

Л.М. Евсеева

Образ и свет в чине всенощного бдения в монастырях Афона

Главным центром развития литургической жизни в Византийской Церкви в XIV веке становятся монастыри Афона. Здесь был составлен на основе Иерусалимского устава Диатаксис патриарха Филофея, и здесь на Афоне этот новый Устав был принят в качестве основного руководства для совершения богослужения¹. Характерный для Иерусалимского Устава чин всенощных бдений перед воскресными днями, праздниками и днями памяти особо важных святых, сложившийся в палестинских монастырях, утвердился в монастырях Афона как одно из главных и излюбленных богослужебных последований. Одновременно в него были привнесены новые, неизвестные палестинскому монашеству, обряды². Паломники на Святую гору, а позднее исследователи отнесли всенощное бдение в афонских монастырях к «красоте и славе, едва ли не сущности, всякого нарочитого праздника на Святой Горе»³.

Н.Д. Успенский представил полную картину этих ночных служб, опираясь в своем исследовании о всенощном бдении как на древние тексты, так и оставленные русскими паломниками XVIII–XIX вв. описания совершаемых в монастырях Св. Горы богослужений. Все они говорят о широком использовании в них звонов, пения, световых эффектов, а также об особой роли при их свершении икон, как постоянно присутствующих в храме, так и выносных.

Перед вечерней звучал получасовой благовест (били в била), который отличался большой музыкальностью (не случайно на Афоне звонаря называли «художником»)⁴. Благовест настраивал сознание иноков на долгую молитву. Широко использовалось музыкальное искусство в продолжение всего ночного бдения, что служило созданию молитвенного настроения у бодрствующих в храме. Его составляло многообразное звучание различных, сменяющих друг друга, распевов при пении псалмов, канонов, тропарей и стихир. Исследователи отмечают высокое искусство распевщиков афонских монашеских хоров в XIV в., определяя его как «расцвет палеологовского музыкального возрождения»⁵. Характерно, что именно на Афоне в первой половине XIV в. появился наиболее знаменитый в это время сочинитель распевов — Иоанн Кукузель из Великой лавры⁶. Монастырское начальство привлекало к участию в службах лучших из подвизавшихся в афонских монастырях певцов и чтецов⁷. Согласно описанию монастырской жизни на Афоне, данной Василием Григоровичем-Барским, монастыри, как правило, «... певцов

определенных нарочно не имут... поют проигумены и инны крылошани иеромонахи... в великие же праздники доброгласных и искусных певцов определяют...призывают и от иных монастырей искусных в пении»⁸.

Одной из главных особенностей ночных бдений в афонских монастырях было воздействие на молящихся световых эффектов, как естественного, так и искусственного происхождения. На Афоне строго следили за тем, чтобы начало и конец всенощного бдения совпадал с положением солнца: оно начинались с заходом солнца и заканчивалось утреней, начало которой совпадало с появлением первых лучей небесного светила. Длительность ночного бдения, таким образом, должна была быть различной в разное время года⁹. Этот обычай относится к древним установлениям Иерусалимского Устава¹⁰. Точная ориентация времени свершения ночных бдений на движение солнца придавало особую выразительность суточному богослужению, как бы совершающемуся в ритмах мироздания.

Воздействие света, его эмоциональное и, видимо, мистическое переживание иноками имело место и в течение ночи, когда освещение в храме попеременно менялось. Перед началом вечерни канонарх входил в полутемный храм с одним светильником и «став перед игуменом, глаголет: «Повелете». Служба начиналась каждым из храмов и чтением и пением предначертательного Псалма. «Когда совсем стемнело, церковь начинала освещаться в разных местах и на разных высотах лампадами и свечами. К пению стихир зажжен был и хор [хорос], которому дано было при этом круговое движение, или вернее медленное поступание вперед и назад...»¹¹. Движение хороса с зажженными лампадами и свечами создавало эффект пульсирующего света, подобного тому, каким мы его воспринимаем, созерцая небесные светила. После выхода на литию в притвор и храма и пении стихир по возвращении вечерня заканчивалась, «... все свечи были потушены и началось чтение»¹².

Далее по ходу всенощного бдения храм оказывался то вновь погруженным во мрак, то ярко освещенным многочисленными горящими свечами огромного хороса. Перед рассветом гасили все светильники и свечи, звонили в била и «и все, не рассматривая ничего очима, со вниманием и умилением слушают [чтение псалмов]; в дни праздников [зажигаются хоросы], во время егда поется Полиелей; от них же неугасимый свет...»¹³. Как замечает другой афонский паломник в этот момент «паникадилы все раскачивали. И было великое торжество в храме»¹⁴. Это светолитие, «ликование света», по определению одного из паломников, воспринималось афонитами «напоминанием им о светлом лике ангельском»¹⁵.

