

Издано при поддержке
Благотворительного фонда
«САФМАР»
и
Еврейского музея
и Центра толерантности

Образ и СИМВОЛ

В иудейской,
христианской
и мусульманской
традиции

Под редакцией
А. Б. Ковельмана
Ури Гершовича



Москва «Индрик» 2015



НАУЧНЫЕ РЕДАКТОРЫ:
А.Б. КОВЕЛЬМАН, УРИ ГЕРШОВИЧ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР:
П.Е. ЛУКИН

ОБРАЗ И СИМВОЛ В ИУДЕЙСКОЙ,
ХРИСТИАНСКОЙ И МУСУЛЬМАНСКОЙ ТРАДИЦИИ. —
М.: «Индрик», 2015. — 392 с., ил.

ISBN 978-5-91674-363-0

Этот сборник является результатом изысканий исследовательской группы, работавшей в Еврейском музее и Центре толерантности. Он создан по итогам конференции, проведенной совместно ЕМЦТ и ИСАА МГУ имени М. В. Ломоносова 2–3 марта 2014 г. Исследовательская группа занималась различными аспектами развития культур, порожденных тремя авраимическими религиями. Задачи группы не ограничивались религиоведением, они заключались в исследовании общих для трех традиций символов, метафор, образов. У символов и образов трех традиций – общие корни и разные судьбы. Понять язык этих традиций важно не только с академической точки зрения, но и для налаживания компетентного диалога между представителями трех конфессий. Авторы сборника – ведущие исследователи – историки, философы, искусствоведы из России, Израиля и других стран.

ISBN 978-5-91674-363-0

© Текст, коллектив авторов, 2015
© Оформление, Издательство «Индрик», 2015

Предисловие 7

Д. В. Фролов (Москва)
Образ камня в Пятикнижии: Бытие 15

Н. В. Брагинская (Москва)
Происхождение хануккальной лампы
в свете новейших открытий в Галилее 41

А. Б. Ковельман (Москва), Ури Гершович (Иерусалим)
Путь бога и путь Израиля.
Символика трактата Мишны и Талмуда «Моед катан» 63

А. С. Чаковская (Москва)
К вопросу о динамике взаимоотношений
между образами храмового семисвечника
(меноры) и креста в поздней античности 72

А. М. Лидов (Москва)
Иудео-христианская икона света:
от сияющего облака к вращающемуся храму 127

Ш. М. Шукуров (Москва)
Письмо и орнамент: мнемоническая трансформация
и принцип отношения к этноцентричной памяти 153

С. Г. Парижский (Москва)
Учение о фигуративной речи Моше ибн Эзры (XII в.) 167

Р. М. Шукуров (Москва) От символа к метафоре: христианские иконные образы и мусульманская анатолийская традиция	175
М. А. Бойцов (Москва) Помазание на царство: от Саула до Штауфенов и далее	205
М. В. Дмитриев (Москва) «Разум духовный» в посланиях старца Артемия (середина XVI века): понятие или метафора?	227
Борис Хаймович (Иерусалим) Визуальные метафоры как способ художественного мышления в еврейской традиционной культуре	257
Л. Ф. Кацис (Москва) Иерусалимский храм и храмовая жертва в русской мысли 1900-х — 1910-х годов	311
Семен Гольдин (Иерусалим) «Еврей» как «другой»: образ еврея в текстуальных и визуальных дискурсах в России и Польше	343



ПРЕДИСЛОВИЕ

Культура живет углублением смысла. Сплющивание, примитивизация смысла есть энтропия культуры. Метафора превращается в идиому, философское открытие — в схему, наука — в собрание банальностей. Банальность прикидывается глубокой, фундаментальной, оригинальной и даже экстравагантной. Но читатель сразу различает ее по родовому пятну: по зевотной скуке. В пестрых обложках постмодернистских журналов она столь же скучна, как и в марксистско-ленинском или патриотическом варианте. Банальность не добавляет ничего к смыслу, она лишь украшает (или обедняет) его предикатами — это заметил еще Гегель в знаменитом предисловии к «Феноменологии духа».

Один из способов углубления смысла — обращение к мифу и поэзии, нахождение за стертыми образами и символами сложной и разветвленной традиции. В этом сборнике речь пойдет о трех традициях — иудейской, христианской и мусульманской. Они выросли из общих корней и переплелись ветвями и листьями. И они часто не видят друг друга, различая в «другом» только оборотную сторону самого себя. У христианства есть «свой иудаизм», который есть не что иное как «другой» христианства. Так же обстоит дело и с пониманием иудаизма и христианства исламом, пониманием христианства и ислама иудаизмом.

Объективно за пределами «себя» нет «другого». Есть лишь разные «я» со своими языками, которые еще предстоит понять и перевести. Этот перевод кажется невозможным. Невозможно подобрать одинаковые слова для разных вещей, в особенности — для разных категорий вещей. Но если перевод невозможен, то возможно понимание. Более того, понимание приходит на путях совместного изучения трех традиций. И как нельзя изучать любой из славянских или германских языков изолированно, так нельзя понять изолированно символы и образы иудаизма, христианства и ислама. Сквозное же их понимание неимоверно углубляет смысл. Исследователь при этом является не хранителем-антикваром, а творцом культуры.

Речь идет не о сопоставительном, а именно о «сквозном» исследовании. История воспринимается как единый процесс, в котором враждебные и соперничающие традиции пересекаются друг с другом, используя общее наследие и общие достижения. Элементы сквозного изучения иудаизма, христианства и ислама были уже в XIX столетии,

ного символа, образа вмешательства высших сил в историю и образа небесного воинства и небесного света, начинается разработка собственно иконографии креста. Именно тогда становятся возможными попытки установить, как же выглядел крест на самом деле, которые подкрепляются находкой креста в Иерусалиме. Семисвечник начал изображаться и восприниматься как символ намного раньше, чем крест, и к IV в. уже давно ассоциировался и с государственным строительством, и с метафизическим светом.

