

Происхождение иконостаса



Алтарная преграда с Царскими вратами. Миниатюра рукописи Слов Григория Назианзина из Парижской Национальной библиотеки (Paris Nat. Bibl. gr. 510), IX в.

Алтарная преграда как символическая структура: византийские истоки русского иконостаса

Иконостас принадлежит к самым значительным и наиболее известным явлениям восточнохристианского мира. Получив особое развитие на Руси, он стал одним из символов национальной культуры, воплощающим идею русского православного храма. Однако история иконостаса еще не написана, а многие важнейшие проблемы далеки от разрешения. При этом к настоящему времени проделана значительная работа по собиранию всевозможных археологических, иконографических и документальных свидетельств о развитии иконостаса, не позволяющая надеяться на принципиально новые открытия, способные кардинально изменить существующую картину знаний. Как кажется, именно сейчас настало время подвести некоторые итоги и обозначить перспективные направления исследования и тем самым заложить основу для будущей фундаментальной истории иконостаса¹.

Отечественная традиция

Хотелось бы отметить отдельные вехи в научном изучении темы, никоим образом не претендуя на полную историографию. В отечественной традиции исследования иконостаса начались почти полтора столетия назад с новаторской работы Г. Филимонова, где впервые сформулирован «вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях» в связи с изучением новгородской церкви Св. Николая на Липне². Г. Филимонов доказал, что высокий иконостас появился на Руси сравнительно поздно, а до этого использовалась византийская алтарная преграда. Первостепенное значение имел вывод о том, что возникновение «сплошных деревянных иконостасов» относится к концу XIV — началу XV в. (ил. 1) Догадка автора середины XIX в. получила многочисленные подтверждения и стала общепринятой в современной науке, кроме того, умы исследователей до сих пор волнует поставленный Г. Филимоновым вопрос о причине произошедших изменений.

Для понимания символики иконостаса много дала работа Н. И. Троицкого, рассмотревшего иконостас как воплощенный образ Рая и постулировавшего простую, но и сейчас еще актуальную мысль, что «объяснить происхождение русского иконостаса и истолковать его символику можно только на основе идеи алтаря, которая в иконостасе получила свое художественное и символическое выражение»³. Методологически подход Н. И. Троицкого, увидевшего в иконостасе целостную символическую структуру, в которой архитектурно-декоративные элементы неразрывно связаны с собственно иконными образами, и сейчас не потерял своего значения.



1. Иконостас
Троицкого собора
Троице-Сергиевой
Лавры, начало XV в.

Значительным вкладом в науку послужило исследование Н. Сперовского «Старинные русские иконостасы», обогатившее нас знаниями о многих редких позднесредневековых памятниках¹ и до сих пор остающееся актуальным. В этом ряду должна быть рассмотрена и небольшая книга Д. Н. Тренева с характерным для эпохи подробным названием «Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря — образцовый русский иконостас XVI—XVII вв., с прибавлением краткой истории иконостаса с древнейших времен»². Несколько статей по различным темам, связанным с иконостасом, были написаны в последние предреволюционные годы Н. Д. Протасовым³. Круг его интересов был необычайно широк и простирался от алтарных преград в пещерных храмах Южной Италии до московских иконостасов XV в.

Проблемой происхождения иконостаса, его эволюцией и символикой, много занимался Е. Е. Голубинский, который в 1872 г. посвятил этой теме специальную статью, а почти тридцать лет спустя обобщил достижения русской дореволюционной науки в специальных разделах своей фундаментальной «Истории русской церкви»⁴. Автор впервые попытался воссоздать общую картину происхождения иконостаса из византийской алтарной преграды. Этот процесс он представил как постепенное разрастание иконного убранства от одной иконы над царскими вратами до сплошной стены. Сильной стороной исследования Е. Е. Голубинского было использование большого числа как греческих, так и русских письменных источников. Его труд на долгие годы стал главным ориентиром для исследователей русского иконостаса.

Среди публикаций послевоенного времени можно выделить статью В. Н. Лазарева, систематизировавшего данные о декорации византийского темплона⁵. По мнению исследователя, трансформация алтарной преграды в иконостас была длительным и постепенным процессом, резко ускорившимся около середины XIV в., когда проемы между колонками темплона стали заполняться иконами. Этот процесс, начавшийся в Византии под воздействием исихазма, получает свое логическое завершение на русской почве. Надо сказать, что интерес исследователя к теме проявился в более ранней статье⁶. Анализируя два оглавных «Деисуса» XII—XIII вв. из ГТГ, В. Н. Лазарев обосновывает мысль, что именно такие «Деисусы», расположенные над царскими вратами алтарной преграды, явились исходной точкой в развитии высокого иконостаса. Исследователь не исключил возможности параллельного развития нижнего ряда икон под архитравом и сделал обобщающий вывод: «из слияния местного и деисусного ярусов, к которым позднее присоединились праздничный и пророческий, сложилась классическая форма русского иконостаса».

С исихазмом связал явление русского иконостаса и Л. А. Успенский, сосредоточивший внимание на символической природе и литургических смыслах алтарной преграды⁷. Главная идея иконостаса — разъяснение таинства Евхаристии. Иконографическое строение иконостаса, по мнению Л. А. Успенского, соответствует литургической молитве перед епиклезой и призвано представить образ Домостроительства спасения. В работе было обращено внимание на проблему взаимоотношения иконостаса и системы росписей. Не осталось незамеченным и наблюдение о совпадении

формирования иконостаса с распространением русских ересей, отрицающих реальность Евхаристического таинства. Краткий и содержательно емкий текст Л. А. Успенского оказал влияние на многих отечественных исследователей, оценивших перспективность литургического подхода.

В 1960–1970-е гг. появился ряд работ, связанных с новыми реставрационно-археологическими исследованиями. Архитектурной композиции русского иконостаса посвящено несколько работ М. А. Ильина¹¹. Приведя новые археологические и письменные свидетельства, он показал, что структура иконостаса складывается постепенно в XIII–XIV вв. В качестве нового источника, донесшего до нас некоторые формы ранних иконостасов, М. А. Ильин использовал оклады Евангелий, возможно, повторяющих монументальные структуры. Важным представляется и поставленный вопрос о взаимоотношении иконостаса и архитектурной декорации храма.

Разные аспекты истории русского иконостаса были рассмотрены в исследованиях Л. В. Бетина¹². Автор предложил типологическую классификацию алтарных преград, взяв за основу меняющийся состав деисусного чина. Как важнейшую особенность русского иконостаса он выделил историзм, определивший развитие многоярусной структуры, включающей пророческий и праотеческий ряды. Самого серьезного внимания и дальнейшего изучения заслуживает гипотеза о возможной связи русского иконостаса рубежа XIV–XV вв. с литургическими реформами митрополита Киприана, введением новой редакции Иерусалимского устава и развитием чина проскомидии. Эти изменения привели к возрастанию роли внутренних и внешних границ алтарного пространства, а также способствовали драматизации литургического действия и акцентации его мистической природы. Мысль, высказанная еще в дореволюционной литературе¹³, получила в трудах Л. В. Бетина новое подтверждение, хотя, к сожалению, не была последовательно аргументирована.

В отечественной науке последних десятилетий трудно найти новые обобщающие суждения об иконостасе, однако опубликован целый ряд исследований конкретных памятников, которые невозможно перечислить в кратком обзоре. Среди них можно выделить работы, посвященные истории формирования иконостасных ансамблей¹⁴, их реконструкции на основе письменных источников¹⁵, описанию редких типов, подчас сохраняющих очень древние элементы¹⁶, всестороннему анализу отдельных иконостасных чин¹⁷.

В связи с вопросом о происхождении иконостаса внимание исследователей привлекали и древнейшие русские алтарные преграды, известные по письменным источникам и археологическим фрагментам. Особо интересные свидетельства сохранили памятники Новгорода¹⁸. Перспективными представляются попытки увязать в комплексной реконструкции литературные и материальные данные с сохранившимися домонгольскими иконами, хотя об их начальном расположении большинства из них в пространстве храмов можно только догадываться. Археологические свидетельства о домонгольских алтарных преградах были недавно систематизированы в статье Т. А. Чуковой¹⁹.

Среди вышедших на русском языке работ об алтарных преградах самого уважительного упоминания заслуживает монография

Р. О. Шмерлинг о грузинских памятниках²⁰. Автор тщательно описала и классифицировала алтарные преграды Грузии V–XVIII вв., представив уникальную по полноте картину их эволюции. К сожалению, эта книга, в силу разных причин, оказалась практически не востребована ни западной, ни русской наукой, и это при том, что грузинский материал способен заполнить очень большие лакуны в наших знаниях о процессе превращения темплона в иконостас.

Заканчивая обзор отечественной литературы, нельзя не сказать о книге, которая более полувека шла к читателю, но в трагических перипетиях столетия не потеряла своей актуальности и оказала влияние на всех, размышляющих на темы иконостаса. Речь идет об «Иконостасе» отца Павла Флоренского²¹. В работе, далекой от археологической конкретики, иконостас понимается как важнейшая символическая категория русского религиозного сознания, связанная множеством нитей с самыми глубокими основами православной культуры. Павел Флоренский в живой богословской традиции развил византийское понимание алтарной преграды как границы видимого и невидимого. Для него иконостас — не украшенная стена, но прозрачное окно, открывающее доступ к тайнам алтаря и небесным видениям. Материальная преграда — лишь указание на неведомый иконостас, понятый как собрание святости, явление небесных свидетелей, «возвещающих о том, что по ту сторону плоти». Как кажется, богословско-поэтические откровения отца Павла способны еще долгие годы вдохновлять исследователей, ищущих ответы на многие загадки иконостаса.

Зарубежные исследования

Зарубежная наука об иконостасе развивалась практически независимо от русскоязычной традиции, основное внимание было обращено на проблему происхождения иконостаса и развитие византийской алтарной преграды. В течение длительного времени единственной монографией по теме оставалась книга И. Константиновича «Ikönostasis. Studien und Forschungen»²², опубликованная в оккупированном немцами Львове в 1939 г. Автор предпринял амбициозную попытку представить полную картину развития алтарных преград на латинском Западе и православном Востоке, начиная с IV в. Монография вызвала резкую критику у многих коллег, не принявших ее откровенно спекулятивный характер и многочисленные неточности в изложении фактов. Пожалуй, наиболее ценной частью исследования Константиновича была небольшая глава о греческой терминологии алтарных преград. Аналогичные упреки в умозрительности и отсутствии археологических доказательств заслужила и статья Феличетти-Либенфелс об иконографии темплов²³. В то же время в западной науке шла большая работа по собиранию и публикации нового материала, среди наиболее важных нужно назвать доклад Л. Брейе на Византийском конгрессе в Риме об алтарных преградах Афона²⁴.

Наиболее фундаментальное исследование происхождения иконостаса принадлежит греческому историку византийского искусства Манолису Хадзидакису, опубликовавшему две монографические статьи в «Энциклопедии византийского искусства» и в пленарных докладах

Византийского конгресса в Афинах (1976)²⁵. М. Хадзидакис систематизировал многочисленные данные о декорации темплона и сделал попытку представить цельную картину эволюции, опираясь в основном на археологические материалы и письменные источники, связанные с памятниками Греции. Один из важнейших выводов исследователя состоял в том, что превращение темплона в иконостас (сплошной ряд икон) произошло значительно раньше, чем было принято считать. Эволюционный ряд представлен так: на первом этапе в IX–X вв. появляются изображения на мраморных архитравах, к X в. возникают и монументальные иконы, фланкирующие темплон, тогда же иконы устанавливаются на архитраве. В XI в. иконы впервые появляются между колонками темплона, эта практика устанавливается в XII в., когда уже можно говорить о явлении иконостаса. В качестве центральной проблемы М. Хадзидакис выделил повторение в иконографических программах иконостасов сюжетов монументальной живописи алтаря и прилегающего к нему храмового пространства, таких как «Деисус», «Причащение апостолов», «Благовещение», цикл двенадцати праздников, отдельных образов Христа, Богородицы, Иоанна Крестителя и святых-патронов церкви. Это дублирование иконографии он связал с изменениями в богослужении, когда само таинство в алтаре закрывается от верующих, внимание которых концентрируется на литургическом образе этого таинства, представленного в иконах алтарной преграды.

Богатый материал по истории украшения алтарной преграды дают средневековые памятники бывшей Югославии. На их значение обратил внимание А. Н. Грабар, проанализировавший в специальной статье рельефные царские врата XIV в. из Белградского музея и две расписанные фресками алтарные преграды того же столетия в Старо Нагоричано и Белой церкви в Каране²⁶. По его мнению, эти памятники позволяют увидеть первые шаги реформы по превращению прозрачной алтарной преграды в закрытый иконостас. Возможно, работа Грабара послужила импульсом для фундаментального исследования об украшенных фресками алтарных преградах, подготовленного его сербской ученицей Горданой Бабич. Обобщив в первой части работы основные данные о ранней декорации темплов в разных регионах византийского мира, Г. Бабич представила на этом фоне полную картину расписанных преград в Сербии XII–XVII вв.²⁷ Она показала, что даже позднесредневековые сербские памятники, по сравнению с русским иконостасом, сохраняют более тесную связь с древними комниновскими образцами. Выбор иконных образов для нижнего ряда всегда сознательно консервативен и ограничен небольшим числом святых. Этот ряд имеет поклонный характер и в этом смысле заметно отличается от икон над архитравом, призванных воплотить символично-догматические идеи.

Среди исследователей проблемы происхождения иконостаса одно из ведущих мест принадлежит Кристоферу Уолтеру, опубликовавшему, с интервалом в почти двадцать лет, две принципиально важные работы «Истоки иконостаса» и «Новый взгляд на византийскую алтарную преграду»²⁸. Кроме того, исследователь несколько раз затрагивал тему декорации алтарной преграды в своих работах о «Деисусе» и в статье о терминологии византийского алтаря²⁹. В «Истоках

иконостаса» К. Уолтер предлагает краткую историю происхождения и развития алтарной преграды до того, как она приобрела форму «классического иконостаса» на русской почве. Он последовательно анализирует алтарную преграду как часть архитектурной структуры, принципы размещения и предназначение икон византийского темплона, а также иконографию иконостаса. По мнению исследователя, «классический иконостас» унаследовал все основные структурные и иконографические черты византийского темплона. Изменения XIV–XV вв., ярко проявившиеся в русском иконостасе, могут быть описаны как умножение тем и увеличение размеров, возможно, связанные с «исихастским благочестием», ориентированным на созерцание и почитание икон. Этот процесс К. Уолтер рассматривает как «дальнейшее развитие», а не принципиальное новшество. Любопытно, что исследователь, являясь католическим священником, не считал возможным скрыть свою идейную позицию, согласно которой иконостас, разделивший клир и мирян, затруднивший доступ верующих к евхаристическому таинству, представляет собой подлежащую устранению историческую ошибку Православной церкви, не имеющую опоры в древнехристианской традиции.

Предлагая двадцать лет спустя «новый взгляд» на декорацию алтарной преграды, К. Уолтер сосредотачивает внимание на идее частного поклонения, которое определило votивный характер икон алтарной преграды еще в доиконоборческую эпоху. По мере того, как миряне устранились от непосредственного созерцания таинств внутри алтаря, иконографическая программа преграды все более полно компенсировала это созерцание созданием нового зрительного и смыслового центра храмовой декорации, рассчитанного на индивидуальное поклонение. Значительную часть этой недавно опубликованной работы составляет подробный анализ иконографии византийских эпистилей (иконостасных тябел) и, в первую очередь, цикла праздничных сцен, появление которого исследователь относит к XI в. и рассматривает как своего рода реакцию на введение евхаристических сцен в программы алтарных апсид этой эпохи. Важным представляется вывод об отсутствии прямой связи между праздниками на эпистилиях и христологическими сценами росписей, которые, вопреки распространенному мнению, никогда не объединялись в праздничные календарные или исторические циклы. В соответствии с общей концепцией К. Уолтера, представленный над алтарной преградой цикл праздников должен был стать литургическим образом для поклонения мирян, созерцающих во время службы историю спасения, события которой одновременно воспоминались священнослужителями в таинствах алтаря, недоступного за иконной стеной.

Особая точка зрения на проблему происхождения иконостаса не так давно была предложена Анной Эпштейн в статье «Средневизантийская алтарная преграда: темплон или иконостас?», пафос которой составила идея строгого разграничения украшенного изображением темплона — открытой преграды и собственно иконостаса — сплошной иконной стены³⁰. Собрав многочисленные археологические, документальные и изобразительные свидетельства, происходящие как из Константинополя, так и из византийской провинции, включая далекую Каппадокию, А. Эпштейн

постаралась показать, что в течение всего средневизантийского периода и даже в XIV в. темплон-преграда оставался относительно открытым. Средоточием иконографической программы был эпистилий, тогда как пространство между колонками, как правило, оставалось не закрытым иконами. Эта практика доминировала как в византийской столице, так и на подражающей ей периферии. Исключение составляли некоторые незначительные провинциальные храмы, в которых вопреки константинопольской традиции вводилась сплошная преграда как местный вариант литургического устройства, адаптированного к ограниченному пространству провинциальных церквей. В этих примерах, по мнению А. Эпштейн, надо искать истоки иконостаса, который становится общераспространенным явлением Православной Церкви не ранее XIV в. под влиянием «исихастской мистики» и «гения деревянного зодчества русского Севера».

Что касается проблематики собственно русского иконостаса, то в зарубежной литературе она сводилась к отдельным, часто довольно случайным высказываниям и практически не становилась предметом специального рассмотрения. Пожалуй, редкое исключение составляет монография Натальи Лабрек-Первухиной, подготовленная на основе ее докторской диссертации (Монреаль, 1977), посвященной эволюции русского иконостаса³¹. Описания наиболее известных иконостасов XV–XVII вв. сочетаются в этой работе с историко-художественной панорамой важнейших явлений русской культуры. Книга представляет собой попытку систематизации известных данных и, несомненно, ценного для западного читателя реферативного обзора научных представлений об иконостасе, сложившихся в русскоязычных исследованиях к середине 1970-х гг. Среди близких по характеру обобщающих работ последнего времени можно назвать немецкую статью Н. Тона³² и англоязычную работу М. Шереметьевой³³.

В целом можно заметить, что до самого последнего времени зарубежная и отечественная научные традиции развивались совершенно изолированно: западные исследователи изучали византийскую алтарную преграду, отечественные историки анализировали русский высокий иконостас.

Некоторые актуальные проблемы

Представленный краткий обзор основных идей наглядно показывает, что иконостас не может считаться незаслуженно забытой научной темой. Проблема находится в центре внимания историков восточнохристианской культуры, с ней так или иначе соприкасаются многие специалисты. Однако при этом картина происхождения, эволюции и символики иконостаса далека от полной ясности. Ставя вопрос о перспективе исследования, необходимо отметить узловые моменты в развитии иконостаса, который мы понимаем как систему иконных изображений на алтарной преграде. Важно, что в этом смысле история иконостаса фактически совпадает с историей самой преграды, что подтверждает пример Латеранского фастигиума IV в. как древнейшей предалтарной структуры (ил. 2)³⁴. Воплощение в иконных образах самых значительных идеологем эпохи было,

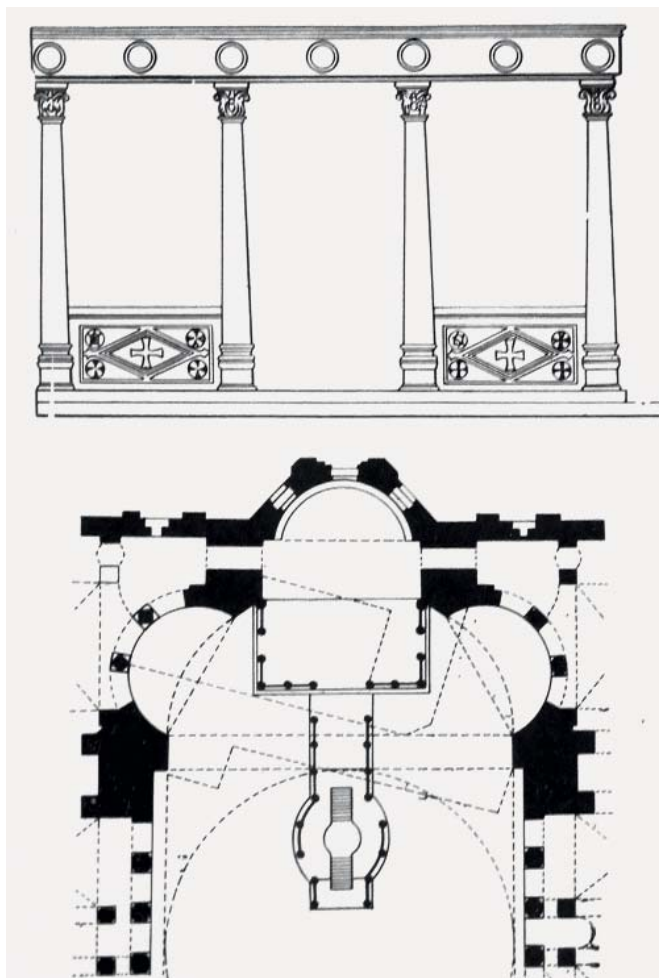


2. Одно из древнейших изображений алтарной преграды. Реликварий из Пола. IV в. Слоновая кость. Археологический музей Истрии

по всей видимости, изначальной задачей алтарных преград. Это подтверждают иконографические программы доиконоборческой эпохи³⁵, среди которых главное место занимает алтарная преграда VI в. в Софии Константинопольской, дошедшая до нас в описании Павла Силенциария³⁶. Хотя реконструкция иконографии этого памятника является предметом научных дискуссий³⁷, не подлежит сомнению значимость программы, приобретшей характер главного символа, важность которого подчеркивалась полным отсутствием иконных изображений на стенах юстиниановской Св. Софии (ил. 3).