Организация сложного состава ночной службы, в том числе пения, как и драматургии света, была продуманной и подчинялась строгой регламентации. Обязанность по обеспечению хода

службы в соборе Великой лавры лежала на пяти инокaх. Все пятеро, как и гумен и ризничий, во время богослужения носили мантии, в то время как все другие иноки присутствовали в храме без них. Двое из этих пяти, без сомнения главных — это чтец Часослова и уставщик, который управлял «все пение церковное»¹⁶, т.е. определял по типикам все необходимые для каждого ночного богослужения богослужебные тексты и, что было важно, их длительность (т.е. полностью или неполностью они произносились: в основном это касалось прозаических текстов — Толкований на Евангелия, житий и т.п.). Это было необходимо, т.к. длительность всенощного бдения, «от слонца до слонца» в зависимости от времени года была разной (как правило, всенощные бдения на Афоне длились от 10 до 14 часов). За освещение собора на богослужении в Великой лавре отвечало трое из носящих мантии, «оролог, или смотритель часов» и его помощники. Их обязанностью было «... и свечи носить, и кандилы зажигати и погашати... и звонити, и колотати»¹⁷, т.е. они возжигали и гасили свечи хороса, светильников (видимо, укрепленных на стенах) и кандил (лампад). У них даже было особое место в соборе (сооружение в виде башни в приделе Св. Николая), откуда они наблюдали за ходом службы¹⁸. Как отмечает Григорович-Барский, не только само неоднократное тушение светильников, их возжигание и раскачивание хороса с горящими свечами было особым обычаем Афона, но и сам способ тушения и возжигания были необычными (тушили рипидами из павлиньев перьев, зажигали свечой на длинной палке с крючком, не опуская вниз светильники¹⁹). Все это говорит о разработанной византийской традиции, которая основательно дополнила новацию Афона — пришедшие из Палестины всенощные монастырские бдения.

Эта традиция находится в связи с общей организацией в монастырских соборах Афона богослужебного действия. Василий Григорович-Барский свидетельствует нам о его четком и одновременно сложном пространственном построении, в частности в соборе Великой лавры. Именно здесь проходили всенощные бдения (в обычные неспраздничные дни в монастыре служили в других храмах). Эта пространственная организация богослужения запечатлена знаменитым паломником на схематическом рисунке в его записках²⁰. Все обширное подкупольное пространство огромного собора являло собой роль солеи: здесь в разных точках внутри подкупольного круга указаны места, где читают Евангелие: «... диакон, когда чтет Евангелие, далее стоит за средостием церкви, уже приближающихся к западным вратам»²¹ и другие, где «чтут Апостол и Паремеи... на ином оглашают стихи на “Блажен муж” и на полиелеях»²². В боковых экседрах, расположенных на линии купола, размещались певцы. Старцы на богослужении стояли около западных столбов, а простые монахи — в нартексе храма²³. Описатель Афона указывает и на орнаментацию полов, которая фиксировала во многом этот сложный про-

странственный порядок: «На помосте церковном суть нарочно мраморы различных цветов и взоров определены и между собой чинно растоящи, да всяк, чтяй и служай в правиле, знает свое знамение и место»²⁴. В присутствии этих разметок нельзя не вспомнить разметки пола в Св. Софии Константинопольской, которые также служили сложной пространственной организации богослужебного действия. Во внешней четкой и сценически выразительной организации богослужебного действия в соборах Афона сказалось то же наследие, что и в богослужебной практике императорских монастырей, которые удерживали в своих типиконах, составленных их венценосными основателями, черты богослужения Великой Церкви²⁵. Так в Типиконе константинопольского монастыря Пантократора, составлено в 1136 г. императором Иоанном II Комнином, местоположение в храме иерея, диаконов, певцов и всех присутствующих на богослужении иноков были четко определены и подчинялись по ходу службы распоряжениям епископа²⁶.

Относительно певческого исполнения основных богослужебных текстов на всенощной в афонских монастырях можно с большей уверенностью признать, что оно являлось элементом древнего константинопольского богослужения. Именно пение являлось важной особенностью служб Св. Софии, но его не знало палестинское монашество, выступая даже против этой практики. Этот фактор внешнего воздействия на состояние человека, казавшиеся чуждыми учредителям иноческого ночного богослужения в Палестине, у святогорских подвижников, стали служить средством поддержания молитвенного настроения на бдениях²⁷.

Источником световых эффектов на ночных богослужениях в афонских монастырях также являлась практика константинопольских церквей, но не всенощного бдения, которое не входило в чинопоследования Константинополя, а утрени и вечерней службы. Согласно описаниям ночного освещения константинопольской Св. Софии, оставленными византийскими авторами VI в., поэтом Павлом Силенциарием и историком Прокопием, тысячи лампад и канделябров распространяли с высоты свой свет. В основании купола вдоль карниза на кронштейнах были устроены лампы. Серебряные обручи с масляными светильниками и крестами, также оснащенные светильниками, были подвешены к мощному металлическому кругу, который на цепях спускался с купола. Над головами прихожан образовывалась большая светящаяся корона²⁸. «Подвешенные на сплетенные цепи — писал Павел Силенциарий — они мягко освещают пространство подобно звездам... Ты мог также видеть в высоте серебряные корабли, плывущие в воздухе, без воды, которые несут свой светящийся груз огня»²⁹.