Представляется, что образ креста прошел через схожие стадии символизации, что и менора постепенно накапливая все многообразие смыслов. Каждая ступень этого процесса была обусловлена новой гранью его осмысления. Вместе с тем крест изначально имел более широкое значение, чем менора, поскольку христианство утверждало себя как вселенская идея, в то время как иудаизм подчеркивал свой национальный характер. В отличие от меноры, крест проходит эти ступени накопления смыслов значительно быстрее. Это объясняется тем, что, во-первых, крест идет по уже подготовленному менорой пути. Во-вторых, символизм креста развивается в той уникальной ситуации перехода от древности к Средневековью, когда мир чувственный и мир сверхчувственный уже наладили между собой постоянную связь через изобразительное искусство, которое, в свою очередь, освобождалось от навязчивого натурализма и от чрезмерной утилитарности и переживало время небывалого расширения своих возможностей благодаря использованию символического языка. От того, что зримо, внимание перемещалось к тому, что незримо. Явленный образ оказывался только вершиной айсберга тех смыслов, которые в нем заключены и которые считывались знающей аудиторией. Первым таким средневековым образом оказывается менора, и именно она предлагает тот путь символизации, который пройдет христианский крест [Рис. 34–35].

ИУДЕО-ХРИСТИАНСКАЯ ИКОНА СВЕТА: ОТ СИЯЮЩЕГО ОБЛАКА К ВРАЩАЮЩЕМУСЯ ХРАМУ

А. М. Лидов

לֹא תַעֲשֶׂה לְךָ פֶסֶל וְכָל תְּמוּנָה אֲשֶׁר בַּשָּׁמַיִם
מִמַּעַל וְאֲשֶׁר בַּאֲרֶץ מִתְּחִת וְאֲשֶׁר בַּמַּיִם מִתְּחִת לָאָרֶץ.

Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им, ибо Я Господь, Бог твой...
(Синодальный перевод)

Не делай себе изваяния (фесель) и никакой картины (темуна) того, что в небе наверху, и того, что на земле под ним, и того, что в море под землей
(Пер. У. Гершовича)

Вторая заповедь Декалога (Исх 20:4; Втор 5:8)

Вторая заповедь определила отношение к образам в авраамической традиции¹. Во всех религиях признавалось невозможным изображение Бога-Яхве, Бога-Отца, Аллаха, невидимого и непостижимого. Но при этом существовала потребность в визуализации образа Божия, не совпадающей с фигуративным «идолообразным» изображением.



Сияющее облако

Таким иконическим образом-посредником было для иудеев сияющее облако, которое именовалось «славой Господней» (kavod — *кавод*).

¹ Gutmann J. The 'Second Commandment' and the Image in Judaism // Gutmann J. Sacred Images: Studies in Jewish Art from Antiquity to the Middle Ages. Northampton, 1989. P. 161–174; Kessler H. Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art. University of Pennsylvania Press, 2000.

Оно упоминается в Пятикнижии многократно, часто в связи со скинией, как, например, в книге Исход: «И покрыло облако скинию собрания, и слава Господня наполнила скинию; и не мог Моисей войти в скинию собрания, потому что осеняло ее облако, и слава Господня наполняла скинию. Когда поднималось облако от скинии, тогда отправлялись в путь сыны Израилевы во все путешествие свое; если же не поднималось облако, то и они не отправлялись в путь, доколе оно не поднималось, ибо облако Господне стояло над скиниею днем, и огонь был ночью в ней пред глазами всего дома Израилева во все путешествие их» (Исх 40:34–38). Сияющее облако славы является как некое видение: «И когда говорил Аарон ко всему обществу сынов Израилевых, то они оглянулись к пустыне, и вот, **слава Господня явилась в облаке** (Исх 16:10)... И сошел Господь в **облаке**, и остановился там близ него, и провозгласил имя Иеговы» (Исх 34:5).

Несомненно, самой важной теофанией был рассказ о восхождении на гору Синай и получении Моисеем скрижалей завета: «И сказал Господь Моисею: взойди ко Мне на гору и будь там; и дам тебе скрижали каменные, и закон и заповеди, которые Я написал для научения их... И взойшел Моисей на гору, и покрыло облако гору, и слава Господня осенила гору Синай; и **покрывало ее облако** шесть дней, а в седьмой день [Господь] воззвал к Моисею из среды облака. Вид же славы Господней на вершине горы был пред глазами сынов Израилевых, как огонь поядающий. Моисей вступил в средину облака и взойшел на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей» (Исх 24:12–18).

Топос сияющего облака славы, в которое может войти праведник, переходит в христианскую традицию [Рис. 1]. Рассказ о теофании на Синае незримо присутствует в описании важнейшего евангельского Богоявления — Преображения Господня на горе Фавор: Христос, «взяв Петра, Иоанна и Иакова, взойшел Он на гору помолиться. И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею. И вот, два мужа беседовали с Ним, которые были Моисей и Илия; явившись во славе, они говорили об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме... Когда же он говорил это, **явилось облако и осенило их; и устрашились, когда вошли в облако. И был из облака глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, Его слушайте. Когда был глас сей, остался Иисус один**» (Лк 9:28–36).

В новозаветной традиции облако славы, получившее в христианстве именование *докса* (греч. δόξα), как в Септуагинте перевели древнееврейское *кавод*, дополняется антропоморфным образом Сына Человеческого — Христа, Второго Лица Святой Троицы, воплотившегося и прожившего земную жизнь. Яркое видение находим в Апокалипсисе-



Откровении Иоанна Богослова: «И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп» (Откр 14:14).

В раннехристианской иконографии мы видим совмещение изображения сияющих огненных облаков и образа Христа. Яркий пример дают мозаики Санта Мария Маджоре в Риме начала V в. с подробным библейским циклом, идущим вдоль стен базилики, — более чем в 20 сценах присутствует изображение божественного облака². Мозаики позволяют заметить еще один процесс, чрезвычайно важный для христианской иконографии, — как образ сияющих облаков трансформируется в световой ореол, который также обозначает божественную природу. В сцене

1

ОБЛАКО СВЕТА.
Подступы
к Горе Хорив.
Фото А. Лидова

² Loerke W. Observations on the Representation of Doxa in the Mosaic of Santa Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai // Gesta. 1981. Vol. 20. No 1. P. 15–22.

2

Встреча Авраамом
трех ангелов.
Мозаика
центрального нефа
Базилики Санта
Мария Маджоре.
Рим, V в.