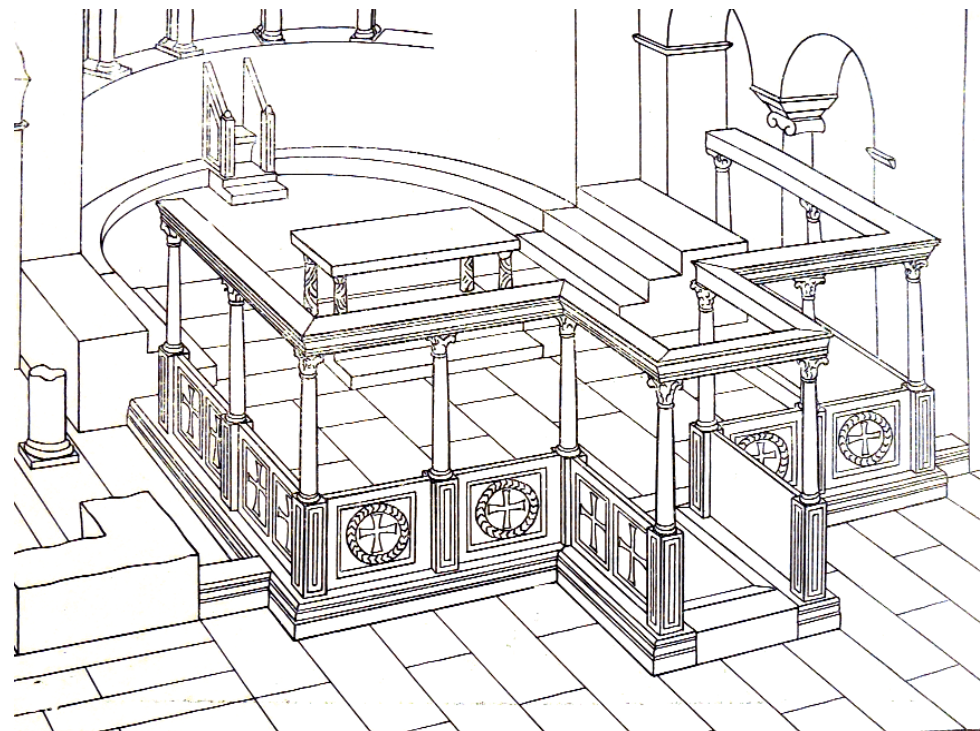
Знаменательно, что уже в доиконоборческую эпоху мы можем заметить сочетание в декорации алтарных преград двух основных смысловых функций. С одной стороны, иконографические программы воплощают важнейшие символично-догматические идеи, сопоставимые по значению с темами куполов и алтарных апсид, с другой — образы алтарной преграды имеют поклонный характер, связанный с молениями верующих, остановленных на границе «святая святых» (ил. 4, 5). В этой связи можно вспомнить votivные

3. Алтарная преграда
Софии Константино-
польской, VI в.
Реконструкция
С. Ксидиса



композиции (мозаичные иконы) базилики Св. Дмитрия в Салониках (ил. 6)³⁸ или реконструированную декорацию темплона VII в. в константинопольской церкви Иоанна Крестителя, где образ Христа фланкировали изображения патрональных святых³⁹. Эти два источника символики, подчас активно взаимодействуя, сохранили свое значение до появления высокого иконостаса, когда закрепляется двучастная символическая структура «поклонного» местного ряда и «доктринальных» верхних чинов.

Кульминационным моментом истории иконостаса, определившим его дальнейшее развитие, стало закрытие алтарной преграды, превращение ее из прозрачной и во многом символической границы в сплошную завесу, закрывшую богослужение в алтаре от верующих и тем самым создавшей потенциальную возможность для появления многоярусной иконной стены. По всей видимости, это событие произошло в XI в. (ил. 7, 8). В научной литературе уже было обращено внимание на литургический комментарий Николая Андидского (вторая половина XI в.), в котором говорится о закрытии



4. Алтарная преграда
Базилики на
о. Фасос. VI в.
Реконструкция
А. Орландоса



5. Св. Мина перед
алтарной преградой.
VII в. Слоновая кость.
Музей Каstellо
Сфорцеска, Милан

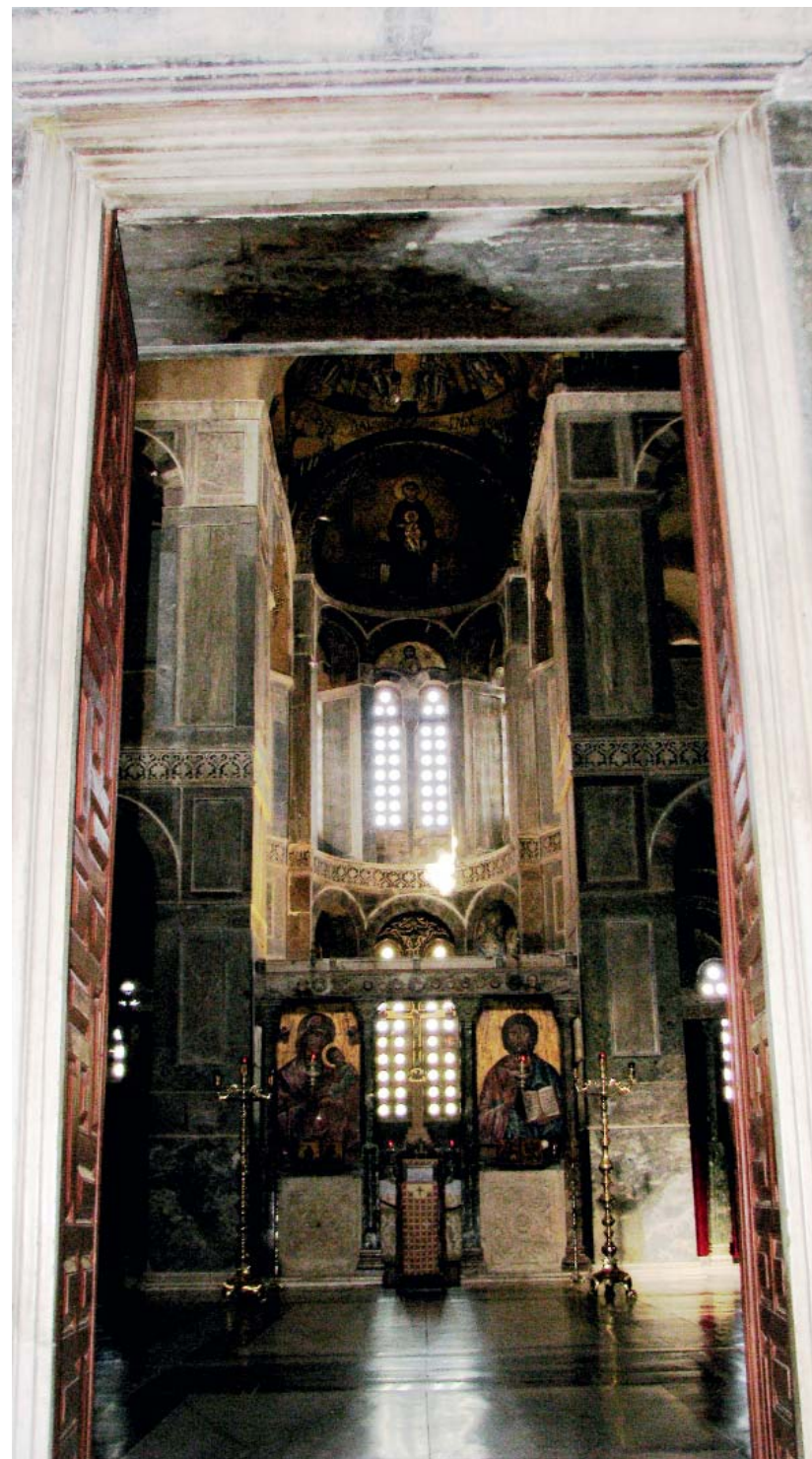


6. Вотивные мозаичные иконы с портретами ктиторов около алтарной преграды Базилики Св. Дмитрия в Фессалониках, VII в.

336

Алтарная преграда как символическая структура: византийские истоки русского иконостаса

7. Вид на алтарь с преградой. Собор монастыря Хосиос Лукас в Фокиде, середина XI в.



337

Алтарная преграда как символическая структура: византийские истоки русского иконостаса



8. Мраморная средневизантийская алтарная преграда с пост-византийскими иконами. Собор монастыря Хосиос Лукас в Фокиде, середина XI в.

алтарных дверей завесами, «как принято в монастырях», после перенесения святых даров на алтарь⁴⁰. Однако существуют и более важные свидетельства, говорящие о том, что закрытие алтарной преграды завесами во время литургии было актуальной темой обсуждения для константинопольских иерархов и богословов в середине XI в. Известно письмо Никиты, хартофилакса и синкела Софии Константинопольской, к Никите Стифату, известному богослову и монаху Студийского монастыря⁴¹. В нем как о редкой практике некоторых монастырей сообщается о закрытии всего алтаря завесами во время таинств так, что даже священников нельзя разглядеть снаружи. При этом автор письма ссылается на патриарха Евстафия (1019–1025), совершавшего литургию таким образом. Никита Стифат, в свою очередь, богословски обосновывает необходимость полного закрытия алтаря от мирян, поскольку только священнослужители достойны созерцать таинство⁴².

Как позволяют думать сохранившиеся источники, закрытие алтарной преграды не носило характер канонического правила и не было общеобязательным в течение долгого времени, вплоть до XV в. Однако эта практика получает распространение уже в XI в., когда она поддерживается в монашеской среде видными богословами и даже некоторыми патриархами. Завешивание преграды создавало возможность для размещения икон в интерколумниях. Идея системы икон, компенсирующих закрытый вид на алтарь и декорацию апсиды, становилась все более актуальной. Примечательно, что в XI в. возникают развитые иконографические программы эпистилий — иконостасных тябел, расположенных над



9. Мраморная византийская алтарная преграда XI в. с итальянским эпистилюм XIV в. Собор в Торчелло

архитравом алтарной преграды⁴³. Они включают «Деисус», двенадцать праздников, композиции богородичного и страстного циклов, образы святых и житийные сцены (ил. 9, 10). Если добавить появляющиеся там же изображения «Причащения апостолов», образы «Благовещения» и создателей литургии на царских вратах, иконы Христа, Богородицы и святых патронов церкви в интерколумниях, то становится ясно, что вся храмовая декорация концентрируется в одном многосоставном иконном образе, воплощающем идею евхаристического таинства через зримую историю спасения.

К. Уолтер, видимо, справедливо связал развитие иконостаса, обращенного к мирянам, с появлением в XI в. литургических тем в алтарной апсиде («Причащение апостолов», «Служба святых отцов»), ориентированных, главным образом, на священнослужителей⁴⁴. Однако можно пойти еще дальше и поставить вопрос о влиянии на этот процесс богословских идей, возникших в связи с Великой схизмой 1054 г., которая, согласно нашей гипотезе, оказала решающее воздействие на сложение структуры византийской храмовой декорации⁴⁵. Эти идеи, как явствует из сохранившихся текстов, доминировали в церковной жизни второй половины XI в., когда в результате полемики об опресноках возник особый интерес к евхаристической жертве в ее связи с домостроительством Св. Троицы. Акцентация мистической природы таинства, выразившаяся в закрытии алтаря, и понимание Евхаристии как истории спасения, отразившееся в программах иконостасов, могут быть объяснены как две взаимосвязанные части одного духовного процесса. Примечательно, что известные нам защитники закрытых преград Никита

Стифат и Николай Андидский были в то же время виднейшими участниками антилатинской полемики и толкователями литургии. Конечно, высказанное суждение имеет характер догадки, которая может быть подтверждена или опровергнута в ходе детального исследования иконографии алтарных преград XI–XII вв. в контексте богословия эпохи. Но само направление поисков представляется перспективным.

Для понимания принципиального вопроса о возможности появления иконных образов в интерколумниях алтарных преград XI–XII вв., на наш взгляд, необходимо расширить ограниченный круг греческих источников за счет славянских, грузинских и даже латинских как письменных, так и археологических свидетельств. Плодотворность подобных поисков можно проиллюстрировать одним примером, обнаруженным в хорошо известном латинском тексте «Liber Pontificalis» («Деяния римских пап»), который никогда не рассматривался в истории византийской алтарной преграды⁴⁶. В этом аутентичном источнике IX в. говорится, что папа Пасхалий I



10. Эпистилий (расписанное тязло) на балку перекрытия алтарной преграды, XII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

(817–824) подарил для украшения «арок алтаря» («per arcus presbyterii») собора Св. Петра в Риме два комплекта по 46 вышитых золотом пелен-завес, в одном случае — с изображениями «чудес апостолов», в другом — с иконными образами страстей и сцен Воскресения. По всей видимости, эти златотканые иконы сменяли друг друга в интерколумниях алтарной преграды: второй комплект, вероятно, использовался в пасхальный период. Характерно, что речь не идет о чем-то исключительном, но скорее о типичном для Рима IX в. вотивном даре. Тот же папа Пасхалий I подарил в базилику Санта Мария Маджоре два комплекта по 26 шитых золотом икон-пелен с «историей Господа нашего Иисуса Христа от Рождества» и с «историей Господних страстей и воскресения», также предназначавшихся для украшения арочных проемов алтарной преграды⁴⁷.

Несомненно, авторитетная и древняя римская литургическая практика использования иконных завес в алтарной преграде была хорошо известна в Византии, хотя, как показывает дискуссия середины XI в., не являлась общепринятой. Традиция вышитых икон в алтарной преграде, по всей видимости, имела в восточнохристианском мире широкое распространение⁴⁸. На Руси она зафиксирована монастырскими описями XVI–XVII вв. Сравнение этих позднесредневековых текстов с описаниями драгоценных икон-пелен в «Liber Pontificalis» демонстрирует парадоксальную близость и единство древнехристианской традиции храмового убранства, сохранявшейся на протяжении многих столетий. На наш взгляд, в истории иконостаса должно быть учтено это важное и до сих пор

11. Расписанная алтарная преграда с древними иконами. XI в. Иптари, Верхняя Сванетия



не известное звено — златотканая иконная декорация, которую можно попытаться реконструировать по ряду косвенных, археологических и письменных, свидетельств.

Для понимания процесса превращения византийской алтарной преграды в многоярусный иконостас необходимо привлечь данные грузинских средневековых памятников, которые до последнего времени, насколько нам известно, не рассматривались в византийском контексте, несмотря на то, что они довольно давно введены в научный оборот⁴⁹. На редкость многочисленные и разнообразные грузинские свидетельства, по преимуществу археологические и иконографические, отразили древнейшую восточнохристианскую, а в некоторых случаях и константинопольскую, практику украшения алтарной преграды (ил. 11). В грузинских памятниках, к примеру, сохранились иконные программы парапетов алтарной преграды, которые в известных византийских памятниках обычно декорировались изображениями крестов. Наибольшей известностью пользуются четыре рельефные иконы первой половины XI в. из церкви Иоанна Крестителя



12. Рельефы алтарной преграды собора Свети Цховели в Мцхета, Грузия. XI в.

в монастыре Шио Мгвиме около древней грузинской столицы Мцхета⁵⁰. Прославленные как шедевры средневековой пластики, эти иконы (слева направо) представляют «Гостеприимство Авраама», «Распятие», «Моление св. Марфы перед Симеоном Столпником» и «Сцену из жизни св. Шио», располагаясь попарно по сторонам от врат в нижней части алтарной преграды и образуя замкнутый цикл. Легко заметить символично-догматический характер первых двух сцен («Св. Троица», «Искупительная жертва») и монашески-вотивный характер правой группы, связанной с прославлением основателя обители св. Шио, являвшегося учеником Симеона Столпника Младшего, особо почитавшегося в Грузии. Двучастная, догматическая и вотивная, структура этого раннего памятника со временем станет базовым принципом иконной декорации восточнохристианской алтарной преграды. Характер надписей, детали иконографии и стиля, первоклассное качество рельефов из Шио Мгвиме позволяют предполагать византийский образец и устойчивую иконографическую традицию. Другой важный пример — хорошо сохранившаяся древняя алтарная преграда с резными каменными иконами-парапетами из главного храма грузинского царства — собора Свети Цховели во Мцхета (ил. 12).

Другой важный грузинский пример дает расписанная алтарная преграда начала XIII в. в пещерной церкви Св. Николая монастыря Удабно в Давид-Гареджийской пустыни (ил.13)⁵¹. Вверху над алтарным входом изображен трехчастный «Деисус», полуфигурные изображения которого выделены рамками, имитирующими иконы. Деисус фланкируют полуфигуры фронтальных архангелов. Ниже на столбах преграды изображены сцены праздников («Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», фрагменты «Вознесения»). Под этими сценами был еще один ярус практически несохранившихся сюжетных изображений. Таким образом, изображенная во фреске иконная декорация состояла, как минимум, из трех регистров.

Примечательно, что среди дошедших до нас грузинских живописных икон можно выделить группу памятников XII–XIII вв., некогда составлявших располагавшийся на алтарной преграде деисусный и праздничный чины. В церкви селения Хэ в Верхней Сванетии сохранились иконы подробного деисусного чина, изна-



13. Алтарная преграда с тремя регистрами иконных образов. Начало XIII в. Пещерная церковь Св. Николая в монастыре Удабно, Давид Гареджа

чайно предназначенные для алтарной преграды и созданные одновременно с фресками во второй половине XIII в.⁵² В той же церкви имеются иконы XIII в., сделанные в размер интерколумниев алтарной преграды. В целом, грузинский материал позволяет заметно уточнить существующие представления о формировании восточнохристианского многоярусного иконостаса.

Наряду с обращением к малоизвестным археологическим данным, другим перспективным направлением является использование нетрадиционных письменных источников. Такой уникальный документ дошел до нас в новгородской берестяной грамоте рубежа XII–XIII вв., которая представляет собой заказ на изготовление икон алтарной преграды: «Поклоняние от попа къ Грыциноу. Напиши ми шестокриленая ан(г)ела 2 на довою икоуноу, на верьхо деисусоу. И цюлоу тя. А б(ог)ъ за мездою, или ладивься»⁵³. С этим заказом, возможно, связан текст другой грамоты, найденной на территории той же усадьбы художника: «От попа от Минь ко Грыциноу. А боуди семо ко Петрову дени съ икоунами семо»⁵⁴. Священник



15. Алтарная преграда с иконами-фресками. Церковь Св. Георгия в Старо Нагоричано, Македония. Начало XIV в.

просит иконописца Олисея Гречина, известного по другим грамотам и летописным упоминаниям⁵⁵, написать две иконы с образами шестикрылых ангелов (херувимов или серафимов) для размещения наверху (над тяблом) алтарной преграды и принести их заказчику к Петрову дню (29 июня). Подобный заказ кажется, на первый взгляд, иконографически странным, однако он находит подтверждение как в художественной практике XII в., так и в византийских литургических толкованиях. Наиболее близкая параллель обнаруживается в иконографической программе новгородской церкви Спаса Нередицы (1199 г.), в росписи которой, по всей видимости, участвовал Олисей Гречин⁵⁶. Как было недавно показано, алтарную преграду этого храма фланкировали изображения херувимов, написанные на внешних гранях предалтарных столбов⁵⁷.

Речь идет о древней византийской иконографической традиции. О серебряном темплоне, украшенном образами святых и «шестокрылов», сообщает Типикон константинопольского монастыря Богородицы Кехаритумену (1118), основанный императрицей Ириной Комниной⁵⁸. По всей видимости, шестикрылые ангелы украшали верхнюю часть алтарной преграды, созданной константинопольскими мастерами в 1071 г. для итальянского монастыря Монте Кассино. Об этом позволяет судить сохранившееся деревянное повторение этой преграды, сделанное для маленькой церкви Св. Марии (Santa Maria in Valle Polclaneta) около селения Расиоло в Аbruццо, с XI в. принадлежавшей монастырю Монте Кассино⁵⁹. Резные большие изображения шестикрылов фланкируют аркаду верхнего регистра с девятью живописными образами ангелов, размещенных

14. Расписанная алтарная преграда. «Белая церковь» в Коране, Сербия. XIV в.



16. Мраморная алтарная преграда с первоначальными иконами. XIV в. Монастырь Дечаны, Косово

над «Деисусом» и расположенным еще ниже чином святых, образуя сложную многоярусную композицию, напоминающую высокий иконостас. Есть все основания полагать, что уникальный романский памятник отразил византийскую традицию декорации алтарной преграды. Знаменательно, что резные изображения шестикрылых херувимов по сторонам от центрального «Распятия» появляются на древнерусском иконостасном тябле XIII в., происходящем из Олонецкой губ. и сейчас хранящемся в ГИМ⁶⁰. Несколько более поздний византийский пример — украшенная фресками алтарная преграда «Белой церкви» в Каране (Сербия, 1340–1342)⁶¹. В верхней части столбов, фланкирующих царские врата, представлены большие шестикрылые херувимы, которые воспринимаются как программный иконный образ.

Природу символического замысла позволяет понять важнейшее византийское литургическое толкование св. Германа Константинопольского (VIII в.), пользовавшееся широчайшей известностью в Древней Руси. Согласно этому тексту, космит (балка перекрытия алтарной преграды) «соответствует подзаконному и святому космию»⁶², то есть символически представляет очистилище — золотую крышку Ковчега Завета, украшенную изображениями херувимов. В данном контексте знаменательно, что в храме Соломона херувимы изображались также на завесе (преграде) Святая святых (2 Пар. 3: 14). Шестикрылые на алтарной преграде акцентировали смысл алтаря как Святая святых и Ковчега, хранящего святыню. Очевидно, именно эту идею хотел воплотить в своем храме священник Мина, заказывая Олисею Гречину две иконы шестикрылов на верх алтар-

ной преграды, которые в скромной деревянной церкви могли быть и единственными иконами, расположенными по краям иконостасного тябла. Берестяные грамоты представляют редчайшее раннее свидетельство о взаимоотношениях заказчика и иконописца, вместе создающих иконную декорацию храма. Рассматриваемый текст позволяет поставить важный и малоизученный вопрос о терминологии алтарной преграды и, в частности, об использовании в данной связи понятия *деиус*, который в Древней Руси мог обозначать весь иконостас, отдельный регистр изображений или особую иконографическую тему⁶³.

По своему значению в истории иконостаса изменения XI в. могут быть сопоставлены лишь с реформой рубежа XIV–XV вв., вызвавшей к жизни русский высокий иконостас. Возникает закономерный вопрос о степени оригинальности явления. Византийское происхождение символической структуры достаточно очевидно. При этом несомненно, что на русской почве была осуществлена серьезная редакция, имевшая программный характер. Современная картина знаний не позволяет объяснить произошедшее как результат постепенной эволюции, связанный с рядом новых, чисто иконографических решений. Исследователи указывали, что наиболее оригинальным новшеством, лежащим в основе высокого иконостаса, является многосоставный ростовой «Деисус» с образом «Спаса в силах» в центре⁶⁴, который не известен в декорациях византийских темплов. Однако это не вполне справедливо, поскольку подобный Деисус с тронным Христом в центре был хорошо известен в программах византийских эпистилиев (иконостасных тябел) уже в XI–XII вв., характерный пример — эпистилий из афонского монастыря Ватопед⁶⁵. Можно смело утверждать, что практически все иконографические темы русского иконостаса были хорошо известны в Византии, и объяснение произошедших изменений следует искать не в сфере чистой иконографии.

На наш взгляд, важнейший смысл русской реформы состоит в самой идее унификации иконной декорации алтарной преграды. Как становится ясно в свете опубликованных данных, в Византии XIV в. такая унификация отсутствовала в принципе. Даже литургически важный момент закрытия интерколумниев преграды иконами не регламентировался высшей иерархией. Одновременно и бесконфликтно существовали и открытые, и закрытые преграды⁶⁶. При этом, как можно догадываться, были преграды, и вовсе не имевшие икон. Аналогичная пестрая картина наблюдалась и в русской художественной практике XIV в. На этом фоне первые высокие иконостасы отличаются редким единообразием. Новый тип иконостаса почти сразу получил статус канонического образа, что, по-видимому, заметно отличало русскую ситуацию от византийской. Такая редакция могла быть проведена только на вершине церковной иерархии. Ее наиболее вероятным автором считают московского митрополита Киприана (1390–1406), одним из основных направлений деятельности которого была всесторонняя унификация литургической практики⁶⁷. Как органичная часть этой глобальной реформы обрядовой сферы может быть рассмотрено и появление высокого иконостаса.

