

Небесный Иерусалим



Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве

Значение темы Небесного Иерусалима трудно переоценить. Напрямую связанная с идеей Спасения, она оказывала влияние практически на все сферы христианской духовной культуры. Однако долгое время не существовало ни одной специальной работы о Небесном Иерусалиме в восточнохристианском искусстве¹, что особенно заметно на фоне огромной литературы о западноевропейских изображениях Святого града². Это связано с отсутствием в византийском искусстве устойчивой и сразу узнаваемой изобразительной схемы «Небесного Иерусалима», что существенно затрудняет использование традиционных иконографических подходов. В данной работе на основе самых характерных примеров будет сделана попытка показать своеобразие византийского подхода по отношению к западноевропейской традиции.

В качестве предварительного замечания уточним, что речь пойдет именно об «образе» Небесного Иерусалима, который не совпадает с конкретной, основанной на определенной изобразительной схеме, иконографической темой. При этом «образ» понимается как совокупность специальных иконографических мотивов, с помощью которых акцентировалась идея Небесного Иерусалима. Уточнение существенно, поскольку в широком смысле все христианское искусство может быть рассмотрено как образ Небесного Иерусалима, ибо каждый храм со всем своим убранством есть зримое воплощение «Царства Небесного на земле».

Для того, чтобы оценить своеобразие православной традиции, напомним основные черты латинского иконографического типа, обратившись, например, к наиболее известному изображению Небесного Иерусалима в росписях Сан Пьетро аль Монте, Чивате, конец XI в. (ил. 1)³. Во всех основных чертах изображение следует тексту Апокалипсиса, две последние главы которого подробно описывают видение святого города Иерусалима, в конце времен сходящего с небес (Отк. 21, 22). В центре композиции — восседающий на сфере Христос, у ног которого изображены Агнец и Река жизни, «исходящая от престола Бога и Агнца». По сторонам от Христа расположены Древа жизни. Наиболее важная черта иконографического типа — городские стены, показанные равносторонним четырехугольником. В точном соответствии с видением Иоанна Богослова, стены прорезаны двенадцатью воротами, по три с каждой стороны. Во воротах изображены двенадцать ангелов, рядом с которыми надписи с именами двенадцати колен Израиля и двенадцати апостолов (Отк. 21: 12–14).

Стены с двенадцатью воротами — наиболее устойчивый элемент западноевропейской иконографии Небесного Иерусалима. При этом изображение в центральном поле могло меняться. Наиболее часто



1. Небесный Иерусалим. Сан-Пьетро аль Монте, Чивате, Северная Италия. XI в.

встречается изображение Агнца и «явление Ангела Иоанну Богослову», которое могло располагаться как внутри, так и вне городских стен. Латинские изображения имеют характер иллюстрации конкретного текста. Примечательно, что практически не используются ветхозаветные видения Исаии и Иезекииля, также создающие образ Небесного Иерусалима. Святой град, как правило, показан без храма — в строгом соответствии со словами Апокалипсиса: «Храм же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец» (Отк. 21: 22).

Существенно иную интерпретацию несут уже самые ранние восточнохристианские изображения. Наиболее известный образ Небесного Иерусалима создается мозаиками ротонды Св. Георгия в Салониках (IV–V вв.)⁴. В куполе позднеантичной ротонды, превращенной в христианскую церковь, была представлена грандиозная картина Второго пришествия. Композиция из трех регистров-поясов изображала явление на земле Царствия Небесного (ил. 2–4). В центральном медальоне помещалось полнофигурное изображение Христа-Триумфатора, несущего золотой крест. Во втором регистре, где уцелели лишь ничтожные фрагменты, вероятнее всего, были представлены ангелы в белых одеяниях, возвещавшие о пришествии Владыки мира (по другой версии — ветхозаветные пророки). Наконец, нижний, наиболее сохранившийся ярус мозаичной декорации состоит из восьми композиций, символическое содержание которых уже первые исследователи памятника связали с темой Нового Иерусалима, сходящего с небес.

2. Купольные мозаики. Ротонда Св. Георгия в Фессалониках. IV–V вв.



3. Святые-Оранты на фоне Небесного Иерусалима. Купольные мозаики. Ротонда Св. Георгия в Фессалониках. IV–V вв.





Во всех сценах варьируется единая композиционная структура: фигуры орантов показаны на фоне торжественного и необычного сооружения в виде центральной экседры, фланкированной двухэтажными башнеобразными пристройками. Архитектура создает образ алтарного пространства с апсидной нишей и алтарем, увенчанным каждый раз новым по форме киворием. На алтарях возлежат Евангелия и кресты, дополненные изображениями свечей, лампад, завес, потиров, вотивных корон. Детали обстановки говорят не просто о церковном интерьере, но о храмовом богослужении, в котором участвуют оранты. В этих фигурах долгое время видели мучеников, однако существует и другое истолкование, согласно которому это изображения донаторов, давших средства на украшение земной церкви и заслуживших право на молитву в небесном храме⁵.

Интересно, что архитектура изображенных в мозаиках сооружений существенно отличается от церковной. Внешний облик зданий скорее напоминает императорские дворцы и позднеантичную театральную сцену. Поиск точных аналогий привел исследовате-

лей к фасадам позднеантичных скальных гробниц Петры, в которых нашла воплощение идея *sacrum palatium* (священного дворца) — особо торжественной небесной архитектуры, знаменующей переход в иной мир⁶. Сочетание в мозаиках ротонды архитектурных элементов храма, дворца и театральной сцены акцентирует общую идею прославления, небесного апофеоза, прямо связанную с темой триумфального явления Святого града.

Стремление создать изобразительно точный и символически емкий образ Небесного Иерусалима определяет и некоторые другие особенности этих мозаик, которым в научной литературе уделено значительно меньшее внимание. Принципиально важной чертой нам представляется своеобразная контаминация дворцового фасада и алтарного интерьера. Изображенная в мозаиках архитектура существует вне понятий «внешнего» и «внутреннего», она призвана создать образ храма-города, единого священного пространства, внутри которого теряет смысл иерархия конкретных пространственных зон⁷. Примечательно, что эта архитектура прозрачна, она пронизана идущим из глубины сиянием и неотделима от золотой среды, в которой пребывает. Абсолютная открытость придает зданию сходство с торжественными пропилеями, напоминающими о входе в Царство Божие и о драгоценных воротах Небесного Иерусалима. Золотая нерукотворная архитектура на сакральном золотом фоне находит объяснение в описаниях Нового Иерусалима как города из чистого золота, затмевающего величие дворцов.

Образ города создается и выбранной точкой зрения — как бы с высоты птичьего полета. Панорамная композиция превращает архитектурную декорацию из фона в смысловой центр изображения, по отношению к которому даже фигуры орантов кажутся второстепенными. Единая архитектурная схема воплощается в восьми вариантах-обликах, что ясно свидетельствует о желании создать особый, идеальный образ из совокупности храмов, неотожествимый с каким-либо одним конкретным храмом. При этом в интерьере ротонды восемь архитектурных композиций создают замкнутое кольцо — целый фриз, который может быть истолкован как своего рода стена, обрамляющая внутреннее пространство ранне-византийской церкви, понятой как зримое воплощение Небесного Иерусалима. Пространства реальной церкви и изображенных храмов слиты в единую среду Святого града, не подлежащую формальному разделению. В данном контексте значимо и число композиций: восемь как сакральное число — символ Воскресения напоминает о времени явления Небесного Иерусалима.

Отмечая оригинальность восточнохристианской интерпретации Небесного Иерусалима, заметную уже в столь раннем памятнике, как ротонда Св. Георгия, можно выделить следующие основные черты⁸:

- 1) Небесный Иерусалим трактуется как метафора, символический образ, а не как иллюстрация конкретного текста;
- 2) Небесный Иерусалим мыслится как храм, который, в свою очередь, отождествляется с дворцом — городом — небесными воротами;
- 3) при этом Небесный Иерусалим есть место непрерывного богослужения, вечной литургии праведников;



5. Разворот рукописи с текстом псалма 86. Миниатюры Хлудовской Псалтыри, л. 86–87. IX в. ГИМ

4) Небесный Иерусалим не отождествим с каким-либо одним храмом, это — средоточие храмов. Своего рода город, образуемый храмами.

Смысловые аспекты иконографической интерпретации, выявленной в мозаиках церкви Св. Георгия, получают развитие в православной традиции. Однако изобразительная структура не имеет прямых аналогий. Уникальное творение интеллектуально изысканной и театрально-зрелищной ранневизантийской культуры было слишком сложным для последующего повторения и не поддавалось формализации.

Тем не менее существовала необходимость в создании устойчивых иконографических формул. Поиск таких изобразительных мотивов особенно активно идет в послеиконоборческую эпоху. Интересный материал для размышлений находим в миниатюрах Хлудовской Псалтыри IX в. В этой рукописи иерусалимская тема занимает значительное место. Она присутствует в десяти миниатюрах⁹. Среди них наиболее интересной представляется иллюстрация к псалму 86 (л. 86 об.), полностью посвященному Святому граду и начинающемуся со слов: «Основание его на горах святых» (ил. 5, 6). Здесь изображены трехнефная базилика и примыкающее к ней с восточной стороны круглое многоярусное сооружение. Здания обнесены высокой стеной, которая превращает изображение в подобие стола или башни с церковью на вершине. В стене вход, к которому ведет семиступенчатая лестница. Над городом надпись: АΓΙΑ ΣΙΩΝ (Святой Сион). На специальном возвышении показан Давид, обращающийся к образу Богородицы с младенцем на город-

6. «Святой Сион» (Небесный Иерусалим). Миниатюра Хлудовской Псалтыри, л. 86. IX в. ГИМ



ских стенах. Греческая надпись уточняет смысл иконографического комментария: «Давид пророчествует» о будущем священном граде, Небесном Иерусалиме, символически не отделимом от Святого Сиона. Цельность и многозначность этого образа выражена в словах апостола Павла: «Но вы приступили к горе Сиону и ко граду Бога живого, к небесному Иерусалиму и тьмам Ангелов, к торжествующему собору и церкви первенцев» (Евр. 12: 22–23).

В миниатюрах Хлудовской Псалтыри мы снова находим образ города-храма, но архитектура уже имеет несравнимо более конкретный характер, чем в мозаиках ротонды Св. Георгия. Сочетание ярусной башни и базилики является схематичным изображением комплекса Гроба Господня в Иерусалиме, основными сооружениями которого были базилика Мартириум и примыкавшая к ней с восточной стороны ступенчатая ротонда храма Воскресения¹⁰. Важнейшее святилище христианского мира, поставленное на историческом месте Распятия и Воскресения, уже в ранневизантийское время истолковывалось как зримый образ Небесного Иерусалима¹¹.

Этот замысел существовал и у первого строителя комплекса Константина Великого. По словам его биографа Евсевия Кесарийского, «на месте спасительного страдания воздвигнут новый Иерусалим... может быть, тот самый храм, который пророческое слово называет новым и юным Иерусалимом и во славу которого, по внушению Духа Божия, так много говорится в Писании»¹².

Сочетание базилики и ступенчатой ротонды, показанной в виде ярусной башни, как изобразительное решение известно с ранневизантийского времени (к примеру, на штампе из Кливленда¹³). Однако в послеиконоборческий период оно становится устойчивой формулой восточнохристианской иконографии, практически не используемой в искусстве латинского мира. При этом существенно, что изображение не столько указывало на исторически и географически конкретный комплекс, сколько условно обозначало идеальный храм-город. В миниатюре Хлудовской Псалтири присутствует и мотив врат, хотя в гораздо более прозаичной редакции, чем в мозаиках Салоник. Высокая лестница, напоминающая о неземной природе града, в зримом образе передает слова видения Иезекииля о семи ступенях, ведущих к воротам небесного храма (Иез. 40: 22). Примечательно, что иконографическая формула Хлудовской Псалтири, показывающая врата в своеобразной башне, увенчанной изображением храма, может быть осмыслена как символический прототип надвратного храма, получившего широкое распространение в архитектуре восточнохристианского мира. Расположенный при входе в город или монастырь, он должен был вызывать мысль о Горнем Иерусалиме, в одной конструкции воплощая символические мотивы врат, храма и башни.

Но наиболее важным иконографическим мотивом в миниатюре, видимо, является образ Богородицы с младенцем, не характерный для западных изображений Небесного Иерусалима. В Хлудовской Псалтири прямое сопоставление Богородицы и города-храма встречается несколько раз (л. 79 к пс. 77: 68–69 и л. 100 об. к пс. 101: 14). Здесь мы находим истоки важнейшей восточнохристианской темы — отождествления Богородицы с храмом, получившей подробное и поэтическое истолкование в византийском богословии и гимнографии. Особое значение тема приобретает в послеиконоборческий период, когда образ Богородицы утверждается в конхе алтарной апсиды как всеобъемлющий символ идеальной церкви. Отметим, что Давид в миниатюре IX в. как бы служит перед иконой Богородицы, стоя на особом возвышении, подобно священнику в храме. Литургический аспект усилен изображением на параллельном поле (л. 87), где показаны Иосиф и Никодим, приносящие тело Христа в пещеру-гробницу. Черный вход в пещеру перекликается с черными вратами города-храма. При этом Иосиф и Никодим одеты в белые священнические стихари с характерными лентами, идущими от плеч. Полагая тело Христа в пещеру, они священнодействуют, как бы совершая богослужение в иерусалимской гробнице, ставшей первой церковью. Сопоставление двух миниатюр на одном развороте вызывает мысль о литургии, не прекращающейся в Небесном Иерусалиме.

Этот акцент, составляющий характерную особенность именно восточнохристианской интерпретации темы, приобретает огромное значение в искусстве XI–XV вв., развитие которого происходит

7. Комплекс Гроба Господня в сцене «Причащения апостолов». Росписи церкви Святых Апостолов. XIII в. Печка Патриаршия, Косово



под знаком все большей конкретизации литургической тематики¹⁴. Знаменательно, что иконографические мотивы Небесного Иерусалима возникают в сцене «Причащение апостолов», появление которой в алтарной апсиде определило литургический характер средневизантийской храмовой декорации. Выразительный пример находим в росписи церкви Свв. Апостолов в Пече (XIII в.)¹⁵. За апостолами, принимающими причастие, изображена базилика. Характерно, что рядом с ней показана круглая ярусная башня, глава которой увенчана крестом: так воспроизведены архитектурные реалии комплекса Гроба Господня — Мαρτυριум и ротонда храма Воскресения (ил. 7). Иконографический мотив напоминает о мистической связи литургии в небесном храме с первоалтарем, воздвигнутым на месте погребения и Воскресения Христа. Выразительная особенность сцены — непропорционально высокий вход в базилику, в данном контексте вызывающий в памяти образ небесных врат. Создатель изображения стремится не к археологической точности, а к символическому воплощению Святого града.



8. Стены Небесного Иерусалима в «Причащении апостолов». Королевская церковь в Студенице, Сербия. Начало XIV в.

С конца XIII в. в сценах «Причащение апостолов» все более распространенным становится мотив городской стены; характерный пример — в росписях Крелевой церкви в Студенице, начала XIV в. (ил. 8), напоминающий, что именно Небесный Иерусалим есть место священнодействия Христа с апостолами. При этом почти всегда выделяется мотив врат, иногда представленных в виде торжественных порталов с портиками и аркадами¹⁶. Источник такой трактовки — тексты библейских видений, описывающих богато украшенные врата с притворами в стенах Небесного Иерусалима. Истоки символики находим в тех же пророчествах: «...и будешь называть стены твои спасением и ворота твои — славою» (Ис. 60: 18). Обращенная к участнику литургии, алтарная композиция говорила о причастии как неперенном условии спасения и приобщения к жизни Горнего Иерусалима, специально воспомянутого в литургическом песнопении по причастии: «Святися, святися Новый Иерусалим! Слава бо Господня на тебе возсия». Утвердившийся в искусстве иконографический мотив не был изобретением палеологовской эпохи. Он представлял собой реинтерпретацию изобразительного решения, известного по раннехристианским саркофагам — к примеру, миланский саркофаг из Сант Амброджо (конец IV в.), где Христос, передающий свою миссию на земле апостолам, показан на фоне прорезанных воротами стен Небесного Иерусалима¹⁷.

Таким же новым осмыслением древней темы были редкие изображения кивориев, напоминающие кувуклий — балдахин над Гробом Господним. Один из ранних примеров — киворий в сцене

9. Киворий-Кувуклий в «Причащении апостолов». Монастырь Ахталы, Армения. Начало XIII в.



«Причащение апостолов» из росписи Ахталы начала XIII в. (ил. 9)¹⁸ Завершение кивория воспроизводит характерный купол иерусалимского кувуклия; при этом с максимально возможной для византийской иконографии точностью переданы его зонтичная форма, рельефные лопасти, пластины металлического покрытия. Иерусалимский кувуклий сталкивался как протокиворий, поставленный над первоалтарем Гроба Господня. Архитектурные реалии подчеркивали особое прообразовательное значение алтаря в сцене «Причащение апостолов» и вызвали мысль о храме Небесного Иерусалима, в котором и происходит изображенное литургическое таинство.

Символический мотив, впервые отмеченный в росписи Ахталы, еще отчетливее звучит в сцене «Причащение апостолов» из росписи церкви Богоматери Одигитрии в Печке Патриаршей (XIV в.). В центре композиции между двумя алтарями без кивориев изображена церковь, сочетанием форм создающая обобщенное изображение комплекса Гроба Господня (ил. 10). Перед церковью — шестикрылый серафим, который, вызывая ассоциацию с темой райских врат, охраняемых ангелом, как бы напоминает, что в сцене



10. Ротонда в центре «Причащения апостолов». Церковь Одигитрии. XIV в. Печка Патриаршия, Косово

«Причащение апостолов» не просто изображается храм, но создается образ Небесного Иерусалима. Истоки иконографического мотива можно заметить в ранневизантийских изображениях кувкуля¹⁹. Однако в палеологовском искусстве он получает чисто литургическое толкование.

