

А. М. Лидов

Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской¹

Росписи Софии Охридской, созданные по заказу архиепископа Льва (1037—1056), занимают исключительно важное место в истории византийского искусства [1]. Иконографическая программа Софии Охридской дает один из первых примеров средневизантийской системы храмовой декорации; в научной литературе последних лет она рассматривается как завершение предшествующего развития и одновременно новая точка отсчета для последующей эволюции [2]. Важнейшей новой чертой иконографической программы является изображение "Евхаристии" в среднем регистре алтарной апсиды, становящееся с этого времени центральной темой византийских росписей. На стене вимы изображена единственная в своем роде сцена "Литургия Василия Великого", в которой видят источник композиции "Служба св. отцов", получившей широчайшее распространение в византийской монументальной живописи с конца XI в. По своему значению эта иконографическая программа может быть сопоставима только с системой росписей Софии Киевской, но отличается от последней несравненно большей сложностью, обилием редких и даже уникальных особенностей.

С момента раскрытия и первого описания фресок иконографическая программа Софии Охридской вызывает пристальное внимание историков византийского искусства, ей посвящены специальные исследования С. Радойчича [3], А. Грабара [4], А. Эпштейн [5] и других авторов [6]. В основных чертах иконографическая программа была интерпретирована глубоко и правильно. Однако некоторые важные особенности еще не получили убедительного истолкования и вызывают недоумение исследователей. К их числу принадлежит странное изображение Христа Эммануила в композиции "Богоматерь с младенцем на троне", украшающей конху алтарной апсиды. Правильная интерпретация этого образа тем более важна, что он, по мнению ряда исследователей, является ключевым для понимания всей иконографической программы росписей. Главная задача настоящей работы — истолкование этого изображения и выяснение его значения для иконографической программы Софии Охридской и для истории византийского искусства в целом.

Самой необычной и наиболее важной особенностью изображения Христа Эммануила представляется белая лента, положенная поверх длинного золотисто-охристого одеяния. Лента проходит за шеей, почти соединяется на груди и трижды опоясывает фигуру Христа. На ленте видны крестообразные украшения,

¹ Иллюстрации к материалу данной статьи и освещение дальнейших исследований по теме можно найти в главе «Христос-священник в византийской иконографии XI-XII веков» книги автора 2014 г. «Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси», ч. 3 «Храмовая иконография и византийское богословие». Онлайн-ресурс: <http://hierotopy.ru/contents/LidovIconBook3rdChapter.pdf> (дата обращения 05.08.2020).

отделенные друг от друга парами тонких полосок. А. Эпштейн определяет эту ленту как диаконский орарь и считает, что Христос здесь изображен в виде диакона [7]. Однако К. Уолтер справедливо отмечает неубедительность подобной идентификации, плохо согласующейся и с византийскими богословскими представлениями, и с практикой использования литургических одеяний [8]. Исследователь византийской иконографии и церковных ритуалов рассматривает "ленту" как сдержанное указание на священство Христа, но оставляет открытым вопрос о конкретном символическом содержании этого изображения.

Как нам кажется, необычное одеяние Христа может быть правильно объяснено, если обратиться к византийским текстам богослужебных толкований. В сочинении Симеона Фессалоникийского "Разговор о священнодействиях и таинствах церковных" сохранилось подробное описание византийского обряда освящения храма. Приведем интересующую нас часть этого текста.

"В храм, который должен быть освящен, приходит архиерей, как и Бог пришел к нам, чтобы освятить нас. И облачается во все архиерейские одежды, являя воплощение за нас Бога Слова.

Поверх него (облачения) надевает белый синдон, от плеч доходящий до ног, во образ Христова синдона при погребении. Ведь поскольку он имеет намерение воздвигнуть гроб Христов и освятить (его), речь идет о священной трапезе, то (он) изображает и все, что относится к гробу, подражая погребаемому Христу. И опоясывает синдон тремя поясами во славу Троицы: за шеей — ради разума и в знак служения Богу, под руками на груди — ради силы словесной, на поясе — ради чистоты и крепости; первое — во имя Отца, второе — Слова, третье — животворящего и пречистого Духа. Также и на руки налагает платы как нарукавники, соединенные с синдоном. И каждый из них обвязывает тремя поясами — во образ всемогущей Троицы. Ибо руки твои,— говорит Отцу Давид,— то есть Сын и св. Дух, сотворили меня и создали меня. И девятью поясами становятся эти девять пут, обозначая девять чинов ангелов, троически проповедующих Троицу. Но иерарх перепоясывается таким образом и как служитель великого дела, прося себе силы и Бога и подготавливая себя к делу; а может быть и из уважения к священническому облачению, дабы не осквернить его ..." [9].

Приведенный текст не во всех деталях совпадает с изображением Христа Эммануила. К примеру, в изображении отсутствуют нарукавники с тройными лентами. Однако тем не менее сходство описанного и изображенного одеяний очень выразительно. Обратим внимание на ленту или пояс, идущий за шеей, на тройной пояс под руками, несомненно символизирующий св. Троицу. Если представить, как практически осуществить рекомендации текста, то трактовка одеяний в росписях Софии Охридской покажется наиболее правдоподобной. Длинное и одноцветное облачение Христа Эммануила вполне может быть названо "синдоном". Это слово в византийское время не имело точного смысла. Термином "синдон" обозначали любое изделие из полотняной ткани: плащаницу, покров для алтаря или одежду. В тексте речь идет о белом синдоне, а облачение

Христа — желтое. Но это противоречие легко объяснимо. Во фресках Софии Охридской желтый становится своеобразным "синонимом" белого цвета, к примеру, в некоторых случаях белые стихари диаконов также написаны желтым тоном.

Сравнение текста и иконографического типа показывает, что сходство носит значительно более принципиальный характер, чем отличия. И Симеон Фессалоникийский, и автор иконографической программы Софии Охридской имели в виду одно и то же одеяние, использовавшееся только в ритуале освящения храма, совершать который имел право священнослужитель в сане не ниже епископа. Таким образом, Христос Эммануил в конхе Софии Охридской представлен как архиерей, освящающий храм.

Происхождение описанного типа одеяний достаточно хорошо понятно. Оно связано с символикой ритуала. Архиерей, освящающий храм, изображает погребяемого Христа, полотняный синдон — плащаницу, лента — пояс, которым по древнему обряду обвязывалась плащаница. Своего рода прообраз этой ленты можно видеть в сценах "Воскрешение Лазаря". Украшения на ленте (кресты и двойные полоски) характерны для лентовидных элементов литургических одеяний, их можно найти в некоторых византийских изображениях диаконских орарей и священнических епитрахилей, изначально также представлявших собой скрепленную на груди ленту. Символика украшений вполне традиционна, крест напоминает об искупительной жертве, сдвоенные полоски — о двуединстве природ во Христе.

Определив конкретное содержание образа Христа Эммануила в конхе, важно выяснить, что оно дает для понимания иконографической программы Софии Охридской. В первую очередь выявим редкие особенности в изображении "Богоматерь с младенцем на троне" в конхе. Для этого сравним его с традиционными решениями аналогичной темы, к примеру, с композицией IX в. из алтарной апсиды Софии Константинопольской или с почти одновременной мозаикой из церкви Осиос Лукас. Сравнение позволяет отметить следующие нетрадиционные черты, перечисляемые по мере возрастания их необычности: младенец Христос благословляет отставленной в сторону рукой, он восседает как бы на невидимой радуге, Эммануил изображен в мандорле — зеленоватой в центре и ярко-белой по краю, сознательно нарушены естественные пропорциональные соотношения между фигурами Богоматери и младенца, мандорла изображена строго симметричной, геометрически определенной композиции.

