246
И42

ИКОНОСТ

ЦЕНТР ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
RESEARCH CENTRE FOR EASTERN CHRISTIAN CULTURE



THE ICONOSTASIS

ORIGINS — EVOLUTION — SYMBOLISM

Edited by Alexei LIDOV

Progress-Tradition
MOSCOW
2000

ИКОНОСТАС

ПРОИСХОЖДЕНИЕ — РАЗВИТИЕ — СИМВОЛИКА

Редактор-составитель А. М. ЛИДОВ

Прогресс-Традиция

МОСКВА
2000

ББК 86.372
И 84

Издание подготовлено
Центром восточнохристианской культуры

Ответственный редактор *А. М. Лидов*

Редакционно-издательский совет
Центра восточнохристианской культуры:
А. Л. Баталов, Л. А. Беляев, А. М. Лидов, А. А. Турилов

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту № 98-04-16021

И 84 **ИКОНОСТАС. Происхождение — Развитие — Символика**
/Редактор-составитель А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
752 с. 280 ил.
ISBN 5-89826-038-2

Сборник составлен на основе материалов международного симпозиума и включает 28 статей ведущих российских и американских исследователей. Иконостас понимается как иконная декорация алтарной преграды, история которой рассматривается на важнейших примерах от IV до XIX в., включающих памятники Византии, Сирии, Каппадокии, Армении. Более половины книги посвящено древнерусской алтарной преграде и развитию высокого иконостаса, который для всего мира давно стал знаком-образом русского православного храма. Внимание авторов сосредоточено на проблемах символики и иконографии. Книга продолжает серию изданий Центра восточнохристианской культуры, которую уже составили тематические сборники «Иерусалим в русской культуре», «Восточнохристианский храм. Литургия и искусство», «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси».

ББК 86.372

© А.М.Лидов, составление, 2000
© Прогресс-Традиция, 2000
© Е.П.Крюкова, А.М.Лидов, оформление, 2000

ISBN 5-89826-038-2

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящий сборник составлен на основе материалов международного симпозиума, подготовленного Центром восточнохристианской культуры и проведенного совместно с Государственной Третьяковской галереей в июне 1996 г.* Он является продолжением большой научно-исследовательской и издательской программы, посвященной изучению символического языка восточнохристианской культуры. В предыдущие годы Центром были проведены международные симпозиумы и изданы сборники статей по темам «Иерусалим в русской культуре», «Восточнохристианский храм. Литургия и искусство», «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси». Книга «Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика» занимает в этом ряду особое место, поскольку посвящена наиболее важному «символическому тексту» всей православной традиции, в котором нашли свое концентрированное воплощение основные богословские и литургические идеи.

Иконостас представлял собой системно продуманный и зрительно цельный образ всего храма как явленного Небесного града. В этой многосоставной иконе, поставленной на границе Святая Святых, горнее и дольнее соединялись в литургической целокупности. Высокая догматика «верхних чинов» всегда сочеталась с историзмом «местного ряда», выражавшего конкретные чаяния молящихся. В этом смысле каждый иконостас может быть осмыслен как обращенная к Богу молитва, содержание которой определено эпохой, духовной средой или обстоятельствами заказа. Значение иконостаса как исторического источника трудно переоценить, поскольку в сакральном пространстве храма он играл роль своеобразного манифеста, основной смысл которого мог быть донесен до каждого верующего независимо от его образованности и приобщенности к книжной культуре.

Иконостас в данной книге понимается широко — как иконная декорация алтарной преграды, зародившаяся в раннехристианскую эпоху и достигшая своей вершины в многоярусной структуре русского высокого иконостаса. Пожалуй, ни одно другое явление так ярко не показывает, с одной стороны, глубокие визан-

* См.: Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. Тезисы докладов Международного симпозиума (июнь 1996 г., ГТГ). М., 1996

гийские корни русской культуры и, с другой — оригинальность национальной традиции, прорастившей особый феномен высокого иконостаса, который в восприятии мирового сообщества давно неотделим от самого понятия «Россия». В этой связи углубленное изучение иконостаса для российской науки имеет не только чисто академический смысл. Оно внутренне связано с нашим самосознанием и пониманием основ отечественной культуры. При всей очевидной важности иконостаса это явление никогда не становилось магистральной темой исторических исследований, известность отнюдь не означала изученность. Знаменательно, что предлагаемый вниманию читателя сборник — первая научная книга об иконостасе, издаваемая в России.

В одной, даже большой книге невозможно рассмотреть все аспекты проблемы иконостаса и тем более написать его подробную историю. За границами сборника осталось как огромное число фактов, так и целый комплекс технологических, архитектурно-строительных, стилистических и других вопросов. Внимание сосредоточено на семантике, происхождении и развитии символической структуры в ее непосредственной связи с духовной жизнью эпохи. Доминирующий сюжет - «иконография» иконостаса, прочитанная как исторически-обусловленный и представленный в зримых образах текст. При этом хронологический и географический охват материала максимально широк. Мы имеем возможность проследить историю иконостаса от первых предалтарных структур Константина Великого до неовизантийских алтарных преград XIX в. Развитие алтарной преграды рассматривается на примере памятников Италии, Сирии, Армении, Каппадокии, Синая. Заметное место уделено собственно византийским сюжетам и, в первую очередь, искусству Константинополя, который и в этой сфере определял идеалы и вкусы восточнохристианского мира. Две трети сборника составляют статьи о русских алтарных преградах и высоких иконостасах XI-XIX вв.

Статьи сборника представляют целый спектр методологических подходов. С этой точки зрения трудно назвать две повторяющиеся работы. Практически каждый текст, исследующий конкретную проблему или исторический памятник, предлагает новую возможность теоретического осмысления, которая может быть использована в дальнейшем изучении иконостаса. Если попытаться выявить общую тенденцию, то можно отметить стремление авторов рассматривать символику иконостаса в его литургическом контексте. Это кажется глубоко оправданным, поскольку изначальная богослужебная функция алтарной преграды есть естественная точка отсчета для любых историко-культурных, иконографических и даже образно-стилистических построений на тему иконостаса.

Сборник открывается статьей *А. М. Лидова (Центр восточнохристианской культуры, Москва)*, который как научный руководитель программы и редактор-составитель книги пытается представить существующую картину знаний об алтарной преграде и иконостасе, сложившуюся за последние полтора столетия в отечественной и зарубежной науке. Автор вводной статьи намечает некоторые важные и неизученные проблемы, выделяя узловые моменты в развитии иконостаса. На его взгляд, принципиальное значение имела литургическая практика закрытия алтарной преграды в Византии XI в. и осуществленная на русской поч-

ве реформа рубежа XIV–XV вв., нуждающаяся в дальнейшем углубленном исследовании.

