

М. Н. Бутырский

ПЕЧАТИ ВЕЛИКОЙ ЦЕРКВИ.
ОБРАЗ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
В ИКОНОГРАФИИ ВИЗАНТИЙСКИХ
МОЛИВДОВУЛОВ

Византийская сфрагистика была и остается областью, исследование которой существенно расширяет источниковую базу сопредельных научных дисциплин, в том числе истории искусства Византии. Печати экдиков Св. Софии Константинопольской не только проливают свет на исторические и юридические аспекты существования этого судебного института империи, но и предоставляют богатые возможности для иконографического анализа образов самой Великой Церкви, запечатленной на них в виде миниатюрной модели.

В недавней обобщающей работе Дж. Котцониса¹ очерчен и подробно рассмотрен круг основных вопросов, связанных с этими интереснейшими памятниками византийской сфрагистики. На выводы Дж. Котцониса мы будем опираться в собственном обзоре иконографии Великой Церкви Константинополя, темы, позволяющей сделать печати объектом иеротопического исследования.

Институт церковных экдиков (ἑκδῖκοι или ἐκκλησιέκδικοι — адвокаты, защитники), объединенных в коллегию при храме Св. Софии, существовал в Византии с VI по XV в. Правовые основания для его создания и функционирования были заложены еще юстиниановским законодательством, реципированным в период Македонской династии. Однако то сравнительно небольшое количество моливдовулов, которые введены в научный оборот (около 30), датируется XI–XIV вв. и по вариантам легенд распределяется по пяти разновременным груп-

¹ *Cotsonis J.* The Virgin and Justinian on Seals of the *Ekklesiekdikoi* of Hagia Sophia // *DOP* 56 (2003), p. 41–55.

пам². На каждом в полный рост изображены Богородица и император Юстиниан I, сообща держащие модель (макет) Софийского храма. Богородица чаще изображена слева по отношению к зрителю, император — справа, облачением ему служит лор, оба показаны в нимбах³. Выбор обоих персонажей объясняется назначением самого трибунала экдиков, в первую очередь защищавших обвиняемых в убийстве и гарантировавших право церковного убежища. В Богоматери византийцы издавна видели свою первейшую заступницу и ходатайницу; со слов ΘΕΟΤΟΚΕ ΒΟΗΘΕΙ начинаются инвокативные легенды большинства византийских моливдовулов, в том числе и моливдовулов церковных судей, кроме того, на некоторых из них Ее образ сопровождается эпитетом Η ΒΟΗΘΙΑ («Помощница»). Императора Юстиниана в XI–XII вв. продолжали чтить как патрона трибунала экдиков и строителя Софийского храма, где судьи выносили свои вердикты.

Оборотную сторону всех печатей занимает надпись «Богочестивейшим пресвитерам и церковным экдикам»⁴, завершающая призыв о помощи ко Христу (не изображавшемуся) или Богородице (но не Юстиниану!) на лицевой стороне. В связи с этим Дж. Котцонис высказывает мнение об особом значении Богородицы и правосудного царя для осужденных, в качестве чьих помощников и заступников они фигурировали на печатях⁵. Перемена субъекта отношений крайне важна: она, в частности, помогает понять уникальную особенность моливдовулов экдиков — невиданно большие для артефактов этого класса размеры. Если обычные византийские печати имеют стандартные размеры 1,5–4,5 см, то печати экдиков — 4,5–8,5 см. По версии Дж. Котцониса, ими запечатывались так называемые «симейомата» (semeiomata), письменные судебные вердикты, свидетельствовавшие о раскаянии преступника и спасении его души, а также обеспечивавшие ему защиту от дальнейшего преследования. Крупные вислые печати с легко различимыми изображениями обретали функции икон-оберегов, каждая деталь кото-

² Cotsonis, p. 41–42. Там же см. историографический обзор. В настоящей работе указания на конкретные экземпляры даны по изданию: Zacos G. Byzantine Lead Seals / Compiled by J. W. Nesbitt, Berne, 1985.

³ Тех же самых персонажей можно видеть на мозаике X в. из храма Св. Софии, однако на ней запечатлена сцена адорации василевсов Константина и Юстиниана своим небесным Суверенам. Более адекватную иконографическую параллель композиции на печатях экдиков дают монеты фессалоникского императора Мануила Комнина Дуки (1230–1237), на которых он и св. Димитрий держат модель города Фессалоники (Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore collection. IV / Ed. by M. Hendy. Washington, 1999, pl. XLI, 9).