Хоросы с помещенными на них светильниками были популярны и в XII веке. Так, согласно Типикону монастыря Пантократора, в его южной главной церкви «... в продолжении утрени, литур-

гии и вечерни все чашеобразные светильники хороса, числом 16, должны быть зажжены, как и светильники темплона, 4 тройных светильника, 4 светильника в сводах, 3 в нартексе к дополнению к обычным ночным светильникам и 2 в экзонартексе, так же в дополнение к ночным светильникам»³⁰. В подражание византийским хоросам их изготовляли и немецкие мастера. Один из них, в виде металлического обруча, дополненного высокими лампами и литыми крестами, сохранился в императорской капелле Аахена, поднесенный храму Фридрихом Барбароссой³¹.

Как доказывает А.Н. Грабар, светящиеся хоросы, или «короны света», являли образ Небесного Иерусалима³². Другие исследователи видят в их светолитии выраженное в образной перформативной форме представление древних о творящей мир Софии-Премудрсти³³ или подражание акту Творца, «который начал творение мира с создания света»³⁴. Оба эти близких значения светолития как символического Богоявления с большей или меньшей отчетливостью были открыты афонитам, хотя в позднее время и истолковывалось ими в некоем опрошенном варианте: как образ ангелов-светов (см. выше).

Хорос, согласно описанию Григоровича-Барского, присутствовал в каждом афонском соборе: «кругло виден, аки обруч, но качеством и количеством разнствует... иный зело велик, а ин мал, а ин посредний, по величеству главы храму». Самый большой и великолепный висел под куполом в соборном храме Великой лавры, «понеже и главы храма болша всех храмов... в святой же Лавре на дванадесять поясах обешан есть хорос... ниже же обруча онаго, такожде тонко излияние некие дескости диравие, наподобие решет или кадильниц висящих, ваготи радие и правого висения хороса. Ниже же тех висят кутасы шелковии, красования ради; сверху же, окрест всего хороса обстоят, на острогах водружении, свечи многи... суть свещ 72, с притворными сверху цветами, наподобие кринов и рож, иже никогда вси запаляются, точию некии определены от ных нарочно зажигаются в дны праздничны на всенощных бдениях, в время егда поется полиелей; от них же неугасимые суть 33...»³⁵. Паломник также отмечает в соборе лавры 45 висящих серебряных кандил, 6 подсвешников на 13 свечей каждый, шесть светильников (полиелеов) из горного хрустала, на самом большом из них — 36 свечей, на других пяти — меньшее количество³⁶.

Хорос лаврского собора, по своему типу, соотносим с сохранившимися хоросами XIII–XIV в. Можно предположить, что яркое освещение храма во время богослужения, подобное константинопольским церквам, было издревле было присуще монастырским соборам Афона — но оно не было столь переменчивым и выразительным, каким его сумели «срежисировать» для ночных бдений в XIV веке. Организация сложных и разнообразных световых эффектов на всенощной, как и разнообразное пение при ее свершении, свидетельствует о присутствии в чине всенощной на Афоне

традиций городского соборного богослужения. Эти традиции не были знакомы палестинскому монашеству.

Роль света, столь значимую в совершении чина всенощного бдения на Афоне, нельзя не поставить в определенную связь с учением об «умном делании» в достижении видения мистического фаворского света как божественной энергии. Учение исихии достигло зенита своего развития в афонских монастырях в том же XIV в. Реальный свет ночного богослужения и утрени — только образ этого сверхчувственного видения, но образ, возможно, сильного стимулирующего воздействия.

В световых эффектах ночных бдений особая роль принадлежала светильникам, которые ярко освещали наместные иконы и праздничный образ на аналое в наосе, делая их как бы активными участниками богослужения. Это впечатление присутствия образа, а следовательно, и его прототипа, возобновлялось с новой силой после того, как храм время от времени погружался во тьму, а затем светильники вновь и моментально возжигались. Таким образом, иконы являлись важной составляющей ночного богослужения. Показательно, что образа в продолжении службы многократно кадили. В начале службы эту почесть воздавали иконе Богоматери, которая почиталась на Афоне как соучастница монастырской жизни и «исполняла» различные монастырские должности. В Великой лавре она считалась монастырской экономиссой (при этом должность эконома из иноков в монастыре отсутствовала); в Хиландаре — игуменьей, в Ивиране — Вратарницей. Значима была и икона Спаса, перед которой читали полиелей на утрени: «егда канонарх читает Псалтарь, на всякой “Славе” отдалается от наоя, и ставши перед наместным образом Христовым, иже в иконостасах, творит три метания с крестом, дондеже чтец ответствует “И Инне”, “Аллилуя” трижды и прочая, таки приступает к наю и четет последовательную Псалтири “Славу”»³⁷. Миниатюра Псалтыри Томича XIV в. (Исторический музей), где изображена установленная на проскинетарионе и фланкируемая двумя свечами в высоких подсвечниках крупная икона «Христос Пантократор», представляет, по всей видимости, именно этот момент богослужения утрени³⁸.

