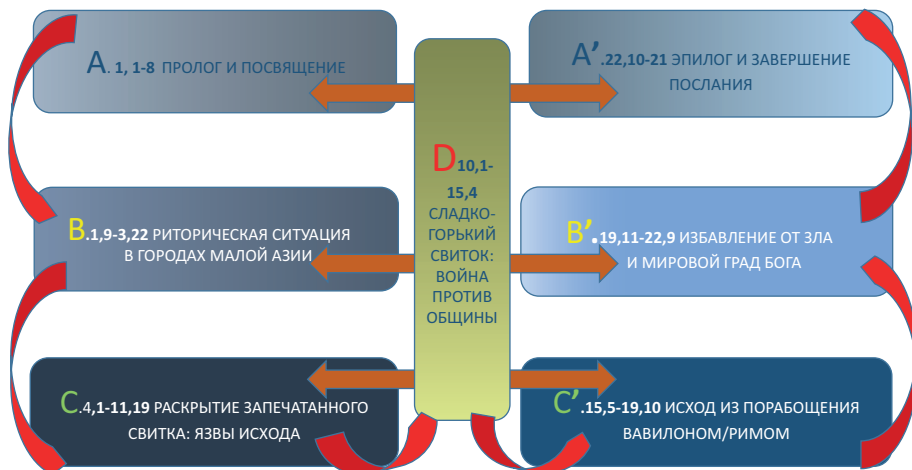
B'.19,11-22,9 ИЗБАВЛЕНИЕ ОТ ЗЛА И МИРОВОЙ ГРАД БОГА

A'.22,10-21 ЭПИЛОГ И ЗАВЕРШЕНИЕ ПОСЛАНИЯ²³

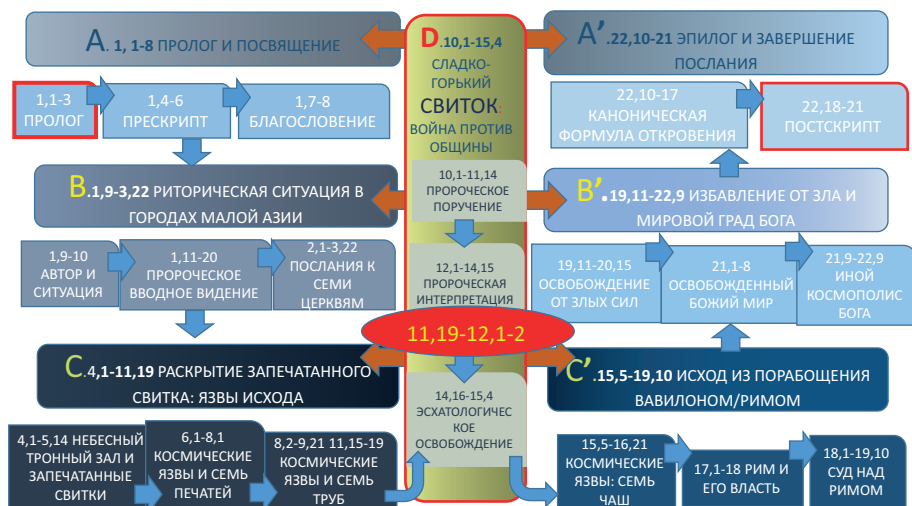
²² За образом матрешки как системы вложенных друг в друга подобий стоит очень принципиальный для когнитивистики “эффект Дросте” (назван в честь упаковки голландского кофейного напитка, на котором изображалась сама упаковка с изображением на ней ее самой т.д.) Продолжение этой проблемы обозначается как “парадокс гомункулуса”: кто воспринимает в душе, теле, сознании, мозге данные внешнего мира, и, в результате, в нем самом? Кто устанавливает правила игры и каковы правила установления правил? Не бесконечна ли (и, соответственно, бессмысленна) последовательность регрессивных инстанций? Разрешение парадокса — только в признании холистического и теологического аргументов (феномены и мир не членимы и существует первичный источник сущего, Бог). Тот же эффект — в “Триптихе (!) Стефанески” Джотто (Ватикан) — этом хрестоматийном примере вышеназванного эффекта.