⁴ ΤΟΙΣ ΘΕΟΣΕΒΕΣΤΑΤΟΙΣ ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΙΣ [καὶ] ΕΚΚΛΗΣΙΑΚΟΙΣ.

⁵ Cotsonis, p. 55.

рых наделялась спасительным смыслом. Это в полной мере относится и к изображениям храма. Известно, что заседания судебного трибунала проходили в нартексе Св. Софии (рис. 1), сам храм пользовался правом убежища, дарование которого традиционно связывали с законодательством Юстиниана. Поэтому укрупненное изображение здания прямо по центру печатей, служащее «замковым камнем» всей композиции, оказывается столь же содержательным компонентом ее иконографии, как образы Богородицы и царя.

На всех печатях изображения храма монументальны и вместе с тем компактны, лаконичны. Строго отобранные детали позволяют воссоздать как внешние формы здания, так и признаки его интерьера. Все изображения Св. Софии можно разделить на несколько групп, по степени угадываемой в них «реалистичности» архитектурного образа, созданного путем выдвижения на передний план наиболее значимых его элементов. К таковым в первую очередь относится мощное полукружие купола с водруженным на него крестом. Изменения в трактовке купола сводятся к нюансам точечно-линейного заполнения сегмента, придающего куполу зонтичную форму. Выделяется печать позднего XII в. (рис. 9), на которой можно уловить стремление к более тонкой дифференциации рисунка, словно воссоздающего некую не подлежащую опознанию структуру. Гораздо более вариативна трактовка подкупольной части здания, которая, собственно, и является объектом исследования. На ряде печатей XI в. она показана в виде совокупности трех (рис. 4а)⁶ либо пяти (рис. 4b)⁷ экседр. Такой способ передачи конструктивных отличий Св. Софии, зримо убеждающий в достоверности архитектурной композиции как ее внешних, так и интерьерных членений, может быть сопоставлен с надпортальной мозаикой конца X в. из юго-западного вестибюля самого храма, где изображен, в частности, император Юстиниан, подносящий Богородице и Младенцу модель выстроенной им Великой церкви (рис. 2). На ней хорошо различимы особенности форм храма, с узнаваемыми очертаниями купола, больших полукуполов и внешних контрфорсов на боковых фасадах здания. В изображении Св. Софии на моливдовулах, напротив, скорее угадывается вполне достоверный образ ее внутреннего пространства, словно бы собираемого, полностью или частично, из пяти экседр центрального нефа или трех восточных экседр. Примером создания аналогичного пространственного образа может служить навершие скипетра из слоновой кости (рис. 3) с именем императора Льва (VI), датируемое 886–912 гг. (Берлин, Музей позднеантичного и византийского искусства)⁸.

⁶ Zacos, fig. 62–65; Cotsonis, fig. 1.

⁷ Zacos, 70 a–c.

⁸ Corrigan A. The Ivory Scepter of Leo VI: A Statement of Posticonoclastic Imperial Ideology // Art Bulletin, 60, 1978, p. 413.

Более поздние печати демонстрируют принципиально иную трактовку образа Великой церкви. В одном случае, на печатях конца XIII–XIV вв., это помещенные прямо под куполом фрагменты условной алтарной преграды на трех или четырех столбиках, соединенных тремя арочками, и заалтарный 6-конечный крест между ними (рис. 5, 6)⁹, так что сам купол в их окружении более ассоциируется с киворием, воздвигнутым над алтарным престолом.

Целью такой иконографии могла быть не столько графическая реконструкция конкретного архитектурного прототипа, в данном случае, Св. Софии Константинопольской, сколько создание символического аналога ее пространства, сакральность которого служила гарантом права на убежище. В качестве его источника и сосредоточения выступает алтарь — наиболее священное место любого церковного интерьера. На печатях эдиков алтарное пространство лишено признаков, идентифицирующих его именно со Св. Софией, и претендует на универсальность — качество, присущее сакральному пространству христианского храма как таковому.

Такая иконографическая вокабула получила широкое распространение в искусстве византийской миниатюры, иконы и монументальной живописи, где посредством ее воссоздавались символические церковные интерьеры (например, в таких композициях, как Введение Богородицы во храм или Сретение)¹⁰. На печатях эдиков, помимо собственно преграды и кивория, имеется изображение 6-конечного запрестольного креста, отчетливо видимого в проеме алтарной преграды. Он редко встречается в этой иконографии храма, однако его присутствие на молитвенных эдиков может иметь особое значение, которое будет объяснено ниже.