«Гостеприимство Авраамово» в верхней части сцены, где изображено явление трех ангелов, символически представляющих Святую Троицу, использованы оба иконографических мотива: огненные облака и «облакообразный» ореол света вокруг центрального ангела [Рис. 2]. Интересно, что в эту систему световых символов включается и золотой фон, которой появляется только за фигурами трех ангелов, восседающих за столом, — прямое указание на их божественную природу.

В ранних программах V–VI вв. часто используются все три «световые» иконографические темы. Образ *кавод/докса*, пожалуй, наиболее выразительно представлен в мозаиках апсиды храма Козьмы и Дамиана в Риме (начало VI в.). Показана последняя теофания — сошествие с небес в конце времен Великого Судии и Космократора. На фоне Христа в золотых одеяниях славы изображены сияющие огненные облака [Рис. 3–5]. Красные гроззовые облака создают образ горы, ассоциирующейся как с Горой Синай как местом Завета, так и с Горой Фавор как местом Преображения. В то же время облака расположены так, что возникает образ небесной лестницы, по которой нисходит Спаситель мира.

3

Теофания.
Мозаика алтарной
апсиды Базилики
Свв. Козьмы
и Дамиана.
Рим, VI в.



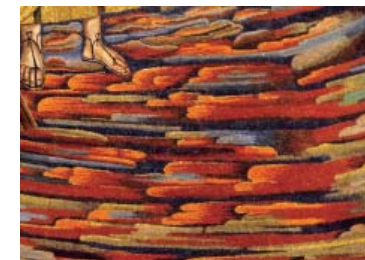
4

Христос на фоне сияющего
облака Славы. Мозаика
алтарной апсиды Базилики
Свв. Козьмы и Дамиана. Рим, VI в.



5

Облако Славы (Кавод-Докса).
Мозаика алтарной апсиды
Базилики Свв. Козьмы и
Дамиана. Рим, VI в. Фрагмент.





6

ПРЕОБРАЖЕНИЕ
ГОСПОДНЕ. Мозаика
Алтарной апсиды
Базилики Синайского
монастыря. VI в.

7

ХРИСТОС В СИЯЮЩЕМ
ОРЕОЛЕ-МАНДОРЛЕ.
ПРЕОБРАЖЕНИЕ
ГОСПОДНЕ. Мозаика
Алтарной апсиды
Базилики Синайского
монастыря. VI в.

Облако света превращается в классическую мандорлу, что ясно показывает иконография «Преображения Господня», древнейший сохранившийся пример которой мы находим в мозаике конхи алтарной апсиды собора монастыря св. Екатерины на Синае, заказанной императором Юстинианом [Рис. 6–7]. Главное в композиции — образ божественного сияния, исходящего от Христа, в строгом соответствии с евангельским рассказом: «и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф 17:2)³. Свет изображен в виде синих, голубых и белых кругов, разрезающихся от центра к краю ореола, и исходящих вовне расширяющихся лучей. Источником света является Сам Христос, преобразившийся и преображающий пространство горы Фавор. В духе христианской антропологии присутствующие апостолы не только созерцают, но и участвуют в «обождении», ибо «облако светлое осенило их».

Интересно, что в пространстве синайской базилики изображенный свет главного мозаичного образа сочетается

³ См. подробный анализ сцены: *Elsner J. The Viewer and the Vision: the Case of the Sinai Apse* // *Art History*. 1994. Vol. 17. No 1. P. 81–102.





с потоком солнечного света, струящегося из окна над апсидой и осеяющего, подобно апостолам, верующих, собравшихся на утреннюю литургию⁴ [Рис. 8]. Свет изображенный и свет реальный сливаются в одно неразделимое целое. «Преображение» может быть осмыслено как пример идеальной иеротопии — созидания сакрального пространства посредством божественного света, который от иконического образа чуда на горе Фавор естественно переходит в конкретную храмовую среду, сотворенную людьми для приобщения к божественному миру⁵.

Образ идущего от алтаря облака света сохраняется в традиции и знаком многим участвовавшим в православных литургиях, когда через восточное алтарное окно в храм проникает утренний свет, который через клубящееся облако каждый входит в пространство верующих. Однако мало кто задумывается об истоках и иудейской символике происходящего действа. Для понимания контекста древнейшего образа «Преображения» важно помнить, что он появляется у подножия Синайской горы, где произошла важная облачная теофания. Световое облако на «горе Божией Хорив» и иконография мандорлы обозначают грани одного явления.

Наиболее оригинальный образ облака света, *кавод/докса*, мы находим в величайшем храме христианской традиции — Святой Софии Константинопольской, которая приобрела свой современный вид в эпоху императора Юстиниана в 30-е гг. VI в. [Рис. 9–10]. Невероятно сложно организованный естественный и искусственный свет играл определяющую роль в пространстве этого огромного храма. Неслучайно император пригласил для воплощения своего замысла не профессиональных строителей, а двух выдающихся инженеров-оптиков своего времени: Анфимия из Тралл и Исидора из Милета. Современник строительства Прокопий Кесарийский специально подчеркивал эту уникальную световую природу: храм «наполнен светом и лучами солнца. Можно было бы сказать, что место это не извне освещается солнцем, но что блеск (сияние. — А. Л.) рождается в нем самом: такое количество света распространяется в этом храме» (О постройках. I, 29–30)⁶.

⁴ Nelson R. Where God Walked and Monks Pray // Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. by R. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006. P. 19–33.

⁵ Об этом см.: Лидов А. М. Драматургия света как форма иеротопического творчества // Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2013. С. 15–17.

⁶ Прокопий Кесарийский. Война с готами. О постройках. М., 1996. С. 149.



Один из самых завораживающих эффектов возникал в этом храме ночью. Откосы сорока окон центрального купола, выложенные золотой и серебряной мозаикой, служили своего рода рефлекторами⁷, отражавшими свет луны и звезд и создававшими эффект светового облака, освещавшего храм в ночи и зримо воплощавшего идею светового облака славы, *кавод/докса*, в образе которой, согласно библейской традиции, в мир является невидимый и всемогущий Бог.