Последняя черта не является ни следствием недостаточного профессионального мастерства, ни индивидуальной стилистической особенностью. Это ясно видно при сравнении с другим изображением "Богоматерь с младенцем на троне", созданным тем же художником и расположенным на западной грани южного предалтарного столпа [10]. Примечательно, что во второй композиции не только соблюдены правильные пропорции, но и отсутствуют почти все редкие иконографические детали, имеющиеся в изображении в конхе. Продолжая сравнение, можно заметить некоторую "нейтральность", "абстрагированность",

"обезличенность" изображения Богоматери, контрастирующего с изображением Христа в композиции конхи. Так, карнация в лице Богоматери достаточно светлая, в лице Христа — более интенсивная, абрис фигуры Богоматери обобщенный, контур фигуры Христа — более сложный и выразительный. В целом изображение и Богоматери, сделанное в строгой сине-коричневой гамме предстает как своеобразное обрамление сияющей зеленовато-белой мандорлы с золотистым изображением Христа.

Особое выделение образа Христа в конхе Софии не осталось незамеченным исследователями. По мнению С. Радойчича, оно связано с посвящением храма, стремлением выразить идею Софии Премудрости Божией, зримым воплощением которой является образ Христа-Логоса, второго лица Троицы [11]. Богоматерь в этом истолковании предстает как место обитания Премудрости. В Софии Охридской изобразительными средствами выражен тот же смысл, что и в словах надписи над изображением Богоматери Оранты в конхе Софии Киевской: "Бог посреди нее...". София, Христос, Богоматерь неразрывно связаны с идеей Церкви. Олицетворение Богоматерь-Церковь стало одной из излюбленных тем византийской богословской мысли. При этом Церковь есть "дом Премудрости", по слову литургического толкования, "Церковь есть дело ипостасной и я мудрости Божией, которая в этом божественном своем теле создала себе храм" [12].

Глубокие семантические связи, объединяющие эти высокие понятия, хорошо изучены в научной литературе [13]. Нас интересует один аспект большой проблемы, непосредственно касающейся иконографии "Христа-архиерея, освящающего храм". Это изображение в контексте названных символов, несомненно, должно было рождать у византийца XI в. ряд ассоциаций. Назовем некоторые из них. Христос, воплотившись в теле Богоматери, освятил его подобно архиерею, освящающему храм. Христос, рожденный от Богоматери, пришел в мир как архиерей, дабы освятить "храм новой веры". Христос воплотившийся, распятый, вознесшийся и вечно пребывающий на небесах как второе лицо Троицы, есть великий архиерей, дающий начало и освящение любому земному храму. Образ "Христа-архиерея, освящающего храм" в конхе Софии Охридской был конкретным выражением темы Софии Премудрости Божией, в основе которой лежала "идея освящающей силы Бога, концентрическими кругами распространяющейся на мироздание" [14]. Как пишет историк византийской богословской мысли, "София — Мария — Церковь: это триединство говорило византийцу об одном и том же — о вознесении до божества твари и плоти, о космическом освящении" [15].

В этой связи заслуживает внимания изображение овальной мандорлы. Этот мотив христианской иконографии традиционно возводят к римскому типу *Imagoclipata*, портрету на особом типе щита с каймой по краю, символические формы которого имеют глубокие древневосточные корни [16]. *Clepeus*, использовавшийся в погребальных портретах и в изображениях обожествленных императоров, символизировал вечность и власть над мировым космосом. Он нес в себе и идею торжественного прославления: сохранились изображения богини победы Виктории, держащей в руках *clipeus*. В новейшей литературе

указывается, что римская императорская иконография не была единственным источником мотива мандорлы, поскольку существует ряд выразительных отличий в использовании этого мотива античным и христианским искусством. В качестве более важного источника предлагается хорошо известная на Ближнем Востоке в первые века нашей эры раннебуддийская иконография, где мандорла имеет значение не плоского щита, но нематериального сияния, ореола, окружающего фигуру божества [17]. Однако и в римском, и в раннебуддийском искусстве символика мандорлы неразрывно связана с идеями вечности и прославления.

Рассматривая изображения в конхе Софии Охридской, мы можем убедиться, что правомерно говорить о нескольких источниках мотива мандорлы в византийском искусстве. С одной стороны, Богоматерь поддерживает мандорлу двумя руками как некий щит, с другой - мандорла, несомненно, изображает светящийся ореол (концентрированный зеленоватый свет, постепенно разрежаясь, становится к краям чисто белым). Художник показывает не просто сияние, но направленное движение света. Росписи Софии Охридской дают единственный известный пример изображения мандорлы в композиции "Богоматерь с младенцем на троне" во всей византийской монументальной живописи послеиконоборческого времени [18]. По-видимому, обращение к столь редкому мотиву было не случайно и прямо связано с образом "Христа-архиерея, освящающего храм". Составители программ росписи стремились зримо воплотить идею "освящающей силы Бога", представив ее в виде исходящего от Христа сияния [19].

Идея освящения сочеталась в композиции Софии Охридской с темой прославления Христа как владыки универсума. Эммануил, дающий на радужном престоле, изображен как космократор, пребывающий на небесах правитель вселенной. Легко увидеть значительное сходство этого изображения с образом Христа в ореоле из композиции "Вознесение", расположенной в своде вимы над конхой. Здесь тема прославления Христа получает развитие, повествовательный характер композиции позволяет добиться органичного перехода от символических образов алтарной апсиды к сюжетным изображениям "Домостроительства спасения" на стенах церкви [20].

Выразительной общей чертой изображений Христа в конхе и своде вимы Софии Охридской является жест поднятой и отставленной в сторону правой руки. Этот жест нередко встречается в византийском искусстве, но все же для изображений младенца в конхе более характерно расположение благословляющей руки перед грудью. Особое содержание жест поднятой руки получает еще в магических ритуалах. Однако к III в. н. э. он окончательно утверждается в римской императорской иконографии как жест всевластия и дарования спасения [21]. В этом символическом значении он наследуется и византийским искусстве.

Описанный жест трижды встречается в иконографической программе алтарных росписей Софии Охридской. Мы находим его в изображении Христа, стоящего за алтарем, в центре композиции "Евхпристия", расположенной строго под изображением Христа в своде вимы и в конхе. Эти три алтарных образа, несомненно, объединяет единый замысел. Христос в композиции "Евхаристия"

представлен как иерей, свершающий небесную литургию [22]. В "Вознесении" он изображен как "Царь Славы", владыка вселенной. Образ в конхе соединяет и те и другие черты. Поза Христа говорит о космократоре, необычное одеяние — о первосвященнике. По определению литургического толкования, "он есть освящающий и прославляющий как единый Царь и Архиерей" [23]. Кроме того, в отличие от изображений в "Вознесении" и "Евхаристии", Христос в конхе представлен в типе младенца Эммануила, который воспринимался византийцами как емкий символ воплощения и искупительной жертвы. Сияющий ореол, указывающий на божественную природу образа, создает своеобразную семантическую основу изображения, объединяющую идеи царственности, священства и жертвенности Христа. Представленный в конхе Софии Охридской образ "Христа-архиерея, освящающего храм", заключающий в себе все основные идеи храмовой декорации, является смысловым центром иконографической программы росписи.