Особое поклонение воздавали образу на аналое, который в афонских соборах устанавливался на середину храма и был осенен киворием³⁹. Икона праздника выкладывалась перед всенощным бдением и становилась центром всего ночного богослужения, так как являлась видимым представлением празднуемого евангельского события или образом воспоминаемого святого. По ходу службы образ на аналое неоднократно кадили, а по окончании заутрени следовало поклонение ему и целование всей братии, а также свершался обряд, к описанию которого мы обратимся ниже.

Икона на аналое являлась некоей несущей энергию «точкой» (по сути — центром) и в изобразительном ряде церковной деко-

рации. Этому впечатлению способствовала ее яркая освещенность. В продолжении ночных бдений свет также концентрировал внимание иноков на иконе праздника. Длительность ночного богослужения — афонские обиходники предписывали непрерывность его свершения, начиная от вечерни до утрени включительно⁴⁰ — предполагала и длительное созерцание образа на аналое.

На церковный аналой в XIV в. выкладывалась икона, вся плоскость которой была занята только изображением одного праздника или святых одного типа святости. И это было принципиальным новшеством по сравнению со сложно организованными много сюжетными, в том числе и календарными аналойными иконами XI–XII вв.⁴¹

Новый художественный язык палеологовского искусства, который становится более камерным и наглядным, изменил и художественное решение образа на аналое. Художника привлекает изображение переживаний участников сакрального события, что необходимо поставить в связь с изменениями мироощущения как самого художника, так и его современников. Как кажется, в XIV веке утверждается новое качество религиозного чувства с его большей эмоциональностью и рефлексией. Этот новый художественный язык серьезно повысил меру воздействия аналойного образа на молящихся.

При этом необходимо учитывать и тот особый, одновременно созерцательный и экстатический, настрой, который был свойственен последователям исихастского учения при совершении молитвы. Созерцание иконы понималось византийскими авторами как ступень к высшему духовному состоянию, когда все внешние образы уже не были нужны молящемуся и отступали от него. Но на первых этапах подготовки и воспитания души к восприятию абсолюта необходимым опытом считалось созерцание образа⁴².

Бытовавшие на Афоне в палеологовское время аналойные иконы дошли до нас в повторениях миниатюрами греческих рукописей и русскими иконами-таблетками⁴³, предназначенными для возложения на церковный аналой. В первую очередь здесь можно назвать миниатюры Минология Димитрия Палеолога 1322–1340 г. в Бодлеанской библиотеке (F. 1)⁴⁴ и Четвероевангелия второй половины XIV века в Ватопедском монастыре на Афоне (cod. 937)⁴⁵, содержащие двенадцатые праздники и отдельные праздники триодного цикла. Они определены Х. Бельтингом как повторения аналойных икон⁴⁶. Было также было доказано, что иллюстрации названных рукописей были исполнены в одной из мастерских близких Афону Фессалоник, где изготовлялись также комплекты икон (полиптихи) литургического назначения⁴⁷. Древнейшая русская серия аналойных икон-таблеток середины XV в. из собора Троице-Сергиева монастыря, включающая изображения двенадцатых праздников, сюжеты триодей и образы святых, по всей видимости, повторяла комплект грече-

ских икон того же назначения, исполненных в Фессалониках⁴⁸. Серия была изготовлена с целью введения в Троицком монастыре церковного обихода, подобного афонскому⁴⁹, вслед за принятием обители, еще при жизни ее основателя, монастырского общежительного устава, который главенствовал на Афоне⁵⁰. Переход богослужения в Троицком монастыре в первой трети XV в. на новый для Русской церкви Иерусалимский богослужебный устав в виде Диаксиса патриарха Филофея Коккина мог восприниматься в обители как окончательное вхождение в афонскую церковную традицию. Знаменательно было и появление в Троицком монастыре между 1438–1443 гг. афонского монаха, писателя Пахомия Серба⁵¹, через которого, как и через собственных иноков-паломников⁵², стали известны в Троицкой обители многие афонские обряды и подробности церковного обихода. Для нашей темы важно, что среди русских храмов, в том числе и городских соборов, именно в Троицком монастырском храме отмечено самое яркое освещение во время ночного богослужения⁵³.

И указанные греческие миниатюры, и аналойные иконы-таблетки из Троице-Сергиева монастыря, сходные между собой по составу и художественным особенностям, характеризуют с достаточной точностью аналойные образа, присутствовавшие на всенощной в афонских соборах.