В литургическом контексте должны быть рассмотрены и многочисленные иерусалимские мотивы в сценах богородичного и христологического циклов, получающих широкое распространение в искусстве XI–XV вв. Яркий образ Небесного Иерусалима создавался в сценах «Благовещения». Воплощение истолковывалось как начало пути спасения и явления нового «одушевленного храма» в лице Богоматери. В «Благовещении» из росписей Курбиново (1191 г.)²⁰ трон Богоматери уподоблен алтарю, за которым возникает сказочный город, похожий на храм (ил. 11)²¹. Знаменательно, что в архитектурную композицию включено изображение огражденного сада, размещенного над плечом Богоматери. Внутри сада между деревьями сосуд, форма которого напоминает древние потиры. Символический образ Небесного Иерусалима предполагает неразрывную связь высоких понятий: Богоматерь — алтарь — храм — священный град и, наконец, райский сад. В иконографических вариантах темы появляются и более специальные мотивы Небесного Иерусалима, как, например, Река Жизни в иконе «Благовещение» конца XII в. из Синайского монастыря (Иез. 47: 1–12; Отк. 22: 1–2), наряду с огражденным садом в золотой дворцовой архитектуре за тронем Богоматери (ил.12)²².

В XIV в. устойчивым иконографическим мотивом в сцене «Благовещения» становится изображение небесных врат за тронем Богоматери,



11. Небесный Иерусалим за тронем Богоматери в сцене «Благовещение». Фреска церкви Св. Георгия в Курбиново, Македония. 1191 г.



12. Небесный Иерусалим за тронем Богоматери в иконе «Благовещение». Монастырь Св. Екатерины на Синае. Конец XII в.

13. Миниатюра-фронтиспис рукописи «Гомилий Иакова Коккиновафского» второй четверти XII в. Ватиканская библиотека (Vat. gr. 1162, f. 2.)



а все действие часто разворачивается на фоне городской стены. Богородичные метафоры «Врата Слова», «Нерушимая стена», «Одушевленный храм», «Животворный источник», «Умный рай», переведенные на язык византийской иконографии, воспринимаются как смысловые грани единого символического образа Небесного Иерусалима.

Архитектурные мотивы, акцентирующие идею Небесного Иерусалима, в искусстве XI–XV вв. постепенно становятся все более многочисленными, отражая общую логику художественного развития, направленного на усиление иллюстративно-повествовательного начала. Эти мотивы особенно часто появляются в сценах «Поклонения волхвов», «Воскрешения Лазаря», «Тайной вечери», «Уверения Фомы», «Успения». В традиционные композиции как своего рода комментарий вводится образ небесного храма, который углубляет и дополняет основное символическое содержание сцены, в то же время напоминая, что изображены не просто конкретно-исторические новозаветные события, но эпизоды вневременного литургического действия с участием священнодействующего Христа.

Тема Небесного Иерусалима появляется и в ветхозаветных сюжетах, прообразующих храм и литургию. В Софии Охридской (середина XI в.) «Гостеприимство и Жертвоприношение Авраама» показаны на фоне городской стены и торжественных сооружений, сочетающих элементы дворцовой и церковной архитектуры. Интересно, что на противоположной алтарной стене, где представлена «Литургия Василия Великого», святитель совершает евхаристию в особом архитектурном пространстве храма-города, создающего образ Небесного Иерусалима²³. В более позднее время, например в росписи Грачаницы (1318–1321)²⁴, сцена «Гостеприимство Авраама» иногда показана на фоне архитектурной декорации, вызывающей ассоциацию одновременно с алтарной апсидой и торжественным порталом. В той же росписи в композиции «Три отрока в пещи огненной» стенки печи расширены и как бы уподобляются городской стене, прорезанной вратами. Место спасения праведников, ветхозаветный прообраз освященного храма, недвусмысленно отождествляется с Новым Иерусалимом.

Пожалуй, наиболее интересные иконографические интерпретации темы Небесного Иерусалима дают входные миниатюры рукописей средневизантийской эпохи (ил. 13). Характерный пример — широко известные миниатюры, изображающие «Вознесение в храм», из рукописей Гомилий Иакова Коккиновафского второй четверти XII в. (Vatican gr. 1162, f. 2, и Paris gr. 1208, f. 3 v). Согласно распространенному мнению, здесь изображена церковь Свв. Апостолов в Константинополе²⁵. Однако с этим трудно согласиться. На наш взгляд, миниатюра не воспроизводит какой-то конкретный храм — она призвана создать образ Небесного Иерусалима. Приведем аргументы в поддержку данной интерпретации.

Пятикупольное завершение храма существенно отличается от композиции церкви Свв. Апостолов, в которой купола располагались над рукавами креста, а не в угловых ячейках. Кроме того, трактовка и сопоставление архитектурных объемов, разная окраска барабанов позволяют предположить, что создатель изображений имел в виду не один храм, а сочетание нескольких расположенных рядом церковных зданий, каждое из которых имеет свой купол. Сосредоточение церквей, видимо, должно было создать образ храма-города.

Три арки в основании этого храма трактованы как торжественный портал, а все изображение на первой миниатюре рукописи может быть легко истолковано как некие врата, открывающие вход в сакральное пространство книги. При этом верхняя часть аркады, странно обрезающая архитектуру храмов, создает образ городской стены, инкрустированной драгоценными камнями, в точном соответствии с видением Иоанна (Отк. 21: 18–20).

Некоторые архитектурные элементы в изображении на миниатюре связаны с представлением о ветхозаветном храме. Профессор И. Калаврезу, специально изучавшая мотив перевязанных узлом колонн, убедительно доказала, что в представлении византийцев они передавали причудливые колонны, фланкировавшие вход в святилище храма Соломона²⁶. Описание храма в видении Иезекииля помогает объяснить изображение решетчатых окон (Иез. 40: 16). Идея единства ветхозаветного храма и Небесного Иерусалима,



14. Миниатюра-фронтиспис рукописи Гомилий Григория Назианзина из собрания Синайского монастыря (Sinai gr. 339, 4v), 1136–1155 гг.

обоснованная еще в апостольских писаниях, во входной миниатюре Гомилий подтверждена и изображениями пророков по сторонам от сцены «Вознесение» в центральной арке.

В данном контексте «Вознесение» может быть понято как символ единства земной и небесной Церкви: Христос с небес благословляет апостолов, принявших его миссию на земле. Не случайно над «Вознесением» изображается «Сошествие Св. Духа» как напоминание о начале апостольского служения и моменте освящения зем-



15. Миниатюра-заставка Литургического свитка из Афинской Национальной библиотеки (№ 2759)

ной Церкви. Персонифицирующая Церковь фигура Богородицы показана в центре сцены Вознесения — она воздевает руки к Христу, как бы молясь о спасении человечества. Эта тема Богородицы-Церкви, являющаяся центральной в сборнике Гомилий Иакова Коккиновафского²⁷, во входной миниатюре рукописи значительно обогащается за счет иконографических мотивов города-храма, создавая символически емкий образ Небесного Иерусалима.

Правоммерность предложенной интерпретации подтверждает входная миниатюра Гомилий Григория Назианзина из собрания Синайского монастыря (Sinai gr. 339, 4v, 1136–1155 гг.)²⁸. Здесь мысль о храме-городе как месте создания священного текста выражена с предельной наглядностью (ил. 14). Семь столпообразных купольных храмов вызывают мысль о Премудрости, создавшей храм и утвердившей семь столпов его (Прит. 9: 1). Центральная церковь напоминает ступенчатую ротонду, рядом с которой видна базилика. В основании города — сады и источники, вызывающие воспоминание о рае, в верхней части композиции — образ Богородицы, первой обительницы

16. Миниатюра-заставка Литургического свитка из библиотеки монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (№ 1, 707), XII в.



17. Миниатюра из византийского рукописного Евангелия XI в. Ватиканская Библиотека (Vat. gr. 1229, fol. 81v)



Небесного Иерусалима, воплощающей идею Храма. И наконец, картину довершают многочисленные процветшие кресты, которые воспринимались как наиболее общий знак-символ Небесного Иерусалима²⁹.

Типологически очень близкое решение находим во входных миниатюрах двух литургических свитков XII в. из собраний Афинской Национальной библиотеки (2759) и монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (1, 707). Литургические сцены, изображающие служащих у алтарей святителей, в этих миниатюрах введены в особую архитектурную декорацию города-храма (ил. 15, 16). Она включает в себя уже знакомые иконографические мотивы трехчастного входа, сплетенных колонн, богато украшенной стены, из-за которой поднимаются на столпах-основаниях пять куполов, увенчанных процветшими крестами. В миниатюрах литургических свитков подчеркнута башнеобразность архитектурной конструкции, что также находит убедительное объяснение в контексте иерусалимской символики.

Аналогичные архитектурно-символические изображения, воплощавшие тему Небесного Иерусалима, можно найти и в миниатюрах



18. Град из храмов. Самая ранняя сохранившаяся икона «О Тебе радуется», ок. 1481 г. Успенский собор Московского Кремля

с портретами евангелистов в византийских рукописях XI–XIII вв. К примеру, в Евангелии XI в. из Ватиканской Библиотеки (Vat. gr. 1229, fol. 81v) евангелист Марк показан между двумя трехкупольными башнями с огромными входами-порталами (ил. 17)³⁰. В эту же сказочную архитектуру вплетены элементы дворцов, крепостных стен, церковных апсид и драгоценных завес. Процесс создания евангелия показывается как некое таинство в пространстве небесного града.

Входные миниатюры эпохи Комнинов показывают основное направление поисков византийских иконографов, стремящихся к созданию более устойчивого и узнаваемого образа Небесного Иерусалима. Однако при всем сходстве изобразительных решений этот образ в византийское время никогда не становился иконографическим типом, повторяемой схемой. По всей видимости, такая конкретизация всеобъемлющего символа была чужда восточнохристианской духовности, предполагавшей медитативное созерцание небесных явлений, когда зримая реальность есть не самоценная данность и элемент рассказа, но своего рода ориентир для постепенного погружения в сферу иррационального.

На наш взгляд, именно на этом уровне может быть понято существенное отличие православной трактовки темы Небесного Иерусалима от западноевропейских изображений. Сознательно отказавшись от иллюстративного принципа, восточнохристианские иконографы стремились к созданию образа-парадигмы³¹, в котором в нерасчленимое целое слились бы мотивы города, храма, башни, небесных врат, райского сада и Богоматери. При этом сочетание мотивов и само изобразительное решение легко менялось в зависимости от контекста, сохраняя своеобразие целого.

В пост-византийское время этот принципиальный подход к изображению Святого града приобретает новые черты. Накапливавшиеся на протяжении нескольких столетий повествовательно-иллюстративные тенденции изнутри разрушили традиционное понимание священного образа, которое типологически стало значительно ближе к системе ценностей латинского мира. Думается, что в эту эпоху мы можем говорить о появлении в православной культуре иконографического типа Небесного Иерусалима, предполагающего воспроизведение одной изобразительной структуры.

Окончательно он сложился в русском искусстве XV–XVI вв. и широко известен под названием «О Тебе радуется», до настоящего времени фигурируя лишь в числе гимнографических сюжетов³². Однако содержание иконографической темы значительней, чем просто иллюстрация гимна Иоанна Дамаскина. Уже в словах песнопения, вошедшего в литургию Василия Великого, возникает образ Небесного Иерусалима: «собор праведников», «освященная церковь», «рай словесный», «престол и небеса».

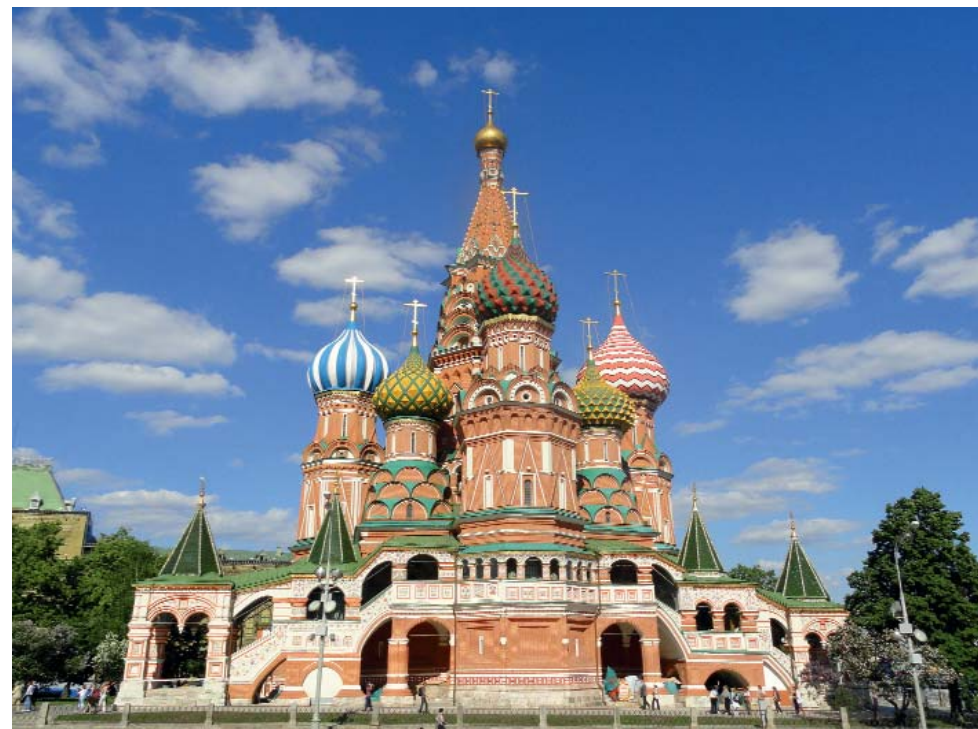
В изображении идея Небесного Иерусалима выражена еще более отчетливо: оно составлено из характерных византийских мотивов, но при этом приобрело структуру и завершенность отдельного иконографического типа. Уже вполне сложившуюся иконографию мы можем найти в самой ранней сохранившейся иконе из Успенского собора Московского Кремля, ок. 1481 г. (ил. 18). Обратим внимание на образ храма-города, показанного как средоточие церквей, на скалистую гору, на которой расположен Святой град, на распределенных по чинам и как бы участвующих в литургии праведников, вызывающих в памяти описание Небесного Иерусалима в житии Василия Нового³³. В некоторых иконах «О Тебе радуется» появляется изображение городской стены, не оставляющее сомнений в направленности иконографического замысла³⁴. По-видимому, именно иерусалимская символика предопределила исключительную популярность и широту распространения икон



19. Икона «О Тебе радуется», ок. 1497 г. Кирилло-Белозерский музей-заповедник

«О Тебе радуется» в искусстве XV–XVI вв. по сравнению с иными иконографическими образами (ил. 19).

Знаменательно, что это происходит в ту эпоху, когда иерусалимская тема звучит с новой силой и во многих других сферах русской культуры в связи с утверждением религиозно-политической концепции «Москва — второй Иерусалим». Самым известным воплощением этих поисков стал собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного) на Красной площади, который уже современники называли «Ие-



20. Архитектурный образ Небесного Иерусалима. Собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного) на Красной площади. XVI в.

русалимом» (ил. 20)³⁵. Если мы обратимся к иконографии архитектурного образа, то увидим в структуре многостолпного собора, где церковные пространства сочетаются с элементами дворцового интерьера, воплощение идеи града, состоящего из храмов, — сквозной темы византийской и древнерусской традиции, которая, каждый раз по-новому, представляет единый образ-парадигму³⁶.

Было бы важно выявить историко-культурный контекст появления иконографической темы, а также ее истоки в недрах палеологовского искусства³⁷. Однако это уже предмет особого исследования, вне границ настоящей работы, задача которой — объяснить особенности византийского понимания образа Небесного Иерусалима. Обобщая сказанное, можно утверждать, что в византийском искусстве Небесный Иерусалим никогда не понимался как иллюстрация к какому-либо конкретному тексту. Это был внешне меняющийся образ, основанный на устойчивых изобразительных мотивах, каждый из которых имел свой собственный ореол литературных и символических смыслов. Основная структура символического образа оставалась неизменной и узнаваемой, при этом внешние формы составляли каждый раз новую комбинацию. Традиционный иконографический метод прямого сопоставления конкретного текста и иллюстрирующего его изображения, столь детально разработанный в западной средневековой иконографии, оказался, как минимум, не достаточным для адекватного анализа особенностей византийской иконографии Небесного Иерусалима. На наш взгляд, выявленный феномен дает ключ к объяснению многих других явлений восточнохристианской культуры и позволяет увидеть принципиальные отличия византийского понимания иконного образа от латинской традиции.