В восьми статьях сборника рассматривается проблематика византийской алтарной преграды и восточнохристианских истоков иконостаса. Символические основы алтарной преграды анализируются в статьях *Т. М. Васильевой (Центр восточнохристианской культуры)* и *И. А. Шалиной (Гос. Русский музей)*. Однако, если Т. М. Васильева указывает на позднеримскую императорскую триумфальную структуру как символический образец древнейших алтарных преград, то И. А. Шалина акцентирует значение ветхозаветной модели — четырехколонного портика у входа «Святая святых», ставшего со временем устойчивым образом-эмблемой Небесного Иерусалима. Статьи *А. Ю. Казаряна (Центр восточнохристианской культуры)* и *Н. Б. Тетерятниковой (Дамбартон Оакс, Вашингтон)* посвящены двум редчайшим примерам использования алтарных преград на Христианском Востоке. А. Ю.Казарян впервые реконструирует алтарную преграду храма Звартноц, необычно располагавшуюся в самом центре этой главной армянской церкви VII в. Н. Б. Тетерятникова анализирует уникальный пример двойной алтарной преграды X в. в важнейшем пещерном храме Каппадокии. При этом особенности архитектуры рассматриваются в тесной связи с сохранившейся иконографической программой.

В нескольких статьях рассматривается иконография и символика византийского алтарного пространства. Интересная гипотеза предлагается в статье *Слободана Чурчича (Принстонский университет)*. По его обоснованному мнению, значение, функция и форма репрезентации так называемых «поклонных икон» у алтарной преграды и в местном ряду иконостаса были определены издревле располагавшимися рядом с преградой раками с мощами святых, на которых под балдахином часто размещались чтимые иконы. Новая идея о возможной византийской модели, определившей изобразительную и символическую стуктуру русского высокого иконостаса, обосновывается в статье *А. М. Лидова (Центр восточнохристианской культуры)*. Таким образцом мог быть византийский антепендиум (предалтарная икона), существовавший как в виде драгоценных пелен, так и в виде многоярусных композиций из золота с эмалями. Это еще не описаннное в науке явление подробно рассматривается в работе, собравшей прямые и косвенные свидетельства о подобных иконах в византийской и древнерусской традиции.

В статье *М. Н. Бутырского (Гос. музей Востока)* анализируется иконографический тип «Богоматерь Параклесис», традиционно изображавшийся вместе с образом Христа по сторонам от алтарной преграды. Автор сосредотачивает внимание на содержании надписи на свитке Богоматери и литургическом контексте образа, позволяющем объяснить некоторые особенности декорации алтарных преград. В этом же ряду публикаций сборника стоит статья *Барбары Цайтлер (Калифорнийский университет, Лос Анджелес)*, в которой рассматриваются сохранившиеся в Синайском монастыре иконостасные тябла — эпистилии XIII в., созданные в так называемых мастерских крестоносцев. Используя методы иконографического и стилистического анализа, автор обосновывает мысль о тесном

взаимодействии греческой и латинской литургических практик и художественных традиций на Христианском Востоке в эту эпоху.

Органичной частью восточнохристианского наследия были древнерусские алтарные преграды XI–XIV вв., известные по памятникам Киева, Новгорода или ранней Москвы. Авторы сборника вводят в науку большое число новых археологических фактов. Они существенно меняют сложившиеся представления о преградах в домонгольской Руси. Одна из главных тем этой части книги — реконструкция несохранившихся памятников на основе всех известных письменных источников, археологических и реставрационных данных. *Г. В. Сидоренко (Гос. Третьяковская Галерея)* предлагает новое истолкование самого знаменитого памятника киевской монументальной скульптуры XI в. — «Михайловских» рельефных плит. Эта интерпретация приобретает особое значение в связи с находкой всего несколько лет назад еще одного рельефа со всадником, входившего в ту же программу предполагаемой алтарной преграды Дмитриевского собора в Киеве.

Реконструкция древнейшей алтарной преграды Софии Новгородской составляет основное содержание работы *Э. С. Смирновой (Отд. истории искусства, МГУ)*. Знаменательно, что до нас дошло несколько монументальных икон, входивших в эту первоначальную декорацию. Важной частью статьи является приложение, систематизировавшее сведения о византийских иконных образах X–XI вв., располагавшихся на западных гранях предалтарных опор. *В. Д. Сарабьянов (Москва)* на основе последних реставрационных, археологических и иконографических данных предлагает радикально новый взгляд на облик новгородской алтарной преграды домонгольской эпохи. Очень высоко расположенный архитрав, отсутствие колонок и вероятное присутствие завес с иконными образами составляют наиболее оригинальные черты этой впервые описываемой традиции.

Значение письменных источников для понимания развития иконостаса подчеркивается в статье *И. А. Стерлиговой (ГИИ)*. Только эти еще невостребованные в науке данные позволяют получить представление о драгоценном убранстве древнерусских алтарей XI–XIII вв. В свою очередь, как убедительно показывает *Л. А. Беляев (Институт археологии РАН)*, объективную информацию о литургическом устройстве алтарей и преградах в раннемосковских церквах можно получить лишь с помощью археологических исследований. В своей публикации он демонстрирует сложившуюся на данный момент картину знаний.

Большая группа статей в сборнике посвящена русскому высокому иконостасу XV–XVI вв. При этом рассматривается как явление в целом, так и проблематика отдельных чинов. Раздел открывается обобщающей работой *Л. А. Щенниковой (Музей «Московский Кремль»)*, много лет исследующей иконостас Благовещенского собора. По мнению автора, опирающегося на отечественную научную традицию, высокий трехъярусный иконостас был создан в Москве на рубеже XIV–XV в. при непосредственном участии Феофана Грека и митрополита Киприана. Л. А. Щенникова предполагает, что к первоначальным деисусным и праздничным рядам был добавлен пророческий чин, впервые появившийся во владимирском Успенском соборе в 1408–1410 гг. *Л. М. Евсеева (ЦМиАР)* анали-

зирует возникновение высокого иконостаса в духовном контексте эпохи, в которой доминировали эсхатологические идеи, связанные с ожидаемым концом мира в 7000 (1492) году.