Этот удивительный символический образ, находившийся в постоянном движении, являлся частью грандиозной «светопространственной композиции», включавшей сложно организованную иерархию световых зон, по отношению к которой архитектурное тело храма воспринималось как огромная и драгоценно украшенная оболочка⁸. Сейчас становится ясно, что Святая София — это не просто выдающееся архитектурное сооружение, но великий иеротопический проект, грандиозная пространственная икона, созданная посредством сложнейшей драматургии огня и света⁹. Вспомним, что, помимо солнечного света и огня светильников, в этом действе участвовали мерцающее золото мозаичных сводов, мраморная инкрустация, вызывающая образ «стены из драгоценных камней» из Откровения Иоанна Богослова (Откр 21:18–20), блистающее золото и серебро алтаря, преграды, амвона, а также бесчисленных литургических сосудов. Именно в этом замысле пространственной иконы невидимого Бога, созданной светом, надо, на наш взгляд, искать объяснение остававшейся долгое время непонятной особенности — отсутствию на стенах юстиниановской Святой Софии фигуративных плоских изображений, которые, очевидно, диссонировали бы с одновременно иконическим и перформативным световым образом, пространственной иконой Небесного Иерусалима.

⁷ Об архитектурном решении купола см.: Conant K. J. The First Dome of St. Sophia and Its Rebuilding // Bulletin of Byzantine Institute. 1946. Vol. I. P. 71–78.

⁸ Годованец А.Ю. Икона из света в архитектурном пространстве Св. Софии Константинопольской // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2011. С. 119–142; The Lighting System of Hagia Sophia in Constantinople // Bouras L., Parani M. Lighting in Early Byzantium. Washington (D.C.), 2008. P. 31–36.

См. также: Fobelli M.L. Luce e luci nella Megale Ekklesia // Fobelli M.L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005.

⁹ Лидов А.М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2011. С. 27–51.



ВРАЩАЮЩИЙСЯ ХРАМ

В этом контексте обратим внимание на важнейшую особенность Софии Константинопольской, которая была выявлена и осознана лишь в самое последнее время — как в наших работах, так и трудах некоторых зарубежных исследователей¹⁰. Из византийских экфрасисов мы узнаем, что храмовая среда воспринималась как принципиально подвижная, находящаяся в круговом движении и, более того, вращающаяся.

Образ «вращающегося храма» как некий рефрен возникает в поэтическом описании Св. Софии Константинопольской Павла Силенциария, созданном в 563 г. по случаю второго освящения Великой Церкви¹¹. Тема вращения возникает в разных местах полного ярких подробностей и «написанного с натуры» текста. К примеру, при описании алтарной части храма автор возглашает: «Таким образом, простерев взор на восточные полукружия, ты увидел бы вечно кружащееся чудо» (строфа 398–399), — или, еще яснее, при характеристике купола: «Купол, воздвигнутый сверху в бесконечный воздух, отовсюду вращается наподобие мяча, так что сверкающее небо окружает покрытия здания» (строфы 489–491)¹².

Долгое время исследователи объясняли эти образы впечатлением от архитектуры, в которой, действительно, мотив перетекающих, в некотором смысле «кружащихся», линий играет принципиально важную роль, способствуя эффекту дематериализации видимого объема [Рис. 10]¹³.

¹⁰ Isar N. Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) — A Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. Р. 59–90.

¹¹ Новое переиздание текста с французским переводом: *Paul le Silentiare. Description de Sainte-Sophie Constantinople* / Trad. M.-C. Fayant, P. Chuvin. Paris, 1997. Английский перевод см.: *Mango C. The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*. University of Toronto Press, 1986. Р. 80–96. О самом тексте см.: *Fobelli M.L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005; *Macrides R., Magdalino P. The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia* // *Byzantine and Modern Greek Studies*. 1988. Vol. 12. Р. 47–82.

¹² Русский перевод, выполненный по принципу максимально приближенного к оригиналу подстрочника, см.: *Павел Силенциарий. Описание храма Св. Софии* / Пер. С.И. Сивак // *Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной В.А. Булкину*. СПб., 2007. С. 266, 270.

¹³ *Webb R. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in Ekphrasis of Church Buildings* // *Dumbarton Oaks Papers*. 1999. Vol. 53. Р. 59–74.



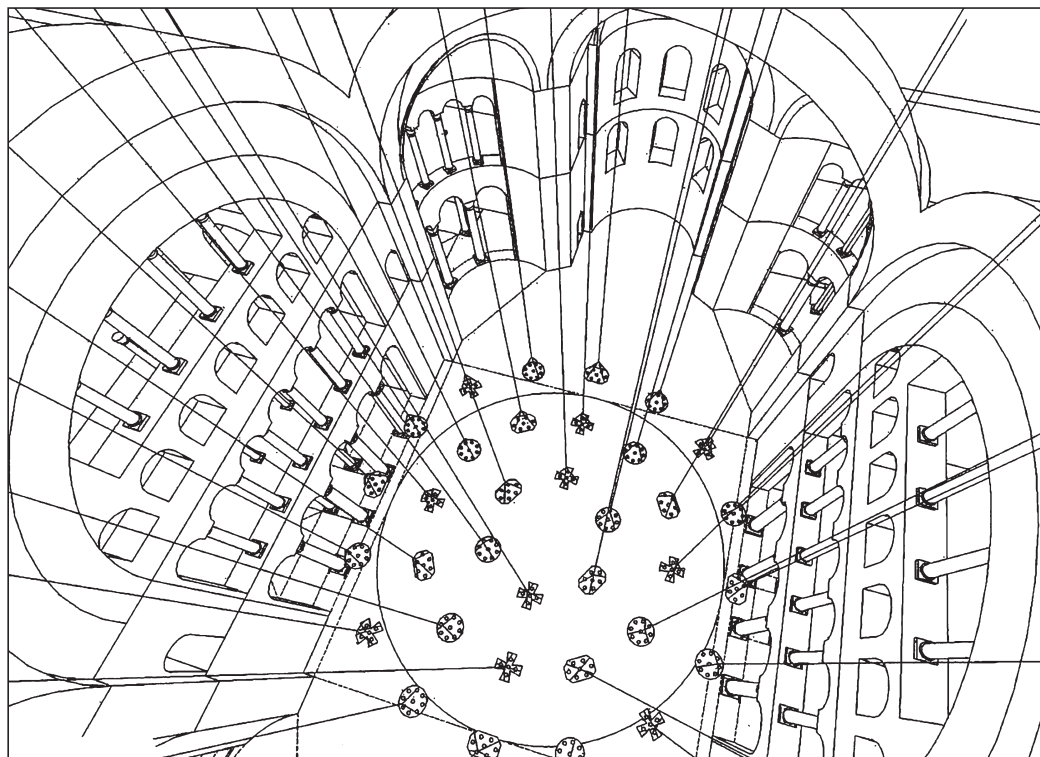
Однако сейчас становится ясно, что причинно-следственная связь была иной: Павел Силенциарий описывал «иеротопический проект» особого сакрального пространства, которое создавалось в том числе и гениальной архитектурой.