Примечания

- ¹ Первая публикация с постановкой проблемы — *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Л. Баталов, А. М. Лидов. М., 1994, с. 15–33. Английскую версию см.: *Lidov A.* Heavenly Jerusalem: the Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art / Ed. B. Kuehnel. Jerusalem, 1997–1998, p. 341–353.
- ² Среди обобщающих публикаций особого внимания заслуживают изданный Католическим университетом Милана научный каталог и фундаментальная монография профессора Бианки Кюнель, снабженные подробными библиографиями: *La Gerusalemme celeste. Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo.* Milano, 1983; *Kühnel B.* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millenium. Freiburg in Breisgau, 1987.
- ³ *Colli A.* L'affresco della Gerusalemme celeste di San Pietro al Monte di Civate: proposta di lettura iconografica // Arte Lombarda, 58/59 (1981), p. 7–20; *Christ Y.* La Jerusalem Celeste de Civate // Schweizerische Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte, 40 (1983), S. 94–96.
- ⁴ *Kleinbauer E.* The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki // Viator, 3 (1972), p. 27–107; *Grabar A.* A propos des mosaïques de la coupole de Saint Georges, a Salonique // Cahiers Archéologiques, 17 (1967), p. 59–82; *Torp H., L'Orange H. P.* I mosaici della cupola di Hagios Georgios a Salonicco // Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 17 (1970), p. 257–258.
- ⁵ *Kleinbauer E.* The Orants in the Mosaic Decoration of the Rotunda at Thessaloniki: Martyr Saints or Donors? // Cahiers Archéologiques, 30 (1982), p. 25–45.
- ⁶ *Torp H.* Quelques remarques sur les mosaïques de l'église saint George à Thessalonique // Peregrinamenta tou 9 Diethnous byzantinologikou Synedriou, 1. Athens, 1955, p. 489–498, pl. 164–169.
- ⁷ Трудно согласиться с некоторыми исследователями, отрицающими иерусалимскую символику мозаик на том основании, что, в отличие от других раннехристианских изображений, здесь прямо не показаны городские стены и акцент сделан на храмовом богослужении; см.: *Kleinbauer E.* The Iconography..., p. 53–54.
- ⁸ Своеобразие ясно видно при сравнении с одновременными римскими изображениями Небесного Иерусалима, которые представляют вполне конкретный город, воспринимаемый как иллюстрация к тексту (мозаики Санта Пуденциана, Санта Мария Маджоре, церкви Космы и Дамиана). Сводный каталог римских изображений см.: *La Gerusalemme celeste...*, p. 185–201.
- ⁹ *Щенкина М. В.* Миниатюра Хлудовской Псалтири. М., 1977. Л. 6, 9, 26 об., 44, 51, 61, 78, 86 об., 100 об.; *Grabar A.* Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX siècle // Cahiers Archeologiques, 15 (1965), p. 70.
- ¹⁰ *Grabar A.* L'iconoclasme byzantine. Le dossier archeologiques. Paris, 1984, p. 288–289.
- ¹¹ *Kühnel B.* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem, p. 81–89.
- ¹² *Eusebius.* Vita Constantini / Ed. F. W. Winkelmann. Berlin, 1975. III, 33; Евсевий Памфил. Сочинения. Т. II. СПб., 1849, с. 94.
- ¹³ *Galavaris G.* Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps. Medison, 1970, p. 153–185.
- ¹⁴ *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982, p. 164–249.
- ¹⁵ *Гурпул В., Туркович С., Коран В.* Пейка Патријаршија. Београд, 1990, с. 42. Ел. 15.
- ¹⁶ Замечательно красивый пример этого широко распространенного мотива находим в росписях Старо Нагоричано (XIV в.).

- ¹⁷ *Sanconi R.* I sarcofagi paleocristiani a porte di citta. Bologna, 1969, p. 3–12; *La Gerusalemme celeste...* 95, p. 202.
- ¹⁸ *Lidov A.* The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991, p. 34–36; *он же.* Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Ahtala // Зограф, 20 (1989), с. 36–37; *Лидов А. М.* Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М., 2014, с. 69–72.
- ¹⁹ *Conant K. J.* The Original Buildings at Holy Sepulchre in Jerusalem // Speculum, XXI, 1 (1956). Pi. XVI.
- ²⁰ *Hadermann-Misquich L.* Kurbino. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975, p. 96–103. Ill. 37.
- ²¹ В некоторых иконографических вариантах возникают архитектурные мотивы Гроба Господня (базилика и ротонда).
- ²² *Лидов А. М.* Византийские иконы Синяя. М.—Афины, 1999, с. 74–75.
- ²³ Истолкование иконографической программы см.: *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь. М., 1989, с. 65–90.
- ²⁴ *Toduh B.* Грачаница. Сликаство. Београд, 1988, с. 143. Ил. 28.
- ²⁵ *Heisenberg A.* Grabeskirche und Apostelkirche, II. Leipzig, 1910, S. 200; *Krautheimer R.* Early Christian and Byzantine Architecture. Harmonds-worth, 1965, p. 175, 339, 355.
- ²⁶ *Kalavrezou-Maxeimer I.* The Knotted Column // Fourth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Ann Arbor, 1978, p. 31–32.
- ²⁷ *Stornajolo C.* Miniature delle Omilie di Giakomo monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell' Evangelario greco Urbinate. Rome, 1910.
- ²⁸ *Weitzmann K., Galavaris G.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. I: From the Ninth to the Twelfth Century. Princeton, 1990, p. 141, 151, fig. 472.
- ²⁹ *Jaszai G.* Jerusalem, himmlisches // Lexikon der christlichen Ikonographie. 1970. Bd. 6, S. 399. Настоячиво повторяемый мотив креста на церковных куполах присутствует во входной миниатюре Гумилий Иакова Коккиновафского.
- ³⁰ I Vangeli dei Popoli. La Parola e l'immagine del Cristo nella culture e nella storia. Roma, 2000, p. 236–240, pl. 51.
- ³¹ Об этом понятии см.: *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009 (www.hierotopy.ru).
- ³² *Georgievskij-Druzinin E.* Les fresques du monastere du Therapon. Etudes de deux themes iconographiques // L'art byzantin chez les slaves. 2/1. Paris, 1932, p. 122–128. *Дувакина Е. В.* Проблемы иконографии «О тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. 1. М., 1985, с. 175–187; *Dumitrescu A.* Eillustration de l'hymne «En toi se rejouit» en Russie et son rayonnement dans les Balkans // Cahiers Balkaniques, 11 (1980). D. 91–119.
- ³³ *Вилинский С.* Житие св. Василия Нового в русской литературе. Ч. 1. Одесса, 1913, с. 54.
- ³⁴ На иконе из Муром; см.: *Дувакина Е. В.* Проблемы иконографии «О тебе радуется», с. 196.
- ³⁵ *Баталов А. Л., Успенская Л. С.* Собор Покрова на Рву / Храм Василия Блаженного. М., 2002.
- ³⁶ Непосредственным источником для авторов уникальной архитектурной иконографии могли, на наш взгляд, быть каменные и меднолитые иконки с экзотическими изображениями иерусалимского храма Гроба Господня. Заметим, что важную «иерусалимскую» деталь в образе храмов составляли луковичные главы: см. главу в настоящей книге.
- ³⁷ Для понимания этих истоков очень важна работа: *Cutler A.* The Virgin on the Walls // Cutler A. Transfigurations. Penn State University, 1975, p. 111–141.

Видение Храма и Града. О иерусалимской символике скульптурных икон на фасадах русских храмов XII века

Как становится понятным в свете новых исследований, воспроизведение Святой Земли было одной из основ средневековой культуры, сохранявшей свое значение в самых отдаленных частях христианского мира¹. Это являлось неким стержнем, вокруг которого выстраивались все остальные формы литургического и художественного творчества, включая не только создание архитектурных памятников, иконографических программ и богослужебных предметов, но и возникновение новых обрядов, драматургии света, среды запахов или собственно литературных текстов². Стремление приобщиться к пространству, где произошли важнейшие события истории спасения, породило многовековую традицию «Новых Иерусалимов», которые с раннехристианских времен получили распространение и на Востоке, и на Западе. Речь идет как об особых проектах воспроизведения иерусалимского Гроба Господня и других святых мест, так и о более общей концепции, согласно которой каждый храм воспринимался как образ Нового Иерусалима, Царства Небесного на земле.

В полной мере сказанное относится к Древней Руси. Понимание Руси как избранной Святой Земли и Нового Израиля относится к числу самых важных идеологем русской культуры, нашедших отражение уже в древнейших текстах, таких как «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона или знаменитая надпись над алтарной апсидой Софии Киевской³. В этих текстах главный собор Руси отождествляется со Святым Градом и Новым Иерусалимом, а киевские князья Владимир и Ярослав сравниваются с Давидом и Соломоном — великими строителями Града и Храма. Однако влияние этого топоса на древнерусскую визуальную культуру долгое время оставалось неосмысленным.

На наш взгляд, именно в этом контексте может быть правильно понята скульптурная декорация владимиро-суздальских храмов, которая принадлежит к самым примечательным и широко известным явлениям искусства домонгольской Руси⁴. Созданная примерно в течение столетия с середины XII в. по середину XIII в.⁵, она не имеет ясных истоков и очевидного продолжения в древнерусской традиции, равно как и прямых аналогий в искусстве христианского мира. Это во многом усложнило понимание ее иконографических программ, которые при всем разнообразии конкретных памятников XII–XIII вв. обнаруживают типологически общие черты, позволяющие говорить о едином и вполне специальном символическом замысле.

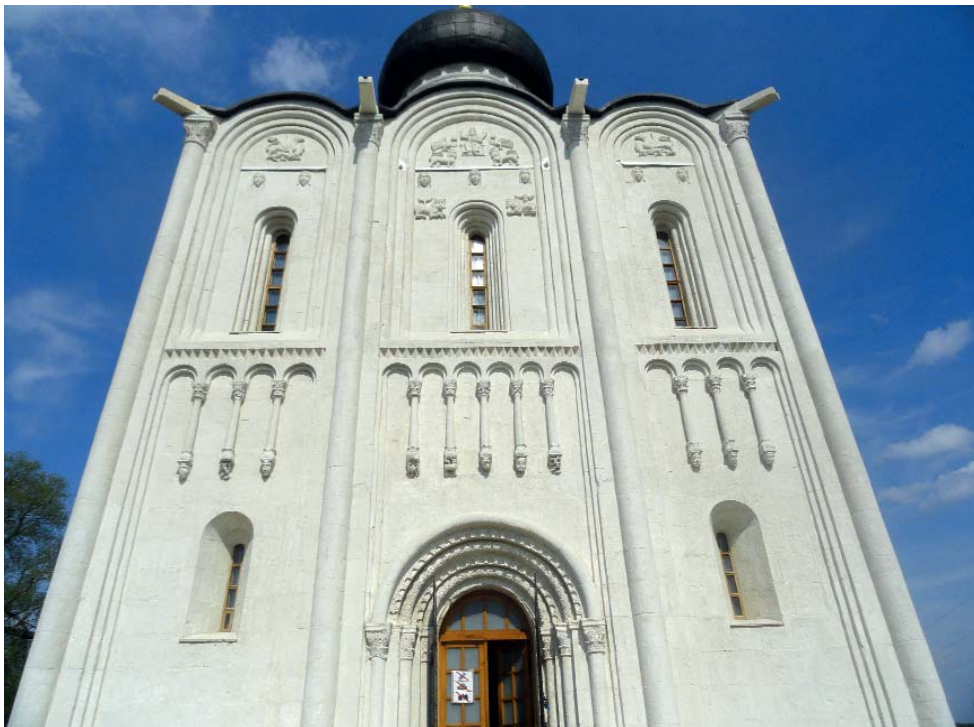
Истолкование этого замысла уже на протяжении полутора столетий занимает умы исследователей, предложивших большое чис-



1. Церковь Покрова
на Нерли. XII в.

ло интерпретаций. Можно выделить два основных направления. Одни авторы (В. Доброхотов, Ф. Халле, Д. В. Айналов, В. Н. Лазарев) искали объяснение в тексте псалмов Давида, считая, что в скульптурной декорации воплотилась одна из главных идей Псалтири — «Все дышащее да хвалит Господа!» (Пс. 150: 6)⁶. Другие стремились истолковать скульптурные образы в рамках народно-фольклорной языческой традиции, а также — светской культуры⁷. В частности, не отрицая значения псалмов, мысль о светском характере рельефов отстаивал А. Н. Грабар. Его авторитетное мнение оказало значительное влияние на западную науку⁸. Н. Н. Воронин критически оценивал оба направления, он связывал содержание скульптуры с пророчествами Давида о Богородице и государственно-политическими идеями⁹. Последняя точка зрения была развита и обоснована В. П. Даркевичем¹⁰.

Г. К. Вагнер, много лет занимавшийся изучением владимиро-суздальской скульптуры, пытался соединить различные подходы, объясняя своеобразие иконографических программ переосмыслением



2. Западный фасад церкви Покрова на Нерли. XII в.

3. Центральное прясло западного фасада церкви Покрова на Нерли. XII в.



4. Царь Давид на троне. Западный фасад церкви Покрова на Нерли. XII в.



религиозных символов в духе народных представлений¹¹. Предлагая многообразные и сложные интерпретации, Г. К. Вагнер признавал, что проблема остается нерешенной¹².

Приступая к решению данной задачи, на наш взгляд, необходимо поставить вопросы, связанные с объяснением наиболее оригинальных черт скульптурной декорации:

1. Откуда возникла идея резного декора, заполняющего все стены, и что явилось импульсом для вынесения иконографической программы на фасады храма? (ил. 1, 4)

2. Как объяснить доминирующие в декоре мотивы «женских лиц», львов, пальмообразных орнаментов и возможность их сочетания с чисто иконными образами? (ил. 2)

3. В чем смысл центрального образа Давида на троне, и какую роль он играет в иконографическом контексте храмовой декорации? (ил. 3, 5)

По нашему мнению, ключ к ответу на первые два вопроса дает текст ветхозаветного видения Иезекииля, в котором описывается явленный пророку храм: «От верха дверей как внутри храма, так и снаружи, и по всей стене кругом, внутри и снаружи, были резные изображения, сделаны были херувимы и пальмы; пальма между двумя херувимами, и у каждого херувима два лица. С одной стороны к пальме обращено лице человеческое, а с другой стороны к пальме лице львиное; так сделано во храме кругом» (Иез. 41: 17–19). Образ Иезекииля воспроизводит черты исторического храма Соломона, описанного в Третьей книге Царств (гл. 6–7), но при этом говорится не о конкретном сооружении,



5. Львы и маски. Деталь декорации западного фасада церкви Покрова на Нерли. XII в.

а о видении Небесного храма, которое стало в христианской традиции одним из важнейших ветхозаветных образов Горнего Иерусалима¹³.

Видение Иезекииля воспринималось как явленная Богом икона и именно в этом качестве приводилось защитниками иконопочитания. В «Словах» Иоанна Дамаскина находим: «Бог показал Иезекиилю храм, который имел, говорит [Писание], резные лица львов и [изображения] пальм, и людей, и херувимов, от самого пола даже до потолка храма»¹⁴.

Таким образом, скульптурная декорация на фасаде храма, включающая резные изображения «львов, пальм, херувимов и людей», имела совершенно определенный литературный источник в Священном Писании. Выявленный источник позволяет предположить, что интересующий нас символический замысел состоял в уподоблении владими́ро-суздальских церквей храму из видения Иезекииля и в воплощении идеи Небесного Иерусалима, иконный образ которого на фасаде церкви должен был явственно напомнить о храме как «Царствии небесном на земле» и «Горнем граде», где в конце времен обретут спасение праведники.

На наш взгляд, видение Иезекииля позволяет понять не только концепцию изобразительного решения в целом, но и истинный смысл наиболее важных мотивов. К их числу принадлежат так называемые «женские лики» или «маски» (ил. 2), в которых видели «пережиточные формы славянского культа богини-матери» (М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев)¹⁵, изображения дев, идущих за Дщерью Царя (Пс. 44: 15–16), «символы Девы Марии», связанные с по-

6. Маска (лик херувима?) с западного фасада церкви Покрова на Нерли. XII в.



священием храма Богородицы (Н. Н. Воронин)¹⁶, и даже поэтические образы, символизирующие народ Владимиро-Суздальской земли (Г. К. Вагнер)¹⁷.

Однако, по всей видимости, «лики» представляли образы херувимов, которые, согласно видению Иезекииля, располагались «по всей стене кругом» в храме Небесного Иерусалима. Сохранившиеся изображения (храм в Боголюбове, первый Успенский собор, а также церковь Покрова на Нерли) находят иконографические параллели в трактовке небесных сил в христианском искусстве XI–XII вв.¹⁸ Отметим своеобразную прическу с ниспадающими и как бы уложенными в две косы волосами, трапециевидные ворота, диадемы и ленты. Наиболее близки скульптурным образам ангельские лики-маски в центре изображений шестикрылых херувимов, серафимов и тетраморфов, которые могли быть показаны как с нимбами, так и без них¹⁹. Характерно, что на четырехликой капители из Боголюбова похожие лики имеют нимбы²⁰ — прямое указание на их принадлежность к небесным силам. Отметим также, что само изображение ангелов на капители достаточно традиционно.

В романской иконографии Небесного Иерусалима город-храм окружен своеобразным поясом из ангельских образов. Иногда это просто лики в арках-вратах городских стен (Откр. 21: 12), к примеру, на знаменитой фреске из Сан Пьетро аль Монте в Чивате (XI в.)²¹. В этой связи примечательно, что во владими́ро-суздальской скульптуре XIII в. появляются «лики», вписанные в арочки²². В одной из первых программ церкви Покрова на Нерли «лики» показаны по семь на каждой из трех стен²³, они образуют своего рода



7. Дмитриевский собор во Владимире, вид с юго-запада. XII в.

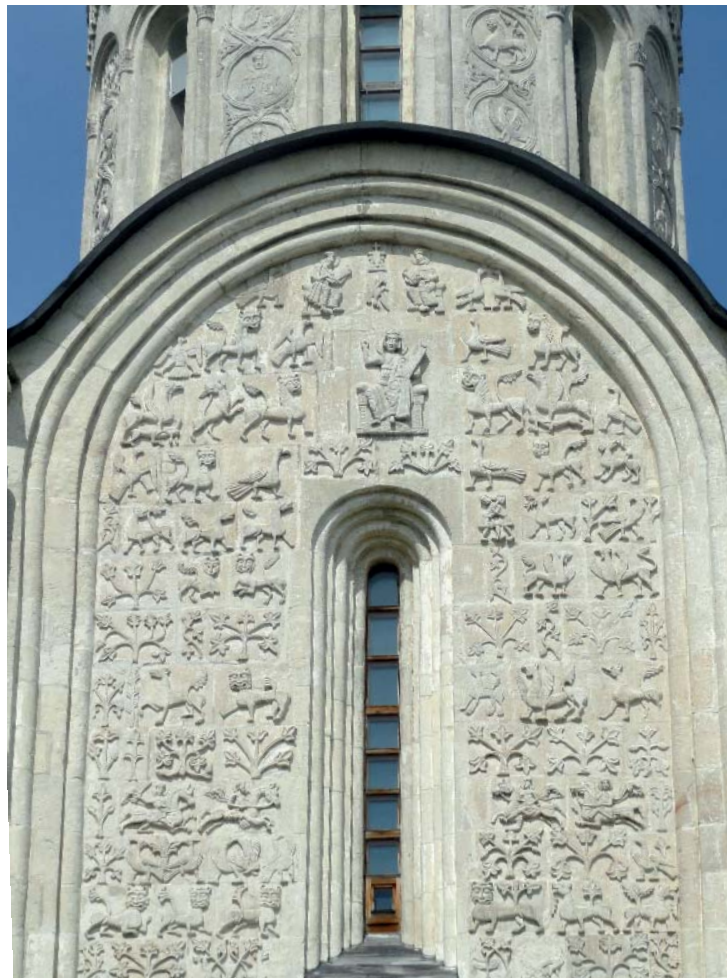
8. Западный фасад Дмитриевского собора во Владимире. XII в.