В статье *А. Г. Мельника* (*Музей «Ростовский Кремль»*) рассматривается историческая типология и структурная взаимозависимость русских высоких иконостасов XV — середины XVII в. Также вопросы генеалогии, но уже на уровне иконографических типов русского полнофигурного Деисуса составляют сюжет статьи *И. А. Кочеткова (Гос. Третьяковская Галерея)*. Автор установил зависимость изобразительных схем, позволяющую говорить о прямом копировании и выстраивать «генеалогические» ряды. По всей видимости, у истоков традиции стоял деисусный чин Благовещенского собора. Находящемуся над Деисусом праздничному чину посвящена статья *В. М. Сорокатого (ЦМиАР)*. Исследователь анализирует изменения, происходившие в иконографических программах праздничных рядов в XV–XVI вв. Проблематика праотеческого чина, сложением которого завершается длительный процесс формирования высокого иконостаса, составляет содержание статьи *И. А. Журавлевой (Музей «Московский Кремль»)*, которая основывается на изучении иконостаса Благовещенского собора.

В трех статьях сборника рассматриваются проблемы символики и иконографии врат иконостаса. Ветхозаветные истоки архитектурного, резного и живописного декора древнерусских царских врат впервые подробно анализируются в статье *Т. Д. Сизоненко (Гос. Русский музей)*. Ранние и глубокие слои семантики врат исследуются *М. А. Бобрик (Берлин)*. Исходной точкой в интерпретации для автора стала древнерусская традиция размещения иконы Тайной вечери над царскими вратами. Важную и малоизученную тему в истории русского иконостаса составляет символика и иконография боковых врат, которым посвящена статья *И. А. Шалиной (Гос. Русский музей)*. Автор впервые предлагает классификацию иконографических тем, выделяя основные символические идеи.

Иконостас не ограничивался собственно иконной стеной. Для понимания его смысла большое значение имело все находящееся рядом литургическое устройство, в том числе архиерейский и царский троны, стоявшие в главных соборах Руси. Символике и иконографической программе «Мономахова трона» Ивана Грозного в Успенском соборе посвящена публикация *Майкла Флайера (Гарвардский университет)*, в которой убедительно показано религиозно-государственное значение этого «царского места» в пространстве перед иконостасом.

Четыре последние статьи сборника связаны с позднесредневековой традицией. Генезис типа и итоги эволюции русского иконостаса XVII в. рассмотрены в обобщающей статье *И. Л. Бусевой-Давыдовой (Академия художеств)*. Анализируя целый спектр проблем, автор акцентирует влияние текстов литургических толкований и в целом новой религиозности эпохи на символическую и художественную структуру иконостаса. Важную особенность русских иконостасов со второй половины XVII в. составляет скульптурный золоченый декор с доминирующими в нем растительными мотивами. Интересный вопрос о западных источниках символики этих мотивов исследован в работе *Ю. Н. Звездиной (Музей «Московский Кремль»)*. Позднесредневековый период отмечен появле-

нием уникальных иконостасных программ. Один из самых ярких примеров описан в публикации *Н. Н. Чугреевой (ЦМиАР)*. Речь идет о появлении дополнительного нижнего ряда икон-синодиков, происхождение которого было связано с литургической темой покаяния. Демонстративным разрывом с русской позднесредневековой традицией было появление во второй половине XIX в. неовизантийской алтарной преграды. В заключающей сборник статье *Н. Л. Катсон (Высшая Религиозно-философская школа, С.-Петербург)* убедительно показано, что эта преграда была задумана как воплощение новых идеологем императорской России и, в первую очередь, основополагающей идеи о *«симфонии священства и царства»*.

Рассмотренные вместе, статьи сборника представляют достаточно полную картину иконостаса как важнейшего феномена восточнохристианской культуры. Они позволяют обозначить основные этапы развития и проследить наиболее существенные изменения в иконной декорации алтарной преграды. При этом собранный материал показывает, насколько устойчивыми были основополагающие архетипические структуры, подчас восходящие к древневосточным идеологемам, античной императорской иконографии и ветхозаветной символике. Предлагаемая вниманию читателя книга об иконостасе — некоторый итог, попытка систематизации накопленных научных знаний, и одновременно новый взгляд, своеобразная точка отсчета для дальнейших размышлений. Именно осознание открытости темы стимулировало мысль многих авторов сборника, стремящихся выйти за рамки простого описания артефактов и на конкретных примерах рассмотреть иконостас как особое духовное явление, ярко демонстрирующее многообразие, преемственность и историзм христианской традиции.

А. М. Лидов

А. М. ЛИДОВ

ИКОНОСТАС: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

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 иконостаса.

Отечественная традиция.

Хотелось бы отметить отдельные вехи в научном изучении темы, никоим образом не претендуя на полную историографию. В отечественной традиции исследование иконостаса началось почти полтора столетия назад с новаторской работы Г. Филимонова, впервые сформулировавшего *«вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах»* в связи с изучением новгородской церкви Св. Николая на Липне[1]. Г. Филимонов доказал, что высокий иконостас появился на Руси сравнительно поздно, а до того была византийская алтарная преграда. Первостепенное значение имел вывод о том, что возникновение *«сплошных деревянных иконостасов»* относится к концу XIV — началу XV в. 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 происшедших 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»[2]. Методологически не потерял значения подход Н. И. Троицкого, увидевшего в иконостасе целостную символическую структуру, в которой архитектурно-декоративные элементы неразрывно связаны с собственно иконными образами.

Значительным вкладом в науку явились исследование Н. Сперовского «Старинные русские иконостасы», до сих пор не потерявшее своей актуальности и обогатившее нас знаниями о многих редких позднесредневековых памятниках[3]. 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 веков, с прибавлением краткой истории иконостаса с древнейших времен»[4]. Несколько статей по различным темам, связанным с иконостасом, были написаны в последние предреволюционные годы Н. Д. Протасовым[5]. 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 посвятил теме специальную статью 1872 г., а почти 30 лет спустя обобщил достижения русской дореволюционной науки в специальных разделах своей фундаментальной «Истории русской церкви»[6]. Автор впервые попытался представить 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 темплона[7]. 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 статье[8]. Анализируя два оглавных «Деисуса» XII–XIII вв. из ГТГ, В. Н. Лазарев обосновыает 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 преграды[9]. Главная идея иконостаса — разъяснение таинства Евхарис-

тип. Иконографическое строение иконостаса, по мнению Л. А. Успенского, соответствует литургической молитве перед эпиклезой 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 его литургического подхода.

В 1960–1970-е годы появился ряд работ, связанных с новыми реставрационно-археологическими исследованиями. Архитектурной композиции русского иконостаса посвящено несколько работ М. А. Ильина[10]. 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. Бетина[11]. 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 действа и акцентации его мистической природы. Мысль, высказанная еще в дореволюционной литературе И. Д. Мансветовым в работе «Митрополит Киприан в его литургической деятельности» (М., 1882), 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 при этом появилось много исследований конкретных памятников, которые невозможно перечислить в кратком обзоре. Среди них можно выделить работы, посвященные истории формирования иконостасных ансамблей[12], их реконструкции на основе письменных источников[13], описанию редких типов, подчас сохраняющих очень древние элементы[14], всестороннему анализу отдельных иконостасных чинов[15].