О продуманности и разработанности замысла свидетельствует устройство «хорбса» — огромного круглого светильника-паникадила, висевшего под куполом и создававшего при помощи горящих лампад круг вращающегося света, вторившего также вращающемуся кругу из 40 световых окон в основании купола¹⁴. Круг светильников (лампад) был установлен и по мраморному карнизу,

10

ДВИЖЕНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И СВЕТОВОЙ СРЕДЫ В ПРОСТРАНСТВЕ СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ. VI в.

¹⁴ Подробный анализ явления см.: *Isar N. «Choros of Light». Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's Poem Descriptio S. Sophiae* // *Byzantinische Forschungen*. 2004. Bd. XXVIII. S. 215–242.



11
Цепи с
вращающимися
паникадилами
в Святой Софии.
Реконструкция
М.А. Фобелли

разделявшему пространство купола и наоса. Он поэтически сравнивается с «огнесверкающим» ожерельем, которым «мой скиптродержец прикрепил ко всему своду получивший кругообразное движение свет» (строфы 867–870)¹⁵.

Кроме того, от купола спускались многочисленные медные цепи (всего около полутора сотен), к которым были прикреплены серебряные диски, висевшие над головами молящихся [Рис. 11]¹⁶. Они несли прорезанное изображение креста, в центре которого, по всей видимости, располагалась большая лампада (строфы 827–830).

Подобные паникадила с изысканным узором и надписями, сделанными в технике чернения по серебру, дошли до нас

¹⁵ Павел Силенциарий. Описание храма Св. Софии. С. 282.

¹⁶ Реконструкцию этой особенности и ее отражение в существующих артефактах см.: The Lighting System of Hagia Sophia. P. 31–36. См. также: Fobelli M. L. Luce e luci nella Megale Ekklesia.

в составе кладов с литургическим серебром VI в. [Рис. 12]¹⁷. По словам Павла Силенциария, диски-светильники образуют «кружащийся хорос из ярких светов» (строфа 818), и «Из весьма светящихся светов круглый хор установлен... Небесного венка сверкающие звезды ты видишь» (строфы 830–833)¹⁸.

Число цитат может быть увеличено, но и из сказанного понятно, что «вечно кружащееся чудо» Павла Силенциария — это не просто поэтический образ, но отражение глобального замысла, воплощенного в пространстве Софии Константинопольской при помощи особых устройств, своего рода высокой технологии. На языке современного искусства можно описать явление как мультимедийную инсталляцию, ставящую задачу создать образ в пространстве, который не сводится ни к совокупности предметов, ни к любым плоским изображениям¹⁹. И главным в этом многосоставном и изощренно неоднородном пространственном образе была идея вращающегося света как зримого Богоявления, истоки которой можно найти в неоплатонической философии и богословии Псевдо-Дионисия Ареопагита²⁰.

В контексте иеротопии речь идет о концептуально продуманной и детально проработанной пространственной иконе Софии Константи-

12

СЕРЕБРЯНОЕ ПАНИКАДИЛО
ЕПИСКОПА ЕВТИХИАНА
ИЗ СОБРАНИЯ ДАМБАРТОН
ОАКС, ВАШИНГТОН.
КОНСТАНТИНОПОЛЬ,
550–565 гг.



¹⁷ О внешнем облике таких дисков хорошее представление дает круглое серебряное паникадио из Дамбартон Оакс, сделанное в Константинополе в 550–565 гг. и заказанное епископом Евтихианом. См.: Bouras L., Parani M. Lighting in Early Byzantium. Washington (D.C.), 2008. Cat. 25. P. 86–87.

О светильниках в пространстве византийского храма см. также: Theis L. Lampen, Leuchten, Licht // Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn / Hrsg. von Christoph Stiegemann. Mainz, 2001. S. 53–64.

¹⁸ Павел Силенциарий. Описание храма Св. Софии. С. 282.

¹⁹ См.: Lidov A. Spatial Icons. A Hierotopic Approach in Byzantine Art History // Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art / Ed. P. Grotowski, S. Skrzyniarz. Warsaw, 2010. P. 85–97.

²⁰ См.: Isar N. «Choros of Light». P. 219–221.

нопольской, в которой физическая реальность соединялась в единое целое с воображаемым миром, присутствовавшим в сознании подготовленных зрителей. Вне этого единства, не подлежащего элементарному позитивистскому анализу, византийская иеротопия, а вместе с ней и многие художественные явления, останутся непонятыми.

С этой точки зрения София Константинопольская, вопреки очевидной материальности огромного здания, была принципиально не статична и, в нашей терминологии, перформативна. Непрерывное движение являлось конституирующей основой этого пространства, рождавшего иконические образы в сознании входящих в храм византийцев, которые, в отличие от нас, не прочитывали увиденное просто как роскошную декорацию или иллюстрацию конкретных идей.

Перформативность, внутренняя динамика Святой Софии была подробно проанализирована Николеттой Исар, которая в контексте иеротопии сформулировала свое направление, назвав его «хорографией»²¹. Она убедительно показала, что в основе организации пространства Софии Константинопольской могла лежать идея «хóроса» — священного кругового танца, который был показан через движение искусственного и естественного света, осмысленного в духе неоплатонической философии. Принимая предложенную интерпретацию, заметим, что мотив вращения и нисходящего света мог вызывать и другие ассоциации. На наш взгляд, они могли быть связаны с образом Горнего Иерусалима, сходящего с небес в конце времен, и с утверждением важнейшего образа храма как «Царства Небесного на земле». Вспомним, что, по словам одного из древнейших литургических толкований, приписываемого св. патриарху Герману (VIII в.), «Церковь есть земное небо, в котором живет и обращается небесный Бог»²².