дополнительный фриз, расположенный над аркатурно-колончатый поясом (ил. 1). Эта особенность также может быть прояснена благодаря обращению к иконографии Небесного Иерусалима в романском искусстве. В ряде миниатюр (например, в Апокалипсисе Сен Севера XI в.)²⁴ оглавные изображения ангелов показаны непосредственно над расположенными по периметру арками, образующими городскую стену, тогда как в самих арках представлены двенадцать апостолов.

Если наше истолкование верно, то возникает возможность понять изначальный символический смысл аркатурно-колончатого пояса. Вероятно, он был призван создать образ Иерусалимской стены, которая в романских изображениях Небесного града традиционно показывается в виде сплошной аркады, окружающей город²⁵. Знаменательно и появление образов святых в аркатуре на стенах владими́ро-суздальских церквей. Как и апостолы в романских миниатюрах, они выступают в качестве обитателей и защитников Горнего Иерусалима, а аркатурный пояс со святыми создаст символическую

9. Центральное
прясло южного
фасада
Дмитриевского
собора во
Владимире. XII в.



границу храма как воплощенного Небесного града²⁶. Не кажется случайным и число ликов на стенах церкви Покрова на Нерли, вероятно, оно напоминает о «семи духах Божьих», которые, согласно Апокалипсису, сопровождают Господа в конце времен (Откр. 4: 5; 5: 6; 8: 6)²⁷. Сакральное число здесь может обозначать время явления Небесного Иерусалима, сходящего с небес.

Знаменательно, что на романских кадилъницах, сделанных в виде Небесного Иерусалима, образы ангелов сочетаются с пальмовидным орнаментом, изображениями львов и львиных масок (ил. 5). Помимо 20 сохранившихся кадилъниц XII в.²⁸, до нас дошло и подробное описание их идеальной иконографии, изложенное в гл. 59–60 знаменитого «Манускрипта Теофила»²⁹. В трактате говорится, что кадилъница делается «в виде города, увиденного пророком на горе», на башнях города должны быть «поясные изображения херувимов, как бы сидящих на своих крыльях», внизу — арки с евангелистами среди «ангелов и зверей», между арками — литые головы львов³⁰. Говорится и о другом поясе «изображений ангелов



10. Царь Давид на троне. Центральное
прясло южного
фасада
Дмитриевского
собора во
Владимире. XII в.

со щитами и копьями, как бы поставленных для охраны стен»³¹. Для нас особенно важно, что Теофил в своем руководстве XI в. прямо указывает в качестве образца драгоценной кадилъницы «город, увиденный пророком на горе», т. е. город-храм, описанный в видении Иезекииля (Иез. 40–49).

В декоре литургической утвари XI–XII вв. можно найти аналогии не только фризу ангельских образов, но и другим иконографическим мотивам владими́ро-суздальской резьбы³². Отметим, что речь идет о рельефных (литых и чеканных) изображениях, что усиливает аналогию с монументальной скульптурой. Кажется принципиально важным, что романские мастера, создавая в малых формах образ Небесного Иерусалима, обращаются к ветхозаветным прообразам и видениям (в отличие от фресок и миниатюр, где преимущественно используется текст Апокалипсиса). Их привлекает конкретность образа храма Соломона, возможность изображения города-храма в виде церковного здания.

Наиболее важную тему владими́ро-суздальской скульптурной декорации составляет повторяющийся на всех фасадах образ царя Давида на троне³³ (ил. 4, 10), который заменяет здесь традиционное для иконографии Небесного Иерусалима изображение Христа-космократора, восседающего на троне, сфере или небесном своде. Царь, псалмопевец и помазанник Давид прообразует Христа. Это древнее сопоставление нашло яркое воплощение в первой миниатюре Хлудовской Псалтири IX в., где юный Христос в медальоне показан над Давидом на троне (изображение обрамляет арка, символизирующая храм)³⁴. Сопоставление образов Христа и Давида



11. Царь Давид на троне. Центральное прясло западного фасада. Дмитриевский собор во Владимире. XII в.



12. Аркатурно-колончатый пояс в западном прясле северной стены (полностью сохранившийся от первоначальной декорации). Дмитриевский собор во Владимире. XII в.

неоднократно встречается в иллюстрациях Псалтырей как в Византии, так и на Западе. К примеру, во фронтисписе Псалтыри XI в. из Ватиканской библиотеки (Vat. Bibl. Cod. gr. 752, fol. 18v) Христос на троне показан над стоящим Давидом, который облачен в императорские одеяния с лором³⁵. Примечательно, что и по сторонам от тронного Христа изображены сцены явления ангела женам-мироносицам и Воскрешения Лазаря, т. е. недвусмысленно выражена мысль о грядущем воскресении, подчеркивающая теофанический характер образов Христа и Давида.

Скульптурные образы XII в. позволяют отметить три аспекта этой преобразовательной символики: прославляющий, литургический и эсхатологический. Поза, трон, нимб и корона Давида говорят о святом царе-космократоре. Лента, опоясывающая стихарь, в изображениях церкви Покрова на Нерли напоминает как об императорских, так и литургических одеяниях³⁶. Псалтирь в руке знаменует песнопения и храмовое богослужение³⁷. Ораторское благословение отставленной и поднятой рукой вызывает в памяти теофанические образы Христа³⁸. Эта символика находит концентрированное выражение в образе Престола уготованного над головой Давида в центральной закомаре южного фасада Дмитриевского собора. Престол не только символ Троицы, от которого нисходит голубь Святого Духа, но и воплощенная идея алтаря-жертвенника, а также изображение Престола, уготованного для Высшего Судьи³⁹. По сторонам от Престола уготованного представлены две сидящие фигуры в нимбах и с раскрытыми свитками в руках. Г. К. Вагнер видел в них изображения пророка Нафана и жреца



13. Кадильница
Гозберта.
Сокровищница собо-
ра в Трире. XI в.

Садока, добившихся восшествия Соломона на царский трон⁴⁰. Однако более вероятно, что все изображения объединяет идея Теофании и, соответственно, около теофанических образов Престола уготованного и Давида появляются изображения пророков Исайи и Иезекииля, оставивших наиболее важные описания теофанических видений⁴¹.

Тема последней теофании царя и первосвященника, видимо, является ключевой для понимания образа Давида в контексте символики Нового Иерусалима, сходящего с небес в конце времен⁴². Давид имеет особые права на этот контекст, поскольку Иерусалим — Град Давида. Именно он сделал его Городом великого Царя, святым местом, где была установлена скиния и по замыслу Давида возведен храм его сыном Соломоном⁴³. Давид — один из самых важных предвозвестников Нового Иерусалима, его пророческие псалмы традиционно иллюстрируются изображениями Небесного града⁴⁴. В романской иконографии Давид на троне иногда изображается в обрамлении стен Небесного Иерусалима (Дижонская Библия, л. 13 об., 1098–1109 гг.)⁴⁵, что позволяет говорить о концептуальной подготовленности программы владими́ро-суздальских храмов.

И все же замена Христа образом Давида в иконе Небесного Иерусалима является специальным и редким решением, которое становится более понятным в свете идей заказчика первых владими́ро-суздальских храмов. Как известно, деятельность Андрея Боголюбского была направлена на утверждение Владимира в качестве столицы Руси и центра новой митрополии⁴⁶. Кажется весьма вероятным уже высказывавшееся предположение, что князь мог отождествлять себя с Давидом, создающим Иерусалим⁴⁷. Отголоски этого глобального замысла могут быть замечены в летописных свидетельствах, церковной книжности, топонимике и архитектурно-археологических реалиях⁴⁸. Современники сравнивали главные соборы Андрея Боголюбского со Святой Святы — Храмом Соломона, при этом сам князь сравнивался и с Давидом, и с Соломоном⁴⁹, в соответствии с средневековой традицией, рассматривавшей царственных предков Христа, отца и сына, как авторов одного великого проекта по созданию града и храма⁵⁰.

Князь Андрей строит свою резиденцию в Боголюбове как священный «град», состоящий из дворца и храма, по словам современников, «уподобися царю Соломону, яко дасть Господу Богу и церковь преславну сея святыя Богородица рождества посреде города камену создавъ Боголюбомъ и удиви ю паче всихъ церквей; подобна тое святая святыхъ, юже бе Соломон царь премудрый создавъ, тако и сии князь благоверный Андрей и створи церковь сию в память себе...»⁵¹. В связи с этим примечательно, что самое возвышенное место в Боголюбове носило древнее название «Сионы»⁵². Строя свою резиденцию как дворец-храм и «святой град», Андрей Боголюбский следовал древней христианской традиции, наиболее известный пример которой — строительство Карлом Великим на рубеже VIII–IX вв. своей резиденции в Аахене, задуманной как земной образ Небесного Иерусалима⁵³.

Видимо, скульптурная икона Небесного Иерусалима, вынесенная на фасады храмов, была важной частью идейного замысла Андрея Боголюбского. Иконографически она, скорее всего, была



14. Царь Соломон на троне. Верхняя часть Кадильницы Гозберта. Сокровищница собора в Трире. XI в.

разработана романскими мастерами, присланными, по свидетельству В. Н. Татищева, «от императора Фридриха первого, с которым Андрей в дружбе был...»⁵⁴. Об этом свидетельствуют все ранее отмеченные иконографические параллели в романских изображениях Небесного Иерусалима. Однако отсутствие прямых западных аналогий делает весьма вероятным редакторское участие самого высокообразованного князя Андрея, который уделял значительное внимание созданию особой религиозно-политической идеологии своего княжества⁵⁵.

Подобная иконографическая программа, беспрецедентная в византийской традиции, могла появиться только в эпоху ослабления контроля со стороны православной иерархии. Напомним, что на время строительства первых соборов приходится конфликт князя Андрея с Константинопольским патриархатом: изгнание греческого епископа Леона, отклоненное прошение об учреждении митрополии, самоуправное поставление в епископы Феодора, затем осужденного на смерть в Киеве⁵⁶. Видимо, только в этой ситуации «латинские образы» могли приобрести статус программной иконы, в которой отразились как эсхатологические чаяния, так и имперские амбиции честолюбивого князя⁵⁷.

Одним из зримых импульсов к созданию скульптурной декорации могла стать романская литургическая утварь, которую, возможно, принесли с собой мастера «от немец» в качестве дара Фридриха Барбароссы⁵⁸. По заказу императора создавались церковные предметы, воплощавшие образ Небесного Иерусалима, к самым известным принадлежит паникадило из Аахенской капеллы⁵⁹. В этой связи знаменательно свидетельство очевидца о золотых «иерусалимах» в церкви Боголюбова и Успенском соборе, т. е. в двух первых храмах князя Андрея: «а триє ерусалимъ велми велициѣ, иже от злата чиста, от каменя многоценѣна устрои: и всеми виды и устроеньемъ подобна быста удивлению Соломонов святая святыхъ»⁶⁰. По предположению некоторых исследователей, в составе Большого Московского сиона до нас дошла часть одного из этих «великих» иерусалимов романской работы⁶¹ (ил. 15, 16). В отличие от далеких романских храмов, литургические предметы в формах церковных зданий воспринимались как убедительные образцы, к тому же концептуально и ярко воплощавшие иерусалимскую идею.

Примечательно, что владими́ро-суздальские иконографические программы не имеют прямых аналогий в монументальных декорациях романских храмов, хотя и воплощают ту же важнейшую для эпохи тему Теофании. Символически наиболее близкие решения дает литургическая утварь, и в первую очередь романские кадильницы. Именно они, по уже цитировавшемуся свидетельству Теофила, делались «в виде города, увиденного пророком на горе», т. е. изображали Небесный Иерусалим как город-храм из видения Иезекииля (Иез. 40–48), текст которого (Иез. 41: 17–20), согласно нашей гипотезе, лежал в основе символического замысла скульптурной декорации фасадов владими́ро-суздальских храмов.

Литургические сосуды могли повлиять не только на символику, но и на особый художественный образ владими́ро-суздальских храмов. Сходство храмов с драгоценными литургическими сосудами подчеркивало обильное золочение фасадов. Согласно свидетельству

15. Большой Московский иерусалим (сион).
Основа — романская работа XII в, главка —
конец XV в.
Оружейная Палата
Московского Кремля



современника, Андрей Боголюбский «и въ Боголюбѣмъ, и въ Володимѣре городе верхъ бо златомъ устрои и камѣри позолоти и по-
ясъ златомъ устрои, каменѣмъ усвети, и столѣтъ позлати, и изовну
церкви и по камѣрамъ же потѣкы золоты и кубѣкы и ветрила золо-
томъ устроена постави...»⁶². Археологические данные свидетель-
ствуют, что золоченой медью были обиты значительные участки
фасадов, включая барабаны церквей⁶³. Важную роль в создании об-
раза играли и «золотые врата». Все это свидетельствует о том, что



16. Апостолы.
Нижняя часть
Большого
Московского иеруса-
лима (сиона)

бело-золотые храмы могли быть задуманы как увеличенные до ги-
гантских размеров церковные иерусалимы.

Данный источник мог сохранять свое значение и после смерти
князя Андрея при создании гораздо более подробных и причудли-
вых скульптурных декораций эпохи Всеволода и Всеволодовичей.
Однако здесь мы не предполагаем анализировать многочисленные
мотивы, равно как и эволюцию скульптурного декора. Наша цель —
определить символический замысел и общую идейную основу

17. Малый иерусалим (сион). Гальванокопия с утраченного оригинала XII в. Оружейная Палата Московского Кремля



скульптурных программ XII–XIII вв. Иконографический контекст, в котором могут быть истолкованы все основные сюжеты храмовой декорации, определен символикой Небесного Иерусалима и последней Теофании. При этом тема Горнего града, имплицитно присутствующая во всем христианском искусстве, представлена во владими́ро-суздальских церквях как конкретная, акцентированная, исторически обусловленная программа, позволяющая многое понять в культуре XII–XIII вв. и, видимо, дающая импульс к новому осмыслению проблематики искусства Северо-Восточной Руси.

Видение Иезекииля в культуре XII века

Новая гипотеза происхождения иконографии фасадов владими́ро-суздальских храмов, которая изложена выше, в свое время вызвала живое обсуждение, поддержку, равно как и критику коллег. Я использую предоставившуюся возможность, чтобы ответить на возражения некоторых коллег и, в первую очередь, на подробную статью

А. М. Высоцкого, целиком посвященную разбору нашей теории⁶⁴. Камнем преткновения стал вопрос о возможности и вероятности использования текста Видения Иезекииля как одного из главных источников символики скульптурной декорации русских храмов XII в.

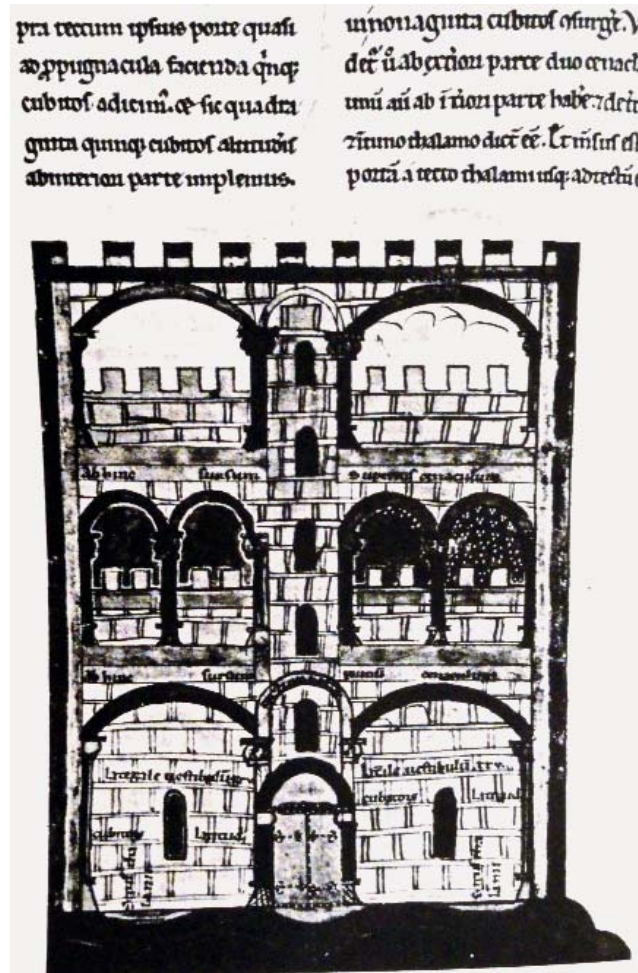
Первоочередное значение имеет известность самого текста в православном мире и, конкретнее, в культуре домонгольской Руси. Мы можем быть уверены в том, что описание храма из Видения Иезекииля было известно практически каждому образованному человеку. В Византии широкое распространение имела Книга пророков с толкованиями, где текст каждого пророка предварялся толкованием Феодорита Кирского и заканчивался житием Иезекииля, написанным Дорофеем или Епифанием Кипрским. Не все пророки вошли в книгу, некоторые представлены лишь в выдержках, но это не относится к книге Иезекииля, приведенной полностью. Книга пророков с толкованиями была переведена и хорошо известна на Руси еще в XI в. Согласно древнейшему из дошедших до нас русских колофонов, Книга пророков была переписана в 1047 г. для новгородского князя Владимира Ярославича попом Упырем Лихим, однако описание Небесного храма в книге никак специально не выделено. Толкование Феодорита Кирского (V в.) просто пересказывает текст Иезекииля.