Размышляя о духовных истоках реформы, нельзя не вспомнить о тесных связях митрополита Киприана с исихастским Афоном



17. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля. Конец XIV в.

и его особой близости с константинопольским патриархом Филофеем (1353–1355; 1364–1376), который, еще будучи игуменом афонской Лавры, составил новое литургическое чинопоследование (Diataxis), при митрополите Киприане введенное в русскую богослужебную практику. Речь идет о заключительном этапе трансформации византийской литургии, названном Р. Тафтом «неосавваитским синтезом». Он выразился в новой по отношению к Студийской версии адаптации Иерусалимского устава (лавры Св. Саввы Освященного), осмысленного в контексте мистического опыта исихастов XIV в.⁶⁸ Можно думать, что, поднятая, как знамя, идея унификации литургической сферы была призвана объединить распадающийся православный мир. В эпоху гибели Византийской империи она имела глобальный религиозно-политический и историко-культурный смысл. Как кажется, подробное исследование иконостаса в связи с этим важнейшим духовным процессом способно ответить на многие вопросы о происхождении русского иконостаса и принципах его иконографического развития в XV–XVII вв.

Перспективным представляется сопоставление иконографических особенностей высокого иконостаса и конкретных литургических нововведений. К примеру, наиболее оригинальная центральная композиция «Спас в силах» может быть рассмотрена в связи с появлением в русских служебниках XV в. особого возгласа в чинопоследовании Великого входа: *«Возьмите врата князи ваши и внидет царь славы. Господь сил той есть царь славы»* (парафраз Пс. 23: 9–10)⁶⁹. Эти слова произносились непосредственно перед царскими дверями, после чего священник входил в алтарь и полагал Святые Дары на престоле. Знаменательно, что в реальной богослужебной практике XV в. новый возглас был как бы прямо адресован новой иконе «Спаса в силах» над царскими дверями. Он раскрывал евхаристический и теофанический смысл важнейшего изображения, устанавливая терминологическую, образную и литургическую связь. В контексте наших рассуждений важно, что чинопоследование появляется в уставе Филофея Коккина и, по-видимому, приходит на Русь в контексте его литургической реформы.

Отдельный малоизученный аспект темы русского иконостаса составляет его связь с высокими иконостасами на Балканах, насчитывающими, как правило, три или четыре регистра изображений. Такие балканские иконостасы хорошо известны в XV–XVI вв., однако ранние точно датированные примеры пока не выявлены. Распространено мнение, что балканский вариант сложился под влиянием русского высокого иконостаса. Однако это суждение вызывает сомнение, поскольку при внешнем сходстве имеется ряд принципиальных отличий, в том числе в порядке расположения деисусного и праздничного рядов. Кроме того, такое кардинальное влияние Руси на Балканах в XV в. кажется исторически весьма маловероятным. До появления детальных исследований можно лишь догадываться, что русская и балканская традиции, развивавшиеся параллельно и независимо, имели общие афонские истоки и отражали единый замысел, вероятнее всего, возникший в среде Филофея Коккина в период его пребывания на Афоне и разработки нового устава. В этой связи становится более понятен исихастский смысл концепции — понимание преграды как сплошной иконной стены, скрывающей таинство и одновременно дающей его новый мистический образ (ил. 14–16).

Укрупняя проблему и отвлекаясь от восточнохристианской контекстики, можно взглянуть на тенденцию превращения преграды в иконную стену иконостаса на фоне глобальных изменений в христианской храмовой декорации Востока и Запада (ил. 17, 18). Несложно заметить, что она созвучна основному направлению движения духовной культуры. И в византийском мире, и на латинском Западе стержнем развития был амбивалентный процесс постепенного обособления, закрытия алтарного пространства от верующих, с одновременным усилением частного богослужения, выразившегося в умножении числа приделов и капелл, а также вотивных и поклонных образов⁷⁰. Увиденный в этой перспективе многоярусный иконостас представляет собой прямой аналог архитектурно развитым и богато украшенным преградам готических храмов XIII–XVI вв., большинство из которых были разрушены в век Просвещения и известны по гравюрам и рисункам. Создание



18. Идеальный многоярусный иконостас на русской иконе XIX в.

архитектурно-иконной стены, закрывшей алтарь и одновременно воплотившей его идею в образах, могло быть обусловлено реакцией христианской Церкви на нарастающий процесс десакрализации мира, в разной форме актуальный и на Востоке, и на Западе. Не претендуя на окончательный ответ, заметим, что эта перспектива позволяет рассмотреть иконостас в контексте самых крупных явлений средневековой культуры.

Примечания

- ¹ Эта работа была написана как теоретическое обоснование научного проекта и вступительная статья к книге, обобщившей результаты международных исследований: *Лидов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследований // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 11–32.*
- ² *Филимонов Г. Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквях. М., 1859.*
- ³ *Троицкий Н. И. Иконостас и его символика // Труды восьмого археологического съезда в Москве, 1890. М., 1897. Т. IV, с. 93–96.*
- ⁴ *Сперовский Н. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1893. Сентябрь–октябрь. основополагающие статьи Сперовского и Троицкого переизданы в кн.: *Русский высокий иконостас. М., 2004.**
- ⁵ *Тренев Д. К. Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М., 1902.*
- ⁶ *Протасов Н. Д. Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. 1915. № 9–12, с. 49–69; Он же. Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора // Светильник. 1915. № 1, с. 3–7; Он же. Иконология нижнего яруса иконостаса XIV–XV века (Фрески алтарных столпов Успенского собора в Звенигороде) // Богословский вестник. 1916, январь, с. 63–76.*
- ⁷ *Голубинский Е. Е. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях // Православное обозрение. 1872, ноябрь, с. 570–589; Он же. История русской церкви. М., 1904. Т. I/2, с. 195–215; М., 1911. Т. II/2, с. 343–354.*
- ⁸ *Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. Т. XXVII (1967), с. 162–196. Рис. 1–21 (перепечатана в сб.: *Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971, с. 110–136*). Первоначально статья была опубликована по-французски в греческом научном журнале, что во многом определило известность этой работы на Западе (см.: *Lazarev V. Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Athens. 1964. Т. 4, р. 117–143*).*
- ⁹ *Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. (к истории иконостаса) // Краткие сообщения и доклады о полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР. 1946. Вып. XIII, с. 67–76. Работа перепечатана в сборнике статей: *Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970, с. 128–139.**
- ¹⁰ *Успенский Л. А. Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западно-европейского патриаршего Экзархата. 1963. Октябрь–декабрь. Т. 44, с. 233–255; Он же. Богословие иконы в православной церкви. М., 1989, с. 223–238.*
- ¹¹ *Ильин М. А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV–XV вв. // Культура Древней Руси, М., 1968, с. 79–88; Он же. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. М., 1970, с. 29–40.*
- ¹² *Бетин Л. В. Об архитектурной композиции древнерусского высокого иконостаса // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. М., 1970, с. 41–56; Он же. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Там же, с. 57–72; Он же. О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1975. Вып. XIII, с. 37–44; Он же. Иконостас Благовещенского собора и московская живопись начала XV века // Реставрация и исследование па-*

- мятников культуры. М., 1982. Вып. 2, с. 31–44; *Бетин Л. В., Шереде-га В. И.* Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Там же, с. 53.
- ¹³ *Мансвентов И. Д.* Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882.
- ¹⁴ См., например: *Маясова Н. А.* К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Культура Древней Руси. М., 1966, с. 152–157; *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. 81 (1982). Вып. 2, с. 81–129; *Голейзовский Н. К., Дергачев В. В.* Новые данные об иконостасе Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. М., 1986, с. 445–470.
- ¹⁵ См. *Попов Г. В.* Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса по письменным источникам // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985, с. 123–140; *Филатов В. В.* Иконостас новгородского Софийского собора // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968, с. 63–82; *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // Новгородский исторический сборник. Л., 1984. Вып. 2 (12).
- ¹⁶ *Сорокатый В. М.* Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 405–420; *Смирнова Э. С.* Два примера убранства иконостасных тябл на Севере // Средневековая Русь. М., 1976, с. 352–257.
- ¹⁷ См.: *Толстая Т. В.* Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV — начале XVI вв. // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985, с. 100–122; *Лелекова О. В.* Пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1973. Вып. 28, с. 126–173.
- ¹⁸ Алтарная преграда Софии Новгородской в течение нескольких десятилетий была предметом исследования Г. М. Штендера: *Штендер Г. М.* К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968, с. 95–98; *Штендер Г. М., Сивак С. И.* Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995, с. 288–293; о преградах в других храмах см.: *Ковалева В. М.* Алтарные преграды в трех новгородских храмах // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 55–63.
- ¹⁹ *Чукова Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб., 1995, с. 273–287.
- ²⁰ *Шмерлинг Р.* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.
- ²¹ *Флоренский П.* Иконостас // Богословские труды, 9 (1972), с. 83–148. Полное критическое издание см.: *Флоренский П.* Иконостас. М.: Искусство, 1994, особенно с. 61–62.
- ²² *Konstantinowicz J. B.* Iconostasis // Studien und Forschungen, I. Lwow (Lemberg), 1939.
- ²³ *Fellicetti-Liebenfels W.* Entstehung und Bildprogramm des byzantinischen Tempions im Mittelalter // Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956, S. 49–58. См. критику: *Лазарев В. Н.* Три фрагмента..., с. 162.
- ²⁴ *Bréhier L.* Anciennes clôtures de choeur antérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos // Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma, 1940, p. 48–56.
- ²⁵ *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux XI–XIIIe siècles et la transformation du templon // XVe Congrès International des études byzantines. Athènes, 1976. I. Art et archéologie. Athènes, 1979, p. 333–366;

- Chatzidakis M.* Ikonostas // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Stuttgart 1981. Bd. III (1981), Sp. 326–353.
- ²⁶ *Grabar A.* Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // Сборник радова Византолошког института. 1961. Т. VII, с. 403–411.
- ²⁷ *Бабух Г.* О живописном украсу олтарских преграда // Сборник за ликовне уметности, XI (1975), с. 3–41.
- ²⁸ *Walter Ch.* The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review, 3 (1971), p. 251–267; *Idem.* A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // Revue des études byzantines, 51 (1993), p. 203–224.
- ²⁹ Три статьи, посвященные «Деисусу», были опубликованы во французском журнале *Revue des études byzantines*. XXVI (1968), p. 311–336; XXVIII (1970), p. 161–187; XXXVIII (1980), p. 261–269. Греческая терминология алтарной преграды была проанализирована в работе: *Walter Ch.* The Byzantine Sanctuary — a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995, с. 95–106, 100–102.
- ³⁰ *Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archeological Association, CXXXIV (1981), p. 1–27.
- ³¹ *Labrecque-Pervouchine N.* L'Iconostase: une évolution historique en Russie. Montreal, 1982.
- ³² *Thon N.* Zur Entwicklungsgeschichte der Ikonostase // Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. Bd. 2 (1986), S. 193–207.
- ³³ *Cheremeteff M.* The Transformation of the Russian Sanctuary Barrier and the Role of Theophanes the Greek // The Millenium: Christianity and Russia (A.D. 988–1988). Crestwood, 1990, p. 107–140.
- ³⁴ *Smith M. T.* The Lateran «Fastigium». A Gift of Constantine the Great // Rivista di archeologia cristiana, XLVI/1–2 (1970), p. 149–175.
- ³⁵ *Nees L.* The Iconographic Programs of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period // Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 46/1 (1970), S. 15–26. В центре внимания исследователя — реконструкция иконографической программы преграды в церкви Св. Полиевкта в Константинополе, от которой сохранились мраморные рельефы с иконными образами.
- ³⁶ *Xydis S. G.* The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia // Art Bulletin, 29 (1947), p. 1–24; *Kreidl-Papadopoulos K.* Bemerkungen zum Justinianischen Templon der Sophien Kirche in Konstantinopel // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft. Bd. 17 (1968), S. 279–289.
- ³⁷ Содержание дискуссии и возможность новой интерпретации рассмотрены в работе: *Васильева Т. М.* Traditio legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 121–141.
- ³⁸ *Walter Ch.* The Origins..., p. 259; *Idem.* A New Look..., p. 208.
- ³⁹ *Mango C.* On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople // Зораф, 10 (1979), с. 43.
- ⁴⁰ *Nicholaus Andidorum.* Prototheoria // PG, 140. Col. 445c. Любопытно, что иногда это свидетельство интерпретируется как аргумент против теории закрытия алтарной преграды иконами, поскольку автор говорит о завесах. См.: *Epstein A.* Op. cit., p. 26. См. также: *Alchermes J. D.* The Middle Byzantine Chancel Barrier // Third Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. New York, 1977, p. 48–49.
- ⁴¹ *Nicetas Stethatos.* Opusculs et lettres / Ed. par J. Darrouzes. Paris, 1961, p. 232–234.
- ⁴² *Ibid.* P. 280–291; *Walter Ch.* A New Look..., p. 204.
- ⁴³ *Chatzidakis M.* L'évolution..., p. 343–352; *Walter Ch.* A New Look..., p. 215–223.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 223.

- ⁴⁵ Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 17–35; *Lidov A.* Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // *Byzantion*, 68/2 (1998), p. 381–405.
- ⁴⁶ *Croquison J.* L'iconographie chrétienne à Rome d'après le "Liber pontificalis" // *Byzantion*, 34 (1964), p. 594–602.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 601–602.
- ⁴⁸ Примечательно в этой связи, что завесы составляли важную часть декорации новгородской алтарной преграды домонгольской эпохи, как доказывается в статье: *Сарабьянов В. Д.* Новгородская алтарная преграда домонгольского периода // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 312–359.
- ⁴⁹ Наиболее полный свод материалов см.: *Шмерлинг Р.* Алтарные преграды в Грузии // *Ars Georgica*, 3 (1950), с. 141–190; *Шмерлинг Р.* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.
- ⁵⁰ *Шмерлинг Р.* Малые формы., с. 135–146. Ил. 39–49; *Вольская А. И.* Рельефы из Шио Мгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тбилиси, 1957.
- ⁵¹ *Шмерлинг Р.* Малые формы., с. 254–256, ил. 95.
- ⁵² Там же, с. 256.
- ⁵³ *Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л.* Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981, с. 142–143; Новгородские грамоты на бересте. 1977–1983 гг. М., 1986. № 549 (1196–1209), с. 20–22. Точное воспроизведение надписи и лингвистический комментарий см.: *Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. М., 1995. № 549, с. 339.
- ⁵⁴ Там же. № 558, с. 339–340.
- ⁵⁵ См. две последние главы в книге: Усадьба новгородского художника., с. 136–167. Полезный реферативный обзор подготовлен японским исследователем: *Matsuki E.* A Greek Icon Painter in Novgorod. Based upon the excavation of the homestead of Olisei Grechin // *Cyrrillomethodianum*. 12 (1988), p. 15–39.
- ⁵⁶ Обосновано В. Л. Яниным: Усадьба новгородского художника., с. 156–167.
- ⁵⁷ *Сарабьянов В. Д.* Новгородская алтарная преграда, с. 328.
- ⁵⁸ *Gautier P.* Le typikon de la Theotokos Kecharitomene // *Revue des études byzantines*, 43 (1983), p. 154.
- ⁵⁹ *Bloch H.* Monte Cassino in the Middle Ages. Harvard, 1986. Т. I, p. 70–71. Fig. 28–30.
- ⁶⁰ *Щеткин В. Н.* Резное деревянное тябло XIII в. // Сб. статей, посв. В. П. Ламанскому. СПб., 1908. Ч. 2, с. 787–791. Более позднюю датировку см.: *Смирнова Э. С.* Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967, с. 12–13. См. также: Русская деревянная скульптура. М., 1994, с. 37, ил. 8–14.
- ⁶¹ *Бабин Г.* О живописном украсу., с. 33. Сл. 17–19. Црт. 10.
- ⁶² *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995, с. 46–47.
- ⁶³ Единственная специальная работа: *Усов С. А.* О значении слова «Деисус» // Древности. Труды Московского Археологического общества. 1887. Т. 11. Вып. 3, с. 53–59. О византийском использовании термина см.: *Zervou Tognazzi I.* Deesis. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina // *Costantinopoli e l'arte delle province orientali*. Roma, 1990, p. 394–395.
- ⁶⁴ *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: Развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994, с. 45–68.
- ⁶⁵ *Tsigaridas E.* Portable Icons // *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Tradition — History — Art*. Mount Athos, 1988, p. 354–359. Fig. 299.
- ⁶⁶ *Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier., p. 1–27.
- ⁶⁷ *Мансветов И. Д.* Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882.

- ⁶⁸ *Taft R.* The Byzantine Rite. A Short History. Collegeville, 1992, p. 78–84; *Idem.* Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite // *Dumbarton Oaks Papers* 42 (1988), p. 179–194.
- ⁶⁹ *Taft R.* The Great Entrance. Roma, 1978, p. 108–112, 234–236. В связи с терминологией «Царских дверей» это чинопоследование недавно рассмотрено: *Успенский Б. А.* Царь и патриарх. М., 1998, с. 148–149.
- ⁷⁰ *Mathews T.* «Private» Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal // *CahArch*, 30 (1982), p. 125–138; *Idem.* Architecture, Liturgical Aspects // *Dictionary of the Middle Ages*. New York, 1982. Т. 1, p. 441–445.

Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса

Вопрос о происхождении высокого иконостаса, появившегося как целостная многоярусная структура на рубеже XIV–XV вв., давно занимает умы исследователей, показавших, что истоки иконостаса следует искать в декорации византийского темплона, и отметивших постепенный характер эволюции¹. Однако между пестрой картиной темплов и совершенной композицией первых иконостасов существует некий трудно объяснимый разрыв — как бы отсутствует промежуточное звено, позволяющее предположить, что в процессе превращения темплона в иконостас участвовали иконографические образцы, в рамках которых была разработана изобразительная концепция иконостаса. Согласно нашей гипотезе, одним из таких символических прототипов мог быть византийский антепендиум.

Антепендиум

Antependium, или предалтарная икона, закрывающая внешнюю сторону алтарного престола, хорошо известен в средневековом искусстве Запада². Эта часть декорации алтаря также имела названия: *pallium* (*pala*, *palliotto*), *paramentum*, *tabula*, *velamen*, *vestmentum*³. Однако в качестве историко-художественного термина чаще всего используется *antependium* (дословно — «впереди висящий»), в переводах термина на европейские языки акцентируется именно местоположение перед алтарем («*altar frontal*», «*devant d'autel*»). В русской традиции «антепендиум» мало известно, это понятие отсутствует во всех словарях художественных терминов, пока не существует и адекватной замены латинского термина, который, на наш взгляд, может быть переведен как «предалтарный образ» или «предалтарная икона».

Упоминания о золотых и серебряных антепендиумах (украшениях алтарных престолов) встречаются в письменных источниках с IV в.⁴ Одно из ранних свидетельств об иконографии сохранилось в тексте «*Liber Pontificalis*» (Деяния римских пап) от эпохи папы Сикста III (432–440), где говорится, что император Валентиниан разместил у алтаря апостола Петра «золотое изображение Спасителя, 12 апостолов и 12 врат, украшенное драгоценными камнями»⁵. По всей видимости, речь идет о композиции «Христос с апостолами, стоящие во вратах Небесного Иерусалима», которая хорошо известна по раннехристианским саркофагам.

Знаменательно, что раннехристианская изобразительная структура сохраняет свое значение в самом знаменитом из дошедших до нас антепендиуме из Сан Амброджо в Милане (ил. 1). Сделанный из золота и серебра, этот антепендиум, заказанный архиепископом



1. Антепендиум из
Базилики Сан
Амброджо в Милане.
Позолоченное
серебро. IX в.

Ангильбертом (824–859), и сейчас находится на своем историческом месте, закрывая алтарный престол, расположенный над гробницей св. Амвросия⁶. Композиция разделена на три части. В центре представлено теофаническое видение, напоминающее как о небесной славе и всемогуществе Христа, так и о грядущем Страшном суде. Расположенный в средокрестье образ Христа на троне окружают символы Евангелистов и изображения апостолов, разделенные на четыре группы и размещенные в угловых компартиментах. Икону Теофании фланкируют 12 сцен христологического цикла, расположенные в три яруса. Эта программа была дополнена изображениями на боковых гранях («Поклонение кресту») и задней стенке алтарного престола, где представлен житийный цикл св. Амвросия Медиоланского и ктидорская композиция из двух медальонов, в которых изображено, как архиепископ Ангильберт получает антепендиум от мастера Волвиниуса, а затем вручает его св. Амвросию. Стремление отразить в иконографической программе посвящение храма и ктидорскую тему, дополняющие главный образ «Христа во славе», является важной особенностью декорации антепендиумов, сохраняющих свое значение на протяжении столетий.

Не менее важной чертой была многосоставность композиции, которая может быть рассмотрена как доминирующий принцип декора, получивший развитие в сложных многоярусных структурах романской эпохи. Они ярко представлены в таких памятниках, как антепендиум 1020 г. из королевской капеллы в Аахене или серебряный антепендиум из собора Читта ди Кастелло 1144 г.⁷ Основу композиции составляет теофанический образ «Христос во славе», по сторонам от которого размещены апостолы и сцены христологического цикла. Можно отметить тенденцию к постепенному усложнению многоярусной структуры. Выразительный пример — скандинавский антепендиум XII в. из Лисбьерга (Lisbjerg), сейчас экспонируемый в Национальном музее в Копенгагене (ил. 2, 3)⁸. Позолоченный бронзовый антепендиум составляет единую изобразительную структуру с запрестольным ретаблем. В центре ретабля — образ Христа на троне, по сторонам — апостолы в арках. Выше — Распятие, над которым на вершине арки представлен «Деисус»,

2. Романский алтарь из Лисьберга (Liesberg), Дания. XII в.



включающий, помимо Богоматери и Иоанна Крестителя, образы святых Космы и Дамиана, а также коленопреклоненных ангелов. У основания арки ретабля показаны сцены «Жертвоприношение Авраама» и «Лоно Авраамово». В центре собственно антепендиума изображена тронная Богоматерь с младенцем, вписанная в арку-портал, символизирующую Небесный Иерусалим. Она окружена образами пророков и некоторыми сценами богородичного цикла. По сторонам в трех регистрах размещены изображения святых



3. Антепендиум из Лисьберга

и десять персонификаций христианских добродетелей. Всего можно насчитать девять ярусов фигуративных изображений, создающих систематизированный образ святости, распределенной по видам и категориям. Это вполне согласуется с символическими истолкованиями антепендиума как образа Тела Христова, соединившегося со всеми святыми⁹. При всем разнообразии изобразительных схем в антепендиумах латинского Запада можно выделить два основополагающих принципа: тему Теофании как ядро иконографической программы и многосоставность композиции, предполагающей некий объединяющий образ святости.