Наиболее полно представляют тип аналойных икон, бытующих на Афоне, миниатюры Ватопедского Четвероевангелия. Довольно крупные (около 15 x 12 см), они занимают большую часть листа книги in 4° (24 x 16 см). Миниатюры расположены в рукописи в соответствии с чтениями каждого из Евангелий на Божественной литургии в тот или иной праздник⁵⁴ — т.е. Евангелие от Матфея иллюстрируют миниатюры «Рождество Христово», «Богоявление» и «Сретение» — на эти праздники читаются фрагменты этого Евангелия — и т.д.⁵⁵

Изображения сакральных событий на миниатюрах поражает экспрессией, эмоциональным участием в сценах всех действующих лиц. Часть миниатюр отличается масштабным изображением событий. Особенно ярко это проявилось в «Рождестве Христовом», «Богоявлении», «Сошествии во ад», где горы и воды Иордана показаны как бы с птичьего полета, в почти космическом измерении, а ангелы, так же как и люди, взволновано всматриваются и вслушиваются в происходящее. Активность божественной высшей энергии передана на этих миниатюрах и символически, в виде крупных световых форм, которые соотносимы по своему виду с некоторыми наблюдаемыми на земле небесными явлениями, что придает этим мистическим по своему смыслу сценам удивительную убедительность. В сцене «Рождества» световой луч, исходящий из круга «неба небес» подобен острому мечу, буквально пронзающему земную твердь и достигающему сокрытой в пещере фигурки Младенца. В «Богоявлении»

широкий тяжелый луч, обремененный кругом-сферой с голубем внутри и исходящими от него острыми лучами, устремлен к голове Христа, напрягая своей энергией его вертикально стоящую фигуру. В «Распятии» Иерусалим представлен в виде стены града, показанной как бы с высоты птичьего полета. Высоко возносящийся, господствующий в композиции крупный крест с рыдающими над ним ангелами воспринимается здесь скорее небесным знаменем, чем реальным предметом, а лаконичная сцена с двумя предстоящими у его подножия исполнена подлинного драматизма. В «Сошествии во ад» окружающую фигуру Спасителя мандорле как бы передается его динамичное движение. При этом создается впечатление, что именно светящаяся золотым светом сфера сносит фигуру Христа в раскрытую черную пещеру ада.

Названные и другие миниатюры ватопедского Евангелия, а, следовательно и аналойные иконы, которые они повторяли, несли в своей живописи новое, исполненное мистики, осмысление евангельских сцен, где изображение символических световых форм передавало явление в мир божественного откровения. Яркий, неожиданно возникающий в храме после полной темноты всполох реального света от мгновенно возжигаемых паникадил и свечей усиливал и проявлял световую символику икон. Одновременно и само светолитие храмовых светильников получало через праздничные иконы на аналое свое осмысление.

При изображении чествуемого сакрального события на аналойных иконах достаточно масштабным и детализированным заметно возросла их иллюстративная роль. Можно отметить в возлежащих на аналое праздниках большую точность в следовании тексту евангельского чтения, произносимого на богослужениях, посвященных тому или иному празднику. Эта особенность аналойных икон соответствовала известному историзму в понимании литургического акта, который нес Иерусалимский Устав.

Но миниатюры, как и аналойные иконы, которым они следуют — это и своеобразное эмоциональное прочтение сакрального текста, живо затрагивающее чувства молящихся, заставляла созерцающих икону на аналое, и особенно при чтении соответствующего текста Евангелия, лично, остро пережить воспоминаемое сакральное событие.

В близком художественном ключе написаны и аналойные иконы Троице-Сергиева монастыря, удостоверяющие нас в том, что подобная подробная и эмоциональная передача евангельского текста средствами живописи была характерна для палеологовских аналойных икон.

Главный наш вывод из предложенного сопоставления света и образа состоит в том, что созерцание аналойной иконы на всенощных бдениях было возбуждено и дополнено в афонских монастырях световыми эффектами, несущими и собственное

смысловое значение. И если светолитие в храме напоминало о надмирном вечном существовании Бога и его животворящих мир энергиях-светах, то икона наглядно представляла воплощенного Христа и его конкретный земной путь. Сопоставление в образной форме двух уровней божественного бытия становилось мощным средством организации сакрального пространства, в котором проявляется динамика отношений вечности и времени. Возникающий сложный пространственный образ, наряду со словом и пением, давал участникам ночного богослужения мистическое ощущение божественного присутствия. Это необычайно яркое переживание и составило славу ночных бдений на Афоне.

Значимость образа на аналое, его связь с световыми эффектами ночного богослужения и их символикой выражал и особый обряд, совершаемый в монастырях Святой горы в завершении утрени. Его свершение в дни Господних праздников и памятей великих святых предписывает Диатакис патриарха Филофея⁵⁶. По завершении утрени все иноки собираются близ проскинитария с иконой праздника и выслушивают молитвы «Услыши ны, Господи» и «Владыко многомилостивый», диакон кадит кругом: «покадит диакон св. икону... затем братий и снова св. икону...»⁵⁷. И совершается помазание всех от лампы, горевшей в продолжение всего богослужения перед иконой праздника. «Иерей, встав наискосок от иконы и держа сосуд с маслом, помазывает подходящих и благословляет»⁵⁸. Тогда же происходило и целование образа на аналое⁵⁹. «Подходит братия по чину и, поклонившись, и поцеловав икону, и будучи помазаны...клянутся... и отходят на свои места»⁶⁰. Этот обряд был известен и в Троице-Сергиевом монастыре⁶¹.