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 Новгорода[16]. Перспективными представляются попытки увязать в комплексной реконструкции литературные и материальные

данные с сохранившимися домонгольскими иконами, хотя об изначальном расположении большинства из них в пространстве храмов можно только догадываться. Археологические свидетельства о домонгольских алтарных преградах были недавно систематизированы в статье Т. А. Чуковой[17].

Среди вышедших на русском языке работ об алтарных преградах самого уважительного упоминания заслуживает монография Р. О. Шмерлинг о грузинских памятниках[18]. Автор тщательно описала и классифицировала алтарные преграды Грузии V–XVIII вв., представляющие уникальную по полноте картину 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 Флоренского[19]. 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 невещественный 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 оставалось книга И. Константиновича «Ikonostasis. Studien und Forschungen»[20], 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 множественные 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 темплонов[21]. В то же время в западной науке шла большая работа по собиранию и публикации нового материала, среди наиболее важных нужно назвать доклад Л. Брейе об алтарных преградах Афона на Византийском конгрессе в Риме[22].

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)[23]. 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, отдельные образы Христа, Богоматери, 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 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 Каране[24]. 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 темплонов в разных регионах византийского мира, Г. Бабич представила на этом фоне полную картину расписанных преград в Сербии XII–XVII вв.[25] Она показала, что даже позднесредневековые сербские памятники, по сравнению с русским иконостасом, сохраняют 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 символико-догматические идеи.

Среди исследователей проблемы происхождения иконостаса одно из ведущих мест принадлежит Кристоферу Уолтеру, опубликовавшему с интервалом в почти 20 лет две принципиально важные работы «Истоки иконостаса» и «Новый

взгляд на византийскую алтарную преграду»[26]. Кроме того, исследователь несколько раз затрагивал тему декорации алтарной преграды в своих работах о Деисусе и совсем новой статье о терминологии византийского алтаря[27]. 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 счел 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 имеющей опоры в древнехристианской традиции.

Предлагая 20 лет спустя *«новый взгляд»* на декорацию алтарной преграды, К. Уолтер сосредоточивает внимание на идее частного поклонения, которое определило вотивный характер икон алтарной преграды еще в доиконоборческую эпоху. По мере того, как миряне устранялись 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 эпистилях 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 изображениями темплона — открытой преграды и собственно иконостаса — сплошной иконной стены[28]. Собрав многочисленные архео-

логические, документальные и изобразительные свидетельства, происходящие как из Константинополя, так и из византийской провинции, включая далекую Каппадокию, А. Эпштейн постаралась показать, что весь средневизантийский период 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 провинциальные незначительные 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 иконостаса[9]. 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 годов. Среди близких по характеру обобщающих работ последнего времени можно назвать немецкую статью Н. Тона[10] и англоязычную работу М. Шереметьевой[11].

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. Международный симпозиум Центра восточнохристианской культуры и данный сборник статей являются одной из первых попыток научного диалога, учитывающего знания, накопленные в обеих традициях.

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. Задумываясь о перспективе исследования, отметим 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 фасти-

гиума IV в. как древнейшей предалтарной структуры[32]. Воплощение в иконных образах самых значительных идеологем эпохи было, по всей видимости, изначальной задачей алтарных преград. Это подтверждают иконографические программы доиконоборческой эпохи[33], среди которых главное место занимает алтарная преграда VI в. в Софии Константинопольской, дошедшая до нас в описании Павла Силенциария[34]. Хотя реконструкция иконографии этого памятника является предметом научных дискуссий[35], не подлежит сомнению значимость программы, приобретшей характер главного символа, важность которого подчеркивалась полным отсутствием иконных изображений на стенах юстиниановской Св. Софии.

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 символико-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». В этой связи можно вспомнить вотивные композиции (мозаичные иконы) базилики Св. Дмитрия в Салониках[36] или реконструированную декорацию темплона VII в. в константинопольской церкви Иоанна Крестителя, где образ Христа фланкировали изображения патрональных святых[37]. 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. В научной литературе уже было обращено внимание на литургический комментарий Николая Андидского (вторая половина XI в.), в котором говорится о закрытии алтарных дверей завесами, *«как принято в монастырях»*, после перенесения святых даров на алтарь[38]. Однако существуют и более важные свидетельства, говорящие о том, что закрытие алтарной преграды завесами во время литургии была 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 монастыря[39]. 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 таинство[40].

Как позволяют думать сохранившиеся источники, закрытие алтарной преграды не имело 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 эпистилиев — иконостасных тябел, расположенных над архитравом алтарной преграды[41]. Они включают Деисус, двенадцать праздников, композиции богородичного и страстного циклов, образы святых и житийные сцены. Если добавить появляющиеся там же изображения «Причащение апостолов», образы «Благовещение» и создателей литургии на царских вратах, иконы Христа, Богоматери 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.

Как кажется, К. Уолтер справедливо связал развитие иконостаса, обращенного к мирянам, с появлением в XI в. литургических тем в алтарной апсиде («Причащение апостолов», «Служба св. отцов»), ориентированных, главным образом, на священнослужителей[42]. 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 декорации[43]. 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 Святой 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 преграды[44]. В этом аутентичном источнике IX в. говорится, что папа Пасхалий I (817–824) подарил для украшения *«арок алтаря»* (*per*

arcos presbiterii) 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 златотканные 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 преграды[45].

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 распространение[46]. 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 принадлежность к единой древнехристианской традиции храмового убранства, сохранявшейся на протяжении многих столетий. На наш взгляд, в истории иконостаса должно быть учтено это важное и до сих пор неизвестное звено — златотканная 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 оборот[47]. 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. 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 в монастыре Шио Мгвиме около древней грузинской столицы Мцхета[48]. Прославленные как шедевры средневековой пластики, эти иконы слева направо представляют «Гостеприимство Авраама», «Распятие», «Моление св. Марфы перед Симеоном Столпником» и «Сцену из жития св. Шио», располагаясь попарно по сторонам от врат в нижней части алтарной преграды и образуя замкнутый цикл. Легко заметить символико-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, догматичес-

кая 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 грузинский пример дает расписанная алтарная преграда первой половины XIII в. в пещерной церкви Св. Николая монастыря Удабно в Давид-Гареджийской пустыне[49] (ил. 3). 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, изначально предназначенные для алтарной преграды и созданные одновременно с фресками во второй половине XIII в.[50] 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: *«Поклонение от попа къ Грьцину: Напиши ми шестокрилена анђела 2 на довоу икоуноу, на верьхо деисусоу. И цьлоую тя. А бѣгаѣ за медвю, или ходи вьсѧ»*[51]. С этим заказом, возможно, связан текст другой грамоты, найденной на территории той же усадьбы художника: *«От попа от Миньково Грьцинову. А боди семо ко Петрову дни съ иконами семо»*[52]. Священник просит иконописца Олисея Гречина, известного по другим грамотам и летописным упоминаниям[53], 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), в росписи которой, по всей видимости, участвовал Олисей Гречин[54]. Как было недавно показано, алтарную преграду этого храма фланкировали изображения херувимов, написанные на внешних гранях предалтарных столбов[55].