Изображение Христа в "Евхаристии", рассмотренное в связи с образом в конхе, позволяет заметить одну деталь, о которой не упоминали исследователи. Хитон Христа лежит поверх особой рубашки. Мы видим часть рукава от локтя до кисти. О том, что это отдельное от хитона одеяние, говорит сравнение с другими аналогичными изображениями Христа. В этих композициях Христос либо благословляет обнаженной до локтя рукой, либо, как в Бристольской псалтыри или псалтыри Феодора XI в., изображается рукав белой рубашки, контрастирующий с более темным по цвету хитоном [24]. Примечательную особенность этого одеяния в росписях Софии Охридской создают странные нарукавники, представляющие собой ленту, шесть раз (или два раза по три) обвязанную вокруг кисти. Можно предположить, что отмеченная особенность указывает на архиерейское облачение в момент освящения храма, поскольку именно такой лентой должны быть обвязаны нарукавники синдона. Если наше предположение верно, то под "хитоном Христа надет синдон архиерея, освящающего храм, и Христос как бы свершает первую литургию в только что освященном храме. Предположение хорошо согласуется с логикой ситуации: как архиерей надевает синдон поверх своих традиционных облачений, так поверх синдона одеты обычные хитон и гиматий.

Образы Христа в конхе и в композиции "Евхаристия" объединяет еще одна особенность иконографической программы. К "Христу-архиерею, освящающему храм" подходит в своем роде уникальная процессия ангелов, изображенных по шесть фигур с каждой стороны в нижней части свода вимы. Позы ангелов, склонившихся с покровенными руками, повторяют движения апостолов в сцене "Евхаристии". Составитель программы не только указывает на родственную близость двух изображений священнодействующего Христа, но и подчеркивает литургический характер образа в конхе.

Уточнить символическое содержание образа в конхе помогают два других изображения "Богоматерь с младенцем на троне", сохранившиеся на западных гранях предалтарных столпов. Изображения, выделенные арками в особые иконные композиции, располагались по обе стороны от алтарной преграды. Человек, подходящий к алтарю, мог одновременно видеть три образа Богоматери

с младенцем, связанные единым иконографическим замыслом. В лучшем состоянии до нашего времени дошли изображение на южном столпе, где представлен хорошо известный тип Богоматери, держащей перед собой на коленях младенца Христа, благословляющего отставленной правой рукой, а в левой держащего свернутый свиток. Позы Богоматери и младенца полностью совпадают с изображением в конхе. Однако отсутствуют необычные одеяния Христа, сияющий ореол, кроме того, пропорциональные соотношения фигур приближены к естественным. Композиция носит подчеркнуто репрезентативный характер, Христос изображен как явившийся в мир Пантократор.

Принципиально иное решение находим в композиции на северном столпе. К сожалению, сохранилась только центральная часть изображения, но она тем не менее позволяет получить представление об особенностях изображения младенца. Христос показан со скрещенными ногами, в короткой, до колен рубашке, левой рукой он прикасается к поддерживающей руке Богоматери. Наиболее выразительной особенностью является белая лента с двойными синими полосками, в точности повторяющая аналогичную деталь одеяния Христа в конхе. Она трижды обернута вокруг пояса, различим кончик ленты, поднимающийся от пояса к шее. Эта деталь, символическое значение которой нам уже известно, указывает, что в изображении на северном предалтарном столпе Христос, так же как и в конхе, представлен в образе архиерея, освящающего храм. П. Мильковик-Пепек реконструирует композицию в целом как "Умиление" [25]. Но подобная интерпретация не убеждает, поскольку фигура Христа скорее раскрыта вовне, чем прижимается к Богоматери. Близкие иконографические аналогии более позднего времени (к примеру, кипрская икона XIV в. из церкви Фанеромени в Никосии) позволяют считать, что в охридской фреске Христос правой рукой благословлял Богоматерь, чуть склонившуюся к своему сыну. Изображение на северном столпе подчеркивало особую близость Богоматери и младенца, воплощением которой был образ Христа-архиерея, освящающего и благословляющего Богоматерь-Церковь. Изображения "Богоматери с младенцем" на предалтарных столпах как бы раскрывали две основные грани центрального образа в конхе, представляя царственного Христа, явившегося в мир и благословляющего всех входящих в храм, и священнодействующего Христа, обращенного к своей Церкви.

Было бы интересно выяснить, как образ "Христа-архиерея, освящающего храм" соотносится с другими композициями алтарной росписи Софии Охридской. Ряд редких изображений представлен на стенах вимы. На южной стене можно видеть расположенные с запада на восток четыре сцены из жизни Авраама, которые, если следовать библейским событиям, легко подразделяются на две группы: "Явление Аврааму трех ангелов" и "Гостеприимство Авраама", "Приготовление к жертвоприношению Авраама" и "Жертвоприношение Авраама". Изображение "Гостеприимства Авраама" и "Жертвоприношения Авраама" понимались в Византии как наиболее выразительные ветхозаветные прообразы евхаристии, хорошо известные в еще доиконоборческих иконографических программах (к примеру, мозаики вимы Сан Витале в Равенне, VI в.). Примечательной особенностью Софии Охридской является стремление составителя иконографической программы подчеркнуть повествовательное начало в цикле,

показать сцены как постепенно разворачивающееся действие. Ветхозаветные композиции здесь представлены не только как символы евхаристии, но и как прообраз длящейся во времени литургии. Подразделение сцен на две группы может быть определено желанием, с одной стороны, показать участие в литургии св. Троицы, прообразованной тремя ангелами в "Явлении Аврааму" и "Гостеприимстве Авраама", с другой — акцентировать значение жертвоприношения, составляющего основу литургического ритуала.

Если изображения на южной стене достаточно хорошо поддаются истолкованию, то интерпретация сцен на северной стене представляет собой значительно более сложную задачу. Четыре композиции северной стены не имеют прямых аналогий в других иконографических программах. Они также легко подразделяются на две группы, расположенные с запада на восток: сначала — ветхозаветные сцены "Три отрока в печи огненной" и "Лествица Иакова", за ними — "Явление Премудрости Иоанну Златоусту" и "Литургия Василия Великого". Изображения двух последних сцен сохранились только в Софии Охридской. Характерно, что ветхозаветные сцены отличаются от изображений создателей литургии даже по композиции: в первых сценах она строится по вертикали, в двух последующих — по горизонтали.

Исследователи объясняли появление ветхозаветных сцен в виме Софии Охридской их связью с темами воплощения и евхаристии [26]. Такой точке зрения нельзя отказать в праве на существование, поскольку все изображения в христианском храме так или иначе связаны с этими темами. Однако идеи воплощения и евхаристии в композициях "Три отрока в печи огненной" и "Лествица Иакова" никак особенно ярко не выражены и не способны объяснить исключительного положения названных сцен в системе росписи. Более близкой к истине представляется интерпретация О. Е. Этингоф, которая рассматривает ветхозаветные композиции как хорошо известные прообразы Богоматери [27]. Три отрока указуют на утробу Богоматери, опаленную божественным огнем и оставшуюся невредимой; лествица, соединившая небо и землю, становится высоким символом земной женщины, родившей божественного младенца.