Антепендиумы изготовлялись из разных материалов: помимо чеканных и каменных, известны антепендиумы в виде живописных икон и раскрашенных деревянных рельефов. Такие антепендиумы были особенно популярны в Каталонии XII в. (целое собрание сейчас представлено в Музее каталонского искусства в Барселоне, ил. 4,5)¹⁰. Характерный пример — рельефный антепендиум из церкви Santa Maria di Taüll, где представлен Христос-космократор в мандорле и двенадцать апостолов по сторонам. Примечательно, что сохранилась одновременная декорация алтарной апсиды той же церкви (тронная Богоматерь с младенцем и ниже ее аркада с апостолами). Две живописные композиции, сравнительно небольшая на алтарном престоле и монументальная



4. Антепендиум церкви Св. Климента в Тауле (S. Klimente de Taüll), Каталония. XII в.

в апсиде, были задуманы как взаимодействующие, повторяющие и дополняющие друг друга изобразительные структуры, зрительно сопоставленные в пространстве алтаря.

Однако, видимо, наиболее распространенным типом антепендиума были вышитые алтарные пелены, которые являлись устойчивой формой вотивного дара. Их важное преимущество состояло в том, что такие антепендиумы легко могли меняться в зависимости от дней службы. Классический пример — антепендиум из Рупертсберга (начало XIII в., Королевский музей в Брюсселе)¹¹ с центральным изображением «Христос во славе», справа от которого представлены Богоматерь и апостол Петр, а слева — св. Роберт и св. Ильдегарда. У стоп Христа изображены простертые донаторы. На полях за орнаментальной рамкой размещены образы Иоанна Крестителя и св. Мартина. Типовая изобразительная и символическая структура антепендиумов не претерпевает в пеленах никаких существенных изменений. Единственная особенность — появление вышитой рамки — возможно связана с креплением антепендиума у алтарного престола. Эта деталь характерна для вышитых алтарных пелен и может быть рассмотрена как один из отличительных признаков.

Антепендиумы доминировали в украшении алтарей Средневековья, однако в эпоху Возрождения их значение уменьшается,



5. Антепендиум из Авия (Altar de Avia), Каталония. Начало XIII в.

гораздо большую роль начинают играть запрестольные образы — ретаблы, подчас приобретающие вид высоких многоярусных композиций, особенно распространенных в Испании. Как показывает в целом ряд исследований, на сложение иконографии ретаблей и алтарных картин антепендиумы оказали решающее влияние¹². Характерно, что в XIII–XV вв. древние антепендиумы снимаются и устанавливаются за алтарным престолом в качестве ретаблей. Этот процесс, принципиально значимый для истории храмовой декорации латинского Запада, иногда связывают с закреплением положения служащего священника перед алтарным престолом (спиной к верующим) и другими важными изменениями в литургической практике после Латеранского собора 1215 года¹³.

Византийский антепендиум

Если антепендиум давно находится в центре внимания историков западно-европейской храмовой декорации, то в науке о византийском искусстве явление антепендиума не описано. Не существует и специального термина, поскольку понятия «*индития*» или «*англома*» относятся ко всему верхнему алтарному покрову и не имеют специфического смысла предалтарной иконы¹⁴. В большинстве случаев внешняя часть покровы украшалась крестом или крестами с орнаментами. Декор был весьма разнообразен, что хорошо видно при сравнении изображений алтарных престолов в мозаиках «Жертвоприношение Авеля и Мельхиседека» из Сан Витале



6. Покровы ранневи-
зантийского алтаря.
Жертвоприношение
Авеля и Мельхисе-
дека. Мозаика вимы
алтаря Сан Витале,
Равенна. VI в.

в Равенне (VI в., ил. 6) и «Причащение апостолов» из Софии Киевской (XI в., ил. 7). Однако предалтарные иконы-антепендиумы в Византии несомненно существовали, хотя и не являлись канонически обязательными. Можно привести неопровержимые документальные и археологические свидетельства. При этом антепендиумы могут быть отмечены в главных храмах империи.

Вероятно, именно такая тканная икона, расположенная по сторонам алтарного престола Софии Константинопольской, была описана в 563 г. Павлом Силенциарием¹⁵. Многие исследователи некритически повторяли старое мнение Дюканжа, относившего описание Павла Силенциария к завесам кивория¹⁶. Однако специально проанализировавшие текст Иозеф Браун, Пауль Шпек и Томас Метьюз убедительно показали, что речь идет об алтарных покровах, значительно более вероятных как с лингвистической, так и историко-литургической точки зрения¹⁷.

Суммируя содержание многословного византийского экфрасиса¹⁸, выделим основные особенности алтарной ткани и ее иконографической программы. По всей видимости, фигуративные изображения находились на трех пеленах, закрывавших лицевую и боковые стороны престола. Многие изображения были вышиты золотыми и серебряными нитями, при этом использовались и разноцветные шелковые нити. Наряду с доминирующим золотом важную роль в цветовом решении играл пурпур, что вполне согласуется с представлением о главном алтарном престоле империи, украшения которого несомненно являлись императорским даром. В центре предалтарного покрывала был представлен Христос, благо-

7 Алтарный престол
с индитией (верхним
покровом) в «При-
чащении апостолов».
София Киевская.
Середина XI в.



словяющий и держащий Евангелие в левой руке. По сторонам стояли апостолы Павел с книгой в руке и Петр, держащий «изображение креста на золотом жезле». Три главных образа, воплощавших идею Теофании и «Передачи закона» (Traditio legis), обрамляла трехчастная арка, имевшая вид «золотого храма», по всей видимости, символизировавшего Небесный Иерусалим. Над ней в верхнем регистре покрывала были изображены больницы и церкви, отражающие благочестивые деяния «царственных градодержателей» (можно думать, Юстиниана и Феодоры). «В другом месте» того же лицевого покрывала, вероятно, в нижнем или боковых регистрах, были представлены сцены чудес Христа. Главную предалтарную икону дополняли две ктиторские композиции на боковых покрывалах, представлявших императора и императрицу, руки которых в одном случае соединяла Богородица, в другом — Христос.

От эпохи Юстиниана до нас дошло и другое свидетельство, не оставляющее никаких сомнений, что речь идет о предалтарной иконе-антепендиуме. Равеннский епископ Максимиан (546–555),

изображенный в мозаиках Сан Витале, заказал пурпурную «индитию» для равеннского собора, на которой была вышита золотом «вся история нашего Спасителя» и два портрета самого епископа¹⁹. Упоминается еще о трех шитых золотом и жемчугом индитиях епископа Максимиана, на одной из них были изображены все его предшественники на равеннской кафедре²⁰. Несколько раньше равеннский епископ Виктор (537–544) «сделал индитию» также для главного алтаря города. Она представляла собой вышитую золотом на красном фоне композицию из, как минимум, пяти изображений, включая образ Христа (на троне или в рост), у стоп которого размещалась ктиторская надпись²¹. Есть все основания думать, что индитии с иконными образами уже в эпоху Юстиниана имели достаточно широкое распространение. Можно отметить типологическую близость в декорации алтарных пелен VI в. в Константинополе и Равенне, а также сходство их символической структуры с древнейшими западными антепендиумами, выразившееся в многосоставности композиции, сочетании теофанических образов с евангельскими сценами и ктиторскими портретами.

Скорее всего, традиция имела общие раннехристианские истоки. По крайней мере, одно из самых ранних упоминаний о драгоценных алтарных покрывах (без указания на фигуративные изображения) относится к 360 г., когда в связи с новым освящением Софии Константинопольской Констанций II подарил «Великой церкви» сосуды из золота и серебра, золотые завесы для дверей, а также «многие покрывы для святого алтаря, сплетенные из золота и драгоценных камней»²². Алтарные «покрывы», не только тканевые, но и из драгоценных металлов, были достаточно широко распространены в ранневизантийский период. Яркое свидетельство находим в «Церковной истории» Созомена. В начале V в. Пулхерия, правившая от имени своего тринадцатилетнего брата Феодосия II, решила навсегда остаться девственной. Дабы сделать «самого Бога, клир и всех на свете» свидетелями своего обета, она заказала «в церковь Константинополя (вероятно, в Св. Софию) святой алтарный престол — чудесный предмет из золота и драгоценных камней, прекраснейший из всех виденных», на котором она написала свой обет, «чтобы стал известен каждому»²³. Можно думать, что подобное драгоценное обрамление престола входило в традиционный комплекс литургической утвари, как это показывают серебряные фрагменты VI в. из так называемого «Сионского клада»²⁴.

В VI в. фигуративные изображения на алтарных престолах отмечены не только в столичных центрах, но и в таких регионах, как Сирия. В одном сирийском тексте описывается мраморный престол церкви монастыря Картамин (Qartamin), по сторонам которого были изображены головы льва, быка, орла и человека — образы из теофанического видения Иезекииля (Иез. 1: 10), истолковывающиеся как символы четырех Евангелистов²⁵. Символические образы идеально соответствовали пониманию трапезы как трона Христа, являющегося в величии небесной славы, и воплощали важнейшую для антепендиумов тему Теофании²⁶.

Дошедшие до нас источники доказывают, что антепендиумы были известны в ранней Византии ничуть не меньше, чем на Западе. Традиция икон на алтарных покрывах, по всей видимости,

никогда не прерывалась и существовала даже в эпоху иконоборчества, в истории которого один эпизод прямо связан с иконой на алтарном покрыве Софии Константинопольской. Историк времен царствования Льва V (811–820), рассказывая о начале второго этапа иконоборчества, сообщает, что император Лев, «придя на Рождество Христово в церковь, вошел в алтарь, по обычаю императоров, и пал ниц (*proskynesen*) перед алтарным покрывом (*endytēn*) с образом Рождества», а придя через несколько дней на следующую императорскую литургию в праздник Крещения 815 г., он уже не поклонился образу на покрыве, что было расценено как декларация иконоборчества²⁷. Совпадение иконы покрыва и дня празднования позволяет догадываться, что существовали сменные предалтарные пелены, подобные аналогичным иконам, использовавшимся в определенных празднованиях. В X в. почитание предалтарной иконы вновь засвидетельствовано в Софии Константинопольской: в «Книге церемоний» Константина Багрянородного говорится, что при входе в алтарь император «целует образ на алтарном покрыве»²⁸. Для нас существенно, что образ антепендиума рассматривается не просто как часть драгоценной декорации, но в качестве очень важной иконы, заслуживающей особого поклонения византийского императора, а в случае с Львом V он воспринимается как символически значимый главный образ Великой церкви и всей империи.

Обряд целования алтарного покрыва существовал и в патриаршем богослужении Великой церкви. В литургическом чинопоследовании, известном по рукописи XII в., указывается, что вначале архиерей поклоняется «святым дверям» (царским вратам алтарной преграды) и целует «святую икону» слева от них, затем входит в алтарь и, склонившись перед престолом, целует специально приподымаемый алтарный покров²⁹. Интересно, что алтарные покрывы Софии Константинопольской находились в сфере особого внимания византийских императоров. Это был их излюбленный дар³⁰. Существовал особый обряд предпасхального богослужения Великой Субботы, когда император входил в алтарь Великой церкви и сам покрывал престол вновь подаренным покрывом³¹. Этот императорский ритуал нашел отражение в византийских эпиграммах, в одной из которых описывается возложение покрыва императором Мануилом Комниным (1143–1180)³². Обряд трактован как священнодействие, насыщенное самыми высокими литургическими смыслами, и, одновременно, императорское моление о спасении. Приведенные факты позволяют предполагать, что предалтарные иконы-пелены были в Византии не только хорошо известны, но и освящены авторитетом императорской власти и главного патриаршего храма, в богослужении которого они имели определенное литургическое предназначение.

В источниках не сообщается, как выглядели иконные образы на алтарных покрывах Софии Константинопольской. По всей видимости, иконография не была унифицированной. Сопоставление письменных и немногочисленных археологических данных демонстрирует большое разнообразие вариантов. В некоторых случаях могла быть представлена икона святого патрона церкви, как это было в храме Св. Николая в Мирах Ликийских. Об образе создателя на «индитии» в связи с особым видением рассказал в 787 г. на VII Вселенском соборе епископ Феодор Мирский³³.

Замечательное свидетельство об алтарном покрове, «белом, златотканном с изображением Богоматери из жемчугов», содержится в Типиконе Петриционского монастыря 1083 г., в котором говорится о том, что ктиторий Григорий Пакуриан вложил в монастырь целый ряд разноцветных алтарных покровов³⁴. Видимо, образ Богоматери на алтарном покрове не являлся в Византии чем-то необычным. Мы находим его в палеологовской иконографии, в изображениях ветхозаветных алтарей из композиций «Скиния Завета»³⁵. Возникающий на белом покрове погрудный образ Богоматери, несомненно, связан с прообразовательной символикой древнего алтаря как образа Воплощения, но, кроме того, он может быть рассмотрен и как отражение реально существовавшей традиции украшения покровов.

Возможно, существовали и особые иконы-пелены, находившиеся на престоле во время пасхальных богослужений и соответственно украшавшиеся изображением «Сошествия во ад». Один такой алтарный покров «святой трапезы с изображением святого Христова Воскресения» описан в византийской эпиграмме³⁶. Это обращение к Богу от имени севаста Андроника Дуки Каматира, великого друнгария в правление Мануила Комнина, который, покрывая трапезу «пеплосом» с златожемчужной иконой Христа на пурпуре, молит очистит его душу от грехов.

На тканых антепендиумах могли изображаться и силы небесные. Так, на дошедшем до нас алтарном покрове севастократора Константина Комнина Ангела из сокровищницы Сан Марко изображены фронтально и в полный рост архангелы Михаил и Гавриил, облаченные в императорские одеяния и держащие лабарумы. Под ногами архангелов трехстрочная греческая ктиторийская надпись, вызывающая к помощи ангелов в борьбе с демонами³⁷. Фигуры и надпись были вышиты золотом на красном фоне, заполняя пространство большой тканой иконы (80х204 см), которая в конце XII или первой половине XIII в. была сделана для одной из константинопольских церквей, но вскоре в качестве дара или трофея оказалась в Венеции. Покров из Сан Марко — редкий пример сохранившейся византийской предалтарной иконы, хотя практика таких икон была несомненно широко распространена.

В письменных источниках часто встречаются упоминания об иконных образах на индитиях без конкретизации сюжета. В ряде случаев сюжет называется, и мы узнаём, что на алтарных покровах изображались как основные праздники («Сошествие во ад», «Рождество Христово»), так и избранные святые³⁸. Скудные данные не позволяют заметить устойчивые предпочтения в выборе тем. Однако для нас особенно интересно, что существовали сложные многосоставные композиции, подобные классическим антепендиумам латинского Запада.

Таким антепендиумом была «индития Великой церкви», посланная императором Михаилом VIII Палеологом в дар папе Григорию X в 1261 г.³⁹ О ней сообщает византийский историк Георгий Пахимер, говорящий об «индитии Великой церкви розово-красного цвета, украшенной золотом и жемчугом»⁴⁰, а также инвентарная опись собора Св. Петра 1295 г., из которой известна иконография антепендиума. Приведем полностью перевод этого драгоценного

описания, являющегося одним из важнейших свидетельств о шитых предалтарных иконах Константинополя:

«Также одна ткань на поверхность алтаря, вышитая вся серебряными нитями, а в некоторых частях и изображениях серебряными непозолоченными нитями, и там позолоченный образ Спасителя, одежды которого испещрены жемчугом, и он [изображен] в продолговатом круге из чистого серебра, а перед ним две виноградные лозы с зелеными листьями и маленькими виноградинами из жемчужин; эти виноградные лозы простираются почти по всей поверхности; над изображением Спасителя [другая] часть наподобие неба, вышитого чистым серебром, на которой [изображена] благословляющая свыше рука, четыре херувима и между ними птица, а по сторонам от этих херувимов два больших ангела почти вне неба; у ног Спасителя половина изображения Девы на троне, по сторонам которого некие изображения святых с книгами в руках; и наверху над теми изображениями образ блаженного Петра, перед которым изображение господина Григория, держащего за руку Палеолога и представляющего его примиренного блаженному Петру, с греческими и латинскими надписями; и по ткани той [изображения] многих историй апостолов, как они проповедовали и крестили, с греческими и латинскими надписями, описывающими их деяния; вокруг же той ткани греческие и латинские надписи, и жемчужины по краям той ткани, и по нимбам святых и изображений и по складкам одежд жемчужины; и прикреплена та ткань к красному аксамиту и есть у той ткани пять позолоченных серебряных колец со всех сторон»⁴¹.

Предалтарная икона была вышита золотыми и серебряными нитями с активным использованием жемчужной обниси и располагалась на фоне красного (пурпурного) шелка. Интересно свидетельство о позолоченных кольцах, с помощью которых, вероятнее всего, пелена крепилась к алтарному покрову. В центре композиции на декоративном фоне с побегами виноградной лозы был изображен золотыми нитями Христос в серебряном ореоле. Над ним возвышался сегмент Неба с благословляющей десницей и с исходящим от нее голубем Св. Духа. По сторонам от этого символического образа располагались Силы небесные — четыре херувима и два ангела. Под «Христом во славе» можно было видеть образ Богоматери на троне (поясной?), фланкированный изображениями «святых с книгами» (апостолы, Евангелисты или пророки). Таким образом была показана в три регистра композиция Теофании с акцентированными темами Домостроительства Св. Троицы и Богоматери-Церкви, изысканно дополненных евхаристическим мотивом виноградной лозы на фоне. Над основной композицией был сделан ктиторийский портрет самого императора Михаила «Палеолога», которого папа Григорий представлял апостолу Петру. Видимо, по краю пелены шел житийный цикл свв. апостолов. Образы апостольских сцен и ктиторийского портрета сопровождали греческие и латинские надписи. Свидетельство византийского историка и данные римского инвентаря позволяют думать, что иконографическая программа «индитии-антепендиума», первоначально находившегося в Софии Константинопольской («Великой

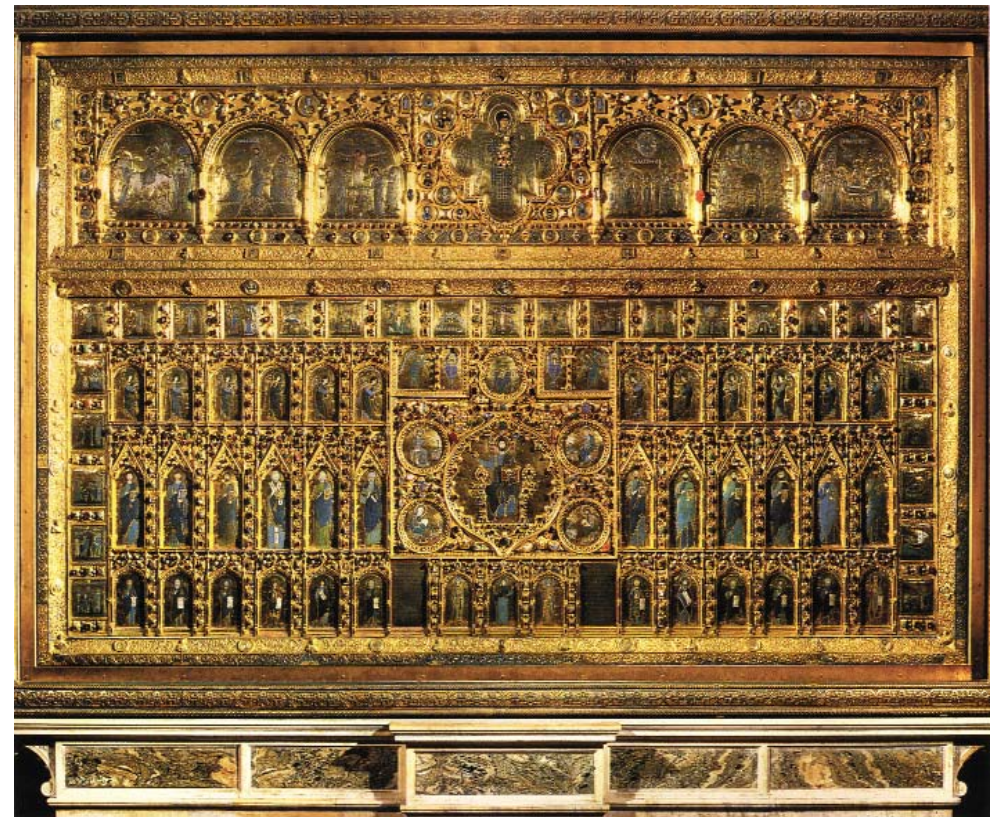
церкви»), была дополнена новыми образами, прямо связанными с проримской политикой «примиренного» Михаила VIII и его поисками унии. Видимо, к их числу принадлежит необычно расположенный над основной композицией, как бы надставленный, ктиторский портрет, а также «двуязычные» сцены апостольского цикла, напоминающие об апостольской неразделенной церкви. Кроме того, могли быть сделаны и новые идущие по краю посвятельные надписи.

Дар освободителя Константинополя и первого Палеолога на византийском троне не был уникальным явлением. В Инвентаре собора Св. Петра 1361 г. упоминаются еще несколько антепендиумов греческого происхождения, изображения на которых были сделаны в традиционной византийской технике — золотым шитьем и жемчужной обнизью⁴². В той же технике, золотом и жемчугом, был украшен и другой, видимо трофейный, византийский антепендиум, о котором нам известно из инвентарной описи имущества герцогов Бургундских⁴³. В центре лицевой пелены изображалось Рождество Христово, по сторонам — великие праздники, сцены страстей и образы десяти пророков, по краям композиции располагались и другие изображения.

Византийские предалтарные иконы были не только тканевыми, шитыми золотом и жемчугом, но, по всей видимости, в ряде наиболее богатых храмов они изготовлялись из чистого золота и серебра с драгоценными камнями и эмалями. Подобные золотые престолы, часто восходящие к ранневизантийской эпохе, привлекали внимание паломников, посещавших столицу империи⁴⁴. О сделанном из золота и драгоценных камней алтарном покрове Софии Константинопольской сообщает Робер де Клари в своем рассказе о захвате византийской столицы крестоносцами в 1204 г.⁴⁵ Отметим, что подобные алтарные покровы входили в комплекс литургического убранства, включавший алтарную преграду, киворий, запрестольный и предалтарный крест, которые, по возможности, старались сделать из драгоценных металлов⁴⁶.

Венецианская Pala d'Oro

До нас дошел один такой драгоценный византийский антепендиум, хотя его родовая связь с греческой традицией еще не вполне осознана. Это знаменитая Pala d'Oro (дословно «золотой антепендиум») из собора Сан Марко в Венеции (ил. 8–11). Pala являлась драгоценным, из золота и эмалей, антепендиумом для главного алтаря Сан Марко, который был сделан в 1105 г. в Константинополе по заказу венецианского дожа Орделафо Фальера⁴⁷. Он заменил более ранний серебряный антепендиум, заказанный также в византийской столице дожем Пьетро Орсеоло (976–978)⁴⁸. Pala XII в. несколько раз серьезно переделывалась. В 1209 г. антепендиум был поднят над алтарным престолом и превращен в ретабль (сейчас он составляет оборот ретабля), тогда же была надстроена верхняя часть, включающая крупные эмалы с изображением архангела Михаила и шести великих праздников, которые были похищены в Константинополе после его захвата крестоносцами⁴⁹. После обновления 1343–1345 гг. византийские эмалы получили готические рамы.