Наиболее яркое и известное описание «вращающегося храма» принадлежит Константинопольскому патриарху Фотию (IX в.). Оно сохранилось в его проповеди на освящение храма Богоматери Фаросской Большого императорского дворца²³: «Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости, и волнения, и страха он исполняется! Как если бы взойдя на самое небо без чьей-либо помощи откуда-то, и, как звездами, осияваясь многообразными и отовсюду являющимися красотою, он весь будет поражен. Кажется же, что

все другое находится в исступлении, в экстатическом движении, и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозможным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляют претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением в созерцаемое»²⁴. Слова, использованные Фотием, недвусмысленно вводят архетипическую тему священного «танца» (choros), который превращает статическое и материально оформленное пространство храма в бесконечно меняющуюся, иррациональную и при этом внутренне организованную сакральную среду²⁵. Воспринятая целиком, она представляла своего рода перформативную, в смысле постоянно меняющуюся, икону. Очевидно, что этот эффект имел не только эстетический, но в первую очередь символический смысл, создавая при помощи нисходящего вращающегося света образ Горнего Иерусалима — града со стенами из драгоценных камней, сходящего с небес в конце времен (Откр 21–22).

Богоявление представлено не как раз и навсегда зафиксированная данность, но как некий вечный процесс, не имеющий ни начала, ни конца. Мы знаем, что тема вращающегося светоносного храма не была созданием патриарха Фотия. Она была глубоко укоренена в византийской традиции, присутствуя в более ранних экфрасисах. Для нас важно подчеркнуть основополагающее византийское восприятие храма как не только находящегося в движении, но и вращающегося.



СВЕТАЩИЙСЯ ДИСК

Знаменательно, что явление вращающегося храма имело свой символ в византийской иконографии, который по настоящее время остается парадоксально малоизвестным и не до конца понятным²⁶. В научной

²¹ Ibidem. P. 215–242; Isar N. Chorography (Chôra, Chôros, Chorós). P. 59–90.

²² Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и объяснение таинств / Пер. Е.М. Ломизе, вступ. П.И. Мейендорфа, науч. ред. А.М. Лидова. М., 1995. С. 42–43.

²³ Jenkins R.J.H., Mango C. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius // *Dumbarton Oaks Papers*. 1956. Vol. IX–X. P. 131–140; Mango C. The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople. Cambridge (Mass.), 1958. P. 177–190.

²⁴ Фотий, патриарх Константинопольский. Гомилия 10. На освящение церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца, 864 г. / Перевод, предисловие и комментарии В.В. Василика (Приложение к статье: Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень) // *Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции*. М., 2005. С. 104–108.

²⁵ О теме священного танца в византийской культуре см.: Isar N. The Dance of Adam: Reconstructing the Byzantine Choros // *Byzantinoslavica*. 2003. Vol. LXI. P. 179–204.

²⁶ До последнего времени единственной попыткой специального исследования этой темы была небольшая статья Елены Шварц: Schwartz E. The Whirling Disc: A Possible Connection between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons // *Zograf*. 1977. Т. 8. P. 24–29.



литературе его обычно называют «вращающийся диск» («The Whirling Disc»). Речь идет об изображении диска, состоящего из трех кругов разной интенсивности, которое встречается в византийских храмах начиная с V в. и получает широкое распространение в XIII–XIV вв. в Греции, на Кипре, в Сербии и других балканских землях²⁷.

Один из ранних примеров мы находим в мозаиках середины V в. в баптистерии в Альбенга, Лигурия [Рис. 13]²⁸. На темно-синем

«небесном» своде со звездами изображен огромный диск из трех concentрических голубых кругов разной интенсивности, от более светлого к более темному, — образ эманулирующего и постепенно разрежающегося света. Круги перекрыты изображением хризмы, переданной очень необычно, как бы расслаивающейся по всем трем кругам божественного света. При этом в каждом из concentрических кругов повторяются буквы «альфа» и «омега», прямо отсылающие к

словам Великого Судии из Апокалипсиса: «Я есть Альфа и Омега, Начало и Конец, Первый и Последний» (Откр 22:12–13). Вероятно, автор иконографического замысла хотел подчеркнуть, что каждое из колец может быть отождествлено с Христом как Вторым Лицом Св. Троицы, осуществляющей Домостроительство Спасения. Диск окружен изображениями 12 белых птиц, очевидно, символизирующих 12 апостолов, распространивших свет веры по всему миру. В целом диск может быть интерпретирован как важнейший богословски артикулированный символ божественного космоса, в основе которого лежит эманация триединого света.

Мозаики Альбенга — не единственный пример иконографии, которая, судя по всему, была устойчивым мотивом в художественной культуре ранневизантийской эпохи. Подтверждением служит мозаичная программа Сан Витале в Равенне — одного из центральных

²⁷ Подробное исследование и новую интерпретацию этого мотива см.: Лидов А.М. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре // Византийский временник. 2013. Т. 72. С. 277–292.

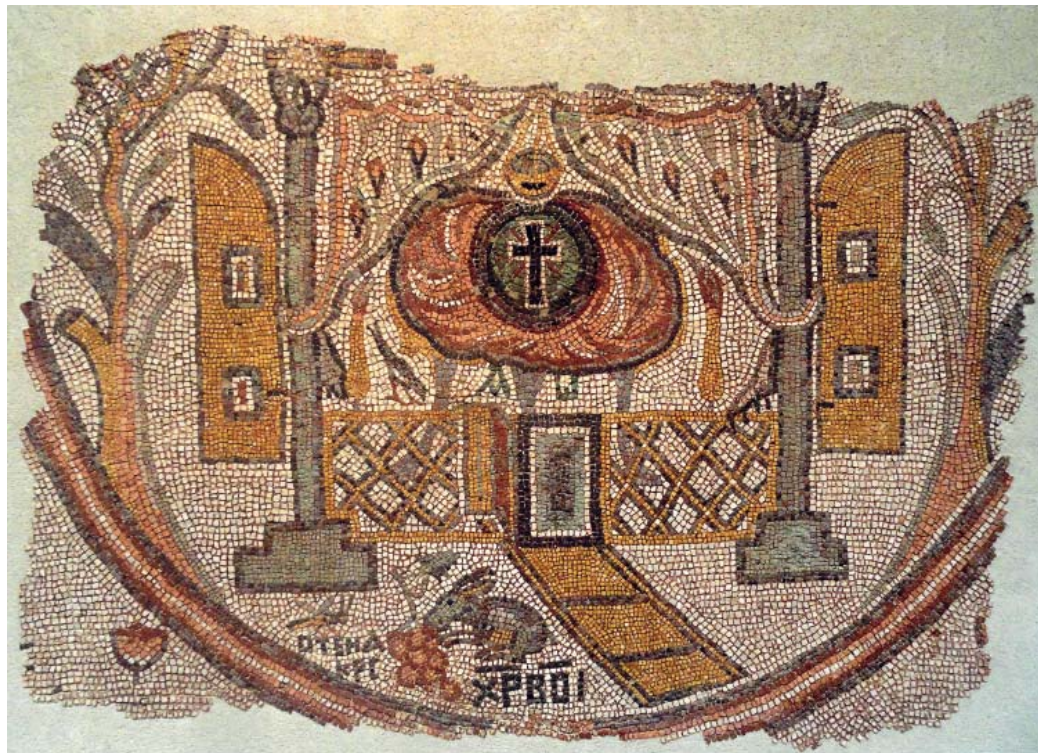
²⁸ Marcenaro M. Il mosaico del battistero di Albenga. Interpretazione iconografica, iconologia e restauro // Atti del III colloquio AISCOM. Bordighera, 1996. P. 39–62.