Однако, соглашаясь с подобной интерпретацией, нельзя не отметить, что остается открытым вопрос, почему именно эти композиции были выбраны из многочисленных и не менее популярных ветхозаветных прообразов Богоматери и как они соотносятся с расположенными рядом изображениями. Как нам кажется, объяснение можно найти в связи композиций "Три отрока в печи огненной" и "Лествица Иакова" с идеями церкви и освящения храма.

Более ясно этот смысл выражен в сцене "Лествица Иакова", или "Сон Иакова". Он заключен в самом ветхозаветном тексте, описывающем это событие (Быт., 28, 16—18): "Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем, а я не знал. И убоялся, и сказал: как страшно сие место. Это не иное что, как дом Божий, это врата небесные. И встал Иаков рано утром и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его". Этот ветхозаветный текст почв! полностью цитируется в православном ритуале основания церкви, архиерей

поет его вместе со всем клиром после того, как возливает елей на краеугольный камень [28]. Эпизод общения Иакова с Богом становится в Византии одним из важнейших прообразов Церкви, входит в символику алтарной части храма. В древнем литургическом толковании Софрония Иерусалимского говорится, что "ступени амвона знаменуют лестницу Иакова" [29].

Составители иконографических программ византийских росписей при изображении этой сцены особо выделяли тему освящения алтаря. Так, в мозаиках Монреале (1180-е гг.) единую композицию со спящим Иаковом и лестницей составляет изображение Иакова, поливающего елеем из рога трехступенчатое возвышение, сделанное в форме алтаря [30]. Действия Иакова полностью соответствуют действиям архиерея, возливающего елей на алтарь в ритуале освящения храма. Сопоставление иконографических решений и канонических богослужебных текстов позволяет утверждать, что идея освящения церкви была одной из основных в изображении "Лестницы Иакова". В символическом содержании сцены она неразрывно соединялась с богородичной темой, прообразуя Богородицу-Церковь. В этом смысле композиция "Лестница Иакова" в иконографической программе Софии Охридской создает ее своеобразную и замечательно точную ветхозаветную параллель изображению в конхе, где представлен "Христос-архиерей", освящающий Богородицу-Церковь.

Подобное сочетание богородичной темы с идеей освящения храма можно увидеть и в композиции "Три отрока в печи огненной". В служебном песнопении сказано: "Тебя, Бога-Слова, оросившего в отроков богословствовавших и вселившегося в деву нетленную славим ..." [31]. Бог, по мысли византийского гимнографа, выражает свое присутствие через действие орошения или окропления, что вызывает ассоциацию с обрядом освящения, во время которого архиерей орошает алтарь вином и розовой водой, повторяя трижды: "Окропиши мя иссопом и очищуся". Образ отроков, молящихся в огне и обретающих спасение, недвусмысленно прообразовал Церковь. Кроме того, надо отметить визуальные особенности композиции: печь, отождествляемая с алтарем и храмом, огонь, традиционно толковавшийся как знак божественного присутствия.

Зажигаемый огонь играет чрезвычайно важную роль в византийском обряде освящения храма. Этим ритуалом начинаются и завершаются все действия, связанные со строительством и освящением церкви. Перед началом строительства архиерей кладет крестообразно в алтаре камни, ставит между ними лампаду с елеем и зажигает ее, "установив твердо этот светильник как знамение священного просвещения и точный образ Церкви" [32]. Прочитав последнюю молитву в чине освящения храма, архиерей во второй раз должен был зажечь елей в светильнике и поставить его на алтарь. В этот момент, как считали византийские богословы, светильник на алтаре становился зримым символом Церкви [33]. В богатом и разнообразном своде византийских иконографических типов трудно найти более близкую изобразительную аналогию этому элементу ритуала, чем композиция "Три отрока в печи огненной".

Итак, две ветхозаветные композиции на северной стене вимы Софии Охридской создавали емкий образ "Богоматери-Церкви". По всей видимости, изображения были выбраны из ряда богородичных прообразов в связи с тем, что лучше других выражали идею освящения храма, столь важную для составителя программы росписи. По замыслу утонченного богослова, они должны были вызвать в памяти византийца образ освященной церкви как реального пространства, в котором происходит литургическое таинство. В этом символическом контексте примечательно, что именно с темой литургии связаны две следующие композиции на северной стене вимы.

Литургическое содержание последней сцены, представляющей служащего у алтаря Василия Великого, не нуждается в пояснениях. Однако можно отметить странную особенность изображения. Композиция ясно подразделяется на две группы. Первую группу составляют Василий Великий и диаконы рядом с алтарем, а также трое священников, стоящих за архиереем в некотором отдалении. Вторую группу, выделенную аркой в западной части композиции, образуют люди в светских одеждах. Эта группа совершенно необычна, она является единственным в своем роде изображением мирян в алтарных росписях средневизантийского времени [34]. Для составителя иконографической программы Софии Охридской оно, безусловно, имело определенный и важный смысл, который мы попытаемся реконструировать.

Не вызывает сомнения, что в целом изображение представляет интерьер храма. Но в основном пространстве этого храма находятся только священнослужители трех степеней священства (архиерей, священники и диаконы). Миряне как бы выведены из храма и расположены в своеобразном нартексе, отделенном от основного пространства. Вероятно, с помощью этого необычного иконографического решения автор композиции стремился подчеркнуть, что речь идет об особом церковном ритуале, в котором не могли принимать участие миряне. Именно таким ритуалом было освящение храма. В византийском описании обряда недвусмысленно определено: "...изводятся из храма все, не имеющие печати священства. Ибо во время освящения храма только освященные печатью священства должны присутствовать и служить, каждый соответственно своей степени; а из числящихся между мирянами не должен присутствовать никто" [35]. Сказанное позволяет предположить, что сцена "Литургия Василия Великого" изображает не просто литургическое действие, но конкретную службу, завершающую чин освящения храма, когда архиерей, "сняв только синдон, потому что уже совершил гроб Христов, в одном архиерейском облачении ... совершает священнодействие, потому что оно есть довершение всего божественного" [36].

О содержании композиции, предшествовавшей "Литургии Василия Великого", высказывались разные мнения [37]. Наиболее убедительной кажется точка зрения, изложенная в специальном исследовании Ц. Грозданова, в котором это изображение трактуется как "Явление Премудрости Иоанну Златоусту" [38]. Рядом с возлежащим на ложе Иоанном Златоустом изображена персонификация Софии Премудрости Божией в виде англообразной фигуры с крещатым

нимбом. Премудрость вкладывает в уста святого свиток, от ее лика исходят лучи, падающие на чело Иоанна Златоуста. В левой части композиции расположена группа апостолов, возглавляемых Павлом, Петром и Иоанном. Только одна деталь в интерпретации Ц. Грозданова вызывает сомнения. Он считает, что свиток, поглощаемый Иоанном Златоустом, содержит послание апостола Павла. Это вызывает закономерный вопрос: зачем святому получать в видении от Христа-Премудрости текст, давно известный и доступный для простого чтения. Более вероятно, что в сцене имеется в виду некое очень важное произведение самого Иоанна Златоуста, для создания которого потребовался "дар Премудрости" Наиболее значимым в церковной традиции сочинением Иоанна Златоуста был текст литургии. По-видимому, именно этот текст святой получает как божественное откровение. Авторы православной литургии Иоанн Златоуст и Василий Великий изображены на стене вимы Софии Охридской в двух взаимосвязанных композициях, раскрывающих мистическую историю литургической службы.