²³ Мы должны иметь в виду все многообразие композиционных аналитик текста Откровения, где не менее примечательным может быть и представление о своего рода рамочной конструкции, сформированной системой антитез (повторов с обратным знаком как, например, (Откр. 17:1-19:10) — “суд над блудницей/Вавилоном-Римом” и (Откр. 21:1-22:5) “Небесный Иерусалим/Невеста Агнца”). Одновременно, эта

Следуя за рекомендациями нашего автора, представим данную схему именно в виде полиптиха, а на самом деле — диаграммы:



Если же распахнуть “створки”, то получится такой окончательный вид:



конструкция пронизывается отдельными мотивами (например — женскими образами), формирующими своего рода констелляции-наложения [Покорны, Геккель 2012:580-581]. В целом, можно сказать, что взаимодействие на уровне композиционной структуры принципиально разнородных элементов отчасти отражает общий синкретический дух апокалиптики и как жанра, и как мировоззрения, и как мифологии (о древнем, еще иранском влиянии эпохи плена на сложении апокалиптической поэтики [Мир Нового Завета 2010:7]).

Экзегетическое ядро

Попробуем разобраться, как работает описанная риторическая конструкция-инсценировка, которая, на самом деле, — экзегетический аппарат. Нас будет интересовать известный фрагмент текста Откровения, соприкосновение 11 и 12 глав (Откр. 11:19 — 12:1-2), а заодно — реальности Неба и земли, где упомянутые композиционные шарниры, воронки, порталы, опоры и прочие конструкции работают как мощный трансформативно-зеркальный механизм. И им следует воспользоваться вполне решительно: прочесть и вчитаться, следуя и принимая, но не отменяя характерную дуалистическую логику апокалиптического эсхатологизма²⁴.

Данное место, как видно из приведенной диаграммы, помещается внутрь центрального — осевого — поля, обозначенного как D, составляя, в свою очередь, его переходную зону, диапазон действия которой, как мы вскоре увидим, особым способом включает все представленные створки полиптиха. И именно будучи гранью перехода, эта “точка сборки” совершенно справедливо именуется в литературе “драматической серединой” или “ядром всей книги”²⁵. Здесь сначала (концовка 11-й главы) открывается Святая Святых храма — символ Богоприсутствия (ковчег Завета) становится зримым²⁶, а затем (начало следующей главы) — и просто “глубочайшее измерение конечных событий”²⁷. Итак, вот как оно выглядит и звучит:

И ОТВЕРЗСЯ ХРАМ БОЖИЙ НА НЕБЕ, И ЯВИЛСЯ КОВЧЕГ ЗАВЕТА ЕГО В ХРАМЕ ЕГО; И ПРОИЗОШЛИ МОЛНИИ, И ГОЛОСА, И ГРОМЫ, И ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ, И ВЕЛИКИЙ ГРАД.

И ЯВИЛОСЬ НА НЕБЕ ВЕЛИКОЕ ЗНАМЕНИЕ: ЖЕНА, ОБЛЕЧЕННАЯ В СОЛНЦЕ; ПОД НОГАМИ ЕЕ ЛУНА, И НА ГЛАВЕ ЕЕ ВЕНЕЦ ИЗ ДВЕНАДЦАТИ ЗВЕЗД. ОНА ИМЕЛА ВО ЧРЕВЕ И КРИЧАЛА ОТ БОЛЕЙ И МУК РОЖДЕНИЯ.

Итак, мы видим набор семантических эквивалентов, зеркально отражающихся в конце главы 11 и в начале главы 12 (при том, что это сплошной текст!). Можно представить это как череду парадигматических связей, как бы нанизанных на одну синтагматическую конструкцию: (1) отверзся храм — явление на небе (способ явления, где недвусмысленно небо приравнивается к храму или наоборот, что подтверждается чуть далее — “в храме”), (2) явился Ковчег Завета — явилось знамение (Ковчег — это

²⁴ О дуализме как характерном показателе апокалиптики — причем во всех его аспектах: [*Мир Нового Завета* 2010:9-10]. Рассматриваемое место — буквально порог между двумя частями Откровения, между двумя образами, двумя мирами, двумя веками и т.д. — и единым кризисно-критическим способом толкования (кризис — это и есть Суд). Критически-методологический обзор всех возможных форм дуальностей и дуализмов (до девяти и с выделением шести обязательных для иудаизма как такового): [*Райт* 2013:385-386].