8. Пала д'Оро (Pala d'Oro). Византийский антепендиум. Позолоченное серебро, перегородчатые эмалы. Константинополь, XII в. Сан Марко, Венеция

Однако первоначальная нижняя часть Pala d'Oro представляет собой единовременный комплекс 1105 г., состоящий из 78 перегородчатых эмалей⁵⁰. В центре показан Христос на троне (Majestas Domini), окруженный четырьмя медальонами с Евангелистами. Над головой Христа представлена Этимасия, фланкированная тетраморфами и ангелами, под ногами — образ Богородицы Оранты, по сторонам от которой находятся изображения императрицы Ирины, дожа Орделафо Фальера и два утраченных образа, замененных пластинами XIV в. с ктиторскими надписями. По обе стороны от Христа в три регистра по двенадцать изображений в каждом представлены в иерархическом порядке сверху вниз ангелы, пророки и апостолы. Кроме того, в верхнем регистре и двух боковых, образующих своего рода раму для центральной композиции, расположены одиннадцать христологических сюжетов, десять сцен из житийного цикла св. Марка и шесть образов свв. диаконов. Первоначальная компоновка эмалей скорее всего была изменена, однако при всех возможных реконструкциях⁵¹ совершенно ясно, что Pala представляла собой многоярусную композицию, создающую иерархически систематизированный образ всей Церкви и более всего напоминающую структуру высокого иконостаса, появившегося на несколько столетий позже.

Однако это очевидное сходство игнорировалось исследователями, исходившими из казавшейся бесспорной предпосылки, что



9. Христос во славе.
Центральная часть
Пала д'Оро

в Византии антепендиумов не было. Эта позиция ясно сформулирована К. Уолтером: «Pala d'Oro была заказана и сделана в соответствии с нормами западной литургической практики. То, что такие произведения создавались для церквей латинского обряда греческими мастерами или под их руководством, не является причиной полагать, что какая-либо структура, близкая классическому иконостасу, уже использовалась на Востоке»⁵². Однако в свете выше приведенных фактов ясно, что предалтарные иконы-антепендиумы были хорошо известны в Византии и появились там не позже, чем на Западе. Они были осмыслены в контексте византийской литургической практики и также изготовлялись из драгоценных материалов. Древняя традиция не прерывалась, хотя иконные образы на алтарных покрывалах не являлись повсеместным обычаем и обязательным правилом.

Иконографическая программа Pala d'Oro не позволяет заметить ни одного специфически западного элемента (цикл св. Марка прямо связан с посвящением алтаря). Можно увидеть сходство с каролингскими композициями, типа антепендиума из Сан Амброджо, структура которых восходит к общим раннехристианским образцам. Но при этом композиция Pala d'Oro в гораздо большей степени близка изобразительной структуре крестовокупольной церкви⁵³. Антепендиум представляет развернутый на иконной плоскости символический образ средневизантийской храмовой декорации с купольным Христом Пантократором, Евангелистами в парусах, Этимасией на алтарном своде, Богородицею Орантой в конхе, иерархией святых, литургическими образами свв. диаконов, христологическим и житийным циклами. Можно заметить и характерное для византийских иконографических программ XI–XII вв. выделение вертикального, стержневого по отношению ко всем другим изображениям ряда, включающего сверху вниз образы Распятия, Этимасии, Христа на троне, Богородицы Оранты. Этот символично-догматический ряд зримо объединял важнейшие идеи о Домостроительстве Св. Троицы и Последней Теофании с темами Евхаристической Жертвы, Алтаря и Божественной Литургии. Таким образом, Pala d'Oro является не просто «греческой работой по западному заказу», но, на наш взгляд, должна быть рассмотрена как творение, созданное в рамках византийской традиции. Она способна дать представление о золотых предалтарных иконах, некогда украшавших алтарные престолы важнейших храмов Константинополя.

До нас дошло косвенное, относительно позднее, но очень важное свидетельство, что золотые предалтарные иконы типа Pala d'Oro были хорошо знакомы византийцам. Как подробно рассказывает Сильвестр Сиропулос, в 1438 г. византийская делегация, направлявшаяся для участия в Ферраро-Флорентийском соборе, посетила по дороге Венецию. В Сан Марко Константинопольскому патриарху была торжественно показана Pala d'Oro, которую греческий свидетель события называет «священным темпломом» и «единой иконой» (состоящей из многих икон), равной по ширине и высоте находящемуся под ней алтарю⁵⁴. Происхождение «иконы» стало предметом обсуждения для греков: «Вопреки тому, что мы слышали, будто (эта икона) происходит из темплона святейшей



372

Византийский антепендиум.
О символическом прототипе
высокого иконостаса



11. Верхняя надстав-
ленная после 1204 г.
часть Пала д'Оро. Из
антепендиума мона-
стыря Пантократора
в Константинополе
(?). XII в.

10. Многоярусная
структура Пала д'Оро

Великой церкви (Софии Константинопольской. — А. Л.), мы с точностью определили как по надписям, так и по изображениям Комнинов, что она из монастыря Пантократора⁵⁵. Не вдаваясь в содержание этой уникальной византийской «художественной экспертизы», отметим, что сам предмет греки воспринимают как хорошо знакомый и связывают его с одним из главных императорских храмов Константинополя⁵⁶.

По всей видимости, Константинополь являлся крупным центром изготовления антепендиумов, пользовавшимся известностью во всем христианском мире. Венецианцы в X и XII вв. заказывают там предалтарную икону для своего главного храма, не обращая внимания на различие конфессий. Во второй половине XI в., уже после Великой Схизмы 1054 г., аббат Деизидерий из Монте Кассино отправляет в Константинополь посла с письмом к императору Роману IV (1068–1071) и 36 фунтами золота, предназначенными для изготовления золотого антепендиума, украшенного драгоценными камнями и эмалью⁵⁷. В этих эмалях он повелел изобразить «разные сцены из Нового завета и почти все чудеса св. Бенедикта», поскольку антепендиум должен был украсить главный монастырский престол этого святого. Примечательно, что одновременно Деизидерий заказывает в Константинополе комплекс икон для алтарной преграды, делая всю алтарную декорацию в едином византийском стиле⁵⁸. По-видимому, не последнюю роль здесь сыграло не только качество столичного ремесла, но и авторитет иконографических образцов.

Важное свидетельство содержится в скандинавских источниках. В 1111 г. норвежский король Сигурд (1103–1130), возвращающийся домой из Св. Земли, приобрел в Византии антепендиум, сделанный из бронзы и серебра, позолоченный, с эмалью и драгоценными камнями, который затем украсил алтарный престол построенной этим королем церкви Св. Креста в Konungahelle⁵⁹. Ничего не известно об иконографии этого антепендиума, но его византийское происхождение само по себе весьма красноречиво. В каталонском документе говорится, что в 1047 г. монастырь Риполл (Ripoll) обладал «золотым алтарем» с драгоценными камнями и 16 эмалью, по всей видимости, также византийского происхождения, на что прямо указывает техника изготовления⁶⁰. В другом каталонском монастыре Рода (Roda) около 1067 г. находился

373

Византийский антепендиум.
О символическом прототипе
высокого иконостаса



12. Предалтарная икона (?). XII в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

алтарный покров (*pallium*) из Константинополя, получивший специальное наименование «*constantinatus*»⁶¹. В этой связи примечательно, что исследователи связывают происхождение, иконографию и стиль каталонских живописных антепендиумов романской эпохи с особым византийским влиянием⁶². По свидетельству священника Петра Маллиуса (Petrus Mallius) в середине XII в. в базилике Св. Петра в Риме перед одним из алтарей можно было видеть «изображение из золота с эмальями» («*nam tabulam de auro et smalto*»), весившее 216 ливров и представлявшее ряд сцен из Ветхого и Нового Заветов⁶³. Учитывая эпоху и технику изготовления, византийское происхождение этой римской *pala d'oro* кажется весьма вероятным.

Приведенные факты дают основание предполагать существование не только вышитых золотом, но и цельнозолотых предалтарных икон с эмальями в самых богатых храмах византийской столицы. Однако, наряду с такими драгоценностями, в монастырских церквях и скромных приделах могли использоваться и живописные иконы, устанавливаемые у внешней грани престола. Не исключено, что таким предалтарным образом была небольшая икона конца XI в. из Синайского монастыря, которую иногда называют «резюме иконостаса» (ил. 12)⁶⁴. Расположенный наверху Деисус с Христом на троне в центре включает, помимо Богоматери и Иоанна Крестителя, изображения двух склонившихся архангелов в императорских облачениях. В «деисусный чин» введены изображения 12 апостолов, расположенных попарно по обе стороны. Под Деисусом в три яруса показаны сцены великих праздни-

ков, размещенные, согласно хронологическому порядку истории спасения, от «Благовещения» до «Успения». Данная икона могла стоять перед алтарным престолом в одной из маленьких капелл Синайского монастыря, создавая концентрированный образ идеальной Церкви и истории спасения. Поиск аналогичных икон, которые могли располагаться как перед главным престолом, так и в жертвеннике, представляет собой перспективную научную задачу. При этом ключом для определения литургической функции иконы, на наш взгляд, является многосоставность композиции, предполагающая возникновение образа идеальной Церкви и иерархии святости.

Древнерусские предалтарные пелены

Важную главу в истории восточнохристианского антепендиума могут составить древнерусские шитые иконы, подчас нуждающиеся в новом определении их первоначального назначения. Письменные источники немногочисленны, однако нет оснований сомневаться в том, что создание алтарных покровов было, как и в Византии, неотъемлемой частью храмоздательства. Рассказывая об освящении в 1231 г. церкви Богоматери в Ростове, летописец специально отмечает драгоценную индитию, украшавшую алтарный престол: «...*епископ Кирил украси святуу церковь иконами многоценными, ихже несть мощи и сказати и спредполю, рекше пелены, причини же и кивота два многоценна и индитью многоценну доспе на святей трапезе, ссуди ж и рипиды, ино много множество всяких узорочей*»⁶⁵. Под 1288 г. Галицко-Волынская летопись сообщает о строительстве церкви Св. Георгия в Любомле, в которую князь Владимир Василькович вложил, наряду с иконами и литургическими сосудами, целый комплект алтарных покровов: «*платцы оксамитны шиты золотом съ женчугом, херувимы и серафимы, и индитья золотом шита вся, а другая паволоки былчатое, а в малую олтару обь индитьи, былчатое же паволоки*»⁶⁶. Ранние источники прямо не сообщают об иконных образах на индитах, но они несомненно существовали, при том что доминирующим типом украшения алтарного покрывала оставались кресты с орнаментами⁶⁷.

Вышитые драгоценные индитии играли важную роль в храмовой декорации, но, как отмечают исследователи, их значение стало уменьшаться по мере развития высокого иконостаса и переноса главного акцента с алтаря на предалтарную стену⁶⁸. При этом предалтарные иконы-пелены были хорошо известны на протяжении всего русского Средневековья. От позднесредневекового периода до нас дошли несколько типов «шитых антепендиумов», предназначение которых не вызывает сомнений. Существовали цельные, в виде скатерти, алтарные покровы с иконными образами на лицевой стороне престола. Самый известный сохранившийся пример — шитая золотом и жемчугом индития 1602 г., вложенная в Троице-Сергиеву Лавру царской семьей и, по преданию, вышитая самой Ксенией Годуновой⁶⁹. Изображена икона «Предста царица»: к стопам Христа на троне в центре «Деисуса» склоняются преподобные основатели Лавры — св. Сергей Радонежский и св. Никон.

В иконографии на престольного образа органично сочетаются темы царственности, евхаристической жертвы, моления о спасении и прославления монастыря. Есть все основания считать изготовление подобных индий древней традицией. Это ясно подтверждается новгородской пеленой XIV в. с образами «Спаса Милостивого», «Деисуса», ангельских чинов и Евангелистов в углах, которая дошла до нас как часть алтарного покрывала XVII в.⁷⁰ В собрании Русского музея имеется алтарный покров конца XVI в. с образами праотцев, пророков, святителей и избранных святых⁷¹. Недвусмысленно точные свидетельства об алтарных покрывалах с лицевыми иконами известны по письменным источникам, в первую очередь, монастырским описям. По описи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря, на праздничной на престольной индий монастырского Успенского собора в среднике были вышиты иконные образы пророка Наума, мучеников Феодора Стратилата и Мины, которые были обрамлены по кайме сценами двенадцати праздников⁷², подчеркивающих значимость центрального изображения. Согласно Писцовой книге 1577 г., в церкви Воскресения в Коломне: «да на престол индий комок червчета с золотом, и ныне сверх тое индий новая индий бархат с золотом на червчетой земле зелен шолк наперед престола, а по сторонам отлас мелкие полосы червчет шолк да жолт да богров, а на индий нашит крест тофтян, а на нем было по местам 22 плаща серебряных золочены невеликих, а на них выбиваны святые, а середь креста, что на индий, на таком же плащике выбито Распятие Христово, а подпись по сторонам Распятия сожжено жемчугом по тофте: „Исус Христос ника“»⁷³.

Помимо индий в форме скатертей существовали и отдельные вышитые полотнища, которые крепились к лицевой стороне алтарного покрывала. В отличие от собственно «индий», они в монастырских описях иногда назывались «пелены праздничные». Так, в одном из «инвентарей» XVII в. находим: «Да в алтаре около престола индий кумашчатая, покров повседневной пестред желт, у престола же спереди пелена праздничная, окладник бархат зелен гладкой, средник тафта червата, крест 17 дробниц серебрян»⁷⁴. Такая же икона-пелена в 1601 г. находилась на алтарном престоле Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря: «Пелена у престола от царьских дверей, а на ней шит золотом и шолки образ Пречистые Богородицы Воплощение со святители по бархату червчету»⁷⁵. В собрании московского Новодевичьего монастыря сохранилась икона-пелена «Похвала Богородицы» XVII в., являющаяся «списком» более ранней пелены той же иконографии. Она была найдена пришитой к лицевой стороне парчового алтарного покрывала XIX в., находившегося на белокаменном престоле Смоленского собора⁷⁶. Запись в Вкладной книге Новодевичьего монастыря от 1671 г. позволила подтвердить первоначальную функцию пелены как предалтарной иконы-антепендиума. Существенно, что такие пелены, как и сами алтарные покрывала, могли меняться в зависимости от дня празднования, а образ на покрове мог выступать в роли своеобразной аналойной иконы, только приобретшей, благодаря месторасположению на алтарном престоле, еще более важное значение⁷⁷.



13. Вышитая алтарная икона-пелена с Распятием. XII в. Новгород. ГИМ, Москва

Ряд древнейших русских пелен нуждается в новом осмыслении их первоначальной функции. К самым древним русским предалтарным иконам может быть отнесена пелена «Распятие с предстоящими» из ГИМ (инв. № 55115-РБ 1674), происходящая, по всей видимости, из новгородского Юрьева монастыря и на основании стилистических и палеографических данных датируемая XII в. (ил. 13)⁷⁸. Назначение золотканной иконы иногда определяется как «пелена запрестольная» без объяснения литургической функции и возможности практического использования такой ткани. Предалтарная икона кажется гораздо более вероятным, естественным и подкрепленным традицией объяснением. Размеры пелены (124x186 см) могут быть сопоставлены с длиной алтарного престола Софии Новгородской, которая, как известно, точно соответствовала «мере Гроба Господня» (около 175 см)⁷⁹. Структура изображения и характер программы, включающей обрамляющие медальоны с образами Христа, Богородицы и апостолов, находят аналогии в западных антепендиумах. Разгранка композиции имеет параллели в тех же памятниках (ср. упомянутый выше антепендиум из Рупертсберга). С символической точки зрения «Распятие» как главный образ Искупительной Жертвы абсолютно соответствует идее алтаря, на котором приносится Евхаристическая Жертва. Над крестом — медальон с погрудным образом Христа, под крестом — медальон с погрудным образом Богородицы с младенцем в иконографическом типе «Воплощение» («Знамение»). Зрительно сопоставленные по центральной вертикали образы Пантократора, распятого Христа и Богородицы с воплотившимся



14. Вышитая алтарная икона-пелена со Спасом Нерукотворным и избранными русскими святыми. 1389 г. Москва. ГИМ

Богомладенцем образуют смысловой стержень иконографической программы, в которой доминирует литургическая тема священнодействующего Христа, который «приносяй и приносимый, приемляй и раздаваемый». Напомним, что тема этой литургической молитвы получила исключительное развитие в византийской и древнерусской храмовой декорации XII в.⁸⁰ Она была особо связана с символикой алтарного покрывала, соединяющей мысль о погребении Христа с идеей божественной славы, что специально подчеркнуто в византийской эпитафии «На возложение покрывала», также относящейся к XII в.⁸¹ Идея храма и идеальной Церкви усилена в иконографии новгородской пелены за счет медальонов с апостолами, утвердившими Церковь земную и воспринявшими от Христа священническое служение. Известные позднесредневековые примеры позволяют думать, что Распятие или Голгофский крест были в числе самых распространенных образов на алтарных покрывалах. Яркий и характерный пример дает икона-пелена, в 1514 г. вложенная Настасьей Овиновой в Троице-Сергееву Лавру⁸². В вышитой по краям иконы пространной вкладной надписи ясно указывается на литургическое назначение «покрывала» для главного престола, в иконографическом решении которого образ Распятия на фоне иерусалимской стены дополнен изображениями шестикрылых ангелов по четырем углам. По приведенному выше свидетельству Писцовой книги 1577 г., индигитация с Распятием украшала престол церкви Воскресения в Коломне, при этом само изображение было «выбито» на серебряной позолоченной пластине, равно как и обрамляющие композицию в среднике образы святых на 22 пластинах⁸³.

Вероятно, в ряду ранних предалтарных икон должна быть рассмотрена пелена 1389 г. «Спас Нерукотворный с предстоящими» из ГИМ (инв. № РБ 1, ил. 14)⁸⁴. Согласно вкладной надписи в левом нижнем углу средника, пелена была заказана княгиней Марией

15. Деисус со Спасом Нерукотворным. Центральная часть алтарной иконы-пелены. 1389 г.



Тверской, вдовой великого князя московского Симеона Гордого: «В лето 6897 (1389) уна шить бысть сеи духъ повелением великия княгини мрѣи семеновы». Пелена, вероятно, предназначалась для алтарного престола большого храма⁸⁵. Об этом ясно говорит размер покрывала (123x220 см). Алтарные престолы подобной длины являются большой редкостью и не известны среди сохранившихся раннемосковских памятников. Однако нельзя исключить возможность существования подобных престолов в отдельных кафедральных соборах, к примеру, в Успенском соборе Московского Кремля 1326 г.⁸⁶

Возможное использование пелены в качестве главного предалтарного образа хорошо согласуется с программным характером иконографии, претендующей на создание образа русской святости. Композиция разделена на средник и поля, выделенные орнаментальной рамкой. В центре представлен непропорционально крупный образ «Спаса Нерукотворного», по сторонам от которого склонившиеся с жемами молений Богоматерь, Иоанн Креститель

и два архангела (ил. 15). Уникальную особенность деисусного чина составляют изображения четырех русских митрополитов XIV в.: слева — Петра (1308–1326) и Алексея (1354–1378), справа — Максима (1283–1305) и Феоноста (1328–1353). Над «Спасом Нерукотворным» показаны четыре, два красных и два черных, шестикрылых ангела, видимо, изображающих серафимов и херувимов. Нижний регистр средника занят чином из восьми фронтальных и поясных изображений святых. В центре ряда, прямо под изображением платы, показаны два святых архиерея — св. Николай (?) и св. Григорий Богослов, к которым слева примыкает образ Алексея человека Божия, а справа — св. мученика Никиты и св. Дмитрия Солунского. Ряд замыкают образы первых русских святых, с одной стороны — свв. мучеников Бориса и Глеба, с другой представлено самое раннее дошедшее до нас изображение их отца — св. князя Владимира⁸⁷. На полях в углах композиции вышиты четыре медальона с пишущими Евангелистами, между которыми 20 одинаковых поясных фронтальных изображений ангелов со сферами и жезлами в руках: по семь образов на верхнем и нижнем поле и по три на боковых.

Попытаемся выявить важнейшие иконографические особенности пелены 1389 г. Во-первых, это многосоставность и многоярусность композиции, имеющей пять регистров и сорок пять фигур. Изображения распределены по чином святости, представленной в иерархическом порядке: Христос, Богородица и Предтеча, три группы ангелов, Евангелисты, святители, мученики, свв. князья и даже земные архиереи, обладающие божественной благодатью по статусу и, соответственно, правом на изображение с нимбом⁸⁸. Перед нами не отдельная икона «Спаса Нерукотворного», но образ всей Церкви, а также сконцентрированный в одной композиции идеальный образ всей храмовой декорации. Не случайно, огромный лик Христа в круглом нимбе на квадратном поле вызывает ассоциацию с купольным Пантократором, а Евангелисты в угловых медальонах — с аналогичными образами в парусах крестово-купольного храма. Кроме того, центральная группа образует своего рода арку — напоминание об апсиде, в нижней части которой находятся фронтальные святители. Выразителен выбор святых, сочетающий ктиторийский-патрональный замысел с литургическими и национально-историческими идеями. В нижний ряд святых многозначительно введены образы крестителя Руси и двух первых национальных святых — небесных покровителей русского княжеского рода. Еще более необычным решением было появление в «Деисусе» (сцене небесного моления высших святых за человеческий род) четырех предстоятелей Русской церкви, последовательно сменявших друг друга на митрополичьем престоле в эпоху, непосредственно предшествующую созданию пелены 1389 г. Знаменательно, что, за исключением митрополита Петра, ни один из изображенных архиереев еще не был причислен к лику святых, и при этом их иконные образы занимают в композиции более важное место, чем вселенские святители Николай Чудотворец и Григорий Богослов. Тема идеальной Церкви приобретает в иконографической программе особое, несомненно заданное ктиторами, звучание, воплощает идею истинно русской святости, объединяющей национальные, княжеские и церковные, традиции.

Однако наиболее важным символическим элементом в программе предалтарной иконы был «Спас Нерукотворный» в центре «Деисуса», где он заменил наиболее распространенный образ тронного Христа. Такой иконографический извод является чрезвычайно редким, хотя в алтарном пространстве храмовой декорации обе темы часто демонстративно сопоставлялись, выступая как две грани взаимозависимого целого⁸⁹. Думается, что необычный извод был прямо связан с литургической функцией пелены как предалтарной иконы. Первая прижизненная икона Христа, доказывавшая реальность Его земного бытия, издревле истолковывалась как образ Воплощения⁹⁰. Но также она понималась как символ Евхаристической Жертвы, что нашло отражение и в древних богослужениях, когда сама святая реликвия устанавливалась за алтарным престолом на особом троне⁹¹, и в появлении с середины XI в. образа «Спаса Нерукотворного» в алтарных программах восточнохристианских храмов⁹². В ряде случаев он располагался в нижней части алтарной апсиды непосредственно над престолом, зрительно создавая с ним единое целое⁹³. Заметим попутно, что распространение русских живописных икон «Спаса Нерукотворного» XII–XIV вв. могло быть прямо связано с их использованием как запрестольных образов.