Нельзя не заметить декларативного сопоставления изображения спящего Иакова и Иоанна Златоуста на ложе. В расположенных рядом сценах "Лестница Иакова" и "Явление Премудрости Иоанну Златоусту" освящение алтаря и создание литургии показаны как божественные видения, откровения свыше. В обеих композициях представлен Христос, но образ его необычен. В "Лестнице Иакова" он изображен как "Ветхий деньми" в виде седобородого старца с крещатым нимбом [40]. Этот иконографический тип указывал на Христа, предвечно рожденного и пребывающего на небесах "одесную Отца" как второе лицо Троицы. В другой сцене мы видим олицетворение "Христа-Премудрости", т. е. Христа, являющегося зримым воплощением Софии, божественной силы всей св. Троицы. Здесь также иконографическими средствами подчеркнута идея неразрывного единства Христа и Троицы, созидающей Церковь и Литургию. Правомерность интерпретации подтверждает первая сцена цикла "Три отрока в печи огненной", которая символически выражает тему Троицы. По словам известного каждому византийцу богослужебного песнопения, "три богоподобных отрока... ясно изображают всевышнее существо, которое пресветло сияет троичною святостью" [41].

Теперь мы можем понять порядок расположения композиций на северной стене вимы и стоящую за ним логику богословской мысли. Первые две сцены, "Три отрока в печи огненной" и "Лестница Иакова", прообразуют освящение храма, создание "дома Божьего". Две следующие композиции воплощают идею литургической службы: Иоанн Златоуст получает "дар Премудрости", позволивший ему создать текст литургии, Василий Великий свершает службу в освященном храме. Тема божественного откровения, небесного видения, ясно выраженная в "Лестнице Иакова" и "Явлении Премудрости", связывает две группы изображений. Примечательно, что цикл открывает композиция "Три отрока в печи огненной", указывающая на Троицу как высшую первопричину происходящего. Не менее знаменательно, что ряд завершает "Литургия Василия Великого", в которой темы освящения храма и созидания литургии соединяются

воедино.

Привлекая к рассмотрению композиции на южной стене вимы, надо отметить совпадения в логике символического развития сцен, расположенных с запада на восток. Цикл, так же как и на северной стене, открывается темой Троицы ("Встреча Авраамом трех ангелов") к завершается таинством жертвоприношения на только что созданном алтаре ("Жертвоприношение Авраама"). В крайних композициях северной и южной стен вимы, "Литургия Василия Великого" и "Жертвоприношение Авраама", устанавливается очевидная символическая связь с "Евхаристией" в алтарной апсиде. В этом контексте не случайно, что изображения непосредственно примыкают к процессии апостолов, которые, свою очередь, подходят к Христу, служащему в освященном храме.

Как становится понятным, все изображения в алтарной части Софии Охридской представляют собой неразрывное целое и имеют общую символическую основу. Вероятно, такой основой, связанной с посвящением Церкви, была идея Софии Премудрости Божией. Совокупность изображений может быть истолкована как образ Премудрости, созидающей себе храм. Повествовательные композиции на стенах вимы воплощают этот образ не менее ярко, чем символическое изображение в конхе. Огромное значение составил иконографической программы придавал теме освящения храма, яснее всего выраженной в центральном образе "Христа-архиерея, освящающего храм". Он стремился подчеркнуть идею преобразующей и освящающей силы триединого божества, составляющую основное содержание понятия София. Кроме того, для византийского богослова XI в. было важно указать, что пребывающий на небесах Христос есть великий архиерей, освящающий и служащий в небесном храме, образом которого является храм земной.

Помимо чисто богословских, можно привести и исторические причины особого интереса к теме освящения храма. Наиболее вероятным составителем иконографической программы надо считать заказчика росписи архиепископа Льва Охридского [42]. До назначения в Охрид он являлся хартофилаксом константинопольской патриархии и одним из наиболее влиятельных византийских церковных деятелей. Дошедшие до нас сочинения Льва Охридского характеризуют его как утонченного богослова и разносторонне образованного человека. По-видимому, он был не случайно назначен на не столь почетную и довольно отдаленную охридскую кафедру. Византийская церковь стремилась укрепить свои позиции в Македонии, не так давно отвоеванной у болгар в результате походов Василия II. Охридская епархия, в течение долгого времени являвшаяся автокефальным патриархатом и имевшая с Византией непростые отношения, была превращена в архиепископию и должна была стать органичной частью константинопольской церкви. Византия активно проводила в славянской Македонии политику эллинизации [43]. Для успешного осуществления этой политики необходим был человек, воспитанный в эллинской культуре и абсолютно преданный интересам константинопольской патриархии.

В 1037 г. хартофилакс "Великой церкви" Лев стал первым архиепископом-

греком на охридской кафедре. С его именем связан ряд мероприятий по преобразованию охридской епархии. Он способствовал введению и утверждению греческой литургии. Одной из главных инициатив нового архиепископа стала перестройка кафедрального собора, превращенного из базилики в традиционный византийский купольный храм. В соответствии с принятым в Византии обычаем Лев Охридский заново освятил перестроенную церковь, получившую новое посвящение Софии Премудрости Божией [44]. Не исключено, что особое значение темы освящения храма в иконографической программе Софии Охридской связано со стремлением архиепископа Льва опосредованно указать на обновление охридской церкви, на начало нового этапа в истории этой епархии.

Предложенное истолкование иконографической программы Софии Охридской стало возможным в результате осознания особого содержания образа Христа в конхе. В данной связи возникает естественный вопрос: является ли иконографический тип "Христа-архиерея, освящающего храм" созданием Льва Охридского? По-видимому, на поставленный вопрос мы должны ответить отрицательно. Для этого приведем ряд аналогичных иконографических решений в памятниках византийской монументальной живописи XI—XIII вв., которые невозможно объяснить влиянием иконографической программы Софии Охридской.

Ближайшую аналогию охридскому изображению дает плохо сохранившаяся фреска XI в. в каппадокийской церкви Чанли Килисе [45]. В конхе южной апсиды церкви помещено поясное изображение Богородицы, поддерживающей перед собой младенца Христа. На плечах Христа ясно различима сходящаяся к поясу белая лента, во всем совпадающая с лентой в одеяниях "Христа-архиерея, освящающего храм" из росписи Софии Охридской. Примечательной особенностью каппадокийской фрески является тройная лента, обвязывающая кисти рук Христа в точном соответствии с византийским ритуалом освящения храма. На южной стене вимы фрагментарно сохранились три фигуры, обращенные к младенцу Христу в конхе. Как отметила Н. Тьерри, они очень напоминают апостолов из композиции "Евхаристия" [46]. Иконографический тип Христа позволяет понять содержание сцены в целом: апостолы направляются к младенцу Христу как великому архиерею, не только освящающему храм, но и свершающему небесную литургию. Мы встречаемся здесь со своеобразной контаминацией изображений "Богородицы с младенцем" и "Евхаристии", представленных в конхе и среднем регистре алтарной апсиды Софии Охридской. Столь выразительное совпадение позволяет предположить, что размещение образа "Христа-архиерея, освящающего храм" в конхе апсиды было в XI в. достаточно традиционным и символически связанным с местоположением композиции "Евхаристия".