На печатях следующей группы, датируемых поздним XII в., архитектурная композиция наиболее оригинальна (рис. 7–9)¹¹. Купол зрительно опирается на арку пролетом почти во все подкупольное пространство, не ассоциирующуюся, однако, ни с одним из конструктивных элементов Св. Софии. Поле под аркой, разделенное посередине вертикальной чертой, трактовано как створки закрытых дверей. В созданной таким способом модели Великой церкви трудно не увидеть известного сходства с богослужебной утварью, являющейся литургической моделью храма, — сосудами-дарохранильницами, сионами или иерусалимами.

⁹ *Zacos*, fig. 73–77; *Cotsonis*, fig. 2.

¹⁰ Обзор темы см. *Шалина И. А.* Вход «Святая святых» и византийская алтарная преграда // *Иконостас* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 52–84.

¹¹ *Zacos*, fig. 68–69, 71–72; *Cotsonis*, fig. 5.

Иконография византийских иерусалимов XI–XII вв. восходит к образам кивория над Гробом Господним в Палестине и содержит те же элементы, что и образ Св. Софии на печатях: купольную сень на колонках и дверцы, ведущие во «внутреннее пространство» этих литургических сосудов¹². На одной из печатей (рис. 10а)¹³ дверцы кажутся раскрытыми, так что в образовавшемся проеме угадывается изображение креста. Будучи местом пребывания Святых Даров во время перенесения их на алтарь, иерусалимы представляли видимым символом и изобразительным аналогом его сакрального пространства.

Все три варианта иконографии Св. Софии на моливдовулах церковных судей, при очевидной несхожести в них трактовок образа собственно храма, могут быть интерпретированы как способы полного или частичного воспроизведения его внутреннего пространства. Процедура церковного судопроизводства позволяет в этой связи конкретизировать представления о сакральной ценности пространственных зон Софийского собора. Помимо алтаря и связанного с ним права на убежище по меньшей мере еще один компартимент Великой церкви — ее нартекс — выделялся своей значимостью для обладателей «симейомата». Там располагался трибунал экдиков (*экдикион* или *протекдикий*, как называет его в своей «Истории» Никита Хониат)¹⁴. Выбор места был, очевидно, не случаен. Эта часть храма, насыщенная избранными христианскими реликвиями, может служить примером иеротопического проекта времени Льва VI (886–912), имевшего целью создание сакрального пространства для очищающего душу покаяния¹⁵.

Здесь, согласно сообщениям паломников и св. Симеона Солунского, находилась древняя чудотворная икона Богоматери, по преданию, говорившая некогда с Марией Египетской и перенесенная в Св. Софию при Льве Мудром. Помещенная справа от главного входа в храм, она составляла часть комплекса святынь нартекса, объединенных общей программой покаяния и снискания Божественной милости грешниками. Кроме нее, следует упомянуть еще об одной иконе, по рассказам паломников XIV в. входившей в этот комплекс: висевшую слева от дверей икону Христа Исповедника, перед которой признава-

¹² Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, с. 48–50.

¹³ Zacos, p. 68.

¹⁴ Niketas Choniates. Historia / Ed. J. van Dieten. Berlin, 1975, p. 238.

¹⁵ Об этом см.: Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996, с. 44–71; он же. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Материалы международного симпозиума. М., 2002, с. 21.

лись в самых тяжких грехах, противных людскому слуху. Именно в нартексе Св. Софии, согласно византийской рукописи XV в. (Moscow 477), совершалась процедура отмаливания преступниками своих грехов¹⁶. В назначенный день они проходили перед экдикционом и, сбросив свои одежды, располагались у дверей храма, в непосредственной близости обеих икон. Здесь, со связанными руками, они каялись, простираясь ниц, исповедовались и затем, получив в письменной форме епитимью, одевались в углу. По завершении процедуры глава трибунала (протэкидик) вручал им «симейомата». Не исключено, что этот ритуал существовал уже в средневизантийскую эпоху. На это указывает миниатюра конца XII — нач. XIII вв. в рукописи Лествицы из Ватиканской Библиотеки (gr. 1754)¹⁷ с изображением Богородицы, ходатайствующей за преступников, изображенных в поклоне, со связанными за спиной руками. Созданное реликвиями и включенное в литургию, сакральное пространство нартекса Великой церкви обладало очевидной ценностью и с точки зрения функционирования института церковных судей. Его изобразительная фиксация на моливдовулах могла принимать как символическую, так и более наглядную, более естественную форму.