²⁵ [*Kleiber* 2019:173]. Строго говоря, истинной серединой книги оказывается сам Бог, Который “показательным образом статично позиционирован в центре небесного мира”, так что Ему даже не надо вступать в схватку (у Него есть свои “поручители”, начиная с ангелов и заканчивая Агнцем). “Восседающий на троне Бог, таким образом, созидает точку фиксации, конституирующую смысл пространственной конфигурации текста” [*Bormann* 2017:400].

²⁶ [*Kleiber* 2019:172].

²⁷ [*Kleiber* 2019:174].

и есть знамение), (3) сам Ковчег — облаченная жена²⁸, (4) молнии, голоса, громы, землетрясения — звезды, крики и муки.

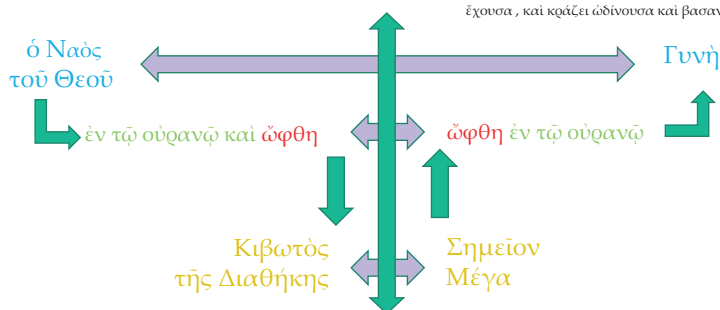
Греческий оригинал выглядит еще более выстроенным и более наглядно — почти до навязчивости — состоящим из двух зеркальных створок, к которым прикрепляются “снизу” дополнительные элементы-атрибуты, напоминающие, если удерживать метафору полиптиха, пределы ретабля, будучи в своей устрашающей эксклюзивности и инклюзивности одновременно “признаками Божественного присутствия”²⁹. Вот — оригинал:

Καὶ ἡνοίγη ὁ ναὸς τοῦ θεοῦ ὁ ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ ὥφθη ἡ κιβωτὸς τῆς διαθήκης αὐτοῦ ἐν τῷ ναῷ αὐτοῦ, καὶ ἐγένοντο ἄστραπαὶ καὶ φωναὶ καὶ βρονταὶ καὶ σεισμὸς καὶ χάλαζα μεγάλη. ||

Καὶ σημεῖον μέγα ὥφθη ἐν τῷ οὐρανῷ, γυνὴ περιβεβλημένη τὸν ἥλιον, καὶ ἡ σελήνη ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτῆς, καὶ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτῆς στέφανος ἀστέρων δώδεκα, καὶ ἐν γαστρὶ ἔχουσα, καὶ κραεῖ ωδίνουσα καὶ βασανιζομένη τεκεῖν.

Покажем это тоже диаграмматически. Здесь цвет — вполне в духе Сони Делоне — точно передает конструктивно-символический замысел: по краям “храм-жена”³⁰, чуть ближе к центральной оси в обоих случаях — небо, еще ближе — сам факт явления и почти сливаются друг с другом ковчег и знамение. Более того, каждая оппозиция тоже связана с вертикальной осью симметрии, хотя и подчинены все они главной паре храм/жена³¹. Из этой диаграммы видно также, что собственно точка перехода-перелома — это трансформация кивота в знамение как таковое (подобное, строго говоря, и есть святая святых этого герменевтического храма-театра).

Καὶ ἡνοίγη ὁ ναὸς τοῦ θεοῦ ὁ ἐν τῷ οὐρανῷ καὶ ὥφθη ἡ κιβωτὸς τῆς διαθήκης αὐτοῦ ἐν τῷ ναῷ αὐτοῦ, καὶ ἐγένοντο ἄστραπαὶ καὶ φωναὶ καὶ βρονταὶ καὶ σεισμὸς καὶ χάλαζα μεγάλη. Καὶ σημεῖον μέγα ὥφθη ἐν τῷ οὐρανῷ, γυνὴ περιβεβλημένη τὸν ἥλιον, καὶ ἡ σελήνη ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτῆς καὶ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτῆς στέφανος ἀστέρων δώδεκα, καὶ ἐν γαστρὶ ἔχουσα, καὶ κραεῖ ωδίνουσα καὶ βασανιζομένη τεκεῖν.