В евхаристической символике «Спаса Нерукотворного», на наш взгляд, существовал еще один важный аспект, который подчас ускользает от внимания исследователей: чудо возникновения первой нерукотворной иконы сопоставлялось с чудом преложения Святых Даров в таинстве Евхаристии. Именно этот аспект позволяет лучше понять зрительное сходство образа «Спаса Нерукотворного» на пелене 1389 г. с литургической просфорой — расположенным в центре диска Агнцем. «Спас Нерукотворный» акцентировал литургическую составляющую в теме «Деисуса», который приобретал смысл своеобразного богослужения перед алтарем и поклонения Жертве с участием высших святых, ангельских чинов и русских архиереев, то есть всей небесной и земной Церкви. Покровенные руки некоторых участников действия, вызывающие в памяти жесты апостолов из «Евхаристии», дополнительно подчеркивали эту литургическую идею. Символика композиции неразрывно соединялась с символикой самого алтарного престола, перед которым она, по всей видимости, должна была находиться. А все изображение приобретало статус главной иконы, концентрировано воплощавшей все важнейшие темы храмовой декорации.

При этом создатель иконографической программы рассматриваемого «Воздуха Марии Тверской» не забывает и об ином, теофаническом, аспекте образа Христа, предстоящего во всем величии своей божественной славы. Этот аспект был совершенно прозрачен, когда читались сейчас практически невидимые надписи, вышитые тонким шелком на верхних и нижних каймах рядом с образами ангелов. В свое время Н. А. Маясовой удалось различить слова «...слава на небе и на земле...»⁹⁴, находящие многочисленные параллели в литургических текстах и как бы вложенные в уста ангелов, прославляющих Вседержителя. Теофаническими по своей природе являются и образы шестикрылых серафимов и херувимов над

ликом Христа, которые, согласно текстам ветхозаветных видений, сопровождали явления всемогущего Бога. На это же указывает и ангельское воинство на полях иконной композиции, и изображения Евангелистов по четырем сторонам света. В данном иконографическом контексте «Спас Нерукотворный» 1389 г. не просто евхаристический символ, но и теофанический образ, сопоставимый по значению со «Спасом в силах», который вскоре займет свое доминирующее место в центре деисусного чина русского высокого иконостаса⁹⁵.

Знаменательно, что символическая структура «Воздуха Марии Тверской», сочетающая многосоставность композиции с темой Теофании, находит ясные аналогии в западных антепендиумах и еще более близкие параллели в венецианской Pala d'Oro. К примеру, в обеих программах главный теофанический образ Христа окружают четыре Евангелиста в медальонах, а над головой Христа изображены тетраморфы и ангелы. На уже рассмотренной иконе Великой церкви, посланной в 1261 г. в Рим, над головой Христа «во славе» также показаны Силы небесные. Таким образом, речь идет об укорененном в византийской традиции иконографическом мотиве. При этом основное отличие русской многосоставной иконы состоит в акцентированном литургическом содержании, осмысленном в национально-историческом контексте. Не будет преувеличением сказать, что «Воздух Марии Тверской» 1389 г. — ключевой памятник в истории древнерусского искусства, подготовленный многовсковой традицией предалтарных икон и одновременно разрабатывающий иконографические модели будущего.

Примечательно, что с точки зрения стержневой иконографической структуры самым близким пелене 1389 г. оказывается другой русский алтарный покров — «Спас Милостивый с предстоящими» XIV в. из Новгородского музея⁹⁶. Основу также составляет тема «Деисуса». В центре — Христос на широком троне с полукруглой апсидовидной спинкой, титла IC XC у лика Спасителя дополнены греческим эпитетом «ΕΛΕΜΟΣΙΝ» («милостивый»), указывающим на важнейшее качество Того, к кому обращены молитвы о спасении. В деисусный чин включены изображения двух архангелов, а над головой Христа, как и в композиции пелены 1389 г., вышиты два образа шестикрылых серафимов и херувимов, и в этом случае подчеркивающих теофанический характер композиции, идею «Христа во славе». В углах покрыва также представлено четверо сидящих Евангелистов. По всей видимости, тема «Деисуса» на древнерусских алтарных покрывах была одной из главных, что подтверждают и позднесредневековые памятники, к примеру, годуновский алтарный покров-индиктиль с иконографией «Предста царица» из Троице-Сергиевой Лавры⁹⁷.

На наш взгляд, в описываемый ряд пелен, подобных новгородской «Пелене с Распятием» и «Воздуху Марии Тверской», может быть поставлен и знаменитый «Суздальский воздух» 1410–1416 гг. (ГИМ, инв. № 19724-РБ 2), созданный, согласно вкладной надписи, для собора Рождества Богородицы в Суздале⁹⁸. В пользу такой идентификации говорят не только размеры пелены (118х203 см), но и характер иконографической программы. В среднике этой

многосоставной иконы представлена евхаристическая тема — огромная сцена «Причащение апостолов», обрамленная ктиторской надписью. В четырех углах размещены теофанические образы пишущих Евангелистов, между которыми по всем краям пелены развернут подробнейший богородичный цикл из 18 сцен. Примечательно, что «Суздальский воздух» или его прототип был скопирован, со всеми иконографическими деталями, в пелене 1487 г. для Успенского собора в Рязани⁹⁹. Сравнение этих пелен позволяет отметить не только ясное понимание литургической функции предмета, но и существование устойчивых и авторитетных иконографических образцов. Можно думать, что подобные «саженные» (двухметровые) пелены были хорошо известным современникам элементом убранства соборного храма. Летописное известие от 1382 г. сообщает о разграблении Москвы татарами, которые «в церквях зборных каменных... пелены золотом шитые и саженные одраша»¹⁰⁰. Летописец указывает на «соборное» происхождение, драгоценную технику и огромный размер пелен, напоминая читателю о важности утраты хорошо известных предметов.

Объективности ради заметим, что вопрос о предназначении подобных двухметровых пелен еще остается открытым. Сомнения связаны, главным образом, с типовыми размерами древнерусских престолов. Термин «воздух», использованный в некоторых надписях, мало что проясняет и не имеет строго закрепленного значения¹⁰¹. Характер композиции указывает на то, что эти иконы должны были быть представлены в развернутом виде и показаны строго вертикально (в горизонтальных покрывах изображения на верхней кайме, свисающей с другой стороны престола, обычно вышиты как бы «вниз головой»). Акцентированное евхаристическое содержание пелен делает их расположение вблизи алтарного престола более чем вероятным. Единственная альтернатива предалтарному размещению — использование пелен в качестве запрестольных образов¹⁰². Некоторые исследователи пытались расположить пелены в полукружии алтарной апсиды¹⁰³. Это маловероятно. Непонятно, как они крепились и почему закрывали стенную роспись, как правило, важнейшего литургического содержания.

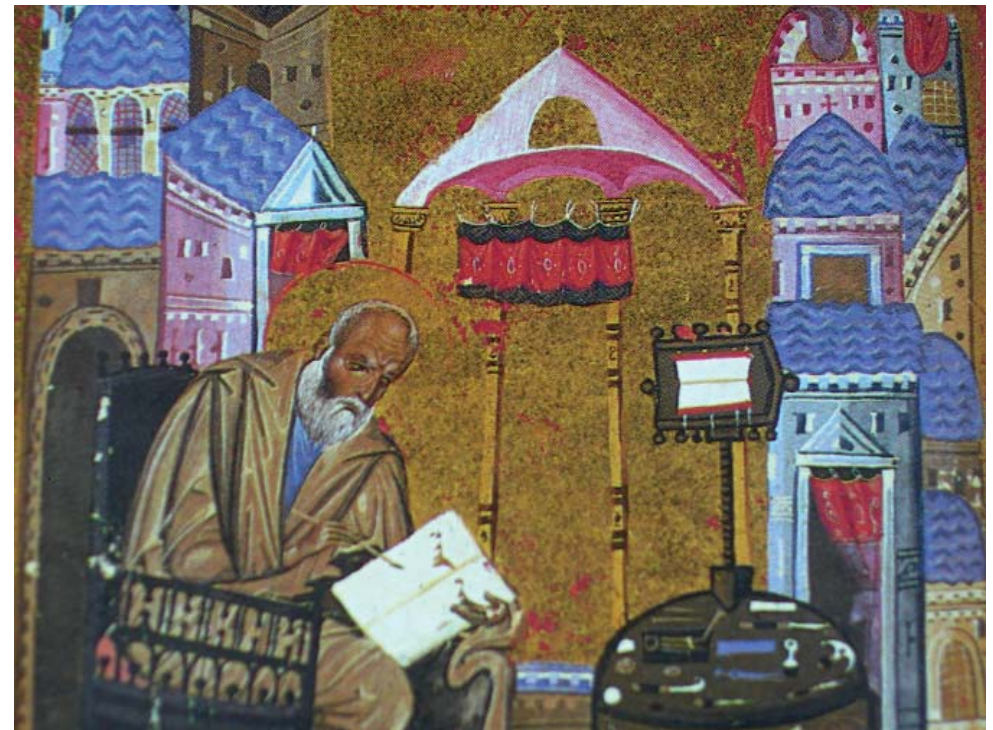
Более правдоподобным решением представляется размещение пелен непосредственно за алтарным престолом, прикрепленными к столбикам кивориев, в качестве своеобразного ретабля (ил. 16–19). О традиции подобных «запрестольных пелен» в Древней Руси ничего неизвестно. Но в принципе они могли существовать, что подтверждается сведениями о *катанетасме* (*катанезме*) в Софии Константинопольской, о которой подробно сообщает в своей «Книге паломник» Антоний Новгородский, рассматривавший ее в Великой Церкви в 1200 г.¹⁰⁴ Текст не дает ясного представления о расположении, но позволяет реконструировать облик этой части алтарной декорации главного храма империи. Речь идет о завесе, поскольку использован термин *катанетасма*, которым в греческой Библии обычно обозначаются храмовые завесы (к примеру, Исх. 26:33). Завеса «с*отворена от золота и серебра*», составляя органичную часть золотого и серебряного декора всего алтаря. Упоминание «*столтов катанетасмы*» позволяет догадываться, что завеса крепилась к столбам кивория, к которым привязывались

16. Киворий с алтарной завесой. Фрагмент костяной иконы-пластины. XII в. Гос. Эрмитаж



и другие завесы. Катапетасма находилась над алтарным престолом достаточно высоко, под ней была повешена votivная корона («Константинов венец») со спускающимися от нее крестом и золотым голубем. По сторонам завесы располагались венцы других императоров. Около катапетасмы находились 30 маленьких венцов в напоминание о 30 серебряниках и предательстве Иуды. Из текста ясно, что катапетасма не закрывала алтарь, сохраняя возможность наблюдать за таинством у престола — *«да без ереси праведно служат Богу»*.

Предмет вызвал удивление русского паломника, который задал вопрос о назначении катапетасмы. Антоний приводит многозначительный ответ византийцев: *«видения ради женска и всего народа, да не мутным умом и сердцем Богу Всевышнему, Творцу небеси и земли, службу вослут»*. Данный ответ предполагает иконографию катапетасмы создающей образ всего таинства, который необходимо созерцать верующим во время службы. Можно догадываться, что главной идеей неизвестной иконографической про-

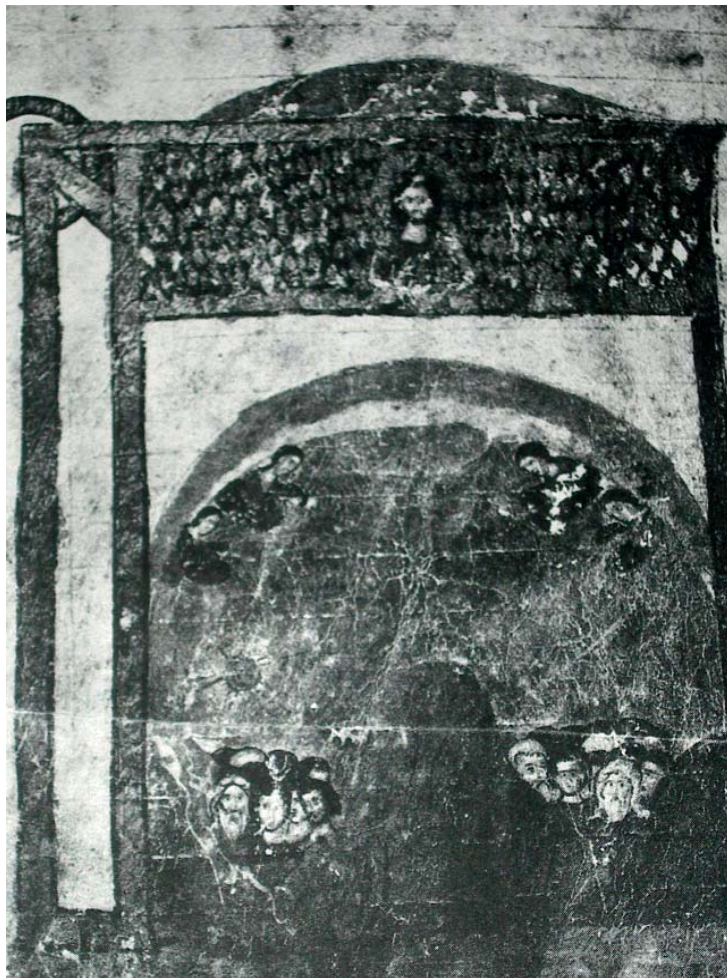


17. Завеса в кивории. Миниатюра Евангелия XII в. Ватиканская библиотека (Vat. gr. 1229)

граммы было прославление Творца («Христос во славе»?); Антоний сравнивает и даже отождествляет катапетасму Великой церкви с завесой Иерусалимского храма, разодравшейся надвое в момент Распятия (Мф. 27: 51). По его сведениям, эта реликвия в числе трофейных храмовых сокровищ была перенесена Титом в Рим и затем передана императорами в Софию Константинопольскую. Таким образом, завеса-реликвия, являвшаяся и главной иконой, служила зримым и драгоценным напоминанием об Искупиленной Жертве и Воскресении. В декорации алтарного престола Св. Софии катапетасма составляла единое целое с предалтарными иконами-антепендиумами, которые, как мы знаем из других источников, целовали императоры и патриархи при входе в алтарь. Их иконографические программы были взаимосвязаны и соотносились между собой подобно антепендиуму и надпрестольному ретаблю в декоре алтарей Латинского Запада. По-видимому, эта двухчастная структура также имела прототип в искусстве Константинополя. Правда, остается не до конца ясным, крепились ли катапетасма к внешним или внутренним столбам кивория. Константинопольский образец делает возможным существование древнерусских катапетасм, хотя новгородскому паломнику, будущему архиепископу Антонию, они и не были известны. В любом случае, литургический смысл и иконографические программы антепендиумов и катапетасм, предалтарных и надпрестольных образов, должны были быть очень близки.

Важно отметить, что рассматриваемые древнерусские пелены составляли лишь часть богатейшей златотканой декорации храма.

18. «Царство Небесное» в образе кивория с завесой. Смирнский Физиолог. XI в.



Средневековая традиция, в отличие от современной, рассматривала шитые образы как полноценные иконы, высокому священному статусу которых ни коим образом не мешала декоративная техника изготовления. Более того, златожемчужные драгоценные иконы создавали адекватный образ Царства Небесного, вызывающий в памяти древнейшие прототипы — Скинию и Ветхозаветный храм, важнейшей частью декорации которых были расшитые пелены-завесы с иконными образами. В этой связи особое значение приобретает апология вышитых икон в «Первом слове против новоявленной ереси» Иосифа Волоцкого, который возводит традицию к вышитым завесам в скинии Давида и указывает на принципиальную неразличимость шитых и писанных красками икон: «Аще мудр будет шевчий и мудр живописец, оба едино дело творят»¹⁰⁵.

Яркой особенностью златотканой декорации была ее подвижность: пелены могли меняться в разные дни литургического года и в течение одного богослужения¹⁰⁶. Интереснейшее свидетельство

19. Киворий с иконой-завесой на коже. Собор коптского монастыря Дейр аль Суриан (Dair al-Suryan), Египет



оставил Павел Алеппский, описавший в середине XVII в. Великий вход в Троице-Сергиевой Лавре: «Когда мы вышли с великим входом, множество священников шли с тремя плащаницами: одна — с изображением Снятия Господа с креста, с узорами и письменами фругом, все из круглого жемчуга, которого так много, что кажется, будто это рассыпанный горох; вторая плащаница — вышитая: от превосходного цвета одежд и лиц кажется, будто это нарисовано красками; такая же и третья»¹⁰⁷. Комментируя свидетельство, отметим, что все плащаницы переносятся вместе со святыми дарами в алтарь, в котором они должны были находиться оставшуюся часть литургии и где они, несомненно, имели свое символически обусловленное, но нам пока неизвестное место. Очевидно, что пелены-антепендиумы являлись лишь частью златотканой декорации, в которой присутствовали разнообразные литургические покровы, плащаницы, покровы на раки, сменные подвесные пелены к иконам. Для нас особенно важно, что алтарная преграда могла также украшаться пеленами, размещенными

в царских вратах, между барьером и архитравом, на самом иконостасном тягле. Сохранился один такой шитый деисусный чин XV в., происходящий из Троице-Сергиевой Лавры¹⁰⁸. Словом, размышляя об эпохе, предшествующей явлению русского высокого иконостаса, мы вправе говорить о системе икон-пелен, в которой шитые антепендиумы как предалтарные образы должны были играть доминирующую роль.

Антепендиум и высокий иконостас

Тщательное описание и систематизация данных о древнерусских предалтарных иконах представляется делом будущего, но даже предварительный обзор показывает, что антепендиум в конце XIV в. был хорошо известным явлением и в Византии, и на Руси. Митрополит Киприан (1375–1406), с именем которого все чаще связывают реформу иконостаса¹⁰⁹, несомненно видел константинопольские предалтарные иконы типа Pala d'Oro. Пелены, подобные «Воздуху Марии Тверской», украшали в его время алтари главных московских храмов. Хорошо знал митрополит и западную литургическую практику. Именно многоярусные антепендиумы, создававшие иерархически систематизированный образ всей Церкви, могли послужить готовой иконографической моделью при создании высокого иконостаса. Как становится все более понятным, главным в реформе было не введение отдельных иконографических тем, но сам принцип унификации — создание сплошной иконной стены с несколькими регистрами строго закрепленных чинов¹¹⁰. На фоне абсолютно нерегламентированной восточнохристианской практики XIV в. подобное решение представляет не результат постепенной эволюции, но серьезную реформу, нуждающуюся в авторитетном образце. Византийские антепендиумы являли готовую и освященную древней традицией символическую структуру — «темплон» и «икону из многих икон», как определили венецианскую Pala'Oro византийцы в 1438 г.¹¹¹

Знаменательно, что создание образа систематизированной святости, «иконы из многих икон», рассматривается как отличительная черта литургической утвари эпохи митрополита Киприана. Для нас особенно интересно наблюдение, что в период с конца XIV в. по середину XV в. сложная вариативность литургических композиций сменилась «полной унификацией сюжетов по образу и подобию иконописи»¹¹². При этом некоторые явления древнерусского ars sacra, как кажется, прямо связаны с антепендиумами и первыми иконостасами. К их числу принадлежит иконографическая программа оклада Евангелия Федора Кошки, созданного, согласно вкладной надписи, в 1392 г. «при преосвященном Киприане, митрополите Киевском и вся Руси»¹¹³. Исследователи уже указывали на возможную связь декора оклада с реальной архитектурой первых иконостасов — центральное изображение «Деисуса» с Христом на троне и многоярусную структуру¹¹⁴. Велико и неслучайно сходство композиции оклада с алтарными пеленами типа «Суздальского воздуха» или очень близкой по времени пелены 1389 г. Отметим изображения пишущих Евангелистов в углах, вкладную надпись, идущую каймой по краю, ангельские чины на

полях, а также особый принцип как бы вставленных и специально обрамленных образов, напоминающих как вышитые золотом и жемчугом изображения на тканевой основе, так и отдельные иконы в структуре иконостаса. Евангелие Федора Кошки, стоявшее на престоле во время литургии и хорошо видимое в открытых царских вратах, входило в символическую систему многосоставных алтарных икон и должно было, вместе с иконостасом и антепендиумом, создать образ всей Церкви. Драгоценный оклад 1392 г. позволяет догадываться, как могли бы выглядеть чеканные древнерусские антепендиумы, продолжающие византийскую традицию, известную нам по венецианской Pala d'Oro.

В этой связи кажется вполне вероятным предположение, что образ «Спаса в силах», появившийся в центре деисусного чина и ставший важнейшим нововведением русского иконостаса, мог быть подсказан иконографией антепендиумов. Идея небесного величия Христа полностью соответствовала византийскому толкованию верхнего алтарного покрова как символического образа Славы Божией. Литургический комментарий Симеона Солунского, написанный в эпоху Киприана, раскрывает смысл многофигурных композиций на предалтарных иконах, доминирующие в их иконографии темы Теофании и Евхаристической Жертвы, взаимозависимые как верхний и нижний алтарные покровы: «Трапеза образует всю Церковь, от концов земли собравшуюся к Господу, на Нем основанную евангельскою проповедью и словом благодати... Полагается срачища (syndon), которая знаменует плащаницу на умерщвленном ради нас божественном теле. Потом расprostируется трапезофор (индития), который бывает светлее и служит образом Славы Божией, так как жертвенник есть престол Божий; а с другой стороны он напоминает и одежды Спасителя, блиставшие как снег»¹¹⁵.

Возможность использования предалтарной иконы в качестве образца иконостаса косвенно подтверждается и их глубокой символической близостью. С литургической точки зрения — это два разделенных в пространстве защитных покрова, грани мысленного ковчега, скрывающего святыню. В еще византийском обряде входа в алтарь священнослужитель целует сначала иконы преграды и затем алтарный покров, устанавливая литургическое единство трапезы и преграды, которые уже в XII в. истолковываются как нераздельные части Тела Христова. Выразительно объяснение новгородского епископа Нифонта (1130–1156), пришедшего из Византии: «А попови идоуче в олтарь на выход, то в козмит целовати: то бо есть колено Христово; вълез во олтарь, трапезу целует: тоу соутъ персе Христови, а глава — он стол, тамо покланявся целует, иже то к Евангелю»¹¹⁶. По всей видимости, это символическое единство антепендиума и алтарной преграды было осознано очень рано, не позднее, чем в эпоху Юстиниана. В данной связи примечательно, что равеннский мраморный антепендиум VI в. (Музей искусств, Кливленд), размеры которого совпадают с алтарным престолом церкви Сан Витале, изображает не что иное, как алтарную преграду, в центре которой показаны врата с завесами¹¹⁷. Знаменательно, что предалтарная икона, видимая верующими в момент открытия царских врат, зримо составляла



с декорацией преграды единое целое. Взаимодействие было еще более активным в раннюю эпоху развития иконостаса, когда в нижней части между колонками алтарной преграды могли размещаться шитые иконы-пелены¹¹⁸, по отношению к которым «праздничная пелена» на лицевой стороне трапезы представляла углубленный в пространстве символический центр.