При этом есть основание полагать, что в православной традиции описание Иезекииля принадлежит к самым известным и в богословском отношении наиболее примечательным разделам текста Иезекииля. Это связано с полемикой вокруг иконопочитания. Св. Леонтий Неапольский в VII в. привел это описание в качестве важнейшего аргумента в защиту икон. Св. Леонтия и его парафраз описания Иезекииля цитирует св. Иоанн Дамаскин в трех защитительных словах против порицающих святые иконы. Несколько позднее, в 787 г., тот же текст произносится на Седьмом Вселенском соборе в числе основных доказательств в пользу святости и древности иконопочитания⁶⁵. Декорация Небесного храма, явленного пророку Иезекиилю самим Богом, воспринималась в православной традиции как один из наиболее авторитетных иконных образов. Мало сомнений, что Андрей Боголюбский, богослов и книжник, был знаком с текстом Иезекииля и его богословским толкованием в трудах иконопочитателей.

При этом нам ничего не известно о специальном интересе к тексту Иезекииля в византийской и русской культуре XII в. Однако именно в это время он приобрел исключительное значение в латинской традиции. В середине столетия ведущие богословы эпохи — Ришар и Андрей из парижского аббатства Сен Виктор — создают два новых трактата, комментирующих видение Иезекииля⁶⁶. В истолковании декорации Небесного храма (Иез. 41, 17–20) богословы XII в. следуют основополагающему комментарию Блаженного Иеронима начала V в.⁶⁷

Св. Иероним подчеркивает мысль о «разуме и мере» в декорации Святая святых, созданной самим Богом. Он отмечает, что мастерство исполнения было таким, «что изображения казались не вырезанными, а сделанными отдельно и прикрепленными». Согласно этому истолкованию, херувимы на стенах символизируют многознание, пальмы являются знаком победы. Каждый херувим,

18. Врата храма Иезекииля. Миниатюра рукописи Комментария Ришара Сен-Викторского на «Видение Иезекииля». XII в. (Парижская Национальная Библиотека, lat. 14516, fol. 240)



расположенный между двух пальм, имел два лица. Лицо человеческое истолковывалось как образ разума, а лицо львиное — как образ гнева, «придающего силы душе сражающегося». Согласно св. Иерониму, именно эти качества (разум и душевная стойкость) нужнее всего перед входом в святилище храма, которое становится доступным после того, как при помощи нового многознания (херувимы) достигается победа над врагом (пальмы). Комментарий св. Иеронима акцентирует высокий смысл созданной самим Богом программы изображений на стенах «святая святых». При этом сам текст воспринимается как очевидный образец для подражания.

Текст комментария Иеронима с огромной вероятностью был известен романским художникам. Примечательно, что он был воспроизведен (в пересказе XI в.) в имевшей широчайшее распространение Латинской Библии с комментариями (Biblia Latina cum glossa ordinaria), которая с середины XII в. становится на Западе едва ли не главным источником библейских знаний⁶⁸.

В интересующем нас контексте важно, что в середине XII в. появляется желание представить Небесный храм Иезекииля в графических образах. Возникает особый тип иллюстрированной рукописи, а именно «Комментарий на Видение Иезекииля» Ришара Сен-Викторского, который сопровождали рисунки-иллюстрации, изображающие архитектурные структуры храма Иезекииля. Сохранилось значительное число списков: исследователю этой рукописи Вальтеру Кану известно 13 сохранившихся списков со второй половины XII по конец XIII века⁶⁹. Однако, видимо, списков существует больше, поскольку мне посчастливилось держать в руках неизвестный профессор Кану список начала XIII в., хранящийся в Отделе рукописей Firestone Library в Принстонском Университете.

Ришар Сен-Викторский комментирует лишь первую и восемь последних глав из 48 известных в книге Иезекииля. То есть первую Теофанию на реке Ховар с видением «подобия четырех животных» и заключительное явление города-храма, «показанного пророку на горе». Рисунки, включенные в текст комментария, начинаются с общего плана храмового комплекса и продолжают в изображениях отдельных архитектурных сооружений (ил. 18). Детализированные рисунки, исполненные в два цвета (красный и желтый) и сопровождаемые поясняющими надписями, напоминают функциональные диаграммы, которые могли быть повторены любым квалифицированным писцом. Их подчеркнуто прикладной характер подчас заставляет забыть, что речь идет об образе Небесного храма.

Влияние этих иллюстраций может быть отмечено в романском зодчестве XII в. Речь, в первую очередь, идет о мотиве повторяющихся аркад на фасадах, не имеющих никакого функционального смысла⁷⁰. Выразительный пример использования данного мотива находим во владими́ро-суздальской архитектуре XII в. — декорации фасадов в княжеской резиденции в Боголюбове, построенной, по всей видимости, мастерами Фридриха Барбароссы, стремящемся воплотить в дворцово-храмовом комплексе идею Небесного града. Романские мастера, работавшие для Андрея Боголюбского, могли знать иллюстрированный комментарий Ришара Сен-Викторского. В любом случае они принадлежали к культуре, именно в третьей четверти XII в. сосредоточено размышляющей над символическими смыслами Видения Иезекииля и возможностью их визуального воплощения.

Оценив важность текста в культуре XII в. и актуальность его использования при создании храмовой декорации, необходимо ответить на еще не проясненный вопрос: как связан с видением Иезекииля центральный образ владимирских фасадов — царь Давид, восседающий на троне? Как было показано ранее, Давид в данном символическом контексте является прообразом Христа в последней Теофании. Интересующий нас аспект проясняет одна деталь в уже рассмотренной иконографии фронтисписа византийской Псалтыри 1059 г. из Ватиканской Библиотеки (Vat. Bibl. Cod. gr. 752, fol. 18v)⁷¹. Над стоящим Давидом в императорских одеяниях показан Христос на троне, благословляющий отставленной правой рукой. Для нас наиболее интересно изображение пророка с книгой, возможно Иезекииля, слева и несколько выше стоящего Давида. Декларативное сопоставление Христа и Давида ясно увязано с пророческими видениями. Несомненно, самым важным из этих виде-

ний был текст первой главы из книги Иезекииля, описывающей теофанию с подобиями животных на реке Ховар.

Примечательно, что в христианской экзегезе видения Иезекииля из первой главы и описание храма в последних нередко объединялись в одно символическое целое. Характерный пример находим в комментарии Ришара Сен Викторского. Во многих толкованиях указывается, что образы «херувимов, львов, пальм и людей» из декорации Небесного храма восходят к видению «подобий животных» на реке Ховар. На редкой иллюстрации из Библии Рипола XI в. два видения представлены вместе в одной символической сцене. Описание декорации Небесного Храма содержало в себе аллюзию на «Великую Теофанию» первой главы Иезекииля.

Значение этой Теофании трудно переоценить. Видение с подобиями животных, истолкованными как символы евангелистов, встречаются в древнейших программах алтарных апсид, например, в росписях Бауита VI в.⁷² Уже древнейшие изображения указывают на связь Теофании и Второго пришествия. Так мотивы видения Иезекииля включаются в миниатюру со сценой «Вознесения» из Евангелия Раббулы 586 г. Христос в мандорле, опирающийся на многоочитые крылья, символы евангелистов и огненные колеса, показан возносящемся и одновременно как бы сходящим с небес. Мысль о Втором пришествии, заключенная в самом новозаветном тексте (Деян. 1, 11), подчеркивают изображения ангелов, в покровенных руках которых золотые венцы, предназначенные для святых праведников в день Страшного суда. Возможность такой интерпретации заключена в тексте Апокалипсиса (Отк. 4, 6–9), перефразирующем Видение Иезекииля с важнейшим добавлением темы богослужения четырех животных, которые «ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, который был, есть и грядет» (Отк. 4, 8).

В этом богослужении участвуют и двадцать четыре апокалиптических старца, которые в западной традиции часто включаются в изображение «Видения Иезекииля» (яркий пример — миниатюра из апокалипсиса Сен Севера середины XI в.). Для понимания интересующего нас символического замысла существенно, что Теофания Иезекииля является здесь частью образа Небесного Иерусалима, где и происходит богослужение. Знаменательно, что те же апокалиптические мотивы и иерусалимский контекст присутствуют и в монументальных «теофаниях» романских порталов. Наиболее известные примеры XII в.: королевский портал Шартра, скульптурная декорация собора в Муасак или Сен Трофим в Арле. В современной научной литературе по иконологии романских порталов выделяются разные типы теофаний (в частности теофании Первого пришествия, от Воплощения до конца времен, Второго пришествия и собственно Страшного суда). Однако для наших целей эти дефиниции не столь значимы. Гораздо важнее другое: тема Теофании, присутствующая на фасадах владими́ро-суздальских храмов, является доминирующей в романской скульптурной декорации. При этом она осмысливается в контексте Видения Иезекииля и символики Небесного Иерусалима, что дополнительно подтверждает наше мнение об использовании авторами владимирских скульптурных икон описания Небесного храма Иезекииля в качестве главного источника.

Примечания

- ¹ Лидов А. М. Новые Иерусалимы. Пересоздание Святой Земли как порождающая матрица христианской культуры // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009, с. 5–10.
- ² Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.
- ³ Аментьев К. К. Мозаики киевской Св. Софии и «Слово» митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Ред.-сост. К. К. Аментьев. СПб., 1995, с. 75–94.
- ⁴ Настоящая статья является дополненным и переработанным вариантом работы: Лидов А. М. О символическом замысле скульптурной декорации Владимиро-Суздальских храмов XII–XIII веков // Древнерусское искусство. Византия, Балканы, Русь. XIII век. Москва, 1996, с. 172–184. Скульптурной декорации владими́ро-суздальских храмов посвящено большое число исследований, среди которых особое значение имеют следующие работы: Бобринский А. А. Резной камень в России. М., 1916. Вып. 1.; Halle F. W. Die Bauplastik von Wladimir — Susdal: Russische Romanik. Berlin, 1929 (далее — Halle, 1929); Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1961–1962. Т. 1–2 (далее — Воронин, 1961–1962); Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси: Владимир, Боголюбovo. XII век. М., 1969 (далее — Вагнер, 1969). В последней работе — историографический обзор всех существовавших к моменту издания книги мнений (с. 7–44). Среди публикаций, вышедших после нашей статьи, отметим: Попов Г. В. Декорация фасадов Дмитриевского собора и культура Владимиро-Суздальского княжества на рубеже XII–XIII вв. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997, с. 42–59; Новаковская-Бухман С. М. Царь Давид в рельефах Дмитриевского собора во Владимире // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. СПб., 2002, с. 172–186; она же. Об истоках иконографии и символики образа царя Давида на фасадах владимирских храмов XII века // Византия в контексте мировой культуры. К столетию А. В. Банк. Санкт-Петербург, 2008, с. 503–517; Гладкая М. С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. Опыт комплексного исследования. М., 2009 (с анализом предшествующей литературы, с. 205–210); Лифшиц Л. И. Изображения царственного отрока в тимпанах фасадов Дмитриевского собора во Владимире // Лазаревские чтения 2011. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. М., 2012, с. 184–201.
- ⁵ Скульптурная декорация сохранилась в фрагментах от собора Рождества Богородицы в Боголюбове 1158 г. (Воронин, 1961–1962. Т. 1, с. 201–261; Вагнер, 1969, с. 66–95) и первого Успенского собора во Владимире, 1160 г. (Воронин, 1961–1962. Т. 1, с. 149–186, 354–375; Вагнер, 1969, с. 95–121, 207–220), а также в хорошо сохранившихся скульптурных программах церкви Покрова на Нерли 1166 г. (Воронин, 1961–1962. Т. 1, с. 262–301; Вагнер, 1969, с. 125–191) и Дмитриевского собора во Владимире, 1193–1197 гг. (Воронин, 1961–1962. Т. 1, с. 396–437; Вагнер, 1969, с. 231–415). От XIII в. до нас дошли скульптурные фрагменты собора Рождества Богородицы в Суздале 1222 г. (Воронин, 1961–1962. Т. 2, с. 19–42; Вагнер Г. К. Белокаменная резьба Древнего Суздаля: Рождественский собор. XIII век. М., 1975) и декорации Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (Воронин, 1961–1962. Т. 2, с. 68–107; Вагнер Г. К. Мастера древнерусской скульптуры: Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966). Важная попытка обобщения — диссертация, опубликованная в виде книги: Гладкая М. С. Рельефы Дмитриевского собора. М., 2009.

- ⁶ См.: *Доброхотов В.* Памятники древностей во Владимире Кляземском. М., 1848, с. 140–141; *Halle*, 1929, S. 60–62; *Ainalov D.* Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskowitzischen Zeit. Berlin, 1932, S. 78–82; *Лазарев В. Н.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси // ИРИ. М., 1953. Т. 1, с. 404, 414, 416.
- ⁷ Поиск неканонических источников открыл Н. П. Кондаков, который находил объяснение символике в «Голубиной книге». См.: *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. 6, с. 26–58. В крайней форме этот подход воплотился в следующем высказывании: «Стены этих храмов представляют собой претворенные в камень языческие народные верования, своего рода пластический фольклор» (*Рамм А. Г.* Русские монументальные рельефы. М., 1953, с. 2).
- ⁸ А. Н. Грабар считал, что во владими́ро-суздальской скульптуре соединились «традиции ученого искусства» со «стихией народного творчества», и отмечал, что «фигура Давида, влекущая за собой интерпретацию всей скульптурной композиции как иллюстрации к псалмам, была искусственно приставлена к знакомым нам по более ранним памятникам светскому циклу». См.: *Грабар А. И.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. Л. 1962. Т. 18, с. 254–263, 258, 261.
- ⁹ *Воронин*, 1961–1962. Т. 1, с. 268–269, 432, 435, 437.
- ¹⁰ *Даркевич В. П.* Образ царя Давида во Владимиро-Суздальской скульптуре // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 99 (1964), с. 46–53 (далее — *Даркевич*, 1964).
- ¹¹ *Вагнер*, 1969. С. 114, 195, 320; *Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф.* Искусство Древней Руси. М., 1993, с. 90.
- ¹² *Вагнер*, 1969, с. 44. Мы не рассматриваем здесь теории, появившиеся после выхода нашей статьи в 1996 г., так или иначе повлиявшей на исследователей.
- ¹³ Историко-филологический комментарий данного фрагмента текста Иезекииля и его сравнение с описанием храма Соломона см.: *Zimmerli W.* Ezekiel, 2: A Commentary on the Book of the Prophet Ezekiel. Chapters 25–48. Philadelphia, 1983, p. 382–388. Word Biblical Commentary. Vol. 29: Ezekiel, 20–48 / Ed. L. C. Allen. Dallas, 1990, p. 212–236. Интересна средневековая традиция истолкования этого описания храма. Греческий комментарий Феодорита Кирского (V в.) просто пересказывает текст Иезекииля (PG. Т. 81. Col. 1225–1226). В латинской традиции основополагающее значение имел комментарий св. Иеронима (IV–V вв.): *Corpus Christianorum. Series Latina*. Vol. 75. Turnholt, 1964, p. 599–602.
- ¹⁴ Цитируется св. Леонтий Неапольский: *Иоанн Дамаскин*. Три защитительные слова против порицающих святые иконы или изображения / Пер. А. Бронзова. СПб., 1893, с. 137. Это свидетельство «Леонтия, епископа Неаполя Кипрского, из пятой книги об апологии христиан против иудеев и о святых иконах» было прочитано и на VII Вселенском соборе (787 г.); Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской Духовной Академии. Казань. 1891. Т. 7, с. 130.
- ¹⁵ Идея, высказанная М. В. Алпатовым, была осторожно поддержана В. Н. Лазаревым и так вошла в академическую «Историю русского искусства»: ИРИ. Т. 1, с. 399–400.
- ¹⁶ *Воронин*, 1961–1962. Т. 1, с. 319, 268–269.
- ¹⁷ *Вагнер*, 1969, с. 140, 142.
- ¹⁸ Аналогии можно найти как в византийской, так и в романской иконографии. Многочисленные образы ангелов в росписях Софии Киевской позволяют увидеть все конкретные параллели.

- ¹⁹ Ближайшая аналогия — лики в медальонах в центре изображений шестикрылых ангелов, сохранившихся в скульптурной декорации южной стены Георгиевского собора в Юрьеве Польском.
- ²⁰ *Вагнер*, 1969, с. 88–94.
- ²¹ *La Gerusalemme celeste: Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*. Milano. 1983, p. 148–149 (далее *La Gerusalemme celeste*. 1983); *Kubmel B.* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium. Rom; Freiburg; Wien, 1987, p. 145–149 (далее — *Kubmel*, 1987).
- ²² *Вагнер Г. К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля, ил. 46–51, с. 66–70.
- ²³ *Вагнер*, 1969, с. 140–143.
- ²⁴ *La Gerusalemme celeste*. 1983, p. 151; El «Beato» de Saint-Sever ms. lat. 8878 de la Bibliotheque Nationale de Paris. Madrid. 1984, fol. 207v–208.
- ²⁵ Характерные примеры приведены в каталоге: *La Gerusalemme celeste*. 1983, p. 150–156.
- ²⁶ Изображения на фасаде, расположенные выше аркатурно-колончатого пояса, могут восприниматься как находящиеся внутри града.
- ²⁷ О символике числа 7 см.: *Forstner D.* Die Welt der christlichen Symbole. Innsbruck, 1966; *Hopper V. F.* Mediaeval Number Symbolism. New York, 1938.
- ²⁸ Монографическое исследование таких кадильниц с подробным каталогом сохранившихся памятников см.: *Gousset M. T.* Un aspect du symbolism des encensoirs Romans: La Jerusalem Celeste // Cah. Arch. 30 (1982), p. 81–106.
- ²⁹ *Dodwell C. R.* The Various Arts. De Diversis Artibus. Oxford: Clarendon Press, 1961 (reprint 1986); *Hawthorne J. G., Stanley Smith C.* On divers arts: The Treatise of Theophilus. Chicago, 1963; Манускрипт Теофила «Записки о разных искусствах» // Сообщения ВЦНИИР. 1963. Вып. 7, с. 148–153 (далее — Манускрипт Теофила, 1963).
- ³⁰ Там же, с. 148–149.
- ³¹ См.: Манускрипт Теофила, 1963, с. 149.
- ³² Характерно обилие зооморфной символики, изображений львов, грифонов, птиц, сочетающихся с пальмовидными орнаментами. Встречаются и отдельные мифологические мотивы, к примеру, кентавры. Яркий образец такого декора дает сделанный в виде города-храма серебряный сосуд конца XII в. из сокровищницы Сан-Марко в Венеции. См.: *Kalavrezou I.* Incense Burner in the Shape of a Domed Building // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era (843–1261) / Ed. by H. Evans and W. Wixom. New York, 1997, no 176, p. 250–251; *Da Villa Urbani M.* Perfume brazier in the form of a domed building // Byzantium 330–1453 (London, 2008), no 176, p. 423; Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art. Princeton, 2010, no 2, p. 160–161.
- ³³ *Вагнер*, 1969, с. 160–162; *Даркевич*, 1964, с. 46–53. Долгое время ряд исследователей полагал, что, в отличие от церкви Покрова на Нерли, где изображения сопровождают надписи с именем Давида, в Дмитриевском соборе был представлен царь Соломон (Н. П. Кондаков, Г. К. Вагнер и др.). Однако и там была обнаружена надпись, позволявшая с уверенностью идентифицировать образ тронного царя как Давида. См.: *Вагнер Г. К.* Об открытии резных записей среди фасадной скульптуры Дмитриевского собора во Владимире // Советская Археология. 1976. № 1, с. 270–272.
- ³⁴ *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтыри. М. 1977. Л. 1 об.
- ³⁵ См.: *De Wald E. T.* The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint. Vol. 3: Psalms and Odes. P. 2: Vaticanus Graecus 752. Princeton, 1942.
- ³⁶ Лента, скорее всего, имитирует императорский лор, но при этом напоминает и ленту, опоясывающую синдон архиерея в обряде освящения.