Следующий по времени пример интересующего нас иконографического типа находим в мозаиках Монреале в Сицилии (1180-е годы) [47]. В особой нише над главным входом в собор представлено поясное изображение Богородицы с младенцем. Короткая, до колен, рубашка младенца обвязана красной лентой, в

три ряда лежащей на плечах. И хотя цвет и расположение ленты отличаются от известных нам образцов, можно утверждать, что в мозаике Монреале младенец Христос также показан в одеяниях архиерея, освящающего храм. Нельзя не заметить близость мозаики фресковому изображению Богородицы с младенцем на северном предалтарном столпе Софии Охридской. Одной из характерных особенностей мозаики Монреале, помимо необычного одеяния младенца, раскрытого свитка и склоненной головы Богородицы, является жест благословения, в котором использован хорошо известный в византийском искусстве мотив длящегося движения. Христос не застывает в неподвижной позе, а как бы поворачивается к Богородице. Жест благословения относится одновременно и к входящему в храм, и к Богородице, олицетворяющей освященную церковь. Иконное изображение над главным входом устанавливает глубокую внутреннюю связь реального пространства храма и его символического образа, становится своего рода прологом к истории спасения, представленной в мозаичных композициях на стенах собора.

Вероятно, наиболее необычный вариант иконографической темы дает композиция "Богородица Аракиотисса" в фресках Лагудера на Кипре (1192 г.) [48]. Композиция, расположенная на стене, примыкающей к алтарной преграде, играет особую роль в системе росписей, поскольку именно здесь находится посвятельная надпись ктитора. Богородица стоит перед пышно украшенным тронном, ее руки соприкасаются и образуют некую колыбель, на которой возлежит младенец. Христос поворачивается к Богородице, благословляет правой рукой, в левой держит свернутый свиток. Ухо младенца украшает круглая серьга, традиционно объясняемая как знак могущества и высокого положения. Христос облачен в одеяния архиерея, освящающего храм: синдон перевязан белой лентой с характерными парными полосками, лежащей в два ряда на плечах и на поясе. В изображении подчеркнута тема искупительной жертвы, осмысленная в литургическом ключе. По обе стороны от Богородицы представлены архангелы, один склоняется с крестом в руке, другой — с копьем. Сама фигура Богородицы со странно расположенным младенцем уподоблена своеобразной лжице, которой причащают в евхаристии [49]. В этой связи можно вспомнить, что одеяния архиерея в ритуале освящения храма символизировали плащаницу и погребаемого Христа. По-видимому, эта символика учитывалась, а в некоторых случаях и специально подчеркивалась в византийском искусстве.

В иконографической программе росписи Лагудера "Богородица Аракиотисса" неразрывно связана с композицией, расположенной по другую сторону от алтарной преграды, где изображен Симеон Богоприимец, также держащий на руках младенца Христа. Как убедительно показал А. Стилиану, два образа составляют в своем роде уникальную композицию "Сретения" [50]. Содержание сцены, представляющей первое принесение Христа во храм, позволяет уяснить замысел теля образа "Богородица Аракиотисса": Христос приносится на Богородице не как земной младенец, но как архиерей, созид и освящающий храм новой веры. Изображение вызывает прямую ассоциацию со словами 3-й песни канона на Сретение, обращенными к младенцу Христу: "Господи, твердыня надеющихся на тебя, утверди Церковь, которую ты приобрел драгоценной твоею

кровью" [51]. Существенно, что в приведенной строфе тема основания Церкви органично сплетается с темой искупительной жертвы и ясным указанием на таинство евхаристии. В этом смысле образ "Богоматери Аракиотиссы" во фресках Лагудера может восприниматься как зримое воплощение богослужебного текста.

В монументальной живописи XIII в. тема "Христа-архиерея, освящающего храм" также занимает важное место. Она может быть отмечена в таком крупнейшем памятнике эпохи, как росписи Сапочан. В конхе жертвенника представлено погрудное изображение матери "Знамение" [52]. Младенец Христос облачен в белую рубашку с золотым оплечьем и поручами, которая обвязана лентой из о архиерея в ритуале освящения храма. Характерно, что ореол не в форме геометричного медальона, а в виде неправильного овала, подчеркивающего мысль об исходящем от Христа сиянии. Изображение "Богоматери Знамение" — одно из самых распространенных на подвесных печатях византийских архиереев. Изображение в жертв Сапочан позволяет лучше понять эту закономерность. Иконографический тип "Богоматерь Знамение" создает символический образ освященной церкви и опосредованно указывает на архиерейское служение, берущее свое начало от великого архиерея Христа. Здесь можно вспомнить печати новгородских владык XIII в. с изображением "Богоматерь Знамение". На некоторых из них фигура Христа сопровождалась надписью "СОФІ" (София) [53]. В этих печатях недвусмысленно провозглашалось, что в композиции "Богоматерь Знамение" Христос есть воплощение Софии Премудрости Божией, освящающей Богоматерь-Церковь.

Изображение "Христа-архиерея, освящающего храм" еще один раз встречается в росписи Сапочан [54]. В сцене "Сретение" младенец на руках Богоматери облачен в точно такое же одеяние, как и Хв конхе жертвенника: на нем белая рубашка с золотыми украшениями, перевязанная красной лентой. Выразительна поза младенца: правой рукой он благословляет, левой указывает на алтарь. При этом Х поворачивается к Богоматери, всем своим видом утверждая, что именно она есть тот алтарь, который он призван освятить. За композициями Сапочан и Лагудера стоит принципиально близкая логика богословской мысли. Это показывает, что изображение "Христа-архиерея, освящающего храм" в сцене "Сретение", было в византийском искусстве достаточно традиционным [55]. Кроме того, как ясно из рассмотренных примеров, "Христос-архиерей, освящающий храм" наиболее встречается к конхам апсид и в особых иконных композициях, расположенных либо рядом с алтарной преградой, либо над входом в церковь. "Христос-архиерей, освящающий храм" никогда не изображался отдельно, без Богоматери. Символика образов была неразделима. Напомним, что по византийскому обряду архиерей мог носить перевязанный синдон только в пространстве храма и только во время освящения.

Интересующая нас иконографическая тема встречается не только в собственно византийском монументальном искусстве. Изображения "Христа-архиерея, освящающего храм" можно найти в грузинских росписях, например, в конхах апсид главного храма Вардзии (1184—1186) и церкви Богоматери в Кинцвиси

(XIII в.). Правда, в грузинских памятниках лента, обвязывающая синдон, упрощена до тройного белого пояса. Иконографический тип был известен и в западноевропейском искусстве. Один из ранних памятников — мозаичная композиция XI в. в капелле св. Зенона церкви св. Пракседы в Риме [56]. Образ "Христа-архиерея, освящающего храм" можно найти в итальянских мозаиках, фресках и алтарных картинах XII—XIII вв. [57]

Иконографический тип нашел отражение не только в монументальном искусстве, но и в иконописи, и в миниатюре. Он был особенно популярен в иконах палеологовского времени. Христос в одеяниях архиерея, освещающего храм, встречается практически во всех основных иконографических типах "Богоматери с младенцем". Так, он изображен в иконе "Богоматерь Умиление с полуфигурами святых на полях" XIV в. из Эрмитажа [58], в кипрской иконе "Богоматерь Одигитрия" [59], в иконе 1421—1422 гг. "Богоматерь Взыграние" из художественной галереи Скопье [60]. Широкое распространение он получил и в древнерусском искусстве. Только в одном Загорском музее 14 икон "Богоматери с младенцем" содержат изображения "Христа-архиерея, освящающего храм" [61], встречается оно и в иконах "Сретения" [62]. В византийской миниатюре это изображение появляется не столь часто, но тем не менее сохранился ряд интересных примеров, один из которых дает миниатюра афонской рукописи (Dionisio, 65, f. 12 v) [63].