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 Комниной[55]. 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 в XII в. для маленькой церкви Santa Maria in Valle Porclaneta около селения Расиоло в Абруццо, с XI в. принадлежавшей монастырю Монте Кассино[57] (ил. 4). Резные большие изображения шестикрылов фланкируют аркаду верхнего регистра с девятью живописными образами ангелов, которые располагались над Деисусом и расположенным еще ниже чином святых в сложной многоярусной композиции, напоминающей 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 губернии и сейчас хранящемся в ГИМ [58]. Несколько более поздний византийский пример — украшенная фресками алтарная преграда «Белой церкви» в Каране (Сербия, 1340–1342)[59]. В верхней части столбов, фланкирующих царские врата, представлены большие шестикрылые херувимы, которые воспринимаются как програмный 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»*[60], т. е. 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). Шестикрылы 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 наверх алтарной преграды, которые в скромной деревяной церкви могли быть и единственными иконами, расположенные по краям иконостасного тябла. Берестяные грамоты представляют редчайшее раннее свидетельство о взаимотношениях 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 *деисус*, который в Древней Руси мог обозачать весь иконостас, отдельный регистр изображений или особую иконографическую тему[61].

По своему значению в истории иконостаса с изменениями XI в. может быть сопоставлена лишь реформа рубежа XIV XV вв., вызвавшая к жизни русский высокий иконостас. Возникает закономерный вопрос о степени оригиналь-

ности 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 происшедшее 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 «Спас в силах» в центре[62], который не известен в декорациях византийских темплонов. 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 Ватопед[63]. Можно смело утверждать, что практически все иконографические темы русского иконостаса были хорошо известны в Византии, и не в сфере чистой иконографии находится объяснение происшедших изменений.

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 преграды[64] (ил. 2). При этом, как можно догадываться, существовали преграды, и вовсе не имевшие икон. Аналогичная пестрая картина имела место 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 осуществлена 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 практики[65]. 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 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», выразившимся в новой, по отношению к Студийской версии, адаптации Иерусалимского устава (Лавры св. Саввы Освященного), осмысленного в контексте мистического опыта исихастов XIV в.[66] 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 отве-

тить на многие вопросы, относящиеся как к происхождению русского иконостаса, так и принципам 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)[67]. Эти слова произносились непосредственно перед царскими дверьми, 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 «Спас в силах» над царскими дверями (ил. 5). 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 как часть 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 отразили единый замысел, вероятнее всего, возникший в среде Филофея Коккина, возможно, 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.

Укрупняя проблему и отвлекаясь от восточнохристианской конкретики, можно взглянуть на тенденцию превращения прозрачной преграды в иконную стену на фоне глобальных изменений в христианской храмовой декорации Востока и Запада. Несложно заметить, что оно созвучно 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 образов[68]. 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 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] *Филимонов Г.* Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859.

[2] *Троицкий Н. И.* Иконостас и его символика // Труды восьмого археологического съезда в Москве. 1890. М., 1897. Т. IV. С. 93–96.

[3] *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1891. Ноябрь–декабрь. С. 337–353; 1892. Март–апрель. С. 162–176; 1892. Май–июнь. С. 321–334; 1892. Июль–август. С. 3–17; 1892. Ноябрь. С. 522–537; 1893. Сентябрь–октябрь.

[4] *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М., 1902.

[5] *Протасов Н. Д.* Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. 1915. № 9–12. С. 49–69; *Протасов Н. Д.* Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора // Светильник. 1915. № 1. С. 3–7; *Протасов Н. Д.* Иконология нижнего яруса иконостаса XIV–XV века (Фрески алтарных столпов Успенского собора в Звенигороде) // Богословский вестник. 1916. Январь. С. 63–76.

[6] *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях // Православное обозрение. 1872. Ноябрь. С. 570–589; *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. I/2. С. 195–215; М., 1911. Т. II/2. С. 343–354.

[7] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. 1967. Т. XXVII. 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 // ΔΧΑΕ. 1964. Vol. 4. P. 117–143.

[8] *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.

[9] *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западно-европейского патриаршего Экзархата. 1963. Октябрь–декабрь. Т. 44. С. 223–255; *Успенский Л. А.* Богословие иконы в православной церкви. М., 1989. С. 223–238.

[10] *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.

[11] *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусского высокого иконостаса // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. 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 памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 31–44; *Бетин Л. В., Шередега В. И.* Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Там же. С. 53.

[12] 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.

[13] 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).

[14] *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.

[15] См.: *Толстая Т. В.* Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV — начале XVI вв. // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. С. 100–122; *Летекова О. В.* Пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщ. ВЦНИЛКР. М., 1973. Вып. 28. С. 126–173.

[16] 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. 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. С. 55–63.

[17] *Чукова Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 273–287.

[18] *Шмерлинг Р.* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

[19] *Флоренский П.* Иконостас // Богословские труды. Сб. 9 (1972). С. 83–148. Полное критическое издание см.: *Флоренский П.* Иконостас. М., 1994, особенно с. 61–62.

[20] *Konstantinowicz J. B.* Iconostasis. Studien und orshungen. I. Lwow (Lemberg), 1939.

[21] *Felicetti-Liebenfels W.* Enstehung und Bildprogramm des byzantinischen Templons im Mittelalter // Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956. S. 49–58. См. критику: *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 162.

[22] *Brehier L.* Anciennes clotures de choeur antérieres aux iconostases dans les monastères de l'Athos // Atti del V Congresso internationale di studi bizantini. Roma, 1940. II. P. 48–56.

[23] *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Athènes, 1976. I. Art et archéologie. Athènes 1979. P. 333–366; *Chatzidakis M.* Ikonostas // Reallexikon zur byzanti-

nischen Kunst. Stuttgart. 1978. Bd. III. Sp. 326–353.