См. также: Айналов Д.В. Мозики древней крещальни в Альбенге // Византийский временник. 1901. Т. 8. Вып. 3–4. С. 516–525.

памятников эпохи Юстиниана (527–548). Светящийся диск изображен на одном из самых заметных мест — непосредственно над алтарной апсидой и под освещающим алтарь трехчастным окном [Рис. 14]. Диск как некий щит несут два летящих ангела. Как и в Альбенга, можно различить три круга разрежающегося света — от белого к интенсивно голубому. Медальон перекрыт хризмой, однако не расслаивающейся, как в Альбенга. Каждая ветвь изображена бордово-



белой, резко выделяющейся на голубом фоне. При этом центральная бордовая часть изображена с лучами на концах, указывая на крест как на источник излучаемой энергии. Чтобы не было сомнений, Кого символизирует хризма, в самом центре диска размещена буква «альфа», смысл которой, очевидно, такой же, как в образе Альбенга, — указание на Христа как на Второе Лицо Троицы, «Начало и Конец» мира. Для нас важно, что еще наглядней, чем в Альбенга, передан мотив движения и вращения светящегося диска. Сравнение двух изображений показывает, что мотив не имел раз и навсегда закрепленной схемы, но, тем не менее, его основные специфические элементы легко узнавались. Знаменательно, что уже в самых ранних программах он играл роль краеугольного космического символа, связанного с источником солнечного света и идеей божественного света, преобразующего универсум.



мостроительстве Св. Троицы, и о схождении Небесного Иерусалима — все эти важнейшие идеи должны были возникать в сознании при виде вращающегося света. В связи с этим приведем поразительное, на наш взгляд, соответствие между иконографическим мотивом и неоплатонической концепцией божественного света, которую мы находим у Платона: «Мы можем сказать, что существует и нечто, являющееся центром; его окружает **ореол изливающегося из него света; вокруг центра и его ореола существует другой ореол — свет, порожденный светом;** за ним следует еще один ореол, но уже такой, у которого нет своего собственного света, и он вынужден этот свет заимствовать. Последний

ореол мы должны воспринимать как вращающийся круг, или, скорее, сферу, в природе которой заложено получать свет того третьего царства, которое находится сразу над ней, причем в том же объеме, в котором оно само его получает. Таким образом, все начинается с яркого света, струящегося из сверкающего центра; в соответствии с высшим планом (планом излучения), свет простирает свое сияние все дальше и дальше» (Эннеады. IV.3.17).



Можно предполагать, что в формировании символического мотива вращающегося диска неоплатоническая концепция соединилась с иудейским образом *кавод/докса*, сияющего облака славы Господней. Подтверждение находим в напольной мозаике V в. с изображением алтаря храма, недавно появившейся в новой экспозиции Лувра. На алтарном престоле изображено огненное облако, в центре которого представлен сияющий диск с крестом [Рис. 15–16]. Два важнейших символа соединены в один образ, представляющий Христа как Второе Лицо Святой Троицы, что ясно подтверждают буквы «альфа» и «омега» под алтарем.



17

Диск на
алтарном своде
храма Софии
Солунской.
Мозаика. IX в.

Интересно, что на иудейские истоки образа указывает и совершенно необычная деталь — створки, фланкирующие киворий, по всей видимости, восходящие к образу Арон а-кодеша.

Сияющие диски могут быть замечены во все периоды византийской истории. В IX в. мы находим его на алтарном своде храма Святой Софии в Фессалониках [Рис. 17]. Повторяется тема звездного ореола, известная по ранневизантийским примерам, — указание на космический характер светового образа.

Эта же звездная тема обнаруживается и в центральном памятнике средневизантий-

ской эпохи — мозаиках и фресках Софии Киевской середины XI в. Светящиеся диски расположены в 12 куполах и в центре мозаичных сводов подкупольных арок [Рис. 18–19]²⁹.

Сияющие диски в XIII–XIV вв. часто изображаются над окнами как важнейшими источниками естественного света. В росписи храма свв. Апостолов (ок. 1260) в Печской патриархии диски появляются в барабане купола, где изображена огромная сцена «Вознесения Христа». Они показаны рядом с апостолами над окнами барабана. Концентрические круги в дисках резко контрастируют: в центре — темно-золотой, затем серебряный и, наконец, красный [Рис. 20]. Устанавливается ясная иерархия наиболее значимых драгоценных цветов — от центра к краю. В композиционной структуре «Вознесения» диски символически соединяют мандорлу (сияющий ореол) Христа в своде купола с окнами барабана, являющимися источниками солнечного света. Идея вращения концентрических кругов ясно передана живописными средствами. Автору иконографического замысла важно показать эманацию света, нисходящего в пространство храма от светоносного купола, смысл которого подчеркнут огромным светящимся ореолом возносящегося Христа.

²⁹ Подробнее см.: Лидов А.М. Сияющий диск и вращающийся храм. С. 281–282.