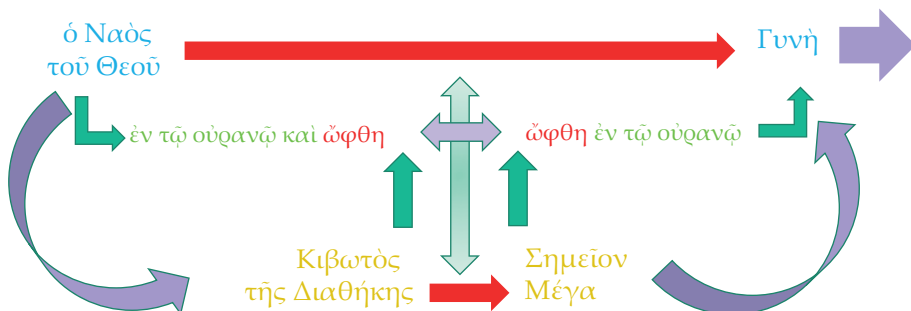
²⁸ В муках рождения Мессии, который, однако, становится таковым через Свою смерть и Воскресение, согласно Рим. и Деян. [Браун 2007:412]).

²⁹ [Kleiber 2019:172]. Но именно — признаками, ведь и сам ретабль — по отношению к алтарному сооружению-престолу — фоновая, как бы комментирующая конструкция. И это опять — к разговору об архитектурных метафорах, связанных с упомянутым “глубочайшим измерением”, что именуется чуть ниже у того же автора и чуть иначе, но столь же показательно: “на подмостках — все меняется, в лучах прожектора — вновь трюм сцены” (Unterbühne) [Kleiber 2019:183]. Показательно, что сама сценическая площадка представляется на уровне русских терминов кораблем — подобно нефам базиликального пространства!

³⁰ Литургический аспект этой символической пары — очевиден: богослужение как способ соединения двух измерений матери-эклесии — земной и Небесной, например: [Покорны, Геккель 2012:599]).

³¹ “Храм”, на самом деле, — это вполне знакомый нам эллинистический “наос”! Вульгата предпочитает *templum Dei*.

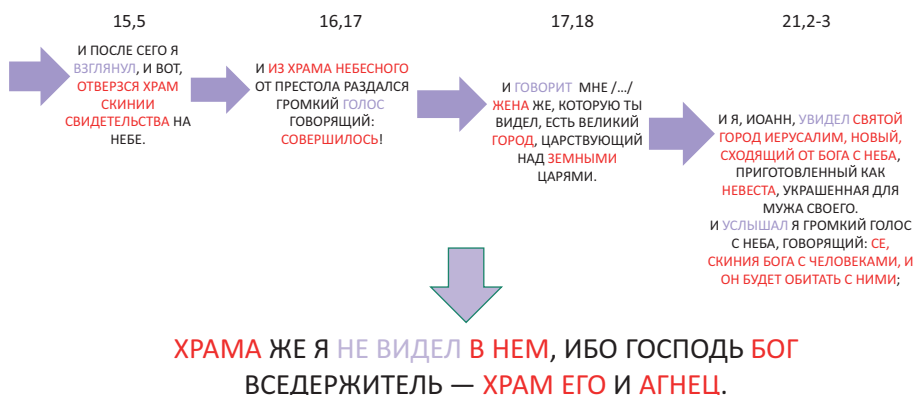
И в этой точке сконцентрирован и большей размерности переход от “храма” к “жене” (заметим, что эта трансформация выглядит еще более радикальной — с сохранением семантики вмещения-ношения, особенно если учитывать возможность присутствия здесь дохрамовой символики собственно Скинии!) При том, что в подобной переходности вертикальная и синхроническая ось почти исчезает, уступая горизонтальной оси диахронического сдвига, который, заметим сразу, вполне целенаправлен и подержан более мелкими, но не менее значимыми смещениями:



Строго говоря, вся 12 глава выглядит как энергичное, если не судорожное расширение своего рода “триптиха”, “произведения в трех частях”³², т.е. системы трех мощных образов (Жена, Дракон, Мессия), которые одновременно — и “три акта одной и той же драмы”, и просто “знаки”, последовательно выстраивающие “иную перспективу”³³. И в эту перспективу втягивается весь последующий текст, когда на глазах у читателя-слушателя совершается перенос из только что разобранный точки перехода-перелома в последующие “участки” текста (главы 15, 16, 17, 21) с сохранением соответствующего конструктивно-символического комплекса, состоящего из мотивов, отличающихся как свойствами сенсорными (чередование услышал/увидел), так и топологически-фигуративными (храм, переходящий в город, а также — в скинию, жена, становящаяся невестой). И все завершается катафатически-экстатическим апофеозом-слиянием Бога, Храма и Агнца.

³² [Kleiber 2019:175].

³³ Автор указывает чуть далее [Kleiber 2019:176] на универсальный характер этого принципа “перехода-перелома” (в том числе или в первую очередь — в ожиданиях слушателя-читателя), действующего на разных масштабных уровнях: та же Жена, только что явленная в виде “некоей богини”, тут же предстает в своей чисто “земной доле” (перед нами — сцена родов). Подобная ломкая, неустойчивая конструкция, быть может, — попытка фиксации “первичной травмы древнего миропонимания” [Kleiber 2019:178].



Откр. 21:22

Эти трансформационные трансмутации фигуративного в топологическое, хронологического в эсхатологическое и т.д. достойны отдельного комментария³⁴. Мы ограничимся лишь указанием на то, что собственно чувственный опыт сначала финализируется переходом все же от зрения к слуху (сначала — увидел, а потом, наконец, — услышал), чтобы затем окончательно упраздниться в своей оптической модальности: “не видел”! Но все это совершается — внутри текстуальности, которую мы только что трансформировали в новую наглядность — уже диаграмматическую.

Продолжение путешествия?

И тем самым мы готовы задать решающий вопрос: все эти пластически-визуальные образы — касаются ли только задач иллюстрирования (визуализации) семантических процессов, за которыми — попытка инсценировки тех или иных кинестезийных эффектов, или это уже сценарии и стратегии их действенной и действующей, а потому — перформативной интерпретации?

Возможный ответ — в следующем витке метафор, используемых ученой-экзегетом. Композиционное движение, говорит она, — как путешествие³⁵. Ведь необходимо представлять цель Откровения как интерпретацию собственного положения, в котором находится слушатель. И тогда

³⁴ И этот комментарий призван учитывать и пределы всякой “визуальной и пространственной коммуникации” [Bormann 2017:406], как таковой. Финальные части Откровения заставляют задуматься, что не только драматургически та же земля “должна измениться целиком”, а для этого — “совершенно разрушиться”. Неустойчивой под конец становится сама структура нарратива как “попытка изготовить единый и когерентный образ “последних вещей”” [Bormann 2017], когда все “апокалиптические эксцессы” достигают какой-то “безмерности”, “перебора” и “дегуманизации”. Но именно тогда почти насильственно вдруг предстает видение Нового Града, “срывающего все покровы временной и пространственной конкретики” [Bormann 2017:409], когда не только сближаются протология и эсхатология, но и просто упраздняются “первое Небо и первая земля” (Откр. 21:1), исчезают сами “культовые практики”, сгруппированные вокруг Трона Всевышнего, и “небесный культ Бога трансформируется в жизненную практику Нового Иерусалима” [Bormann 2017:410].

³⁵ Ср.: “Тем самым мы — участники некой поездки, что ведет нас в особый, поэтический мир. Эстетика текста состоит из очуждения повседневного” [Eggert, Wick 2013:108].

перед ним — череда усилий и состояний, направленных на новые усилия и новые ситуации: оставление знакомых берегов (исходного положения дел) и отчуждение от прежнего ради достижения цели — критической ситуации, и не только риторической [Schüssler-Fiorenza 1994:58]. Кризис — эпицентр подобной структуры, после него — возвращение (кажущееся) к началу, обретение “утопического уверения” в осмысленности нынешнего состояния (то есть, скорбей и преследований). И тогда: “Слушатель, принявший участие в этом драматически-риторическом путешествии, организованном Иоанном, может теперь поставить преграду своим страхам, обновить свою жертвенную преданность и удержать видение” [Schüssler-Fiorenza 1994:58].