[24] *Grabar A.* Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yugoslavie // ЗРВИ. 1961. Т. VII. С. 403–411.

[25] *Бабин Г.* О живописном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. XI. С. 3–41.

[26] *Walter Ch.* The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review.1971. Vol.3. P. 251–267; *Idem.* A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. Vol. 51. P. 203–224.

[27] Три статьи, посвященные Деисусу, были опубликованы во французском журнале: REB. 1968. Vol 26. P. 311–336; 1970. Vol. 28. P. 161–187; 1980. Vol. 38. P. 261–269. Греческая терминология алтарной преграды была проанализирована в новой работе: *Walter Ch.* The Byzantine Sanctuary — a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 95–106, 100–102.

[28] *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archeological Association. 1981. Vol. CXXXIV. P. 1–27.

[29] *Labrecque-Pervouchine N.* L'Iconostase: Une évolution historique en Russie. Montreal, 1982.

[30] *Thon N.* Zur Entwicklunggeschichte der Ikonostase // Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 1986. Bd. 2 S. 193–207.

[31] *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.

[32] *Smith M. T.* The Lateran "Fastigium": A Gift of Constantine the Great // Rivista di Archeologia cristiana. 1970. XLVI / 1–2. P. 149–175.

[33] *Nees L.* The Iconographic Programs of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period // Zeitschrift fur Kunstgeschihte. 1983. Bd. 46 / 1. 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.

[34] *Xydis S. G.* The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia // Art Bulletin. 1947. Vol. 29. P. 1–24; *Kreidl-Papadopoulos K.* Bemerkungen zum Justinianischen Templon der Sophien Kirche in Konstsantinopel // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft. 1968. Bd. 17. S. 279–289.

[35] 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.

[36] *Walter Ch.* The Origins. P. 259; *Idem.* A New Look. P. 208.

[37] *Mango C.* On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople // Зограф. 1979. Т. 10. С. 43.

[38] *Nicholaus Andidorum.* Prototheoria // PG. Vol. 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.

[39] *Nicetas Stethatos.* Opuscules et lettres / Ed. par J. Darrouzès. Paris, 1961. P. 232–234.

[40] *Ibid.* P. 280–291; *Walter Ch.* A New Look. P. 204.

[41] *Chatzidakis M.* L'évolution. P. 343–352; *Walter Ch.* A New Look. P. 215–223.

[42] *Ibid.* P. 223.

[43] *Лидов А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский

храм. Литургия и искусство. С. 17–35; *Lidov A.* Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // Byz. 1998. Vol. 68/2. P. 381–405.

[44] *Croquison J.* L'iconographie chrétienne à Rome d'après le "Liber Pontificalis" // Byz. 1964. T. 34. P. 594–602.

[45] *Ibid.* P. 601–602.

[46] Примечательно в этой связи, что завесы составляли важную часть декорации новгородской алтарной преграды домонгольской эпохи, как доказывается в статье В. Д. Сарабьянова, публикуемой в настоящем сборнике.

[47] Наиболее полный свод материалов см.: *Шмерлинг Р.* Алтарные преграды в Грузии // Ars Georgica. 1950. Vol. 3. С. 141–190; *Шмерлинг Р.* Малые формы.

[48] *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.

[49] *Шмерлинг Р.* Малые формы. С. 254–256. Ил. 95.

[50] Там же. С. 256.

[51] *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 и лингвистический комментарий см.: *Зализняк А. А.* Древненовгородский диалект. М., 1995. № 549. С. 339.

[52] Там же. № 558. С. 30.

[53] 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 // Cyrillomethodianum. 1988. Vol. 12. P. 15–39.

[54] Обосновано В. Л. Яниным. См.: Усадьба новгородского художника. С. 156–167.

[55] Описание и интерпретация этих изображений предложены в статье В. Д. Сарабьянова, публикуемой в настоящем сборнике.

[56] *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitômémé // REB. 1983. Vol. 43. P. 154.

[57] *Bloch H.* Monte Cassino in the Middle Ages. Harvard, 1986. Vol. I. P. 70–71. Fig. 28–30.

[58] *Щепкин В. Н.* Резное деревяное тябло XIII в. // Сборник статей, посвященный 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.

[59] *Бабин Г.* О живописном украсу. С.33. Сл. 17–19. Црт. 10.

[60] *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995. С. 46–47.

[61] 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 // Constantinopoli e l'arte della province orientale. Roma, 1990. P. 394–395.

[62] *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 45–68.

[63] *Tsigaridas E.* Portable Icons // The Holy and Great Monastery of Vatopaidi: Tradition — History — Art. Mount Athos, 1988. P. 354–359. Fig. 299.

[64] *Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 1–27.

[65] *Мансветов И. Д.* Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882.

[66] *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 // DOP. 1988. Vol. 42. P. 179–194.

[67] *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.

[68] *Mathews T.* "Private" Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal // Cah. Arch. 1982. Vol. 30. P. 125–138; *Idem.* Architecture. Liturgical Aspects // Dictionary of the Middle Ages. New York. 1982. Vol. 1. P. 441–445.



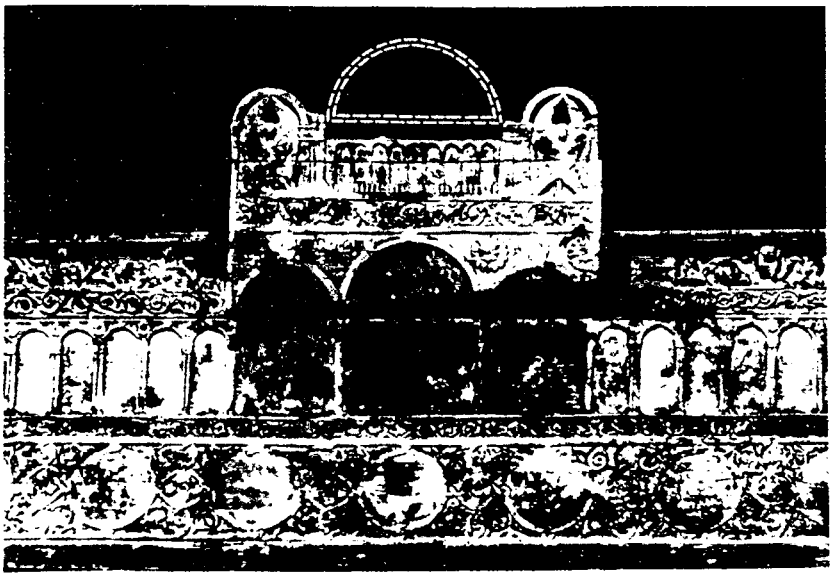
1. Алтарная преграда в сцене «Рукоположение Григория Назианзина». Слова Григория Назианзина. Национальная библиотека, Париж (гр. 510, л. 452). IX в.