Но, пожалуй, важнее всего то, что икона-антепендиум должна была выразить идею алтарного престола, то есть, по византийскому толкованию, создать образ всей Церкви, Христа в соединении с Его святыми. Оптимальным решением этой задачи было формирование сложной и многоярусной символической структуры, воплощающей мысль о небесной иерархии. Зародившись в предалтарных иконах, эта структура в конкретной исторической ситуации могла быть спроецирована на монументальный экран алтарной преграды, создав явление, известное под именем русского высокого иконостаса (ил. 20).

Примечания

- ¹ Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. 1967. Т. XXVII, с. 162–196; Walter Ch. The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review. 1971. Т. 3, p. 251–257; Chatzidakis M. L'évolution de l'icône aux 11^e–13^e siècles et la transformation du templan // Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie. Athènes, 1979, p. 333–366; Лидов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 11–32.
- ² Sydow von E. Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV. Jahrhundert. Strassburg, 1912 (с описанием иконографии большого числа ранних памятников); Braum J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. München, 1924. Bd. II, S. 31–132; Lasko P. Antependium // Enciclopedia dell'Arte medievale. Roma, 1991. Т. 2, p. 74–83 (с библиографией).
- ³ Du Cange. Glossarium mediae et infimae latinitatis. Paris, 1938. Т. 6, p. 111–112, 297.
- ⁴ Sydow von E. Op. cit., p. 3–14; Lasko P. Antependium, p. 74–75.
- ⁵ «Ex huius supplicatione optulit Valentinianus Augustus imaginem auream cum XII portas et apostolos XII et Salvatorem gemmis pretiosissimis ornata, quem voti gratiae suae super confessionem beati Petri apostoli posuit» (Liber Pontificalis / Ed. L. Duchesne. Paris, 1955. Т. I, p. 233; Т. II, p. 14–16). Интерпретацию этой золотой иконы как антепендиума см.: Croquison J. L'iconographie chrétienne a Rome d'après le «Liber Pontificalis» // Byzaution. 1964. Т. XXXIV, p. 542–544.
- ⁶ Elbern V. H. Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bonn, 1952; Lasko P. Ars sacra: 800–1200. London, 1972, p. 50–55; Danielson S. The Golden Altar of Wolvinus in Milan (Ph. D., Indiana University, 1997).
- ⁷ Sydow von E. Op. cit., p. 25–26, 38; Lasko P. Ars sacra, p. 130–131.
- ⁸ Nørlund P. Gyldne Altre — Jysk Metalkunst fra Valdemarstiden. København, 1926; Lasko P. Ars sacra, p. 170–171.
- ⁹ В конце XIII в. истолкование находим в систематическом своде католической литургической символики Гильома Дуранда (Guillaume Durand. Rationale divinorum officiorum, II, 14). См.: O'Connell J. B. Church Building and Furnishing: A Study in Liturgical Law. Notre Dame (Indiana), 1955, p. 192–196.
- ¹⁰ Dodwell C. R. Painting in Europe, 800–1200. Harmondsworth, 1971, p. 187–204; Carbonel E., Sureda J. Tresors Medievals del Museu Nacional d'art de Catalunya. Barcelona, 1997.
- ¹¹ Lasko P. Antependium, p. 82.
- ¹² Hager H. Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels. München, 1962; Boskovits M. Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini // Arte Cristiana. 1992. Т. 753, p. 422–438.
- ¹³ Ретабль должен был создать зримый образ таинства пресуществления и евхаристических даров, закрытых во время литургии фигурой священнослужителя, см.: Tafelmalerei // Lexikon des Mittelalters. 1996. Bd. 8, S. 405; Van Os H. Sienese Altarpieces, 1215–1460. Groningen, 1984.
- ¹⁴ Wessel K. Altarbekleidung // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. 1963. Bd. I. Sp. 120–124. Принципиально важный свод доступных письменных источников о византийских индитах представлен в фундаментальном исследовании: Speck P. Die ENDYTH. Literarische Quellen zur Bekleidung des Altars in der byzantinischen Kirche // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft. 1966. Bd. 15, S. 323–375. Тот же автор двадцать лет спустя опубликовал дополнительные сведения: Nochmals: Die ENDYTH // Poikila Byzantina. 1987. Bd. 6, S. 333–337.

- ¹⁵ Публикацию греческого текста с новым переводом см. в приложении к статье: *Васильева Т. М.* Traditio legis и иконография алтарной преграды Св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 132–141. См. также новое издание текста с параллельным французским переводом: *Paul le Silentiare*. Description de Sainte-Sophie, Consantinople / Trad. de M.-C. Fayant et P. Chuvin. Die, 1997, p. 110–113.
- ¹⁶ *Du Cange*. Historia byzantina («Ecclesia s. Sophia»), LXV. Как завесы кивория эти ткани рассмотрены в недавней работе: *Иерусалимская А. А.* Ткани собора Св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария) // Восточное Средиземноморье и Кавказ, IV–XVI вв. Л., 1988, с. 8–19.
- ¹⁷ *Braun J.* Op. cit. Bd. II. S. 23; *Speck P.* Op. cit., S. 331–333; *Mathews T.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. University Park and London, 1980, p. 165–71. Такое понимание текста нашло отражение в современных энциклопедических словарях: *Cutler A.* Endyte // The Oxford Dictionary of Byzantium. T. I, p. 697.
- ¹⁸ Приведем это важное свидетельство полностью в новом переводе Т. М. Васильевой и Л. А. Фрейберг (стихи 760–805):
*Покров развернув, увенчайте поверхность трапезы,
 По четырем серебряным сторонам покровы,
 Прямо протянутые, простерши, покажите бесчисленному народу
 Изобилие золота и сияющее творение мудрого ремесла.
 Из них (из покровов) один изображал сияние Христова образа,
 Что руками трудолюбивого мастера произвело
 Не острое, не игла, прогнанная сквозь матерью,
 А ткань, варьирующее разноцветные нити,
 Нити многообразные, порождение иноземного шелкопряда,
 Золотосветное сияние, блестящее лучами розоволокотной Зари,
 Отразил плащ на божественных членах,
 А хитон сделался пурпурным с помощью тирской раковины, окра-
 шенной морем.
 Он покрывает правое плечо прекрасно выделанной тканью,
 ибо тут порывало соскользнуло с одежды.
 Так оно, прекрасное, сползая сбоку выше плеча,
 Разливается под левой рукой, обнажая
 Локоть и край ладони. Кажется, что Христос протягивает пальцы
 Правой руки, как бы являя вечное Слово.
 Он держит в левой руке книгу, свидетельницу божественных слов,
 Книгу, возвещающую все то, что своей оградительной волей
 Заповедал сам Царь, на земле утвердив стоту.
 Вся золотая одежда излучает блеск, ведь на ней
 Выделанное тонкое серебро, обернутое вокруг нитей,
 На вид подобное желобу или некоей трубочке,
 Это золото, прикрепленное, держится сверху прелестной ткани,
 Скрепленное острейшими иглами и тканей серов.
 По обе стороны от Христа стоят двое вестников Бога:
 Павел, муж, исполненный всей божественной мудрости,
 И крепкий ключник небесных врат,
 Властвующий над небесными и земными узами.
 Один из них держит с бременем чистых предписаний
 Книгу, другой — изображение креста на золотом жезле.
 Обоих окутывает серебристыми одеждами
 Многовышитая ткань. А над их божественными главами
 Расположился золотой храм, троекратно воздвига
 Красоту арки, а покоится он
 На четырех золотых колоннах. На верхнем крае
 Золототканного полотна ремесло начертало бесчисленные*

- Весьма полезные дела царственных градодержателей:
 Там можно видеть исцелительные дома для болящих,
 Тут — священные здания. В другом месте сияют чудеса
 Небесного Христа. Благодать проливается на дела.
 На других покрывах августейшую чету ты сможешь увидеть соеди-
 ненную
 В одном месте ладонями Марии, выносившей во чреве Бога.
 В другом — рукой Христа Бога. И все это при помощи плетения
 Полотна золотканного сияет разнообразием.
 См.: Васильева Т. М. Указ. соч., с. 135–136.*
- ¹⁹ *Agnellus Andreas*. Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis // Patrologiae corpus completus. Series latines. Ed. J. P. Migne. T. 106. Col. 510 A/C; *Speck P.* Op. cit. S. 363: «[Епископ Максимиан] приказал изготовить драгоценнейший пурпурный алтарный покров (endothim), подобного которому мы никогда и нигде не видели, вышитый иглой и являющий всю историю нашего Спасителя. Он был возложен на алтарь святой (церкви) Урсии в день Богоявления. Но он (Максимиан) сделал не весь его; преемник его добавил другую часть. Разве можно увидеть что-нибудь подобное? Даже и не подумаешь, созерцая изображения [людей], животных и птиц, созданных на нем, что они все не живые во плоти. И в двух местах сделаны там прекрасные портреты самого Максимиана, один большие, другой меньшие, но нет никакой разницы между большим и меньшим. Рядом с меньшим из них есть следующая надпись: „Со мною (глядя на меня) восславьте Господа, возвысившего меня из навоза“» (пер. Л. К. Масиеля Санчеса).
- ²⁰ Там же: «Создал он и другую индигию из золота, где [изображены] все его предшественники, и приказал вышить на ней изображения золотыми нитями. Сделал он третью и четвертую с жемчугами, на которой написано: „Сохрани, Господи, народ твой, и помяни меня грешного, которого из навоза возвысил Ты в Царствие Твое“».
- ²¹ PL. T. 106. Col. 600 D; *Speck P.* Op. cit., S. 363: «[Епископ Виктор] велел сделать индигию на алтаре святой церкви Урсии из чистого золота с шелковыми нитями, весьма массивную, наполовину ярко-красного цвета, и видим мы там среди пяти изображений ее [изображение], а под изображением ступней Спасителя вышита пурпуром надпись: „Епископ Виктор, раб Божий, пожертвовал ее ко дню Воскресения Господа нашего Иисуса Христа в пятый год своего правления“» (пер. Л. К. Масиеля Санчеса).
- ²² Chron. Paschale. I, 544 // Patrologiae corpus completus. Series graeca. Ed. J. P. Migne. T. 92. Col. 737; *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Engelwood Cliffs, 1972, p. 26.
- ²³ *Sozomen*. Historia Ecclesiastica. IX, 1, 4. *Mango*. The Art, p. 51.
- ²⁴ *Boyd S.* Silver Revetments in the Sion Treasure // Sixteenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Baltimore, 1990, p. 63–64. Этот серебряный алтарный покров не сохранил фигуративных изображений, хорошо читается пространная ктиторская надпись епископа Парегороса. Каталог сохранившихся фрагментов, см.: Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium / Ed. S. A. Boyd and M. Mundell Mango. Washington, 1993, p. 32–34.
- ²⁵ Приведем полностью интересное описание престола: «В средней части находится Святое Святых. Его алтарь сделан из мрамора, длинной шесть пядей с половиной и шириной четыре с половиной. У него четыре стороны, на которых изображены лики льва, быка, орла и человека». См.: *Leroy J.* Le décor de l'église du monastère de Qartamin d'après un text syriaque // Cahiers Archéologiques. 1956. T. 8, p. 77, 79.
- ²⁶ *Grabar A.* Quelques observations sur le décor de l'église de Qartamin // Cahiers Archéologiques. 1956. T. 8, p. 84–85.

- ²⁷ Scriptor incertus de Leone Armenio // Leo Grammaticus. Bonn, 1842, S. 356–357; *Speck P.* Op. cit. № 61, S. 371, 346.
- ²⁸ *Constantin VII Porphyrogenete*. Le Livre des ceremonies / Ed. A. Vogt. P., 1935. T. I/1, p. 11. Другие свидетельства о покровах в «Книге церемоний» собраны работе: *Speck P.* Nochmals., S. 34–35. К примеру, в одном месте говорится, что император «*поклоняется святой трапезе и индитии*».
- ²⁹ *Taft R.* The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a Twelfth-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060 // *Orientalia Christiana Periodica*. 1979. T. 45, p. 284–287.
- ³⁰ Продолжатель Феофана так рассказывает о дарах Константина VII: «*Ну а о святых покрывалах, кои подарил общему алтарю, огромному и удивительнейшему, кто расскажет? Сколько туда ни приходил, ни разу не являлся к Богу с пустыми руками, но одаривал богатыми приношениями, золотыми изделиями, жемчугами, драгоценными камнями и тканями. Они украшают и озаряют святая святых и возвещают о дарителе Константине*». См.: *Продолжатель Феофана*. Жизнеописание византийских царей. Изд. Я. Н. Любарского. СПб., 1992, с. 187.
- ³¹ *Costantin VII Porphyrogenete*. Le Livre des ceremonies. T. I/1, p. 169–171, 27–28; *Majeska G.* The Emperor in His Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* / Ed. by H. Maguire. Washington, 1997, p. 10–11.
- ³² Издана Лампросом по венецианской рукописи около 1300 г., содержащей самый большой свод византийских эпиграмм об иконах: *Lampros S.* Ho Markianos Kodix 524 // *Neos Hellenomnemon*. 1911. T. 8, № 168. Приводим перевод этого важного стихотворного текста, подготовленный по нашей просьбе Ю. Казачковым:
*Один и тот же престол изображает и ясли,
В которые Младенец Бог, явленный, положен был,
И вытесанный в камне гроб у сада,
В котором умерший — но живой — Христос был сокрыт.
А ныне я порфиородный Мануил, великий владыка,
Несу этот покров для возложения; и кажется,
Что одновременно я и ясли пеленами украшаю,
И гроб, увивая его плащаницей.
О Ты, рожденный, и приносимый в Жертву, и приносящий Жертву,
Осенья его (Мануила) своими руками, —
Свяжи всю землю бичевой власти.
А когда в глубокой старости он, возможно, покинет эту землю
И отойдет к царю, порфиородному Алексею,
Прими его как гостя на Свою трапезу.*
Комментированный английский перевод этой эпиграммы см.: *Nunn V.* The Encheirion as adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period // *Byzantine and Modern Greek Studies*. 1986. T. 10, p. 93–94.
- ³³ *Speck P.* Op. cit. S. 362. Отметим, что в русском переводе Деяний собора отсутствует упоминание об «*индитии*», имеющееся в греческом оригинале: Деяния Вселенских соборов. Казань, 1891. T. 7, с. 125.
- ³⁴ *Petit L.* Typikon de Grégoire Pacourianos pour le monastère de Petritzos (Bačkov) en Bulgarie // *Византийский временник*. 1904. T. 11, с. 53, 24 (греческий текст Типикона); Типик Григория Пакуриана / Изд. В. А. Арутюновой-Фиданян. Ереван, 1978, с. 117 (русский перевод). О том, что в византийских монастырях обычно существовал целый набор алтарных покровов, ясно свидетельствует и инвентарная опись 1200 г. монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. В ней ничего прямо не говорится об иконных образах на покровах, но среди многочисленных «индитий» упоминается «*святой трапезы индития Богородицы (Theotokou endyte)*» древняя одна» и другой покров «*tis proskyneseos*

- atrikaton*», то есть, видимо, поклонный, предназначенный для поклонения, по аналогии с иконами proskynesis: *Astruc Ch.* L'inventaire — dressé en septembre 1200 — du Trésor et de la Bibliothèque de Patmos. Edition diplomatique // *Travaux et Memoire*. 1981. T. 8, p. 21–22. Несколько алтарных покровов отмечены в «Диатаксисе» Михаила Атталиата около 1077 г. На одной индитии были изображены 11 жеребят и двуглавый лев-грифон; про другую известно только то, что она имела изображения; про третью — что она была драгоценной и расшитой для святой трапезы: *Gautier P.* La Diataxis de Michel Attaliat // *Revue des études byzantines*. 1981. T. 39, p. 96–97.
- ³⁵ Ранний пример в росписях конца XIII в. в церкви Перивлепты в Охриде см.: *Глигоричевич-Максимовић М.* Скинija у Дечанима // Дечани и византијска уметност средином XIV века. Београд, 1989. Сл. 2, 4, 5, 8.
- ³⁶ Издание текста по венецианской рукописи см.: *Lampros*. Op. cit., № 93; *Speck P.* Op. cit., S. 348. Английский комментированный перевод см.: *Nunn V.* Op. cit., p. 98–99. Русский перевод подготовлен А. Никифоровой специально для этой статьи:
*Хламидою червеною и порфирною
Одеян был в насмешку, Слове, волею.
А ныне Дука, Каматир я по отцу,
севаст Андроник, благомысленный слуга,
великий же друнгарий по достоинству,
сию трапезу почитая как Твой гроб,
златочервленным покрывая пеплосом,
описываю я порфирой образ Твой,
с любовью златом, жемчугами украшаю.
Ты же багряный мой очисти грех,
и душу мне иссопа паче оснежи,
лучами благодати убелив ее,
спасительного брака ризой облекши,
достойную престола Твоего яви.*
- ³⁷ *Theocharis M.* I ricami bizantini // Il Tesoro di San Marco / Ed. H. Hahnloser. Firenze, 1971. Cat. № 115, p. 94–96. Tav. LXXXIII; Omaggio a San Marco. Tesori dall' Europa, a cura di H. Fillitz, G. Morello. Milano, 1994. Cat. № 71, p. 182–183. Вопрос о заказчике покрыва обсуждается в работах: *Laurent V.* Le sébastocrator Constantin Ange et le péplum du musée de Saint-Marc à Venise // *Revue des études byzantines*. 1960. T. 18, p. 208–213; *Théocharis M.* Sur le sébastocrator Constantin Comnène Ange et l'endyte du musée de Saint Marc a Venise // *BZ*. 1963. Bd. 56, p. 273–283.
- ³⁸ *Speck P.* Op. cit. S. 346.
- ³⁹ *Idem.* S. 348–349, 370.
- ⁴⁰ *Georgios Pachymerus*. V, 17 // *Patrologiae corpus completus*. Series graeca. T. 143. Col. 838 B–839 A.
- ⁴¹ *Speck P.* Op. cit. S. 351; приношу искреннюю признательность Л. К. Масиелю Санчесу, подготовившему по моей просьбе перевод этого латинского текста.
- ⁴² *Braun J.* Op. cit., II, S. 49.
- ⁴³ *Speck P.* Op. cit., S. 350–351; *Laborde de L.* Les Ducs de Bourgogne, II. Paris, 1851, p. 243.
- ⁴⁴ По свидетельству латинского паломника XII в., недавно опубликованному по рукописи из испанского монастыря в Таррагоне: «*Создал император (Юстиниан) удивительное и несравненное творение из чистого золота на престол Софии, которое сохраняется и до сего дня*» (*Ciggaar K.* Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55 // *Revue des études byzantines*. 1995. T. 53, p. 127).
- ⁴⁵ *Clary de R.* La conquete de Constantinople / Ed. Ph. Lauer. Paris, 1924, LXXXV: «*Главный престол монастыря (Св. Софии. — А.Л.) был столь*

богат, что нельзя было бы его и оценить, потому что доска, которая была на престоле, была из золота и драгоценных камней, располотых и сплавленных вместе; так приказал сделать один богатый император; а доска эта была длиною в 14 стоп; вокруг престола были серебряные столпы, которые поддерживали терем над престолом, сделанный как колокольня и весь из литого серебра» (Робер де Клари. Завоевание Константинополя / Пер. М. А. Заборова. М., 1986, с. 61). Русский свидетель тех же событий отмечает разрушение алтарного престола: «и трапезу чюдьную одъраша, драгий камень и велий жьньчюг, а саму неведомо камо ю деша» (Повесть о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году // Памятники литературы Древней Руси. XIII. М., 1981, с. 112).

⁴⁶ Яркое описание такой драгоценной алтарной преграды IX в. из церкви Спаса Большого императорского дворца содержится в «Жизнеописании Василия I»: «А преграда, отделяющая алтарь сего божественного дома, о Боги, какого в ней только не было богатства! Колонны сделаны целиком из серебра, а балка, покоящаяся на капителях, — вся из чистого золота, и со всех сторон индийскими богатствами покрыта. Во многих местах отлит был и изображен богочеловечный образ Господа нашего» (Продолжатель Феофана, с. 138). Заметим попутно, что русский перевод не передал важную для истории искусства подробность греческого оригинала — изображения на драгоценной преграде были эмалевыми, см.: *Theophanes Continuatus*. Vita Basilii. Bonn ed., 1838, S. 330.

⁴⁷ Bettini S. Venice, the Pala d'Oro, and Constantinople // The Treasury of San Marco, Venice. Milan, 1984, p. 35–64. Свидетельство об исполнении антепендиума в Константинополе относится к середине XIV в. и зафиксировано в хронике Андреа Дандоло («*tabulam auream gemis et perlis mirifice Constantinopolim fabricatam*»).

⁴⁸ Joannis Diaconi. Chronicon venetum / Ed. G. H. Pertz. Hanover, 1846, p. 26. Сведения об этом и других антепендиумах Сан Марко см.: Documenti per la storia dell'Augusta Ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo fino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio e dalla Biblioteca Marciana in Venezia. Venezia, 1886, № 38, 39, 42, 68–72, 812. Антепендиум 976 г. не сохранился, однако предполагают, что он послужил образцом для антепендиума из собора в Каорле, сделанном в Венеции в XIII в. (позолоченное серебро, 59×290). Входящие в антепендиум чеканные иконы архангела Михаила в рост и поясной Богоматери, включающие греческие надписи, несомненно восходят к византийским образцам X в. См.: Venezia e Bizanzio. Venezia, 1974. № 55; Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa, a cura di H. Fillitz, G. Morelli. Milano, 1994. № 68, p. 174–177.

⁴⁹ Bettini S. Op. cit., p. 39–42.

⁵⁰ Ханлозер подразделял эмали на три одновременные группы (Pala d'Oro / Ed. H. Hahnloser. Venice, 1965), однако Демус, Дир и Фрэзер аргументировали одновременность эмалей в нижней части Pala d'Oro: Demus O. Zur Pala d'Oro // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft. 1967. Bd. 16, S. 263–279; Deer J. Die Pala d'Oro in neuer Sicht // Byzantinische Zeitschrift. 1969. Bd. 62, S. 309–344; Frazer M. E. The Pala d'Oro and the Cult of St. Mark in Venice // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 1982. Bd. 32/5, p. 272.

⁵¹ Возможные реконструкции оригинальной программы, см.: Polacco R. Una nuova lettura della Pala d'Oro // La Pala d'Oro / A cura di H. Hahnloser e R. Polacco. Venezia, 1994, p. 113–148.

⁵² Walter C. The Origins of Iconostasis, p. 265. № 48.

⁵³ Ср.: Frazer M. Op. cit., p. 273–275.

⁵⁴ Les «Mémoires» du Grand Ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le Concile de Florence (1438–1439) / Ed. V. Laurent. Rome, 1971, p. 222–225, 628–629.

⁵⁵ Idem., p. 222–225. Приношу искреннюю признательность Б. Л. Фонкичу, сделавшему точный русский перевод этой части текста.