Рассмотренные памятники ясно показывают, что образ "Христа-архиерея, освящающего храм" не являлся созданием Льва Охридского. Однако остается не до конца понятным, где и когда сложился этот иконографический тип. На первый вопрос ответить легче. Широта распространения сюжета, встречающегося в Македонии и Каппадокии, Италии и на Кипре, говорит о его столичном, константинопольском происхождении. Вопрос о времени создания более сложный. Не исключено, что иконографический тип был известен еще в доиконоборческую эпоху. Но, по-видимому, наиболее вероятным временем появления и распространения темы "Христа-архиерея, освящающего храм" в византийском искусстве надо считать XI в. К этому столетию относятся самые ранние сохранившиеся изображения. В пользу XI в. можно привести и другие аргументы.

В научной литературе последних лет XI в. уделяется все больше внимания. Это столетие рассматривается как "водораздел" в истории византийской культуры и искусства [64], когда окончательно утверждается собственно византийский идеал и начинается новый этап художественного развития, связанный с победой иудео-христианской традиции, долгое время сосуществовавшей с античной. Изменения в общественной жизни, определенные возросшей ролью византийского клира, приводят к новому пониманию идеи храма, который теперь трактуется не столько как "царство небесное на земле" (по известному определению патриарха Германа), сколько как "церковь небесная на земле". Христа представляют не только в образе вселенского императора, окруженного небесным двором, но и в виде великого архиерея, свершающего литургию в небесном храме. Если раньше главным источником иконографических решений был церемониал

императорского двора, в целом сложившийся еще в поздней античности, то в XI в. огромное значение приобретают чисто церковные ритуалы, сформировавшиеся в результате длительной эволюции христианского богослужения. Важнейшим событием стало появление в центральном регистре византийских алтарных апсид композиции "Евхаристия", создававшей зримый образ небесной литургии (самые ранние примеры дают иконографические программы середины XI в. в Софии Охридской и Софии Киевской). К концу столетия складывается композиция "Служба св. отцов", сменяющая фронтальные изображения епископов в нижнем регистре апсид.

В русле этих изменений должен быть рассмотрен и образ "Христа-архиерея, освящающего храм". Он был вызван к жизни стремлением подчеркнуть архиерейское достоинство Христа и указать на нерасторжимое единство небесных и земных ритуалов. Примечательно, что в иконографической программе Софии Охридской образ "Христа-архиерея, освящающего храм" наиболее тесно связан с новыми композициями "Евхаристия" и "Литургия Василия Великого".

Образ, символически соответствующий "Христу-архиерею, освящающему храм", можно найти и в одновременной иконографической программе Софии Киевской. На лицевой стороне восточной подпружной арки находится самое раннее изображение "Христа-священника" [65]. На священство Христа указывает только тонзура, которая являлась наименее конкретным знаком принадлежности к одной из степеней священства. По мысли создателей иконографического типа, имен знак приличествует великому архиерею, стоящему выше всех чинов церковной иерархии. Знаменательно, что в пространстве Софии Киевской "Христос-священник", расположенный между Пантократором в куполе и Богородицею в конхе, становится в ряду важнейших символических образов, объединяя идею космократора с идеей церковного служения.

Теме "Христа-архиерея", появившейся в иконографических программах Софии Охридской и Софии Киевской, была суждена в византийском искусстве долгая жизнь. Развитие этой темы определялось общим для византийской иконографии процессом "ритуализации", выразившемся в усилении конкретности и повествовательности литургических образов. Если в памятниках XI—XII вв. мы видим лишь сдержанное указание на архиерейское достоинство Христа, то в иконографических программах последующих столетий появляются изображения Христа в полном патриаршем облачении [66].

Подведем некоторые итоги.

Найденный текст позволяет объяснить необычные одеяния Христа, изображенного в конхе Софии Охридской. Христос представлен в образе архиерея, освящающего храм. Содержание образа в конхе дает ключ к пониманию всей иконографической программы, в которой первостепенное значение имеет тема освящения церкви, неразрывно связанная с идеей Софии Премудрости Божией, созидающей себе храм. Сохранившиеся изображения ясно

говорят о существовании особого иконографического типа "Христа-архиерея, освящающего храм", возникшего в искусстве Константинополя и получившего достаточно широкое распространение в разных областях византийского мира. Иконографический тип предполагал рядом с Христом изображение Богоматери, олицетворявшей Церковь. В византийских иконографических программах XI—XII вв. Христос в одеяниях архиерея, освящающего храм, как правило, изображается в конхах апсид, в иконных композициях около алтарной преграды и над входом в церковь, а также в сценах "Сретения". Наиболее вероятным временем появления иконографического типа надо считать XI в., когда под влиянием глубоких историко-культурных процессов происходит введение литургических тем в иконографические программы алтарных апсид и складывается средневизантийская система храмовой декорации.

[1] Росписи XI в. почти полностью сохранились в алтарной части и в небольших фрагментах на стенах церкви. Они были раскрыты в начале 50-х годов. Первое и наиболее подробное описание фресок см.: *Мильковик-Пепек П.* Материали за македонската средновековна уместност. Фреските со светитиштето на црквата св. Софија во Охрид // *Зборник. Изданија на Археолошкиот музеј. Скопје, 1956. Т. I. С. 37—67.* Историю изучения росписей с подробной библиографией см.: *Нурин В. J.* Византцске фреске у Лугославци. Београд, 1975. С. 179—180.

[2] Эта точка зрения ясно выражена в книге К. Уолтера, обобщившей многочисленные исследования по истории византийских иконографических программ. См.: *Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 193—196, 198.*

[3] *Padojchuh C.* Прилози за историју најстарије охридско сликарства // *ЗРВИ. 1964. Т. 8/2. С. 355—380.*

[4] *Grabar A.* Les peintures dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid // *Cahiers archeologiques. 1965. Т. XV. P. 257—265.*

[5] *Epstein A. W.* The Political Content of the Painting of Saint Sophia at Ohrid // *JOB. Bd. 29. 1980. S. 315—329.*

[6] Ряд исследований посвящен отдельным композициям, см.: *Miljkovic-Peppek P.* La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situe au nord de l'econostase de St. Sophie a Ochrid // *Akten des XI. International Byzantinisten Kongress. Munchen, 1960. S. 388—391;* *Грозданов Ц.* Слика Лавльанья Премудрости св. Ловану Златоустом у св. Софији Охридској // *ЗРВИ. 1980. Т. 19. С. 147—154.*

[7] *Epstein A. W.* Op. cit. P. 319.

[8] *Walter Chr.* Op. cit. P. 194.

[9] *PG. Т. 155. Col. 309—310.* Существует русский перевод XIX в., см.: Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного

богослужения. СПб., 1856. Т. II. С. 153—154. За уточнение перевода этого отрывка приношу искреннюю признательность Б. Л. Фонкичу.

[10]Ср.: *Epstein A. W.* Op. cit. P. 317-318.

[11]*Padojchuh C.* Указ. соч. С. 357.

[12]См.: Писания св. отцов... Т. II. С. 435 (PG. Т. 155. Col. 585).