2. Мраморная алтарная преграда с первоначальными иконами в интерколумниях. Собор монастыря Дечаны в Косово, Сербия. Середина XIV в. (фото автора)



3. Часть алтарной преграды ц. Св. Николая в пещерном монастыре Удабно в Давид Гареджа, Грузия. Начало XIII в. (фото автора)



4. Верхняя часть резной деревянной алтарной преграды в ц. Санта Мария ин Валле Порклапета в Абруццо, Италия. XII в. (вероятное повторение византийской преграды XI в. из монастыря Монте Кассино)



5. Один из первых ростовых деисусных чинов с центральным образом «Спаса в силах». Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля. Рубеж XIV–XV вв.

Т. М. ВАСИЛЬЕВА

ЛАТЕРАНСКИЙ ФАСТИГИУМ И ГЕНЕЗИС АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ

Памятник, принципиально важный для истории формирования околоалтарного сакрального пространства — *Латеранский фастигиум*[1], — нам хотелось бы изучить в двух ракурсах: во-первых, примерить его в качестве некоторой точки отсчета к истории формирования алтарной преграды; а во-вторых, использовать его как источник возможного нового термина, который можно было бы принять не только в отношении иконографии архитектуры, но намного шире. Однако первой необходимостью является создание корректной реконструкции этого памятника, что я и собираюсь сделать

I. Реконструкция

Судя по сведениям в Liber Pontificalis[2] относящимся к эпохе папы Сильвестра (314–335 гг.), среди даров, которые сделал базилике Св. Иоанна Латеранского император Константин, был некий серебряный «*фастигиум*» или «*фастиоли*», сооружение, назначение которого нельзя определить из контекста. Традиционно он считался алтарным киворием, и только совсем недавно была предложена его новая интерпретация, принятая теперь большинством исследователей, которая довольно убедительно доказывает, что «*фастигиум*» — своего рода апсидная преграда

Прежде всего обратимся к тексту: «...fastidium argenteum battutilem, qui habet in fronte Salvatorem sedentem in sella in pedibus V, pens. lib. CXX et XII apostolos qui pens. sing. in quinos pedibus libras nonagenas, cum coronas argento purissimo, item a tergo respiciens in absida Salvatorem sedentem in throno, in pedibus V, ex argento purissimo pens. lib. CXL, et angelos in argento, qui pens. sing. in pedibus V lib. CV, cum gemmis alabandenis in oculos, tenentes astas; fastidium ipsum pens. lib. IIXXV, ex argento dolaticio... cameram ex auro purissimo et farum ex auro purissimo, qui pendit sub fastidium, cum delfinis L et auro purissimo pens. lib. L, cum catenas qui pens. lib. XXV»[3]. Среди пожертвований императора называются: «*Фастигиум из чеканного серебра, который имеет на фронтальной стороне сидящего Спасителя в 5 футов высотой и весом в 120 фунтов и 12 апостолов, каждый в 5 футов высотой и весом в 90 фунтов, с венцами из чистого серебра; и также на обратной стороне, обращенной в сторону апсиды,* [фастигиум имеет] *Спасителя,*

сидящего на троне, в 5 футов высотой, из чистого серебра, и весом в 140 фунтов и 4 ангелов из серебра, каждый высотой в 5 футов, весом в 105 фунтов, с инкрустированными драгоценными камнями сказами, которые держали копья. Сам фастигиум [был сделан] *из серебра весом 2,025 фунта.* [Был также] *свод из чистого золота и светильник из чистого золота, который висел под фастигиумом* [т. е. под фронтоном], *с 50 дельфинами из чистого золота весом 50 фунтов, с цепями весом 25 фунтов».* Далее в статье упоминается *«четыре венца из чистого золота с 20 дельфинами, каждый весом в 15 фунтов»* (Coronas IIII ex auro purissimo cum delfinos XX pens. lib. XV)[4], что, по предположению издателя, может также относиться к фастигиуму. Затем следует место, видимо, описывающее апсиду базилики, а выражение «camera basilicae»[5], предположительно, обозначает апсидную конху. После этого упомянуты «семь алтарей из чистого серебра, весом по 200 фунтов каждый» (Altaria VII ex argento purissimo, pens. lib. CC)[6]. Потом идет перечисление литургической утвари.

В другой статье Liber Pontificalis среди даров в базилику перечисляется: «Candelabra auricalca numero VII, ante altaria, qui sunt in pedibus X, cum ornatu ex argento interclusum sigillis prophetarum, pens. lib. CCC»[7] (*«семь золотых канделябров перед алтарями, высотой по 10 футов, с украшением из серебра, включающим в себя статуэтки пророков, весом по 300 фунтов»*). Затем упомянут еще один *«светильник из чистого золота»* с дельфинами, весом в 30 фунтов: *«...farum cantharum ex auro purissimo ante altare... cum delfinos LXXX, pens. lib. XXX»*[8].

Таким образом, из описания следует только то, что *фастигиум* — это трехмерная структура со сводом (camera), с которого на цепи свисал светильник. Кроме того, мы знаем, что *фастигиум* имел на своих противоположных сторонах изображения, которые, судя по весу, не могли представлять собой полнообъемные литые статуи[9]. Нам известна также высота этих изображений: пять футов, т. е. немного меньше, чем 1,5 м.

Сразу же перед нами встает ряд вопросов. Летописные подробности говорят только о количестве потраченного дорогого материала. Назначение этой конструкции в тексте не указано. Нельзя также сказать ничего определенного о расположении *фастигиума* во внутреннем пространстве храма. Мы знаем только то, что он каким-то образом был обращен в сторону апсиды. Наконец, текст никак не описывает форму этого сооружения. О способе расположения изобразительного ряда приходится судить по двум координатам: одна часть изображений была «in fronte», на фронтальной стороне, другая — «a tergo»[10], т. е. на оборотной.