18

Светящийся диск
в своде южной
подкупольной арки
Софии Киевской. XI в.

19

Светящийся диск
в куполе над
южной галереей
Софии Киевской. XI в.



Вращающийся диск
с между апостолами из сцены
Вознесения в барабане купола.
Церковь Св. Апостолов, Печка
Патриаршия. Сербия, ок. 1260 г.



В монастыре «Печка Патриаршия» в Косово (центре сербской патриархии) можно увидеть целую программу, связанную с «вращающимися дисками». Они присутствуют в иконографии росписей всех трех разновременных храмов монастырского комплекса³⁰. Форма дисков была достаточно разнообразна. Например, в церкви Одигитрии в Печской патриархии (ок. 1335 г.) вращающийся диск изображен над тронной Богородицею с Младенцем в конхе алтарной апсиды как главный символ всей иконографической программы, вызывающий мысль о Св. Троице [Рис. 21]. Диск показан в виде двух вращающихся серебряных колец. В созданных на десять лет позже росписях соседней церкви св. Димитрия (ок. 1345) вращающиеся диски изображены иначе — два золотых диска фланкируют главный образ Богородицы на западной стене, к которой с молитвой обращается заказчик росписи архиепископ Иоанникий³¹ [Рис. 22].

Диски изображены без внутренних кругов, но с предельной наглядностью средствами живописи передана идея невероятно быстрого вращения (крестообразные белые блики по золотому фону напоминают пропеллер). Сербская программа красноречива, однако она не является локальным явлением. В XII–XIV вв. мы встречаем вращающиеся диски не только по всему византийскому миру (Балканы и Средиземноморье), но и далеко за его формальными пределами, например, далеко на Востоке — в армяно-халкедонитских росписях церкви Тиграна Оненца в Ани середины XIII в.³²

Формы дисков могли отличаться, однако мотив остается легко узнаваемым. Объединяющим для всех изображений является сама форма

³⁰ Описание фресок и их датировки, на которые мы опираемся, см.: Ђурић В., Ђирковић С., Коран В. Пећка патријаршија. Београд, 1990.

³¹ При этом символ вращающегося диска сохраняет свое доминантное положение в конхе алтарной апсиды, где он в этот раз показан над головой Богородицы Оранты. Сопоставление двух одинаковых изображений Богородицы с световыми дисками в восточной апсиде и на западной стене несомненно входило в замысел создателя иконографической программы.

³² Сияющий диск изображен в вершине свода западной арки притвора. См.: Thierry N., Thierry M. L'église Saint-Gregoire de Tigran Honenc à Ani (1215). Paris, 1993. Pl. 141 b.



диска и идея вращения, в подавляющем большинстве примеров дополненная темой трех концентрических кругов и рассеивающегося света. Исключителен символический статус иконографического мотива, который изображается в самых важных местах храмового пространства. Можно отметить устойчивые предпочтения. Так, вращающийся диск часто показывается над алтарным окном. Для иконографов была важна смысловая параллель между светящимся диском и источником солнечного света, к тому же освещающего алтарный престол храма.

Отметим, что, по сравнению с изысканной и многомудрой иеротопией Ранней Византии, мотив вращающегося диска в живописи, появляющийся в XI–XII вв. и распространяющийся в Палеологовскую эпоху, кажется значительно более простым и формальным. Возникает предположение, что символический мотив «вращающегося диска»

Вращающийся
диск над головой
Богородицы.
Алтарная апсида
церкви Богородицы
Одигитрии. Печка
Патриаршия, Сербия.
Ок. 1335 г.

Вращающиеся диски по обе стороны от образа Богоматери с Пророком Захарией и Архиепископом Иоанникийем. На западной стене ц. Св. Димитрия. Печка Патриаршия, Сербия. Ок. 1345 г.



мог быть связан с желанием сохранить, хотя бы в такой редуцированной форме, важнейший образ-парадигму, лежащий в основе византийского понимания храмового пространства.

На наш взгляд, «светящийся диск» стал своего рода зримым иконическим образом «вращающегося храма», который, в свою очередь, коренится в иудейском *кавод*-е — сияющем облаке славы Господней. Это происходит в эпоху, когда светопро-

странственные образы постепенно уступают свое место фигуративным иконам на стенах и досках, а в них все большую роль играют не метафорические, но эмоционально-психологические и литературно-повествовательные элементы. Однако понимание иконического как перформативного — иными словами, живого, светоносного, полного циркулирующей энергии — сохраняет свое основополагающее значение. В этом смысле непрерывно меняющееся иудейское сияющее облако-кавод, прямо наследующий ему христианский образ славы-докса и византийские представления о храме как иконе вращающегося света образуют единое духовное и художественное явление, вызванное к жизни необходимостью создать образ Божий вне «идолообразных» форм, недвусмысленно запрещенных Второй Заповедью.

Письмо и орнамент: МНЕМОНИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ И ПРИНЦИП ОТНОШЕНИЯ К ЭТНОЦЕНТРИЧНОЙ ПАМЯТИ

Ш. М. Шукуров

Мнемоника в нашей статье связана с проблемой трансформации графических знаков, несущих определенную символическую информацию, в нечто иное, имеющее отчетливый визуальный и метафорический характер образа. Речь пойдет о коллизиях в коллективной памяти этноса, нацеленной на творческое, созидательное преобразование сохраненной информации в нечто иное. Мнемоника также является важнейшим горизонтом правил восприятия чужого и установления иконических знаков различия с чужим.

Сначала уясним животрепещущий, с теоретических и практических позиций, вопрос: о каком этносе мы ведем речь и как можно по памятникам искусства и архитектуры уяснить себе их отношение к вполне определенной этничности. Сказанное в полной мере согласуется с современной теорией этносимволики — главным в ней и, соответственно, в нашей работе является понимание «внутреннего мира этничности»¹. Вот слова того же автора: «Этничностью является самоопределившаяся человеческая общность, члены которой обладают общими мифологическими предками, общей памятью, одной или двумя элементами разделяемой культуры. Эта культура включает в себя

¹ Smith A.D. Ethno-Symbolism and Nationalism: A Cultural Approach. London, 2009. P. 23. У начала формулировок этносимволизма стоит А. Армстронг с его классической книгой: Armstrong J.A. Nation Before Nationalism. Chapel Hill, 1982.