Читатель, доверившийся сначала только что описанной экзегезе, а затем и нашей метаэкзегезе, ориентированной отчасти на диаграмматологию³⁶, на фоне пост-когнитивизма в исполнении, например, Мишеля де Серто³⁷, оказывается в аналогичном, хотя и куда более скромном путешествии, скорее, даже просто на прогулке. Реципиент в любом своем обличье, в сопровождении наглядного материала, имеет возможность расширить и обогатить горизонт той, если не искомой, то хотя бы отчасти чаемой герменевтики, что призвана всяческими способами удерживаться от окончательного решения — вопреки несомненным эсхатологическим соблазнам³⁸.

Впрочем, последние времена наступают неожиданно, хотя и не негданно, главное, посреди Присутствия — единственного и данного, приемлющего и раздаваемого.

Отношения и деятельность: не оказывают влияния на представленный материал.

³⁶ Понятно, что наш текст — только первое приближение к этой достаточно новой и весьма актуальной эпистемологической парадигме. Ср.: “С понятием диаграмматики связаны далеко идущие и дискуссионные импликации, имеющие в виду понимание архитектуры. В первую очередь, несомненно то, что архитекторы и рисовальщики во все эпохи и с разной интенсивностью использовали диаграммы, то есть изображения, что в своей медиальности локализуются между текстом и образом, опосредуя свое сообщение посредством пространственного упорядочивания абстрактных форм на плоскости” [Boschung, Jachmann 2013:9].

³⁷ Для представленного текста — это только очень желанные, хотя и реальные перспективы. Ср.: “устройство текстового пространства ведет за собой целый ряд искажений, которым подвергаются процедуры анализа. Можно даже сказать, что дискурсивное изложение навязывает законы, противоположные правилам практики” (Мишель де Серто, S.J. (2014). Историографическая процедура. Письмо. Пер. Б. Дубина. *Неприкосновенный запас*. 95(3)). Цит. по: https://web.archive.org/web/20140727103042/http://www.nlobooks.ru/node/5029#_ftnref1 (дата обращения 17.02.2021).

³⁸ И почти исконному “греху понимания”. В этом случае “теологическая герменевтика не только следует условиям нашего настоящего и присущему ему забвению Бога, но и принципиально исходит из того, что жизненное отношение человека к библейской Благой вести в основах своих — нарушено” [Körtner 2006:48].