[13]См., например: *Florovsky G.* Christ, the Wisdom of God in Byzantine Theology // VI^e Congrès international des études byzantines. Resumes des rapports et communications. P. 1940. P. 255—260; *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой цен тральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная дитература домонгольской Руси. М., 1972. С. 25—49.

[14]*Аверинцев С. С.* Указ. соч. С. 42.

[15]Там же. С. 41.

[16]См.: *L'Orange H.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the World. Oslo, 1953. P. 88—102; *Grabar A.* L'image clipeata cretienne//L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen Age. P., 1969. Т. I. P. 607—660.

[17]См.: *Mathews T.* The Early Armenian Iconographie Program of the Ejmiacin Gospel // East of Byzantium. Syria and Armenia in the Formative Period. Washington, 1982. P. 207—208.

[18]Иконографические аналогии приведены в работах: *Epstein A. W.* Op. cit. P 317; см.: *Tatic-Djuric M.* Bogorodica Nikopeja // I Kongress saveza drustava povjesnicara imjetnosti SFRJ. Ohrid, 1976. S. 39—51.

[19]Образ в конхе был настолько необычен, что в XIII в., когда его первоначальный смысл был забыт, композицию "Богоматерь с младенцем" переписали, изобразив Христа без ореола и в обычных одеяниях. См.: *Мильковик-Пепек П.* Ук. соч.С. 49—50, сл. 9.

[20]Вероятно, именно это качество определило особый интерес к теме "Вознесения" в монументальной живописи XII в., вдохновленной литургической проблематикой. В этой композиции тема прославления Христа Пантократора становилась неотделимой частью истории спасения, которая ежедневно воспроизводилась в литургическом децстве.

[21]См.: *L'Orange H.* Op. cit. P. 139—153, 165—170.

[22]Об особенностях образа Христа в "Евхаристии" см.: *Grabar A.* Les peintures... P. 264; *Нурпх. В. J.* Указ. соч. С. 10; *Epstein A. W.* Op. cit. P. 320. Однако

некоторые интерпретации вызывают сомнение.

[23]См.: Писания св. отцов... Т. II. С. 265 (PG. Т. 155. Col. 417).

[24]См.: *Dufrenne S. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. P., 1966. Т. 1. Pl. 50. P. 57; Der Nersessian S. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. P., 1967. Т. 2. Pl. 89. P. 52.*

[25]*Miljkovic-Peprek P. Op. cit. S. 391. Taf. 56—57.*

[26]См.: *Padojchuh C. Указ. соч. С. 361—364; Grabar A. Les peintures... P. 260—265.*

[27]*Этингоф О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века: (Диссертация). М., 1987. С. 129—130*

[28]См.: Требник. М., 1873. Ч. 2. С. 13.

[29]См.: Писания св. отцов... Т. I. С. 269.

[30]Аналогичное изображение "Лествицы Иакова" есть и в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (сер. XII в.); см.: *Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. L., 1949. Pl. 36, 108.*

[31]См.: Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб. 1875. С. 33.

[32]См.: Писания св. отцов... Т. II. С. 151 (PG. Т. 155. Col 308).

[33]Там же. С. 163 (PG. Т. 155. Col. 320).

[34]Ср.: *Walter Chr. Op. cit. P. 198.*

[35]См.: Писания св. отцов... Т. II. С. 154 (PG. Т. 155. Col. 309—312).

[36]Там же. С. 163.

[37]С. Радойчич считал, что изображено явление Христа с апостолами Иоанну Евангелисту перед смертью (*Padojchuh C. Указ. соч. С. 363*). По мнению А. Грабара, композиция представляет сцену из жития Василия Великого, где святой получает благословение на свершение первой литургии (*Grabar A. Les peintures... P. 261 —264*).

[38]*Грозданов Ц. Указ. соч. С. 147—154.*

[39]Вероятно, одним из источников композиции был эпизод из жития Иоанна Златоуста, в котором рассказывается, как к Иоанну, монашествовавшему в

монастыре близ Антиохии, ночью явились в видении апостолы Петр и Иоанн и передали святому свиток как дар Премудрости. Эпизод объясняет присутствие Петра и Иоанна, особое значение свитка, а также тот факт, что Иоанн Златоуст изображен не в святительских, а в монашеских одеждах.

[40]Об этом иконографическом типе см.: *Real lexikon der byzantinischen Kunst*. Bd. 1. Stuttgart. 1966. 1028—1029.

[41]Богослужебные каноны... С. 28.

[42]Обэтомархиепископесм.: *Gelzer H. Der Patriarchal von Achrida*. Leipzig, 1902; *Снегаров И.* История на Охридската архиепископия. С. 1924. Т. I. С. 195-197, 266—267.

[43]См.: *Epstein A. W.* Op. ей. P. 322—325.

[44]Это ясно из надписи в списке епископов Охрида, опубликованной в кн.: *GelzerH.* Op. cit. S. 6.

[45]См.: *Tierry N.* Etudes cappadociennes. Region du Hasan Dage // *Cahiers archeologiques*. 1975. Т. 24. P. 189. Fig. 16.

[46]Ibid. P. 189.

[47]См.: *Demus O.* Op. cit. PL 111. P. 311.

[48]Подробное описание композиции см.: *Stilianou A.* Sociological Reflections in the Painted Churches of Cyprus // *JOB*. Bd. 32/5, 1982. P. 523—526.

[49]Сравнение Г. Мэгвайра.

[50]*Stilianou A.* Op. cit. P. 523—524.

[51]Богослужебные каноны... С. 31.

[52]См.: *Татиш-Няриш. М.* Икона Богородице Знаменья // *Зборник за ликовне уметности*. 1977. Т. 13, ел. 7. Схему росписей жертвенника см.: *Нурпш В. J.* Сопонани. Београд. С. 134.

[53]См.: *Янин В. Л.* Актовые печати Древней Руси. М., 1970. Т. 2. С. 46—47. Табл. 10.

[54]См.: *Буриш В. J.* Сопонани, ел. XII.

[55]Изображения в Лагудера и Сапочанах не единственные в росписях XI—XIII вв. См. также: *Boyd S.* The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus and its

Wallpainting // DOP. 28. 1974. Pl. C. 27.

[56]См.: *Oakeshott W.* The Mosaics of Rome. L., 1967. Pl. 126. P. 208, 241, 376. Исследователь отмечает, что особенности стиля и техники делают вероятным изготовление мозаики византийским мастером.

[57]К примеру, мозаичная композиция, созданная около 1210 г. в римской церкви Сан Паоло фуори ле Мура (*Oakeshott W.* Op. cit. Pl. XXVII), или алтарный образ 1261 г. Каппо ди Марковальдо (*Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964. Taf. 62).

[58]Византийское искусство в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. С. 86. № 953.

[59]Сокровища Кипра. М., 1976. Табл. 13.

[60]Иконы на Балканах. София; Белград, 1966. Табл. 191.

[61]См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. № 72, 98, 103, 106—109, 120, 121, 124, 143, 165, 190.

[62]См., например: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 444.

[63]The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts. Athens, 1974. Т. 1. Pl. 123.

[64]Наиболее последовательно эта концепция проведена в кн.: *Walter Chr.* Op. cit. P. 239.

[65]См.: *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. Табл. 17. С. 31—32, 89—90.

[66]См.: *Walter Chr.* Op. cit. P. 214—221.