На печатях XIII–XIV вв. (рис. 5) наряду с фрагментами алтарной преграды имеется изображение 6-конечного запрестольного креста. Не исключено, что его присутствие могло быть обусловлено не только иконографически точным воспроизведением предметной среды заалтарного пространства. Устав Великой Церкви предписывал священнику во время утреннего ритуала Малого входа каждение нартекса с одновременным пением 50-го покаянного псалма. *«Затем он (священник) берет в алтаре запрестольный крест и ставит крест на правой стороне близ великих дверей, где он и стоит до окончания псалмов. Тогда возжигаются три свечи и открываются двери, и бывает торжественный вход»*. Изображение запрестольного креста, отчетливо видимого в проеме алтарной преграды, совмещало пространственные образы алтаря Софийского собора и его нартекса, тех мест, где преступники получали убежища и совершали покаяние.

Другая возможная попытка создания пространственного образа нартекса Великой церкви связана с единственным моливдовулом XII в., известным в трех экземплярах (рис. 10b)¹⁸. Изображение храма на нем включает неизменный купол и подкупольную часть, изобилующую мелкой разбивкой на вертикальные зоны-полоски. Центральная из них,

¹⁶ Cotsonis, fig. 54.

¹⁷ Ibid., fig. 52.

¹⁸ Zacos, fig. 66; Cotsonis, fig. 3.

судя по фотографии печати, выделяется чуть большей высотой в сравнении с остальными. Допущение, что таким способом на моливдовуле были воспроизведены особенности пространства нартекса Св. Софии, с его множеством входных проемов и повышенными средними «царскими вратами», выглядит достаточно правдоподобным. Заметим, что на этих печатях инвокативная легенда единственный раз призывает в помощники Христа, а не Богородицу. Даже с учетом клишированности обеих формул, трудно удержаться от искушения связать первую из них с реальными апелляциями к иконе Христа Исповедника, находившейся в нартексе и дополнявшей собой образы милосердия Богоматери к кающимся.

Модели Св. Софии в том виде, в каком они запечатлены на печатях эдиктов XI–XIV вв., убеждают в сознательном подборе элементов, слагающих символический образ храма как сакрального объекта и вместилища сакрального пространства, не только алтарного, но и (возможно) пространства нартекса перед входом в храм. Конкретные архитектурные формы Великой церкви Константинополя при этом минимализируются и отходят на второй план, причем печати позволяют отчетливо проследить динамику этого процесса во времени. На печатях XI в. облик Софийского собора наиболее узнаваем в обобщенном и в то же время достоверном образе внутреннего пространства центрального нефа, с тремя или всеми пятью апсидами-экседрами. Малые масштабы изобразительного поля моливдовулов не умаляют внушительности этих архитектурных форм. Печати конца XII в. несут более условный образ храма, в котором, тем не менее, сохраняется представление о монументальном купольном сооружении, перенесенное с его литургических моделей. По мере обезличивания архитектурного образа усиливается и его символическая функция. На печатях поздневизантийского времени она полностью доминирует, более не требуя безошибочной идентификации здания именно как Святой Софии Константинопольской. Однако и в этом предельно обобщенном и деконкретизированном образе храма можно усмотреть иконографические признаки реальной пространственной среды Великой Церкви.

Mikhail Boutyrsky

The State Museum of Oriental Art, Moscow

THE SEALS OF THE GREAT CHURCH.
THE IMAGE OF THE SACRED SPACE
IN THE BYZANTINE SPHRAGISTIC ICONOGRAPHY

The lead seals of *ekdikoi* of Hagia Sophia in Constantinople (XI–XIV centuries) allow to give an iconographical analysis of the Great Church's images. This theme will permit to make the seals an object of hierotopical research. In our overview of the Great Church iconography we rely on: *Cotsonis J.* The Virgin and Justinian on Seals of the *Ekklesiekdikoi* of Hagia Sophia // *DOP* 56, 2003, p. 41–55.

Ekklesiekdikoi or *ekdikoi* (advocates, defenders) of Hagia Sophia spoke in support of the accused in murder and guaranteed them the right of sanctuary. The Virgin and emperor Justinian I, holding the model of the Hagia Sophia are represented on their seals. J. Cotsonis considers both these personages as helpers and protectors of the condemned. It helps us to understand the characteristic property of the *ekdikoi* seals — the big dimensions. They were utilized to seal up the judicial verdicts, evidences of the criminal's repentance, ensuring the protection (*semeiomata*), that's why the large seals with the images assumed the functions of the icons-guards, and every detail of them was provided by salutary sense.