Литература

1. Браун 2007 — Браун, Р. (2007). *Введение в Новый Завет*. Пер. с англ. Л. Ковтун и О. Кандырина. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея. II. с. 1056.
2. Ванеян 2020 — Ванеян, С. С. (2020). Отто фон Симсон: архитектурное, литургическое и историческое пограничье — проблемы понимания. *Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей*. Ред.-сост. Е. А. Бобринская, Е. С. Корндорф. М.: Государственный институт искусствознания, 199-276.
3. Мир Нового Завета 2010 — *Словарь Нового Завета* (2010). *Мир Нового Завета*. Под ред. К. Эванса, Р. Мартина и Д. Рейда. Пер. с англ. А. Бакулова и др. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея. 2. с. 992.
4. Орлов 2018 — Орлов, А. (2018). Небесные священники и небесные жертвоприношения в Откровении Авраама. *Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве*. Под ред. Т. Гарсии-Уидобро, S. J. и А. А. Орлова. М.: Институт св. Фомы, 181-229. ISBN: 978-5-9907661-1-2.
5. Остин 1999 — Остин, Дж. (1999) *Избранное*. Пер. Л. Б. Макеевой и В. П. Руднева. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги. с. 329. ISBN 5-7333-0010-8
6. Покорны, Геккель 2012 — Покорны, П. и Геккель, У. (2012). *Введение в Новый Завет. Обзор литературы и богословия Нового Завета*. Пер. с нем. В. Витковского. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея. с. 798.
7. Райт 2013 — Райт, Н. Т. (2013). *Новый Завет и народ Божий*. Пер. Н. Холмогоровой. Черкассы: Коллоквиум.
8. Ролоф 2011 — Ролоф, Ю. (2011). *Введение в Новый Завет*. Пер. В. Витковского. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея. с. 227. ISBN: 978-5-89647-246-9.
9. Bormann 2017 — Bormann, L. (2017). *Theologie des Neuen Testaments*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. p. 424. ISBN-13: 978-3825248383, ISBN-10: 3825248380.
10. Boschung, Jachmann 2013 — Boschung, J. D. und Jachmann, J. (Hg.) (2013). *Diagrammatik der Architektur*. München: Wilhelm Fink. p. 399. ISBN: 978-3-7705-5520-8.
11. Egger, Wick 2013 — Egger, W. and Wick, P. (2013). *Methodenlehre zum Neuen Testament*. 6. Auflage. Freiburg-Basel-Wien: Herder. p. 300. ISBN: 978-3-451-33678-2.
12. Fischer-Lichte 2012 — Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität*. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript Verlag. p. 240. ISBN: 978-3-8376-1178-6.
13. Gerhards, Kranemann 2007 — Gerhards, A., Kranemann, B. (2007). *Einführung in die Liturgiewissenschaft*. 3. Aufl. Darmstadt: WBG, 2007.
14. Haepke 2013 — Haepke, N. (2013). *Sakrale Inszenierungen in der zeitgenössischen Architektur*. Bielefeld: Transcript Verlag. p. 458. ISBN: 978-3-8376-2535-6.
15. Körtner 2006 — Körtner, U. J. (2006). *Einführung in die theologische Hermeneutik*. Darmstadt: WBG Publ. p. 192. ISBN-13: 978-3-534-15740-2, ISBN-10: 3-534-15740-0.
16. Kleiber 2019 — Kleiber, W. (2019). *Die Offenbarung des Johannes*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. p. 341. ISBN: 9783788733919.
17. Kowalski 2013 — Kowalski, B. (2013). *Endgericht und Himmlische Jerusalem. Die Offenbarung des Johannes. Kommunikation in Konflikt*. Freiburg i. Breisgau: Herder, 231-258.
18. Meyer-Blanck 2018 — Meyer-Blanck, M. (2018). Der Kirchenraum als Ort der Gottesbegegnung. Eine evangelische Perspektive. *Gott begegnen an heiligen Orten*, Stefan Kopp (Hg.), Freiburg, Basel, Wien: Herder, 159-174.
19. Reinmuth 2002 — Reinmuth, E. (2002). *Hermeneutik des Neuen Testaments*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. p. 608. ISBN: 978-3-7887-2877-9.
20. Schüssler-Fiorenza 1994 — Schüssler-Fiorenza, E. (1994). *Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt*. Stuttgart, Berlin, Köln: Walter Kohlhammer Verlag. p. 176. ISBN-10: 3170124897, ISBN-13: 978-3170124899.
21. Weyel 2011 — Weyel, B. (2011). Der Gottesdienst als Ritual. In: *Kompendium Gottesdienst*. Hans-Joachim Eckstein u.a. (Hg.), Tübingen: Mohr Siebeck, 166-184.