- ния храма. Об этих одеяниях см.: *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // *Византия и Русь*. М., 1989, с. 66–68. Возможность такой интерпретации образа и одеяний находит поддержку в святоотеческой традиции, в которой подчеркивается мысль об архиерейском достоинстве Давида: «Как будто облеченный епископством... Сам он был и жертвой, и жрецом, и жертвенником» (*Иоанн Златоуст*. Беседы на книгу Бытия. М., 1993. Т. 2, с. 846).
- ³⁷ О символике и иконографии образа см.: *Steger H.* David Rex et Propheta: König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilderstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts. Nürnberg, 1961.
- ³⁸ О теофанических образах Христа см.: *Belting-Ilm Chr.* Theophanic Images of Divine Majesty in Early Medieval Italian Church Decoration // *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Renaissance*. Bologne, 1989, p. 43–59; *Christe Y.* Les grands portails romans: Etudes sur l'iconologie des theophanies romanes. Geneve, 1969.
- ³⁹ *Von Bogyay Th.* Hetimasia // *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. 1971. Bd. 2. Col. 1189–1202.
- ⁴⁰ *Вагнер*, 1969, с. 356.
- ⁴¹ Их образы традиционно включаются в иконографию Теофании: *Lafontaine Dosogne J.* Theophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantine apres la restauration des images // *Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*. Paris, 1968, p. 135–143. Недавно Л. И. Лифшиц предложил считать фигуры по сторонам от Етимасии изображениями евангелистов, однако нам по-прежнему версия об образах пророков представляется более вероятной: *Лифшиц Л. И.* Изображения царственного отрока в тимпанах фасадов Дмитриевского собора во Владимире // *Лазаревские чтения 2011. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы*. М., 2012, с. 189.
- ⁴² Значительно, что тема Теофании была ключевой и в скульптурной декорации романских порталов XII в. В новейшей литературе различают несколько символических версий этой темы: *Klein P. K.* Programmes eschatologiques, fonction et reception historiques des portails du XII s. // *Cahiers de civilisation medievale*, 1990. Vol. 33, p. 317–349.
- ⁴³ *Словарь библейского богословия* / Под ред. К. Леон-Дюфура. Брюссель. 1974, с. 253–256, 413–419.
- ⁴⁴ *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточно-христианской иконографии // *Иерусалим в русской культуре* / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, с. 7–19, ил. 3.
- ⁴⁵ *Kiehnel*, 1987, p. 164–165. Fig. 125.
- ⁴⁶ *Лимонов Ю. А.* Владимиро-Суздальская Русь: Очерки социально-политической истории. Л., 1987, с. 48–64.
- ⁴⁷ *Даркевич*, 1964, с. 46–53.
- ⁴⁸ См.: *Воронин*. 1961–1962. Т. 1.
- ⁴⁹ Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). СПб., 1908. Т. 2, с. 581; Памятники литературы Древней Руси (ПЛДР): XII век. М., 1980, с. 324–325.
- ⁵⁰ Характерно, что в христианской иконографии они часто изображаются вместе, как, например, в композиции «Сошествия во ад».
- ⁵¹ ПЛДР: XII век, с. 324–325.
- ⁵² *Воронин*. 1961–1962. Т. 1, с. 201.
- ⁵³ Резиденция в Аахене стала на средневековом Западе архитектурным и символическим образцом. См.: *Conant K. J.* Caroligian and Romanesque Architecture: 800–1200. London; New York, 1990, p. 46–51; *Kleinbauer E.* Charlemagne's Palace Chapel at Aachen and Its Copies // *Gesta*, 4 (1965), p. 2–11.

- ⁵⁴ *Татищев В. Н.* История Российская с самых древнейших времен. М., 1768. Кн. 1, с. 293, 500; Кн. 3, с. 127, 487. См. также: *Воронин*. 1961–1962. Т. 1, с. 330–331. Об участии романских мастеров во Владимирском строительстве см. важный очерк на основе современных архитектурно-археологических исследований: *Иоаннисян О.* Ломбардские зодчие на Руси. «Русская романика» XII века // *Пинакотекa*. Т. 16–17, 2003/1–2, с. 10–19.
- ⁵⁵ Об этом см. в статьях Н. Н. Воронина: Сказание о победе над болгарями 1164 г. и празднике Спаса // *Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран*. М., 1963, с. 88–91; «Житие Леонтия Ростовского» и византийско-русские отношения второй половины XII в. // *Византийский Временник* 23 (1963), с. 23–46; Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. // *Византийский Временник*, 1965. Т. 26, с. 190–218. См. также: *Лимонов Ю. А.* Летописец Андрея Боголюбского // *Культура Древней Руси*. М., 1906, с. 113–117.
- ⁵⁶ См.: *Воронин Н. Н.* Андрей Боголюбский и Лука Хризовберг // *Византийский Временник*, 1962. Т. 21, с. 29–50.
- ⁵⁷ Надо отметить, что в этих образах не было ничего принципиально чуждого православной вере, хотя в целом они были совершенно не традиционны.
- ⁵⁸ Не исключено, что частью этого или другого дара императора были происходящие из Владимира романские эмалевые браслеты (armillae), составляющие часть парадных одеяний. См.: *Даркевич В. П.* Романская церковная утварь из Северо-Восточной Руси // *Культура Древней Руси*. М., 1966, с. 65–68; *Schramm P. E.* Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Stuttgart, 1955, S. 547 (автор связал браслеты с Андреем Боголюбским); *Swarzenski H.* Monuments of Romanesque Art. London, 1967, p. 181. Pl. 181; Die Zeit der Staufer. Katalog der Ausstellung. Stuttgart, 1977. Bd. 1. № 541, S. 402–404; Bd. 2. Abb. 331–332 (по стилю автор датирует браслеты 1175–1180 гг.).
- ⁵⁹ Паникадило было подарено императором около 1166 г. в связи с канонизацией Карла Великого: *Lasko P.* Ars Sacra: 800–1200. London, 1972, p. 216, pl. 246.
- ⁶⁰ ПЛДР: XII век, с. 326–327.
- ⁶¹ *Jurgenson P. B.* Romanische Einflüsse in der altrussischen Goldschmiedekunst // *Zeitschrift für bildende Kunst*. 1928–1929. Bd. 10, S. 236–252; *Даркевич В. П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе X–XV вв. М., 1967, с. 23–25; *Стерлигова И. А.* Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // *Иерусалим в русской культуре*, с. 52–55.
- ⁶² ПЛДР: XII век, с. 326–327.
- ⁶³ *Воронин*. 1961–1962. Т. 1, с. 185.
- ⁶⁴ *Высоцкий А. М.* Храм Иезекииля как источник наружного скульптурного декора Владимиро-Суздальских храмов XII–XIII вв. Sic et Non // *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира*. XII век. СПб., 2002, с. 255–269. Примечательно, что большая статья посвящена разбору двух докладов с опубликованными ко времени написания статьи короткими тезисами.
- ⁶⁵ См. выше прим. 14.
- ⁶⁶ Ришар Сен-Викторский акцентирует мысль, что изображения были как внутри, так и снаружи храма: *Richardi S. Victoris*. In *Visionem Ezechielis* // PL. T. 196. Col. 588–589; *Andree de Sancto Victore*. Opera. T. 6: Expositionem in Ezechielem / Ed. M. A. Singer. Turnholt, 1991, p. 171. В работе с латинскими текстами я пользовался ценными консультациями ныне покойного М. Л. Гаспарова, за что приношу ему глубокую признательность.
- ⁶⁷ Последующие латинские авторы не добавили практически ничего но-

вого к комментарию Иеронима. О значении книги Иезекииля в латинской традиции см.: *Neuss W.* Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts. Münster, 1912.

⁶⁸ *Biblia Latina cum glossa ordinaria.* Facsimile Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Stassburg 1480/81. Brepols; Turnholt, 1992. Vol. 3, p. 304.

⁶⁹ *Cahn W.* Architecture and Exegesis: Richard of St-Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations // *Art Bulletin*, LXXV, 1994, p. 53–68.

⁷⁰ *Gardelles J.* Recherches sur les origines des façades à étages d'arcatures des églises médiévales // *Bulletin monumental*, CXXXVI, 1978, p. 113–133.

⁷¹ См. прим. 35.

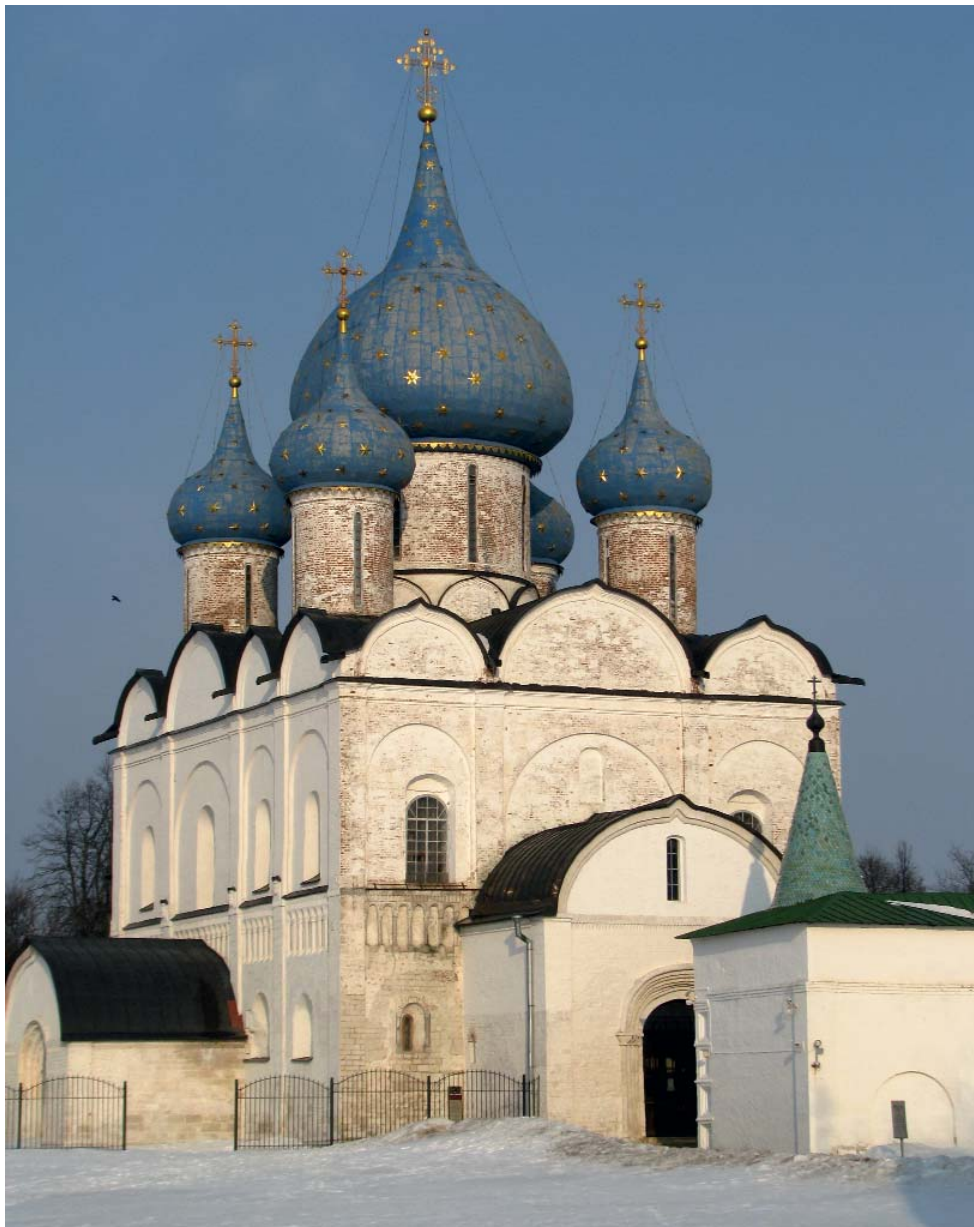
⁷² *Iacobini A.* Visioni dipinti. Immagini della contemplazione negli affrechi di Bawit. Roma, 2000.

Русский храм как Новый Иерусалим. О происхождении и символике луковичных глав

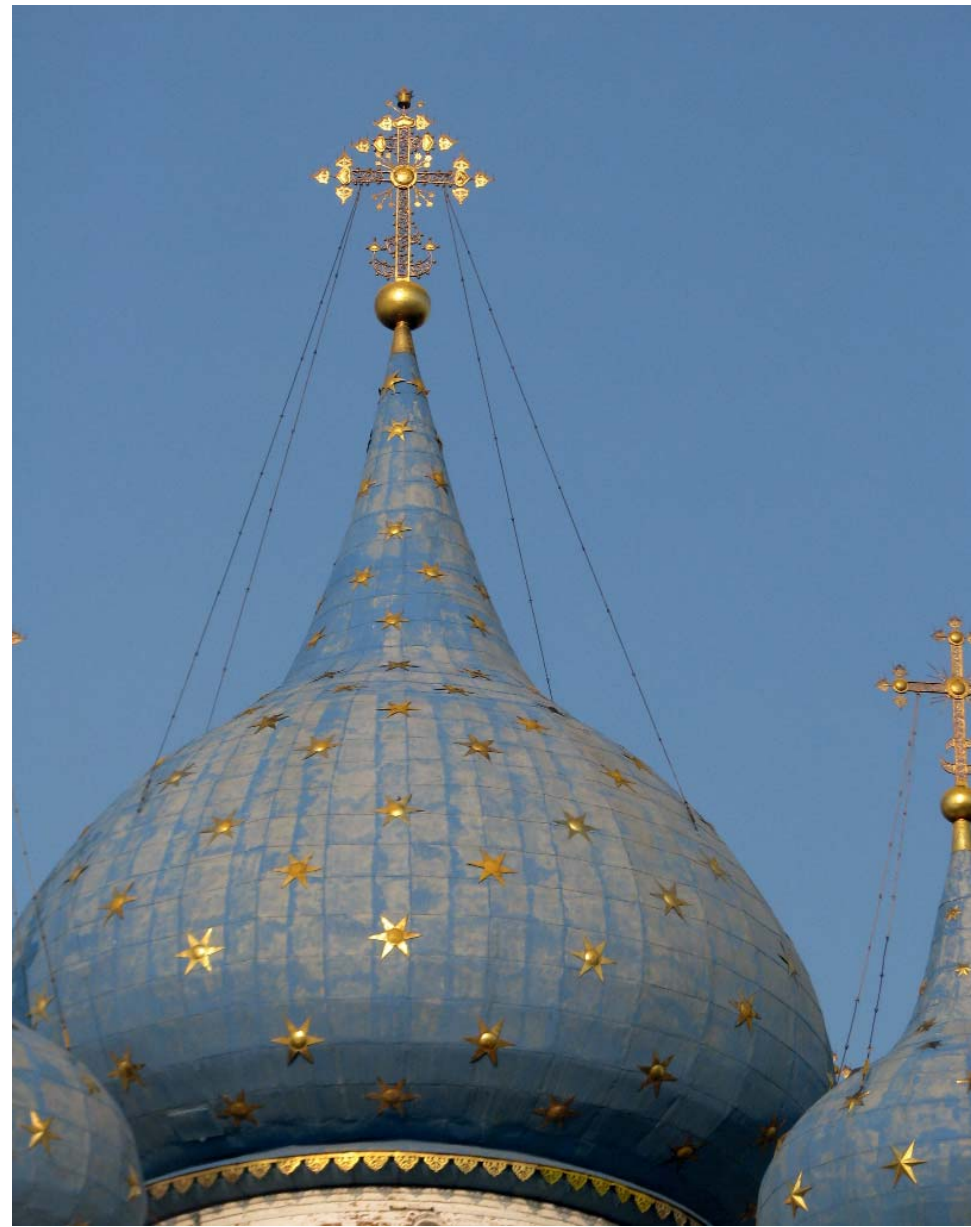
Сравнение своего города со святым градом Иерусалимом как местом спасительных страданий Христа было широко распространённым топосом средневековой культуры. Можно вспомнить, что византийская столица Константинополь именовалась «Новым Иерусалимом», а иерусалимская символика присутствовала в сакральной топографии многих итальянских городов. Это было прямо связано с эсхатологическими чаяниями и трепетным ожиданием Горнего Града, сходящего с небес в конце времен. При сохранении общего пафоса, иерусалимские проекты в каждую эпоху и в каждой стране обладали характерными особенностями, которые могут быть осмыслены как уникальный исторический источник, отражающий важнейшие интенции культуры. Огромное значение иерусалимская идея приобрела в Московской Руси после падения Константинополя в 1453 г., что было связано как с переориентацией Русской церкви на Иерусалимский патриархат, так и со стремлением утвердить новый статус Москвы как единственной столицы всего православного мира — «Второго Иерусалима», «Третьего Рима» и, соответственно, избранного места Второго Пришествия. Некоторые явления этой глобальной программы были убедительно проанализированы, другие ещё предстоит выявить и описать¹. На наш взгляд, в данном контексте могут быть объяснены происхождение и символика русских луковичных глав — важнейшего явления русской церковной архитектуры.