В этом удивительном обряде соединились воедино мистическое переживание света и сакрального образа, которое получают здесь одновременно вещественное и символическое выражение в виде масла светильника, дающего свет и, тем самым, саму возможность созерцания образа. Масло накладывается на чело инока, сообщая таинственную силу самому акту созерцания. Это еще созерцание внешним очами, которое, однако, есть ступень к откровению внутреннего видения. Как кажется, данный обряд мог оформиться именно в исихастской среде, вобрав в себя мистико-символические понятия «умного делания».

Таким образом, богослужение всенощной в афонских монастырях дает нам пример сложной и стройной организации богослужебного действия, где понятий в символическом значении свет в виде особого и меняющегося освещения храма, наместные образа и аналойная икона, а также музыкальное звучание распевов и евангельское слово объединялись, создавая длительно переживаемый образ богообщения.

Lilia Evseeva

(Andrei Rublev Museum of Old Russian
Culture and Art, Moscow)

Image and Light in the Monastic Rite of Agripnia on Mount Athos

The monasteries of the Mount Athos became major centres of Byzantine liturgical life from the 14th century onwards. It is there that the Diataxis of the Patriarch Philotheos (Kokkinos) was drafted on the basis of the Jerusalem Typikon. It is also on Mount Athos that the new rule was instantly adopted as the main guideline for monastic worship: it introduced considerable alterations into the rite of vesper vigils preceding Sundays, great feasts and remembrance days of particularly important saints.

Accordingly, evening bells rang for half an hour before vespers, thus, preparing and attuning monks to long hours of prayer. In the course of services, especially while singing psalms, canons, troparia and stichera, new previously unknown tunes and chants followed one after the other. Researchers point out to the exceptional level of art displayed by cantors and composers in the monastic communities of the 14th century, thus, speaking of "flourishing of the Palaeologan musical revival". Such external factors, which would have seemed completely alien to Palestinian authors of monastic vigils, were given paramount importance by the Athonites who regarded them as means to maintain a prayerful state of mind throughout the vigil.

Among other characteristics of night vigils on the Mount Athos were lighting effects, both of natural and artificial origin. The Athonite monks particularly insisted that the time of vigils coincided with the movement of the sun: the services began at sunset and ended with sunrise, when matins were sung. Therefore, the duration of night vigils varied, depending on seasons of the year. Strict correlation between the hours of worship and the movement of the sun communicated particular character to the daily liturgical cycle, as if services happened in accordance with the rhythms of the universe.

The impact of light, its emotional, and apparently, mystical character, was perceived by the monks in the course of the night vigil, when the church was alternatively being plunged into darkness or lit with multitudes of candles burning in the corona lucis (horos). At certain times during the service the choros was being whirled, thus, creating an impression of pulsating light, similar to that of heavenly bodies when contemplated in the open. This role of light cannot be overlooked when discussing the night vigils, especially in connection with the widespread Athonite hesychast practices of Jesus prayer, with their single purpose of attaining the vision of the mystical light of Tabor. The presence of real, physical, light during the the agripnia and matins served as prefiguration of mystical light, and was particularly valued by the the Athonite monks.

In the course of the night vigil particular role was given to the festive

icon placed on the lectern and standing in the centre of the church. While contemplating the icon the brethren filled their minds with its image, thus, awakening the "impulses of liturgical communion." One should also take into consideration this special, ecstatic attitude towards the contemplation of icons, so characteristic of the followers of hesychast teachings. Byzantine authors regarded contemplation of icons as a step towards higher spiritual states, when external images were no longer needed to the praying supplicant and gradually receded.

Consequently, such attitude towards the icons placed on the lectern had its impact upon iconography and artistic power of expression. The image on the lectern gradually came to be perceived in its own right and started to represent only one single feast. This was a fundamental change in comparison to former complex multi-compositional proskynesis icons of the 11th - 12th centuries. Compositional accents and characteristics of the lectern icons received new impetus.

The significance of the image on the lectern, its connectedness with lighting effects and symbolism of the night vigil, was summarised in a special ritual, characteristic of the Athonite monasteries. The ritual was performed towards the end of matins and consisted in anointing of the monks from the oil lamp which had been burning all night in front of the lectern icon. Thus, it amalgamated the mystical perception of light and of the sacred image.

- 1 *Taft R. F.* Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite // *DOP*. 41 (1988). P. 179-194.
- 2 *Успенский Н.Д.* Чин всеошного бдения (Н' AGRUPNIA) на православном Востоке и в Русской Церкви. Богословские труды. (18). М., 1978. С. 100-117.
- 3 [Антонин Капустин, архимандр.] Заметки поклонника Святой Горы. Киев, 1864. С. 29.
- 4 Там же. С. 30.
- 5 *Strunk O.* *Essays on Music in the Byzantine World.* N.Y., 1977 P. 68.
- 6 *Williams E.V.* John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the fourteenth century. Yale University dissertation. Ann Arbor (Mich.), 1968 (University Microfilms); *Strunk*, 1977 P. 17 and next; *Conomos D.E.* Koukouzeles, John // *ODB*. V. II. P. 1155.
- 7 *Успенский*, 1978 (18). С.101.
- 8 Странствия Василия Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. СПб., 1887. Т. III. С. 81.
- 9 Там же. Характерно, что в лицевом Календаре происходящей с Афона греко-грузинской рукописи конца XV в. (РНБ. Разнояз. 01-58) перед каждым месяцем, над его аллегорическим изображением в виде двойной персонафикации, указано количество ночных и дневных часов (См. : *Евсеева Л.М.* Афонская книга образцов. XV в. О метрде работы и моделях средневекового художника. М., 1998. Кат. ? 71, 80, 90, 99, 109, 118, 126, 140, 148, 157, 165, 172). В XVIII в. паломники отмечали как неотъемлемую принадлежность афонских монастырей наличие в них часов, как больших на звонницах, так и «часы малы, внутрь храма бытующии, едины в олтаре, а другие в паперти, ради рассуждения медления в пении и чтении на правилах...» (Странствия Василия Григоровича-Барского, 1887. Т. III. С. 93.).
- 10 *Успенский*, 1978 (18). С. 116.
- 11 Заметки поклонника Святой Горы, 1864. С. 33.