All images of Hagia Sophia can be divided into several groups according to a degree of the realism of her architectural image, made by assembling it's most significant elements — dome and under-dome part. The number of XI century seals represents the under-dome part of the building as a 3 or 5 exedras totality (fig. 4). We can divine in this picture quite authentic image of Hagia Sophia internal space, formed by five exedras of the central nave or by three eastern exedras. One can see the typologically similar example of the spatial temple image's creation in the top of the scepter with the name of the Emperor Leo VI (Berlin).

The later seals demonstrate fundamentally different methods of temple's image reconstruction. The seals of the end of XIII century — beginning of the XIV (fig. 5–6) show the dome, and under it — the fragments of the symbolical altar barrier with the 6-pointed cross between them. That's why the cupola is much more associated with the ciborium constructed above the altar.

The aim of such iconography could be the creation of Hagia Sophia altar space's symbolical analogue. On the *ekdikoi* seals this space has no signs identifying it exactly with Hagia Sophia and aspires to universality. This kind of iconography was widespread in Byzantine art; by means of it were recre-

ated symbolical church interiors (we can see the examples in compositions like “Presentation of the Blessed Virgin” or “The Feast of the Purification”).

The most original image of Hagia Sophia we find on late XII century seals (fig. 7–10a). Visually the cupola leans on the arch whose ban occupies almost the whole under-dome space; the field under the arch, divided in the middle by the vertical line reminds the leaf of the closed door. This model of the Great Church bears similarities to the church plate, which is the liturgical model of the temple — tabernacles, zions or jerusalems.

The iconography of Byzantine jerusalems of XI–XII centuries goes back to the ciborium images above the Saint Sepulchre. It contains the same elements as the Hagia Sophia image on the seals: cupola shelter on the columns and the doors leading to the “internal space” of these liturgical vessels.

All the three variants of the Hagia Sophia iconography on the seals of the church judges can be interpreted as the modes of the full or partial reproduction of the temple’s internal space. Its sacral concernment wasn’t homogenous. Besides the altar the narthex of the Great Church also had the special meaning for the holders of the semeiomata — there was situated the ekdikioi tribunal (ekdikion). This part of the temple rich by selected Christian relics is an example of Leo VI (886–912) hieratopical project, the goal of which was the creation of the sacred space for the repentance clearing the soul.

Near the enter there was the miracle-working icon of Our Lady who once talked to Mary of Egypt. It formed the part of narthex sacred objects complex, united by the common program of repentance and gaining of divine mercy by the sinners. In the same place hung the Christ Confessor’s icon. Before this image people confessed the heaviest sins, repugnant to other humans. Just in Hagia Sophia narthex, according to XVth century Byzantine manuscript (Moscow 477), took place the procedure of praying for forgiveness. In conclusion of the ceremony the head of the tribunal (protekdikos) delivered to the former criminals the “semeiomata”. The miniature in the Heavenly Ladder manuscript from the Vatican Library (Vat. gr. 1754, late XII — early XIII century) shows the possibility of this ritual’s existence in mid-Byzantine epoch — it has the image of the Virgin soliciting for the criminals with the hands tied behind the back. On the ekdikoi seals narthex could be depicted as in symbolical as in more direct form.

The picture of the altar cross in the barrier embrasure on the XIII–XIV century’s seals (fig. 5) could be associated with the rites held in narthex. The statute of the Great Church prescribed to the priest to cense the narthex singing the 50th repentant psalm on every morning Small Enter. “*Then he (the priest) takes the altar cross and places the cross on the right near the Great doors, where it stands till the completion of the psalms. Then three candles are kindled and the doors are opened and the solemn enter takes place*”. The picture of the altar cross united the spatial images of

Hagia Sophia altar and its narthex as the places where the criminals got the refuge and repented.

On the only seals of XII century (fig. 10b) the representation of the temple includes the dome and the under-dome part with the minute laying out to vertical zones-ledges. The central one in comparison with others is high enough. We can surmise that in this way were represented the particularities of Hagia Sophia narthex space, with its multitude of the doorways and heightened middle King Doors. On these seals the invocative legend only once calls for help Christ and not the Virgin. It could be associated with real appellations to the icon of Christ Confessor in the narthex.