Луковичные главы — наиболее характерная отличительная особенность древнерусских храмов, своей необычностью сразу привлекающая всех, впервые знакомящихся с русской архитектурой (ил. 1–3). Вопрос об их происхождении занимал умы исследователей ещё в XIX в. Многочисленные и весьма разнородные суждения были систематизированы в фундаментальной работе А. П. Новицкого «Луковичная форма русских церковных глав. Ее происхождение и развитие», опубликованной в 1909 г. и длительное время являвшейся единственным специальным исследованием данной проблемы². Автор выделил две основные теории, вокруг которых группировались практически все высказанные мнения.

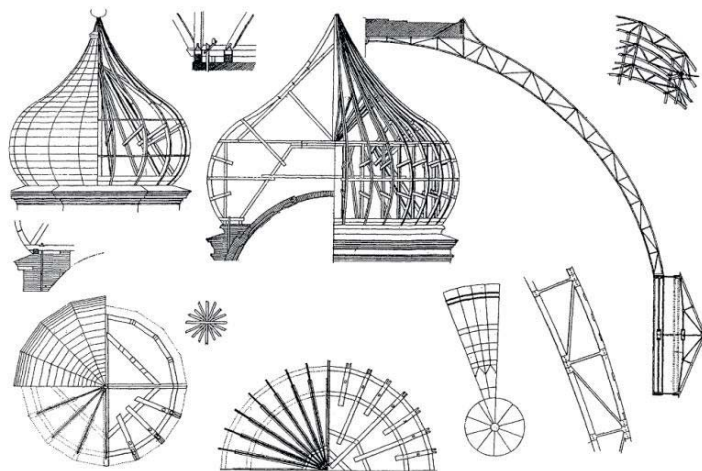
Первая теория, господствовавшая в трудах зарубежных историков архитектуры, связывала появление луковичных куполов с восточным влиянием. При этом источники назывались самые разные. Наиболее популярными были идеи индийского или татарского происхождения луковичной главы. В крайне резкой форме эта теория нашла отражение в широко известной «Истории архитектуры» Дж. Фергюсона, где сказано буквально следующее: «Татары принесли с собою луковичную форму купола, и русские приняли ее и держатся



1. Луковичные главы,
надстроенные над
собором Рождества
Богородицы в
Суздале XIII в.



2. Центральная глава
собора Рождества
Богородицы в
Суздале



за нее до сих пор, не замечая, что это есть символ порабощения их расою, которую они презирают. За исключением одной этой формы, архитектура их не более, как слабая, негодная копия с византийской»³.

Своего рода реакцией на подобные суждения была теория самобытного происхождения, отстаиваемая в работах отечественных исследователей. Согласно этой теории, византийский купол постепенно превратился в русскую луковицу под воздействием климатических условий и традиций деревянного зодчества. Именно этого мнения придерживается А. П. Новицкий, подробно аргументирующий мысль о сложении луковичной формы в деревянной архитектуре. Правда, исследователь одновременно высказывает обоснованное сомнение в возможности эволюционного пути. Он пишет: «Восточный купол, как персидский, так и индийский, хотя имеет другую форму, чем купол византийский, но тоже получает свою форму непосредственно от самой кладки. Уже одного этого свойства их достаточно, чтобы заключить, что они никогда не могут прийти к форме луковицы, так как свод не может принять формы луковицы. Все эти купола имеют обязательно такую форму, которая давала бы своду полную устойчивость. Форма же луковицы как раз обратна этому требованию и никакой устойчивости иметь не может. Она может быть исключительно декоративной формой и быть построена или в виде глухой главки, или же при помощи стропил»⁴.

Наука XX века практически ничего не добавила к рассуждениям А. П. Новицкого. Вопрос остался открытым, но при этом как бы несуществующим. Сегодня с большой долей уверенности можно сказать, что луковичные главы появляются в древнерусском каменном зодчестве на рубеже XVI–XVII вв., поскольку не известно ни одного памятника, в котором луковичная глава могла бы быть точно датирована ранее чем концом XVI в. В XVII в. луковичные купола становятся практически обязательной чертой каждого православного храма, что обычно связывают с общей тенденцией к большей декоративности в искусстве этого столетия. В луковичной форме, как правило, видят продукт эволюции, допуская возможность различных влияний.

Не вступая в полемику с этой весьма общей теорией, хотелось бы предложить новую гипотезу происхождения луковичных глав. На наш взгляд, луковичная глава является не формально декоративным, а иконографически значимым мотивом, имеющим конкретное символическое содержание. В пользу данного тезиса можно привести ряд аргументов. Во-первых, луковичная глава представляет собой очень причудливую и в некотором смысле противоестественную архитектурную форму, требующую возведения над сводом специальной конструкции. Такое значительное усложнение строительной задачи трудно объяснить лишь тягой к декоративности и тем более постепенной эволюцией формы. Кроме того, нельзя забывать, что речь идет о церковной главе, с символической точки зрения одной из наиболее важных частей храма, где чисто декоративные эксперименты до XVII в. кажутся маловероятными, вступающими в противоречие со средневековым религиозным сознанием.

Все эти странности достаточно легко объясняются, если предположить, что введение луковичных глав было некой идейной программой, а сама форма купола воспроизводила символически значимый образец. Попытаемся найти искомый образец. Для этого проанализируем иконографический мотив луковичной главы в восточнохристианском искусстве до XVII в. Сложившуюся форму луковицы обнаруживаем в Большом и Малом сионах Успенского собора Московского Кремля (ил. 4, 5)⁵. Созданные романскими мастерами в XII в., они получили в Москве новые завершения в виде луковичных глав в 1486 г., то есть, как минимум, за столетие до утверждения луковичных глав в древнерусском зодчестве. Изображающие церковь сионы, хранящиеся в главном соборе страны, могли служить непосредственным источником нового архитектурного решения. Сионы использовались в Византии и на Руси как дароносные сосуды во время особо торжественных богослужений⁶. О функциональном назначении сионов в науке существуют разные мнения⁷, но в одном все исследователи сходятся — форма сионов воспроизводит кувуклий и ротонду Воскресения, воздвигнутые над Гробом Господним в Иерусалиме. Такая интерпретация находит убедительное подтверждение в свидетельстве Павла Алеппского, который, наблюдая в 1655 г. богослужение в новгородском Софийском соборе, отметил, что «во время литургии диаконы несли серебряное изображение Сионской церкви и храма Воскресения»⁸. С помощью сионов, имеющих второе, не менее характерное наименование — «иерусалимы», устанавливалась символическая связь с первоцерковью, поставленной над первоалтарем — местом погребения и воскресения Христа⁹. Неразрывное единство с ротондой Воскресения составлял кувуклий, или киворий — балдахин, сооруженный непосредственно над Гробом Господним¹⁰. Поставленный в центре, он являл собой символическую сердцевину церкви, своеобразный протехрам, вокруг которого, как некая гигантская оболочка, возвышалась ступенчатая ротонда Воскресения¹¹. Примечательно, что в течение длительного времени ротонда не имела купольного завершения. Однако при изображении храма Воскресения средневековые художники всегда воспроизводили купол, имея в виду купольное завершение кувуклия¹².

4. Большой иерусалим (сион)
Успенского собора
Московского
Кремля. Основа —
XII в., главка —
1486 г.



На наш взгляд, именно этот купол кувуклия стремились передать авторы московских сионов, изображая несуществующие в реальной архитектуре луковичные главы. К сожалению, древний кувуклий до нашего времени не сохранился. Небольшая часовня, стоящая ныне над Гробом Господним, является результатом позднейших переделок и кардинальной реконструкции всего комплекса, осуществленной в XVI в. (современная часовня Св. Гроба построена в начале XIX в.)¹³.

Однако на основании текстов и изображений можно попытаться воссоздать облик древнего кувуклия. Надо сказать, что кувуклий и его завершение всегда имели необычную и даже причудливую форму, привлекавшую внимание многочисленных паломников, приходивших поклониться величайшей христианской святыне. От времени строителя храма Гроба Господня Константина Великого кувуклий существенно переделывался несколько раз: в начале VII в. после разграбления Иерусалима персами и в первой половине XI в., когда византийские императоры восстановили церковь Вос-

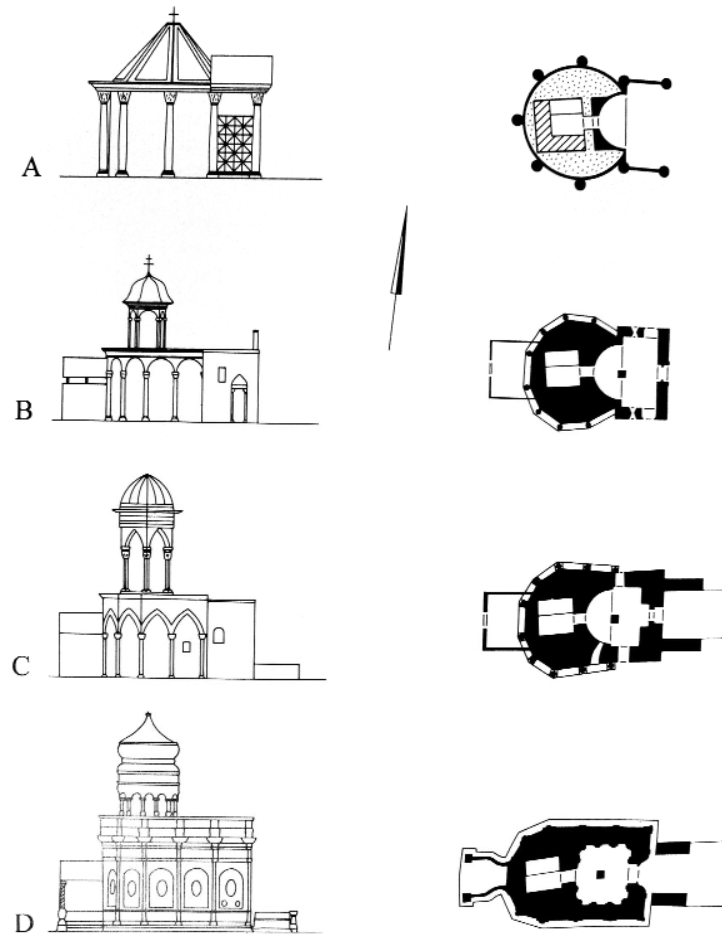
5. Глава Большого
иерусалима (сиона)
Успенского собора
Московского Кремля



кресения после тотального разрушения всего комплекса Гроба Господня в 1009 г. (ил. 6).

Представления о формах кувуклия в IV–VI вв. можно получить не только из описаний, но и по довольно точным изображениям Святой Земли на ампулах, которые паломники приобретали непосредственно в Иерусалиме¹⁴. Н. П. Кондаков, сопоставлявший изображения с текстами, дает такое описание первого кувуклия: «Легкое шатровое сооружение, своего рода сень, которой верх сведен круглым куполом, поделенным на шесть конических сечений шестью ребрами и по подзору прикрыт шестью арками, нижняя часть или поддерживается колонками, или украшается ими по фасаду»¹⁵. В VII–X вв., как можно судить по описаниям¹⁶ и формам Аахенского реликвария¹⁷ второй половины X в. (ил. 7, 8), кувуклий сохранял свое необычное завершение, образуемое несколькими рельефными лопастями, но при этом стал больше напоминать традиционный купол с выпуклой нижней частью и круглым навершием.

6. Эволюция форм кувуклия над Гробом Господним



По всей видимости, купол кувуклия приобрел форму, напоминающую луковичу, к 1048 г., после завершения восстановительных работ Константина Мономаха. Об этом ясно свидетельствуют миниатюры из Псалтыри королевы Мелисенды, созданные в 1131–1143 гг. в скриптории при храме Гроба Господня в Иерусалиме (ил. 9, 10)¹⁸. Изображения храмов венчают луковичные главы, воспроизводящие необычную архитектурную форму, которую создатели миниатюр могли видеть ежедневно во время богослужений в храме Воскресения. Знаменательно, что рисунок луковичы включает несколько вертикальных линий, изображающих ребра между рельефными лопастями, по всей видимости сохранных от более ранних образцов и в кувуклии Константина Мономаха. Более реалистичский западный рисунок XIV в. с изображением кувуклия сохранился в Ватиканской библиотеке (ил. 11)¹⁹. Он показывает, что странное навершие балдахина-кивория не являлось буквально луковичей, но при условно символическом изображении могло быть представлено именно так, как мы видим в Псалтыри Мелисенды и многих других иконографических версиях.

7. Аахенский реликварий. Византия, X в. Сокровищница Палатинской капеллы в Аахене



Отметим еще один характерный мотив: луковичы в миниатюрах расчерчены тонкими линиями, создающими иллюзию пластинчатого покрытия купола. Объяснение этому странному мотиву находим в тексте «Хождения» игумена Даниила, оставившего наиболее полное описание иерусалимского кувуклия, который, по словам русского паломника, представлял собой в начале XII в. «теремец красен на столпех, верху кругол и серебряными чешюями позлащенными покован»²⁰. Миниатюристы с возможной для средневекового рисунка точностью воспроизвели эти серебряные пластины. Выразительная деталь снимает последние сомнения в том, что луковичные главы в миниатюрах передают именно купол кувуклия над Гробом Господним²¹.

Со второй половины XI в. изображения луковичных глав получают достаточно широкое распространение в искусстве православного мира. Вероятно, это прямо связано с огромным общественно-политическим и религиозным значением, которое придавалось в Византии обновлению храма Гроба Господня византийскими

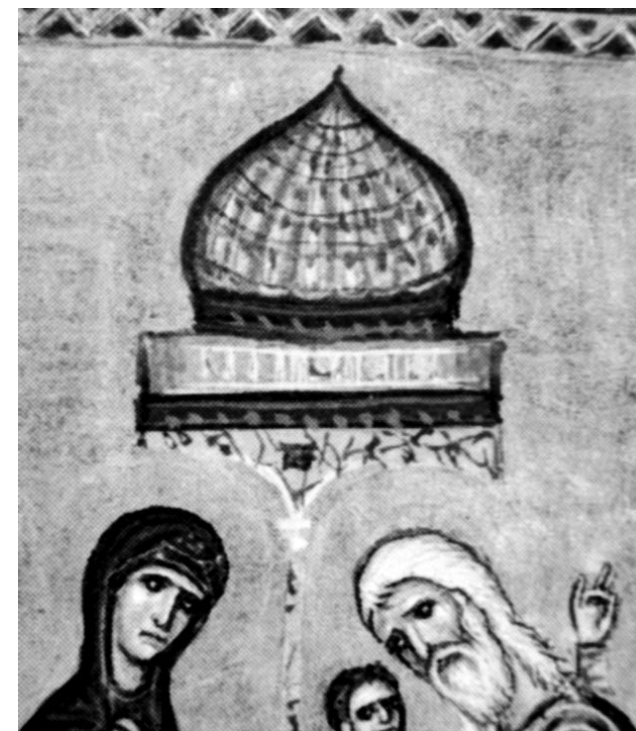


8. Глава Аахенского реликвария

императорами и роли Константина Мономаха, завершившего работы к 1048 г.²² Луковичная глава становится устойчивым, освященным авторитетом Византийской церкви иконографическим мотивом, сохранявшим статус символического образца на протяжении многих столетий.

При этом луковичная глава встречается не только в конкретных воспроизведениях иерусалимского храма, но и в любом изображении церкви, которому она придавала характер универсального знака. Очевидно, луковичная глава изначально воспринималась не просто как архитектурная реальность Иерусалима, но как идеальная форма церковной главы, символически указывавшая на внутреннее единство каждой христианской церкви с первохрамом Гроба Господня. Для понимания смысла иконографического мотива существенно важно, что храм Гроба Господня, возникший на месте искупительной жертвы и воскресения Христа, истолковывался богословами как Новый Иерусалим, зримое воплощение Царства Небесного²³. Иными словами, введение луковичной главы вызывало мысль об идеальном храме как точном образе Нового Иерусалима.

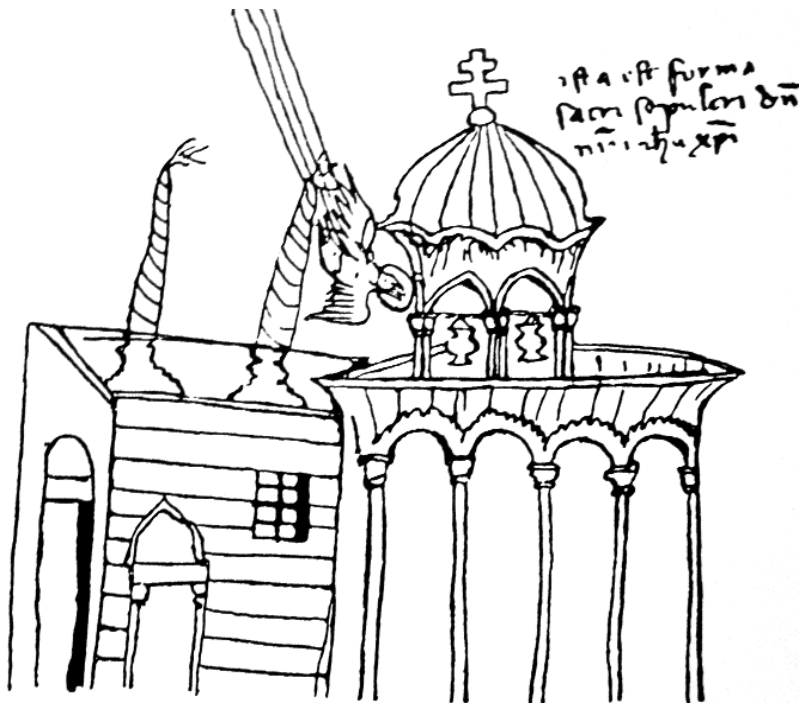
10. Луковичная глава кивория в миниатюре «Сретение». Псалтырь королевы Мелисенды, 1131–1143 гг.