References

1. Brown 2007 — Brown, R. E. (2007). *An Introduction to the New Testament*. Trans. L. Kovtun and O. Kandyryna. M.: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ. II p.1056. (In Russ.)
2. Vaneyan 2020 — Vaneyan, S. S. (2020). Otto von Simson: Architectural, Liturgical, and Historical Frontiers-Problems of understanding. *The Boundaries of Norm: Transformation of Humanism in Russian and European Culture of Modern and Modern Times: collection of articles*. Red-sost. E. A. Bobrinskaya, E. S. Korndorf. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 199-276. (In Russ.)
3. The world of New Testament (2010) — Dictionary of New Testament (2010). *The world of New Testament*. Eds. B. Green, S. McKnight, H. Marshall, trans. A. Bakulov et al. M.: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ. 2. c. 992. (In Russ.)
4. Orlov 2018 — Orlov, A. (2018). Heavenly priests and heavenly sacrifices in the Revelation of Abraham. *The Heavenly Temple in early Judaism and Christianity*. Edited by T. Garcia-Huidobro, S. J. and A. A. Orlov. M.: St. Thomas Institute, 181-229. ISBN: 978-5-9907661-1-2. (In Russ.)
5. Austin 1999 — Austin, J. L. (1999) *Favorites*. Per. L. B. Makeeva and V. P. Rudnev. M.: Idea-Press, House of Intellectual Books. c. 329. ISBN 5-7333-0010-8. (In Russ.)
6. Pokorny, Heckel 2012 — Pokorny, P. Heckel, U. (2012) *Introduction to the New Testament. A review of the literature and theology of the New Testament*. Trans. V. Vitkovskiy. M.: Bibleisko-bogoslovskii institut sv. Apostola Andreia Publ. p. 798. (In Russ.)
7. Wright 2013 — Wright, N. T. (2013) *New Testament and the people of God*. Trans. N. Cholmogorova. Cherkassy: Colloquium Publ. (In Russ.)
8. Rolof 2011 — Rolof, J. (2011). *Einführung in das Neuen Testament*. Trans. V. Vitkovskogo. M.: Bibleisko-bogoslovskiy institut sv. apostola Andreia. p. 227. ISBN: 978-5-89647-246-9.
9. Bormann 2017 — Bormann, L. (2017). *Theologie des Neuen Testaments*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. p. 424. ISBN-13: 978-3825248383, ISBN-10: 3825248380.
10. Boschung, Jachmann 2013 — Boschung, J. D. und Jachmann, J. (Hg.) (2013). *Diagrammatik der Architektur*. München: Wilhelm Fink. p. 399. ISBN: 978-3-7705-5520-8.
11. Egger, Wick 2013 — Egger, W. and Wick, P. (2013). *Methodenlehre zum Neuen Testament*. 6. Auflage. Freiburg-Basel-Wien: Herder. p. 300. ISBN: 978-3-451-33678-2.
12. Fischer-Lichte 2012 — Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag. p. 240. ISBN: 978-3-8376-1178-6.
13. Gerhards, Kranemann 2007 — Gerhards, A., Kranemann, B. (2007). *Einführung in die Liturgiewissenschaft*. 3. Aufl. Darmstadt: WBG, 2007.
14. Haepke 2013 — Haepke, N. (2013). *Sakrale Inszenierungen in der zeitgenössischen Architektur*. Bielefeld: Transcript Verlag. p. 458. ISBN: 978-3-8376-2535-6.
15. Körtner 2006 — Körtner, U. J. (2006). *Einführung in die theologische Hermeneutik*. Darmstadt: WBG Publ. p. 192. ISBN-13: 978-3-534-15740-2, ISBN-10: 3-534-15740-0.
16. Kleiber 2019 — Kleiber, W. (2019). *Die Offenbarung des Johannes*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. p. 341. ISBN: 9783788733919.
17. Kowalski 2013 — Kowalski, B. (2013). *Endgericht und Himmlische Jerusalem. Die Offenbarung des Johannes. Kommunikation in Konflikt*. Freiburg i. Breisgau: Herder, 231-258.
18. Meyer-Blanck 2018 — Meyer-Blanck, M. (2018). Der Kirchenraum als Ort der Gottesbegegnung. Eine evangelische Perspektive. *Gott begegnen an heiligen Orten*, Stefan Kopp (Hg.), Freiburg, Basel, Wien: Herder, 159-174.
19. Reinmuth 2002 — Reinmuth, E. (2002). *Hermeneutik des Neuen Testaments*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. p. 608. ISBN: 978-3-7887-2877-9.
20. Schüssler-Fiorenza 1994 — Schüssler-Fiorenza, E. (1994). *Das Buch der Offenbarung: Vision einer gerechten Welt*. Stuttgart, Berlin, Köln: Walter Kohlhammer Verlag. p. 176. ISBN-10: 3170124897, ISBN-13: 978-3170124899.
21. Weyel 2011 — Weyel, B. (2011). Der Gottesdienst als Ritual. In: *Kompodium Gottesdienst*. Hans-Joachim Eckstein u.a. (Hg.), Tübingen: Mohr Siebeck, 166-184.