The iconography of Hagia Sophia on the ekdikoi seals of XI–XV centuries convinces of the deliberate choice of the elements, component the symbolical image of the temple as a repository of the sacred space — naos, altar, and, possibly, narthex. At the same time the architectural appearance of the Great Church becomes more and more abstract. On the XI centuries seals it is most easy to recognize the temple in the generalized image of the central nave space, with three or five apses-exedras. The seals of the late XII century bear more relative image of the temple. Nevertheless, it preserves the idea of the monumental domical building, transferred from its liturgical models. As the lines of architectural universality grow, the symbolical function of the picture becomes stronger. This function predominates on the late-Byzantine seals, as the architectural identification of the building with the Hagia Sophia was no longer needed. But even in this deconcretized image of the temple we can discover iconographical characteristics of the real spatial midst of the Great Church.



1. Нартекс Св. Софии Константинопольской



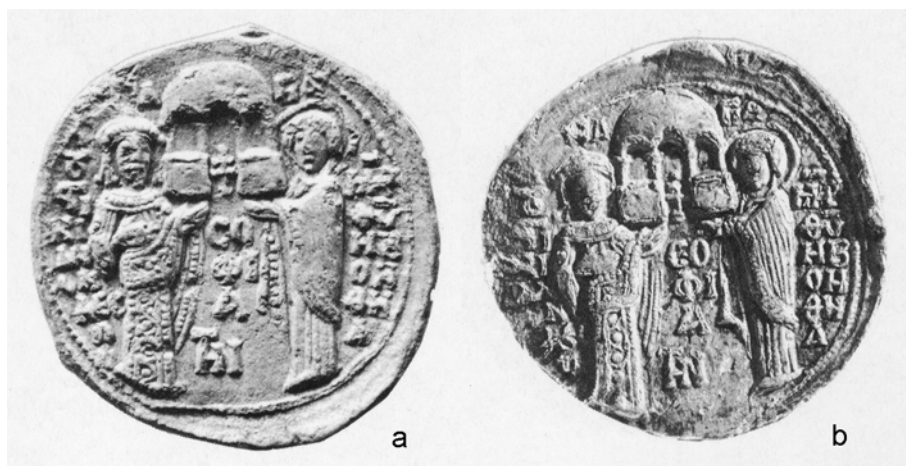
2. Император Юстиниан с моделью Софийского собора в руках. Мозаика. Конец X в. Собор Св. Софии



3. Навершие скипетра с образом императора Льва. IX в.



4. Печати экдика Св. Софии. XI в.: *a* — Zacos, 62; *b* — Zacos, 70a



5. Печати экдикта Св. Софии. Кон. XIII — XIV вв.: *a* — Zacos, 73a; *b* — Zacos, 73b



6. Печать экдикта Св. Софии. Кон. XIII — XIV вв. Zacos, 77



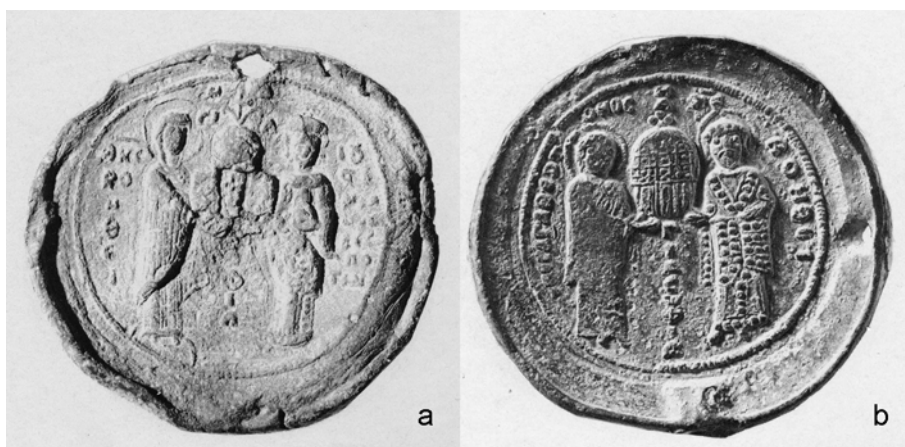
7. Печати экдика Св. Софии. Кон. XII в.: *a* — Zacos, 72; *b* — Zacos, 69a



8. Печать экдика Св. Софии. Кон. XII в. Гос. Эрмитаж (М-8153, 8154).
Опубл. в: *Лихачев Н. П.* Моливдовулы Греческого Востока. М., 1991.
Табл. LXXXII, 1–2



9. Печать экдика Св. Софии. Кон. XII в. Zacos, 67a



10. Печати экдика Св. Софии. XII в.: *a* — Zacos, 68; *b* — Zacos, 66