9. Луковичная глава Иерусалимского храма. Миниатюра «Вход в Иерусалим». Псалтырь королевы Мелисенды, 1131–1143 гг. Скриптории при храме Гроба Господня в Иерусалиме. Библиотека Британского музея



11. Кувуклий над Гробом Господним. Рисунок западного паломника XIV в. из Ватиканской библиотеки (Vat. Bibl. Cod. Urbinate Latino 1362)



Символически емкий мотив луковичной главы получает широкое распространение и в древнерусском искусстве. Знаменательно, что луковичную форму главы находим в изображениях иерусалимского кувуклия на русских каменных и меднолитых иконках «Гроб Господень», датируемых XII–XVI вв.²⁴ Не менее примечательно стремление резчика передать в небольшой и достаточно схематичной композиции пластинчатое покрытие купола. Среди наиболее ранних примеров можно отметить и миниатюру из Добрилова Евангелия 1164 г., в которой над евангелистом изображена церковная глава луковичной формы с характерной имитацией чешуйчатого покрытия (ил. 12)²⁵. В искусстве XIV–XVI вв. луковичные главы встречается достаточно регулярно. К примеру, в миниатюрах Лицевого летописного свода практически все изображения церквей имеют луковичные завершения (ил. 13). Мотив был хорошо известен, поэтому нельзя исключить возможность его использования в архитектурных формах и до конца XVI в. Однако быстрое и повсеместное утверждение луковичных глав в каменном зодчестве XVII в., стремление заменить старые купола на новые луковичные, распространение луковицы исключительно в русских храмах заставляет предположить, что процесс перевода стилизованного символического мотива в реальную архитектурную форму был стимулирован конкретной инициативой центральной власти.

На наш взгляд, эта инициатива относится ко времени Бориса Годунова²⁶, в правление которого идея «Москвы как второго Иерусалима» приобретает совершенно особое звучание. По свидетельству

12. Луковичная глава храма-кивория в миниатюре с евангелистом Лукой. Добрилово Евангелие, 1164 г. Галицко-Волынская Русь

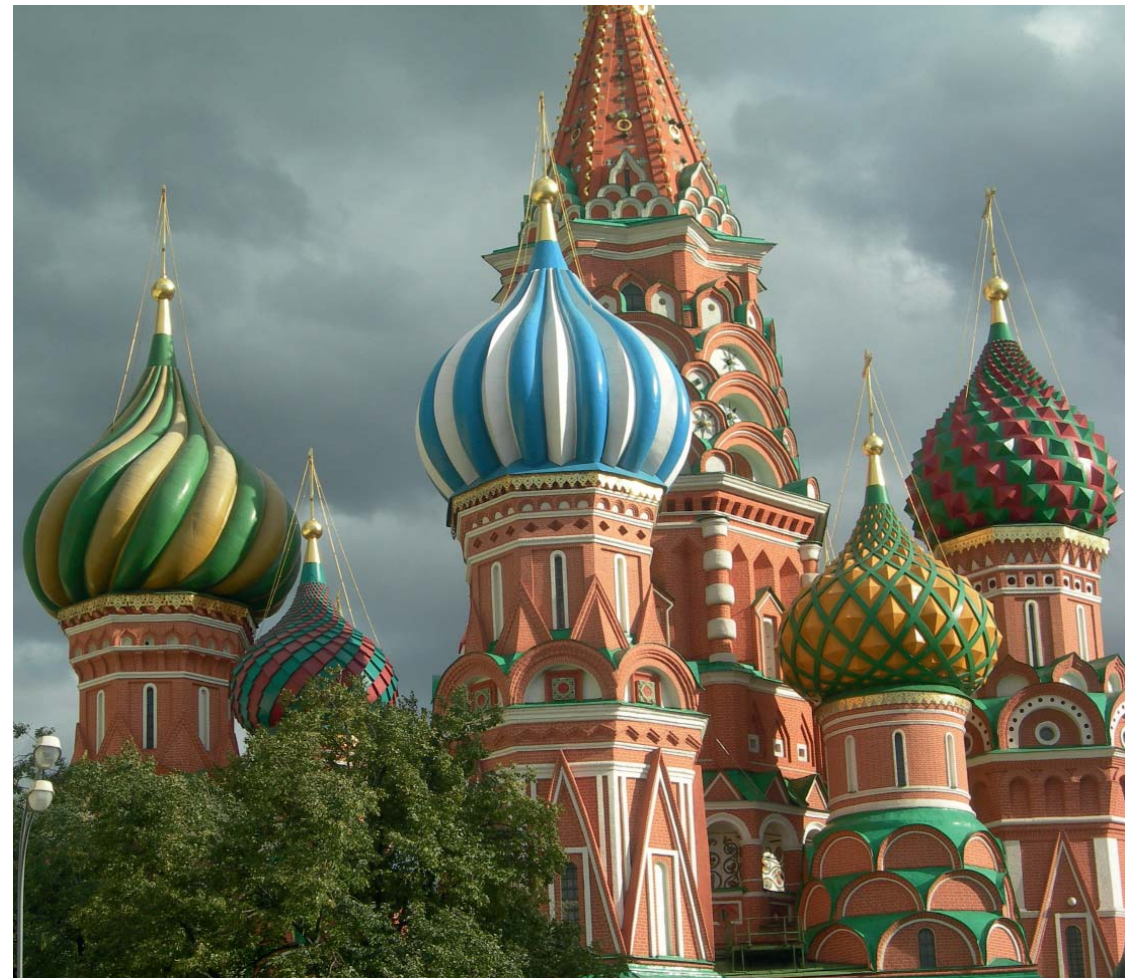


источников, главное дело своей жизни царь Борис видел в создании в Московском Кремле Святая святых, точного воспроизведения иерусалимского храма²⁷. Во «Временнике Ивана Тимофеева» читаем: «Еже о здании святая святых храма сего весь подвиг бе; яко же во Иерусалиме, во царствии си хотяше устроити, подражая мняся по всему Соломону», и далее: «Христа Бога гроб, божественная его плоти вместилище, с сущего от их во Иерусалиме мерою и подобием, златослиянием весь вообразите подицся»²⁸. Задуманное и почти осуществленное Борисом Годуновым золотое воспроизведение кувуклия Гроба Господня, видимо, должно было стать главной реликвией Русского государства.

Кажется вполне вероятным, что разрушенный Лжедмитрием I «золотой гроб» мог иметь луковичную главу. В пользу этого говорят и луковичные главы собора Покрова на Рву, по мнению ряда исследователей впервые появившиеся на перестроенном после пожара храме в царствование Федора Иоанновича и правление Бориса Годунова (ил. 14). В летописи читаем: «Во дни благочестивого царя и великого князя Федора Ивановича вся Русии зделаны верхи у Троицы и у Покрова на Рву ровными обрасцы и железом немецким обиты; и от пожара от самого не бысть верхов на тех храмах»²⁹. Смена формы глав на одном из главных соборов Московского Царства не могло быть чисто декоративным решением. По всей видимости, луковичные главы должны были подчеркнуть иерусалимскую символику многоглавого и многопрестольного Покровского собора, задуманного как храм-город, образ Нового Иерусалима, зримым воплощением



13. Луковичные главы в миниатюре «Освящение собора Покрова на Рву». Лицевой летописный свод. XVI в.



14. Луковичные главы Собора Покрова на Рву (Храма Василия Блаженного). Конец XVI в.

которого для каждого христианина был комплекс Гроба Господня³⁰. Знаменательно, что образ, восходящий к идее города из храмов и дворцов, представляет древнейшую традицию в византийской и русской иконографии Небесного Иерусалима, который каждый раз является в новом сочетании устойчивых образительных мотивов (многоглавие, врата, башня, драгоценная стена)³¹. На наш взгляд, одним из источников необычной многостолпной композиции Покровского собора могла быть чисто русская иконография «Гроба Господня». На каменных и меднолитых иконках XIV–XVI вв. храм Гроба Господня изображается в виде многостолпного, часто семиглавого архитектурного сооружения, не имеющего практически ничего общего с реальными формами Иерусалимского комплекса (ил. 15, 16)³².

Архитектура Покровского собора заставляет задуматься о других, не только символических аспектах проблемы луковичных глав. Жизнь формы в реальной архитектуре находилась под воздействием многих факторов. Однако их рассмотрение не входит в наше



15. Храм Гроба Господня в «Явлении Ангела женам-мироносицам». Русская каменная иконка XIV в.

иконологическое исследование, призванное обосновать предлагаемую гипотезу, суть которой сводится к двум основным тезисам:

1. Луковичная глава изначально являлась византийским иконографическим мотивом, воспроизводящим купол иерусалимского Кувуклия над Гробом Господним в той форме, которую он приобрел в середине XI в.

2. Луковичные главы были введены в реальную русскую каменную архитектуру на рубеже XVI–XVII вв. в контексте особой иерусалимской программы Бориса Годунова, призванной подчеркнуть связь каждого храма с первохрамом-кувуклием на месте Гроба Господня и символический смысл Московского царства как иконы Нового Иерусалима³³.

16. Меднолитая иконка с изображением храма Гроба Господня. XVI в.



Примечания

- ¹ См., в том числе, статьи сборников: Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, и Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009.
- ² Новицкий А. П. Луковичная форма русских церковных глав. Ее происхождение и развитие // Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников. М., 1909. Т. III, с. 349–862.
- ³ Fergusson J. A History of Architecture. Vol. II. London, 1867, p. 50.
- ⁴ Новицкий А. П. Указ. соч., с. 856.
- ⁵ См.: Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. Ил. 119–120.
- ⁶ См.: Покровский Н. В. Иерусалимы или Сионы // Труды XV археологического съезда в Новгороде. Т. I. М., 1914, с. 1–41; Grabar A. Le reliquaire byzantin de la cathedrale d'Aix de Chapelle // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen age. Vol. I. Paris, 1968, p. 427–433; Стерлигова И. А. Малый Сион из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988, с. 272–286.
- ⁷ Основные мнения и современный взгляд на проблему изложены в работе И. А. Стерлиговой, в которой подробно интерпретируется ранее не учтенный факт размещения в основании новгородских сионов литургических дисков (Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994, с. 46–62).
- ⁸ Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским // ЧОИДР. Вып. 4. 1898, с. 84.

- ⁹ Понимание Гроба Господня как прообраза всех алтарей традиционно для христианского богословия. В одном из древнейших литургических толкований читаем: «Святая трапеза есть место, где положили Христа во гробе его» (*Красносельцев Н. Ф.* О древних литургических толкованиях. Одесса, 1894, с. 63). В связи с этим особое значение приобретает древнейшее упоминание о сионах в описании литургической службы VI в., в котором башнеобразная форма ковчега, приносимого к алтарю, объяснялась тем, что «гроб Господен был изсечен в скале на подобие ковчега, и там положенное покоилось тело Господне». См.: *Голубцов А. П.* Соборные чиновники и особенности службы по ним. М., 1907, с. 218.
- ¹⁰ Исторические свидетельства о комплексе Гроба Господня собраны в книге: *Vincent H. et Abel F.-M.* Jerusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Vol. 2. Paris, 1922, p. 89–300. См. также: *Кондаков Н. П.* Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904, с. 143–196; *Corbo V.* Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Jerusalem, 1982.
- ¹¹ Характерно, что древнейшие сионы более похожи на кувуклий, чем на ротонду. Это, в первую очередь, относится к двум новгородским «иерусалимам» и Аахенскому реликвиарию.
- ¹² Церковь Воскресения часто воспроизводилась в сценах «Входа в Иерусалим», а также в композициях «Гроб Господен». См.: *Ильин М. А.* Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора // Византийский временник. 1959. Т. XVII, с. 105–118; *Рындина А. В.* Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике. «Гроб Господен» // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968, с. 223–236.
- ¹³ Новое фундаментальное исследование этого памятника см.: *Biddle M.* The Tomb of Christ. Sutton, 1999.
- ¹⁴ *Conant K. J.* The Original Buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem // Speculum. 1956. XXI. № 1, p. 3–5; *Grabar A.* Les ampoules de la Terre Sainte (Monza, Bobbio). Paris, 1958; *Barag D., Wilkinson J.* Monza Bobbio Flasks and the Holy Sepulchre / Levant, 6 (1974), p. 179–187.
- ¹⁵ *Кондаков В. П.* Указ. соч., с. 168.
- ¹⁶ Одно из наиболее подробных описаний см.: Фотия, архиепископа Константинопольского, о гробе Господа нашего Иисуса Христа и другие малые его творения между 867 и 878 годами // Православный палестинский сборник. Т. XI. В. I (вып. 31). СПб., 1892, с. 5–7.
- ¹⁷ *Grabar A.* Le reliquaire byzantin... P. 427–433; *Saunders W. B. R.* The Aachen reliquary of Eustathius Maleinus, 969–970 // Dumbarton Oaks Papers 36 (1982), p. 211–219.
- ¹⁸ *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957, p. 139–140. Pl. 3, 4a, 5b.
- ¹⁹ Vat. Bibl. Cod. Urbinato Latino 1362. См.: *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы. М., 2009, с. 266–267.
- ²⁰ Житие и хождения Даниила, русска земли игумена, 1106–1107 гг. // Православный палестинский сборник. Вып. 3. СПб., 1885, с. 18.
- ²¹ Имитация пластин и ребер становится традиционной в изображениях луковичных глав. Примечательно, что и в московских сионах XV в. луковичные купола имеют как бы пластинчатое покрытие, переданное с помощью гравировки.
- ²² *Ousterhout R.* Rebuilding the Temple. Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of Architectural Historians, 48 (1989), p. 66–78.
- ²³ Впервые эта мысль выражена у Евсевия Кесарийского в жизнеописании императора Константина, неоднократно сравнивающего храм Гроба Господня с «предвозвещенным пророками новым Иерусалимом». См.: *Евсевий Памфил.* Сочинения. Т. 2. СПб., 1849, с. 194.

- ²⁴ *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. М., 1983. Табл. 18, 3–4. № 86–87, с. 68.
- ²⁵ *Ророва О.* Les miniature russes du XIe au XVe siècle. Leningrad, 1975, p. 27. Pl. 8. Обращает на себя внимание расположенное под луковичным куполом низкое широкое основание, прорезанное арками — окнами; такая трактовка барабана характерна для изображений иерусалимской ротонды Воскресения.
- ²⁶ К сожалению, в письменных источниках пока не удалось обнаружить прямых свидетельств. Это может быть объяснено тем, что долгое время после смерти Бориса Годунова связанные с его именем инициативы подвергались сознательному забвению.
- ²⁷ *Баталов А. Л., Вятчина Т. Н.* Об идейном значении и интерпретации Иерусалимского образа в русской архитектуре XVI–XVII вв. // Архитектурное наследство. Вып. 36. 1988, с. 22–42; *Баталов А. Л.* Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов и А. Лидов. М., 1994, с. 154–173. Временник Ивана Тимофеева. М., Л., 1951, с. 64–65.
- ²⁸ В. Л. Снегирев связывал это летописное сообщение (ПСРЛ. Т. XXXIV, с. 200) с пожаром 1595 г. (*Снегирев В. Л.* Памятник архитектуры храм Василия Блаженного. М., 1958, с. 80). Однако он не указывал, появились ли эти главы впервые после 1595 г. Определеннее высказывался Н. Н. Соколов, связывавший летописное известие с пожаром 1583 г.: «Сооруженные вновь в 1586 г. главы, очевидно, уже приобрели ту форму, которая дошла до нашего времени» (*Соколов Н. Н.* Проект реконструкции памятника архитектуры — храма Василия Блаженного в Москве // Архитектура СССР. 1977. № 2, с. 48). На реконструкции собора 1561 г. Н. Н. Соколов показывает главы без подчеркнутой луковичной формы (там же).
- ³⁰ Такую интерпретацию архитектурного замысла Покровского собора находим в работах: *Ильин М. А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. М., 1980, с. 68; *Баталов А. Л., Вятчина Т. Н.* Об идейном значении..., с. 29–86.
- ³¹ *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре, с. 15–33.
- ³² См.: *Николаева Т. В.* Указ. соч. Табл. 27, 1–2, с. 84.
- ³³ После выхода первой версии нашей работы (*Лидов А. М.* Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры / Ред.-сост. А. Л. Баталов. М., 1990; *Lidov A.* The Canopy over the Holy Sepulcher. On the Origin of Onion-Shaped Domes Jerusalem in Russian Culture / Ed. A. Batalov, A. Lidov. New York — Athens, 2005, p. 171–180) предлагаемая гипотеза вызвала как поддержку отечественных и зарубежных исследователей (*Баталов А. Л., Успенская Л. С.* Собор Покрова на Рву / Храм Василия Блаженного. М., 2002, с. 40–41), так и попытки уточнения вплоть до полной ревизии: *Заграевский С. В.* Формы глав (купольных покрытий) древнерусских храмов. М., 2008. Следуя предположению Б. А. Рыбакова, этот автор считает, что луковичные главы появились на Руси в XIII в., исходя из того, что они появляются в иконографии того времени, которая, по его мнению, могла отражать только реальную архитектурную практику. Это обоснование не представляется нам доказательным, равно как и попытка предположить в качестве источника формы не Иерусалимский Кувуклий, а так называемый «Купол Скалы» — мечеть Омейядов на храмовой горе в Иерусалиме (*Бондаренко И. А.* К вопросу о происхождении луковичной формы церковных глав // Народное зодчество. Петрозаводск, 1998, с. 105–113).