- 12 Там же.
- 13 Странствия Василия Григоровича-Барского, Т. III, 1887. Цит. по: *Успенский*, 1978 (18). С. 112.
- 14 Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Св. Горы Афонския инока Парфения. В 4 ч. М., 1856. Цит. по: *Успенский*, 1978 (18). С. 113.
- 15 Заметки поклонника Святой Горы, 1864. С. 32.
- 16 Странствия Василия Григоровича-Барского, 1887. Т. III. С. 77.
- 17 Там же.
- 18 «... пред десным параклисом, си есть перед побочным храмом святителя Николая... есть высокий пирг или столп, верху его же великие общегласят часы... Внутри же того столпа суть кельи, определены нарочно, в них же сидят часосмотрители, свещажигатели и прочии, иже служащи на правиле в церкви, да готовейшие будут к управлению належщих им дел... (Странствия Василия Григоровича-Барского, 1887. Т. III. С. 131).
- 19 Там же. С. 98.
- 20 Там же. Вклейка после с. 76.
- 21 Там же. С. 98.
- 22 Там же.
- 23 Там же. С. 76.
- 24 «На помосте церковном суть нарочно мраморы различных цветов и взоров определены и между собой чинно растоящи, да всяк чтай и служай в правиле, знает свое знамение и место» (Странствия Василия Григоровича-Барского, 1887. Т. III. С. 38).
- 25 *Дмитриевский А.* Описание литургических рукописей Востока. Т. I. Киев, 1895. С. 111.
- 26 «Местоположение монахов [в храме] должно быть следующее: священники должны стоять перед диаконам, а диаконы позади их, любую другую позицию еkkлeсиарх указывает каждому согласно инструкции настоятеля... Ни одному из иноков, собирающихся в церкви, не позволено молиться перед алтарной преградой или в любом другом месте, но каждый из них, войдя в церковь, должен склониться перед Царскими дверьми и затем пройти и встать на свое собственное место... Когда «Ипокой» или другое песнопение такого рода поется, певцы должны стоять перед алтарем...» (Типикон монастыря Пантократора. Цит. в переводе с английского по: *Isar N.* Imperial CHOROS: a spatial icon of time as eternity // *Пространственные иконы: Перформативное в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А. Лидов. М., 2011. С. 151).
- 27 *Успенский*, 1978. (18). С. 115.
- 28 *Kinross L.* Santa Sofia. Milano, 1972. P. 36.
- 29 Цит. в переводе с итальянского по: *Kinross*, 1972. P. 36-37.
- 30 Типикон монастыря Пантократора. Цит. в переводе с английского по: *Isar*, 2011. С. 145.
- 31 *Grabar A.* Le reliquaire byzantin de la cathedral d'Aix-la-Chapelle // *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*. V. I. Paris, 1968. P. 433. Pl. 114b.
- 32 *Ibid.* P. 433.
- 33 *Годованец А.Ю.* Икона из света в пространстве Св. Софии Константинопольской // *Пространственные иконы*, 2011. С. 134.
- 34 Типикон монастыря Богоматери Кехариотомене, написанный для этого монастыря в 1116 г. его основательницей императрицей Ириной Дукиней, женой императора Алексей I Комнина. Цит. в переводе с английского по: *Isar*; 2011. С. 146.
- 35 Странствия Василия Григоровича-Барского, 1887. Т. III. С. 20-21.
- 36 Там же.
- 37 Там же. С. 92.
- 38 *Щеткина М.В.* Исследование Псалтыри Томича. М., 1963.
- 39 Аналой с киворием над иконой называли на Афоне проскинетарионом
- 40 В русских сокращающих текст переводах читаем: «*Поem всенощное. И по-*

сле вечерни расходу к ужину нет. И с полунощницы тропари и кондаки глаголем празднику или святому и чтение чтем; заутреню начинаем Слава в вышних» (Успенский Н.Д. Чин всеобщего бдения (ΑΓΡΥΠΝΙΑ) на Правословном Востоке и Русской Церкви // Богословские труды. 19. М., 1978. С. 5).