⁵⁶ Согласно теории ряда исследователей (Hahnloser H. R. La decorazione della parte superiore, l'opera del Bonese, 1343–1345, e l'iconostasi del secolo XII // Il Tesoro di San Marco, p. 94; Bettini S. Op. cit., p. 54–55; Epstein A. W. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archeological Association. 1981. T. CXXXIV, p. 5), эмали верхнего ряда первоначально украшали мраморный темплон одной из церквей монастыря Пантократора. На наш взгляд, это сомнительно с точки зрения размеров, сочетания техник и иконографии. Более вероятно, что эмали украшали большой антепендиум, возможно, находившийся при главном престоле в церкви Пантократора. Это хорошо объясняет дальнейшее использование эмалей именно в декорации другого византийского антепендиума, также сделанного из золота и эмалей. Кроме того, в тексте Сильвестра Сиропулоса эмали верхнего добавленного ряда никак специально не отмечены, дискуссия о происхождении относится скорее ко всему предмету, названному в тексте «священным темпльоном», при всем очевидном несходстве с архитравом алтарной преграды.

⁵⁷ Антепендиум подробно описан в Хронике Льва из Остии XII в.: Bloch H. Monte Cassino in the Middle Ages. Harvard, 1986. T. I, p. 65–69 (приводятся и анализируются все источники).

⁵⁸ Idem., p. 66, 69–71.

⁵⁹ Ciggaar K. Western Travelers to Constantinople. The West and Byzantium, 962–1204: Cultural and Political Relations. Leiden; New York, Köln, 1996, p. 111–112.

⁶⁰ Ibid., p. 311; Janyent E. Notes inédites sobre el Monestir de Ripoll // Analecta Sacra Tarraconensia. 1933. T. 9, p. 37.

⁶¹ Ciggaar K. Op. cit., p. 313.

⁶² Dodwell C. R. Op. cit., p. 187–204.

⁶³ Croquison J. Op. cit., p. 554–555.

⁶⁴ Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai. Athens, 1958. T. 1. Pl. 57, 58–61; T. 2, p. 75–77; Belting H. Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art. Chicago and London, 1994, p. 248–249. Fig. 152.

⁶⁵ Лаврентьевская летопись // ПСРЛ. М., 1997. Т. 1, ст. 458.

⁶⁶ Галицко-Волынская летопись // ПЛДР. XIII век. М., 1981, с. 414.

⁶⁷ «Лицевое полотнище (индитии), обращенное в храм, не только изготовлялось из более дорогой и нарядной ткани, но и украшалось вышивкой. На нем шились изображения Деисуса, Голгофы на фоне иерусалимской стены, Богоматери „Знамение“, просто креста» (Бадяева Т. А. Ткани и лицевое шитье в убранстве древнерусского храма XV века // Проблемы истории СССР. М., 1974. Вып. 4, с. 58).

⁶⁸ Бадяева Т. А. О внутреннем убранстве памятников древнерусского зодчества XV века // Проблемы истории СССР. М., 1973, с. 420–421.

⁶⁹ Маясова Н. А. Художественное шитье // Троице-Сергиева Лавра. Художественные памятники. М., 1968, с. 133; Она же. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // ГММК. Материалы и исследования. М., 1976. Вып. 2, с. 56.

⁷⁰ Бадяева Т. А. Ткани и лицевое шитье, с. 59; Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. № 3.

⁷¹ Древнерусское шитье XV–XVIII века в собрании Государственного Русского музея: каталог выставки / Автор-составитель Л. Д. Лихачева. Л., 1980. Кат. № 89, с. 50.

- ⁷² *Меняйло В. А.* Художественное шитье в храмах Иосифо-Волоколамского монастыря в первой половине XVI века // Древнерусское художественное шитье. ГММК. Материалы и исследования. М., 1995. Вып. 10, с. 14–25, 19.
- ⁷³ Писцовые книги Московского государства, изданные императорским Русским географическим обществом. СПб., 1872. Отд. 1, с. 295, 303.
- ⁷⁴ Церкви и ризницы Кирилло-Белозерского монастыря по описным книгам 1668 года // Записки отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества. СПб., 1861. Т. 2, с. 198.
- ⁷⁵ Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года / Сост. З. В. Дмитриева, М. Н. Шаромазов. СПб., 1998, с. 68–69.
- ⁷⁶ *Косицына М. Ю.* Лицевое шитье XVII века из княжеских и боярских светлиц в собрании музея «Новодевичий монастырь» // Древнерусское художественное шитье, с. 123–125.
- ⁷⁷ Бытование в литургической практике сменных напестольных одежд, «праздничных индитий», позволяют проследить описи XVI века Иосифо-Волоколамского монастыря: *Меняйло В. А.* Указ. соч., с. 20.
- ⁷⁸ *Ефимова Л. В.* Шитая пелена «Распятие с предстоящими» XII века в собрании Исторического музея // Русское искусство XI–XIII веков. М., 1986, с. 128–135; *Она же.* Памятник древнерусского шитья с надписями XII века из собрания ГИМ // Вопросы славяно-русской палеографии, кодикологии и эпиграфики. М., 1987, с. 59–62; Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь. Каталог выставки. М., 1991. № 1, с. 20–21.
- ⁷⁹ *Штендер Г. М., Сивак С. И.* Архитектура интерьера Новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Ред. К. К. Акентьев. СПб., 1995, с. 296.
- ⁸⁰ *Лидов А. М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года // ДРИ: Искусство Византии и Древней Руси. К 100-летию со дня рождения А. Н. Грабара. СПб., 1999; *Сарабьянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 4/94, с. 268–312.
- ⁸¹ См. прим. 32.
- ⁸² *Маясова Н. А.* Художественное шитье, с. 123; *Она же.* Древнерусское шитье, с. 24–25. Табл. 37.
- ⁸³ Писцовые книги, с. 303.
- ⁸⁴ *Маясова Н. А.* Памятник московского золотого шитья // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежавших к ней княжеств. М., 1970, с. 491; *Она же.* Древнерусское шитье, с. 10–11. Табл. 5–6; *Бадяева Т. А.* Пелена Марии Тверской // Вопросы истории СССР. 1972, с. 499–514.
- ⁸⁵ По мнению Бадяевой, пелена предназначалась для украшения алтаря собора Спасо-Андрониковского монастыря: там же, с. 503. Маясова связывала ее с кремлевским Спасским монастырем, в котором в 1399 г. была похоронена создательница пелены: *Маясова Н. А.* Памятник, с. 491.
- ⁸⁶ Согласно реконструкции В. И. Федорова, этот престол был примерно сажень (около 2 м) в длину (*Федоров В. И.* Успенский собор: исследования и проблемы сохранения памятника // Успенский собор Московского кремля: материалы и исследования / Ред. Э. С. Смирнова. М., 1985, с. 57). Однако эта реконструкция не имеет под собой строгих археологических снований. Выражаю искреннюю признательность Л. А. Беляеву и В. В. Седову за детальное обсуждение со мной этого вопроса.
- ⁸⁷ Выбор святых, по всей видимости, был определен ктииторским заказом. Редкий образ Алексея Человека Божия связывали с митрополитом Алексием, особо почитавшим образ Спаса Нерукотворного. Изобра-

- жения Дмитрия Солунского и св. Владимира пытались представить как патрональных святых князей Дмитрия Донского и Владимира Храброго (там же, с. 491; *Бадяева Т. А.* Пелена., с. 503).
- ⁸⁸ Как указывает Симеон Солунский, «подобное изображение (нимба. — А. Л.) имеют и получившие архиерейскую благодать как светоносную, равно и цари, как приявшие помазание на царство» (Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856, с. 153).
- ⁸⁹ Характерный пример в росписях конца XII в. из церкви Николая Казницкого в Кастории, где обе темы сопоставлены на восточной стене прямо над алтарной конхой. См. в наст. сборнике: Полиморфизм Христа в византийской иконографии после Схизмы 1054 года.
- ⁹⁰ В этом качестве «Спас Нерукотворный» был важнейшим аргументом иконопочитателей. См.: *Грабар А. Н.* Нерукотворный Спас Ланского собора. Прага, 1930; *Wessel K.* Acheiropoietos // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. I (1966). Sp. 23–25.
- ⁹¹ Имеется в виду византийский текст X в., описывающий богослужение в Эдессе с самой реликвией нерукотворного образа: *von Dobschütz E.* Christusbilder. Leipzig, 1899, S. 217–218. Русский перевод см.: *Стеблигова И. А.* О значении драгоценного убора в почитании святых икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 127–128.
- ⁹² О евхаристическом смысле «Спаса Нерукотворного» в византийских алтарных программах, см.: *Гершель Ш.* Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, с. 76–89.
- ⁹³ *Velmans T.* Valeurs sémantiques du Mandylion selon son emplacement ou son association avec d'autres images // Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift fuer H. Hallensleben. Amsterdam, 1995, p. 173–184.
- ⁹⁴ Выражаю искреннюю признательность Н. А. Маясовой, предоставившей в мое распоряжение эти неопубликованные данные, полученные ею при исследовании пелены Марии Тверской в 1951 г.
- ⁹⁵ *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии / Ред.-сост. А. В. Рындина, А. Л. Баталов. М., 1994, с. 45–68.
- ⁹⁶ *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье, с. 10. Табл. 3–4.
- ⁹⁷ Там же, с. 32. Табл. 53.
- ⁹⁸ *Щеткин В. И.* Памятник золотого шитья начала XV века // Древности. Труды Московского археологического общества. Вып. 1–2. Т. XV. М., 1894, с. 35–68; Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь. Каталог выставки. М., 1991. № 13, с. 54–55. Предполагали, что воздух мог являться храмовой иконой собора Рождества Богородицы в Суздале, для которого он и был сделан (*Щеткин В. И.* Указ. соч., с. 67), или украшать стену «в средней апсиде алтаря»: *Свиринов А. Н.* Древнерусское шитье. М., 1963, с. 48.
- ⁹⁹ Согласно надписи, вышитой по краю средника с «Евхаристией», пелена была создана в 1485–1487 гг. «замышлением» рязанской княгини Анны (сестры Ивана III) для Успенского собора в Рязани: *Щеткин В. И.* Указ. соч., с. 44. *Вагнер Г. К.* Рязань. М., 1971, с. 18, ил. 20–21. ПСРЛ. Т. 18, с. 132.
- ¹⁰⁰ О неустойчивости терминологии см.: *Свиринов А. Н.* Указ. соч., с. 19–20.
- ¹⁰² В связи с «Суздальским воздухом» см.: *Свиринов А. Н.* Указ. соч., с. 48; *Бадяева Т. А.* О внутреннем убранстве., с. 68.
- ¹⁰³ Такое размещение предполагалось для новгородской «Пелены с Распятием», «Воздуха Марии Тверской», «Суздальского воздуха». По мнению Т. А. Бадяевой, «в алтаре такая большая пелена (Марии Тверской. — А. Л.) могла украшать либо овальную апсидную стену, либо престол, будучи

завесой, которая подвешивалась между столбами напрестольной сени, кивория, на лицевой, обращенной в храм стороне» (*Бадяева Т. А.* Пелена Марии Тверской, с. 505).

- ¹⁰⁴ Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде. Антония, архиепископа Новгородского в 1200 г. / Под ред. Хр. М. Лопарева // ППС. СПб., 1899. Т. 17. Вып. 3, с. 9–11, 45–46, 75–76.
«Во алтаре же великом над святою трапезою великою, на среде ея, под катапетазмоу повешен константинов венец (с драгими камением) (и жемчугом учинен), а у него повешен (злат) крест; под крестом голубь злат; и иных царей венцы висят окрест катапетазмы. Та же катапетазма вся сотворена от злата и сребра, а столпы алтарные (и терем) и амвон — все сребряно (также златом и сребром учинен мудро зело). А у катапетазмы повешены венцы малы, 30 их, в память всем христианом в незабытие Иудиных ради 30 серебряник, на них же Господа нашего предаде. Тем же речено бысть: „Ядый мой хлеб возвеличил есть на Мя леств“. Да, разумевшие вси христиане, блюдутся Иудина злаго и несправедного сребролюбства. Прегшие же святители служашу (за) завесою павлоичитою, повесившие катапетазму. (Мы же вопросихомъ, чегоже ради та бысть? Они поведаша, яко) видения ради женска и всего народа, да не мутным умом и сердцем Богу Вышнему, Творцу небеси и земли, службу вослужит; потом же еретицы паки, вземши тело Господне и кровь, не ведуще никомуже завесы ради (что творят они же окоянные вышедшие из-за завесы вне), выплевавшие вступаху ногами. Ту же ересь увидевшие святые отцы Духом, привезаша завесы те ко столпам катапетазмы и (оттоле) к патриарху и к митрополиту и к епископу и к попу (тому) приставиша протодьякона (верна к Богу) (или дьякона), да зрит (их), да без ереси праведно служат Богу. Та же завеса в Распятие Господне раздрася до долу беззакония ради жидовскаго (иегда пленен бысть Иерусалим Титом, и мнози сосуды церковные и завесы пленены быша в Рим, и от царских сокровищ вdana бысть в церковь святых Софии) и тма бысть по всей земли: гроби отверзшася и мертвых тела возташа, да бы, видевши чудо то, познали Сына Божия». (Там же, с. 45–46).
- ¹⁰⁵ Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу. М., 1993, с. 56.
- ¹⁰⁶ Косвенное указание содержат византийские и древнерусские монастырские описи.
- ¹⁰⁷ Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном // ЧОИДР. 1898. Вып. 4, с. 29.
- ¹⁰⁸ Свиригин А. Н. Памятник живописного стиля шитья («чин») XV в. в Сергиевском историко-художественном музее. Сергиев, 1925; Он же. Древнерусское шитье, с. 30–33.
- ¹⁰⁹ Мансветов И. Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882; *Obolensky D. A Philorhomaio Athropos: Metropolitan Cyprian of Kiev and All Russia (1375–1406)* // *Dumbarton Oaks Papers* 32 (1978), p. 79–98.
- ¹¹⁰ Лидов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 11–32.
- ¹¹¹ См. прим. 54–55.
- ¹¹² Рындина А. В. Литургическая деятельность митрополита Киприана в предметном мире православного богослужения // Культура средневековой Москвы XIV–XVII вв. М., 1995, с. 57.
- ¹¹³ Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976, с. 160–167; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV вв. М., 1980. № 57.

- ¹¹⁴ Ильин М. А. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV–XV вв. // Культура Древней Руси. М., 1968, с. 83–85; Он же. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976, с. 146–147.
- ¹¹⁵ Писания свв. отцов. Т. II, с. 160–161. В «Книге о храме» Симеон Солунский предлагает другой вариант того же толкования: «Трапеза есть и Гроб, и Престол Иисуса Христа: посему под срачицей разумеется плащаница, которую обвито было тело Его; а под верхним облачением — ризы присносущные Его славы; это явствует и из псалма при облачении престола во время освящения храма: Господь воцарися в лепоту облечеса» (Симеон Солунский. Книга о храме // *Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М., 1993, с. 385–386).
- ¹¹⁶ Вопросы Кирика, Саввы и Илии, с ответами Нифонта, епископа Новгородского и других иерархических лиц // Памятники древнерусского канонического права. СПб., 1880. Ч. 1, с. 20.
- ¹¹⁷ I Bizantini in Italia. Milano, 1982. Cat. № 10, p. 173, pl. 58.
- ¹¹⁸ Гипотеза о существовании таких икон была предложена в работе: Антонова В. И. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева // ГТГ. Материалы и исследования. М., 1956. Вып. 1, с. 31–34. Она была поддержана Г. И. Вздорновым (*Вздорнов Г. И.* Фресковые росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // ДРИ: XV — начало XVI века. М., 1963, с. 75) и развита в статьях: Бадяева Т. А. О внутреннем убранстве, с. 420–421; Она же. Ткани и лицевое шитье, с. 64. Если использование шитых икон в иконостасе еще может быть оспорено, то неопровержимым фактом древнерусской храмовой декорации, засвидетельствованным монастырскими описями, являются подвесные иконы-пелены к образам местного ряда. См., например: *Меняйло В. А.* Указ. соч., с. 14–25.

Список сокращений

ВВ	Византийский временник
ВЦНИЛКР	Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей
ГИМ	Государственный Исторический музей
ГММК	Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ДРИ (ДИ)	Древнерусское искусство
ЗРВИ	Зборник радова византолошког института
ИРИ	История русского искусства
КСИА	Краткие сообщения Института археологии
ПЛДР	Памятники литературы Древней Руси
ППС	Православный Палестинский сборник
ПСРЛ	Полное собрание русских летописей
ТОДРЛ	Труды отдела древнерусской литературы
ЧОИДР	Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете
BMGS	Byzantine and Modern Greek Studies
ByzF	Byzantinischen Forshungen
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CahArch (CA)	Cahiers Archéologiques
DChAE	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
DOP	Dumbarton Oaks Papers
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
LChrI	Lexikon der christlichen Ikonografie
ОСР	Orientalia Christiana Periodica
PG	Patrologiae corpus completus. Series graeca. Ed. J. P. Migne
PL	Patrologiae corpus completus. Series latines. Ed. J. P. Migne
RBK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
REB	Revue des études byzantines
SemKond	Seminarium Kondakovianum

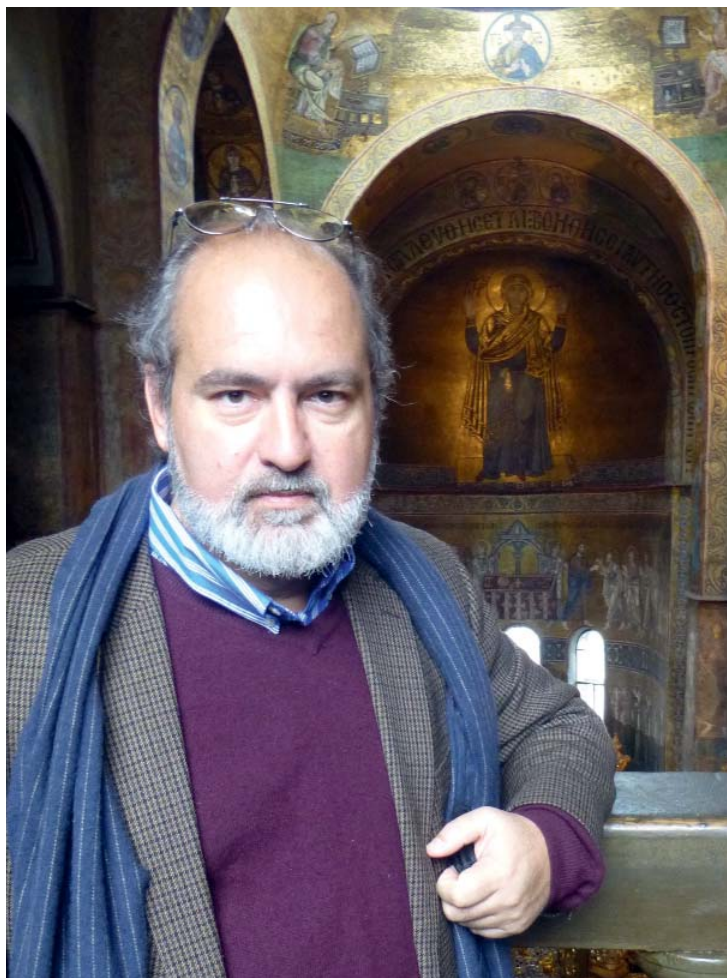
Alexei LIDOV

The Icon.
The World of the Holy Images
in Byzantium and the Medieval Russia

CONTENTS

6	Introduction
	Icon and Iconicity
9	Icon and Iconic Consciousness. Images of Space and Images in Space
39	The Proto-Icon. The Story of the Relic of the Holy Face
	Heavenly Jerusalem
95	Heavenly Jerusalem. Peculiarities of the Image in Byzantine and Russian Art
120	The Vision of the Temple and the City. Sculptural Icons on Facades of the Twelfth-Century Russian Churches
149	The Russian Church as the New Jerusalem. On the Origins and Symbolism of the Onion-Shaped Domes
	Church Iconography and Byzantine Theology
169	Byzantine Church Iconography and the Great Schism of 1054
193	Polymorphism of Christ in Byzantine Iconography after the Schism of 1054
237	‘Christ consecrating the Church’ in the Iconographic Program of Saint Sophia in Ohrid
275	‘Christ the Priest’ in Byzantine Iconography of the Eleventh and Twelfth Centuries
306	The Offering and the Offered’. The Image of Peter of Alexandria in the Iconography of the Saviour’s Church in Nereditsa
	The Genesis of the Iconostasis
325	The Sanctuary Barrier as a Symbolic Structure: Byzantine Origins of the Russian Iconostasis
356	The Byzantine Antependium as a Prototype of the High Iconostasis

Алексей
Михайлович
Лидов



Об авторе этой книги

Историк и теоретик искусства, византолог. Академик Российской Академии Художеств. Зав. отделом Института мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова. Основатель и директор Научного Центра восточнохристианской культуры. Всемирно известный специалист в области византийской иконографии и истории восточнохристианской художественной культуры, автор более 100 научных работ, опубликованных на многих языках, в том числе 25 книг (монографий, каталогов выставок, тематических сборников статей).

А. М. Лидов — автор и руководитель инновационных международных научных проектов, посвященных изучению символических смыслов восточнохристианской культуры. Начиная с 1991 г. в Москве им был организован ряд международных симпозиумов и издана серия тематических сборников статей, в которых А. М. Лидов выступает как автор концепции, редактор-составитель

и исследователь: «Иерусалим в русской культуре» (М., 1994), «Восточнохристианский храм: литургия и искусство» (СПб., 1994), «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси» (М., 1996), «Иконоста́с: происхождение — развитие — символика» (М., 2000), «Восточнохристианские реликвии» (М., 2003), «Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси» (М., 2006), «Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре» (М., 2006), «Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств» (М., 2009), «Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси» (М., 2011), «Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира» (М., 2013), «Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» (М., 2014). В исследованиях автора внимание концентрируется на новых темах и оригинальной методологии, во многих случаях приоритетных в современной науке.

А. М. Лидов читал лекции и работал в качестве приглашенного исследователя в крупнейших университетах и научных центрах мира, среди них — Принстон и Гарвард, Оксфорд и Кембридж, Сорбонна и Токийский университет. В качестве автора концепции и куратора он участвовал в подготовке важных выставок в России и Западной Европе. Два проекта — «Христианские реликвии в Московском Кремле» и «Спас Нерукотворный в русской иконе» — были осуществлены в рамках инициированной А. М. Лидовым комплексной научно-культурной программы «Христианские реликвии», результатом которой стали не только сами выставки, международные конференции и пять опубликованных книг, но и появление в отечественной науке целой сферы исследований.

Изучение храмовой иконографии, чудотворных икон и реликвий привело А. М. Лидова к работам о сакральном пространстве и разработке теории иеротопии, рассматривающей создание сакральных пространств как особую форму творчества и новую область историко-художественного исследования, не ограничивающуюся проблематикой византийской и древнерусской культуры. См.: А. М. Лидов. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.

Подробнее см.: www.hierotopy.ru

Алексей Лидов

Икона.

Мир святых образов в Византии и Древней Руси

Руководитель проекта

Редактор *Е. П. Крюкова*

Художественные редакторы *Б.Г. Аразян, А.М. Игитханян*

Верстка *А.П. Криворуков*

Корректор *Е. П. Крюкова*

Подписано в печать XX.XX.2014

Формат 70х100/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. XX

Гарнитура Garamond. Тираж XXX экз.

ООО «Феория»

Отпечатано с готовых файлов

в ОАО «ИПК «Ульяновский Дом печати»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14