- 41 Евсева Л.М. Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. М., 2013.
- 42 Хоружий С.С. К феноменологии аскезы. М., 1998; Он же. Концепты духовной практики и отверзания чувств // Он же. О старом и новом. СПб., 2000. С. 353–421.
- 43 Таблеткой принято называть в современной науке икону небольшого формата, написанную на загрунтованном с двух сторон холсте (в древности такой образ называли «полотенцем»). Подобная техника изготовления основы икон была известна только на Руси.
- 44 Публикацию миниатюр см.: Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodlian Library. Stuttgart, 1978. Bd. 2. № 1. S. 1–105.
- 46 По мнению Х. Бельтинга, данные миниатюры также использовались в качестве аналойных икон при келейном богослужении, получившем большое распространение в это время (Belting H. Das illuminierte Buch in der späbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 14–15),
- 47 Ibid.
- 48 Евсева Л.М. Dubbelzijdige Lezenaarikonen // Uit het hart van Rusland: Ikonen en miniaturen. Red. S.G. Morsink. Zwolle, 1999. S. 21–39; Евсева Л.М. Двусторонние иконы-таблетки из собрания Сергиево-Посадского музея. Состав, назначение и атрибуция серии // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы международной конференции 29 сентября — 1 октября 1998 г. М., 2000. Она же. Двусторонние иконы-таблетки XV в. из Троице-Сергиева монастыря: К проблеме интерпретации палеологовского стиля // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов международной конференции. К 2000-летию христианства. СПб., 2000. С. 9–10; Она же. Двусторонние иконы на «полотенцах» середины XV в. из Троице-Сергиева монастыря в контексте духовных идей времени // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX в. Сб. ст. в честь Г.В. Попова. М., 2002. С. 137–144.
- 49 Евсева Л.М. Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. М., 2013.
- 50 Б.М. Клосс называет время принятия общежительного устава в Троицком монастыре между 1364–1376 гг. (Клосс Б.М. К изучению биографии преподобного Сергия Радонежского // Древнерусское искусство, 1998. С. 12).
- 51 В Троице-Сергиевом монастыре Пахомий живет долгие годы и один из его основных трудов был труд по созданию новых редакций Жития преподобного Сергия, в том числе и двух разных редакций проложного типа, которые обе читались, по афонскому образцу, в дни памяти преподобного Сергия (Голубинский Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. М., 1909. С. 7, 144).
- 52 Так в 1419–1422 гг. троицкий инок Зосима ходил в Константинополь, Фессалоники и на Афон. Его миссия, как считается, была связана с подготовкой канонизации Сергия Радонежского (Ченцова В.Г. О причинах путешествия русского паломника XV в. Зосимы на Христианский Восток // Московия: Проблемы византийской и новогреческой филологии. К 60-летию Б.Л. Фонкяча. М., 2001. С. 447–457).
- 53 Согласно монастырской описи 1641 г. Троицкий собор был наделен 11 паникадилами (Мельник А.Г. Драматургия огня в пространстве русских храмов в XVI–XVII вв. // Пространственные иконы, 2011. С. 454. Ил. 16 на с. 472). Бульшее количество паникадил, а именно 12, имел в это время лишь Успенский собор Московского Кремля, главный храм Московского

- государства (Там же).
- 54 Отдельные миниатюры непосредственно соседствуют с текстом соответствующих евангельских чтений, что подтверждает использование рукописи в келейном богослужении.
- 55 Порядок всех миниатюр в рукописи следующий: «Евангелист Матфей» (Fol. 14r), «Рождество Христово» (Fol. 15r), «Богоявление» (Fol. 15v), «Преображение» (Fol. 16r), «Сретение» (Fol. 16v), «Тетраморф» (Fol. 17r), «Оплакивание» (Fol. 17v), «Распятие» (Fol. 18r), «Сошествие во ад» (Fol. 18v), «Вознесение» (Fol. 19r), «Сошествие Св. Духа» (19 v), «Орел» (129r), «Херувим» (Fol. 129v), «Евангелист Марк» (Fol. 131v), «Благовещение» (Fol. 201v), «Евангелист Лука» (Fol. 203 v), «Воскрешение Лазаря» (Fol. 321r), «Вход во Иерусалим» (Fol. 321v), «Лев» (Fol. 322r), «Евангелист Иоанн» (Fol. 322v).
- 56 *Успенский*, 1978 (18). С. 96.
- 57 Там же. Н.Ф. Успенский описывает обычай целования иконы на аналое с помазанием «от кандила» согласно описанию его в рукописи 1346 г. из библиотеки афонского Ватопедского монастыря (? 320 (931) и сообщениям паломников.
- 58 *Успенский*, 1978 (18). С. 96.
- 59 Там же.
- 60 Там же. С. 112.
- 61 А.А. Дмитриевский дает описания этого обычая по рукописи XV в.: ГИМ. Синод. № 331. Л. 97. См.: *Дмитриевский А.А.* Богослужение в русской церкви в XVI веке. Часть I: Службы круга седмичного и годичного и чинопоследования таинств. Историко-археологическое исследование. Казань, 1884. С. 27.