В научной литературе присутствуют, строго говоря, две принципиально отличных точки зрения на то, каким мог быть Латеранский фастигиум. Первая, по времени возникновения и долгое время единственная, гласящая о том, что фастигиум представлял собой алтарный киворий, была впервые высказана Р. де Флери[11]. Леклерк[12] в 1914 г. просто перепечатывает реконструкцию Р. де Флери. Далее, к мнению о том, что фастигиум представлял собой киворий, склоняются издатели этого текста Л. П. Дюшен[13], Г. Вильперт[14], а также комментатор Liber Pontificalis Ж. Крокисон[16]. Согласно второй и более современной, теперь уже

фактически общепринятой точке зрения, фастигиум — это своего рода преграда перед алтарем, сложная выгородка. Впервые отчетливо и убедительно это мнение было аргументировано в статье М. Тисдэйл Смит[16]. Довольно интересные варианты реконструкций в русле этого же принципиального подхода можно видеть у С. Блау[17]. Безусловно, можно встретить и компромиссные решения, предлагающие объединить эти две гипотезы[18].

Действительно, прямых аналогий *фастигиуму* как будто не существовало. Единственная форма малой архитектуры, которая могла бы его напоминать, — киворий. Такое уподобление тем более заманчиво, что на римской почве форма кивория необыкновенно распространена. Обычной ассоциацией является конструкция в базилике Св. Петра или подобная ей из Сан Лоренцо. Однако сомнения в правомерности такого подхода высказывались уже такими исследователями генеалогии христианской триумфальной структуры, как Э. Диггве[20] и А. Альфельди[21].

Для нас основополагающей представляется именно реконструкция М. Тисдэйл Смит. Статья появилась в 1970 г., и предположение этой исследовательницы приняли издатели корпуса римских базилик Р. Краутхаймер, С. Корбет и А. К. Фрезер[22]. По реконструкции М. Тисдэйл Смит, *фастигиум* не был алтарным киворием. Он представлял собой колонную преграду перед апсидой, несколько выдвинутую в пространство храма. Колоннада была двойной, имела семь проемов и соответственно восемь пар колонн. Сооружение увенчивалось архитравом сложной формы, с фронтончиком и арочной структурой в центре. Главный проем, над которым находился свод, был несколько шире боковых. Упомянутые в тексте фигуры, согласно реконструкции М. Тисдэйл Смит, располагаются в интерколумниях[23], что отвергает предположение, сделанное еще Р. де Флери, о том, что они компоновались по верху архитрава[24]. На внутренней стороне Христос и четыре ангела занимали каждая фигура отдельный проем, на внешней — в боковых проемах — фигуры апостолов, сгруппированные по трое, а в центре композиции находилась фигура Христа[25], т. е. справа и слева от главного, более широкого, проема на обеих сторонах было занято по два интерколумния. Такая группировка фигур основана на оптимальном числе проемов, необходимых для расположения всех персонажей. По мнению М. Тисдэйл Смит, фигуры на внутренней стороне *фастигиума*, которых было пять, удачнее всего располагаются в пяти интерколумниях, что позволяет ей предположить, как был устроен проход в апсиду[26]. Из семи проемов *фастигиума* при такой компоновке фигур освобождаются крайние по его сторонам. Заметим, что это напоминает структуру преграды-кивория в базилике Св. Петра, принадлежащей примерно к этому же времени. М. Тисдэйл Смит приблизительно высчитывает ширину проемов[27]. Исходя из общего расстояния в 17 м, она приходит к выводу, что соотношение их таково: центральный должен быть равен приблизительно 3 м, остальные в таком случае будут иметь в ширину 2 м. Это М. Тисдэйл Смит считает дополнительным доказательством того, что фигуры апостолов были сгруппированы по три, так как, по ее подсчетам, 2 м вполне достаточно для размещения трех фигур *«высотой в пять футов»* (1,5 м).

Исследовательница убедительно соотносит семь алтарей и семь канделябров с проемами *фастигиума*[28]. Это число подтверждает если не расположение фигур, то, по крайней мере, предложенное ею число интерколумниев. Эти канделябры и алтари должны были занимать семь композиционных мест перед проемами *фастигиума*. Наличие четырех венцов при семи проемах реконструкция М. Тисдэйл Смит удачно объясняет. Венцы должны были находиться над расположенными в интерколумниях фигурами. Если не считать центральный проем, заполненных фигурами остается как раз четыре, что соответствует числу венцов. Что касается центрального проема, в описании не упомянуто, что именно в нем находился светильник, сказано только, что светильник принадлежал своду. Однако, по архитектурной логике, свод должен располагаться именно над центральным интерколумнием, если речь идет о центрированной структуре, а *фастигиум* несомненно татавную композицию. Он висел перед *фастигиумом*. Таким образом, М. Тисдэйл Смит удалось создать непротиворечивую реконструкцию и привести во взаимное соответствие ряды чисел из Liber Pontificalis. В целом такая реконструкция по степени своей проработанности должна быть признана сейчас наиболее убедительной, тем более что нет предположений, которые могли бы сравниться с этим исследованием. Кажется, что эта реконструкция учитывает все необходимые факты.

Однако в ней есть одно слабое место, и автор об этом знает. М. Тисдэйл Смит, рассуждая об иконографии фронтальной стороны *фастигиума*, упоминает о таком прототипе этой конструкции, как саркофаг[29]. М. Тисдэйл Смит сама замечает, что среди приблизительно синхронных *фастигиуму* саркофагов, изображающих также Христа и 12 апостолов, есть довольно много образцов с семью проемами, однако во всех них фигуры апостолов располагаются по две в одном интерколумнии[30]. Нам представляется необходимым сделать одно предположение, которое бы устранило это противоречие. Мы предлагаем при сохранении архитектуры реконструкции несколько по-другому расположить фигуры апостолов. Если принять положение о том, что заполненными, кроме главного, должны быть по два проема с каждой стороны, чтобы крайние оставались свободными для прохода, можно предположить следующее. В боковых интерколумниях будут находиться фигуры по две в каждом. А оставшиеся фигуры четырех апостолов могут быть помещены в центральный проем рядом с фигурой Христа, сидящего на троне. Композиционным центром оказывается в таком случае одна главенствующая фигура в обрамлении четырех предстоящих. Структура целого представляется в таком варианте более правомерной, чем предложенная М. Тисдэйл Смит, поскольку в саркофагах, которые разрабатывали подобные композиции, как правило, в одном интерколумнии может находиться больше двух фигур в том случае, если этот интерколумний является композиционным центром или если он включает библейскую сцену. К тому же вообще нечетное количество персонажей предполагает почти обязательно центрированность композиции, т. е. обычное место состоящей из нечетного числа фигур структуры — в центре. Такая реконструкция — имеющая в центральном поле четыре фигуры предстоящих апостолов и фигуру Христа — представляется во всяком случае правомерной.

Подобный порядок расположения никак не противоречит тексту Liber Pontificalis. Кроме того, подобная композиция, состоящая из пяти фигур на одном композиционном поле, чрезвычайно распространена. Назовем, например, медаль времени Константина с изображением его коронования (середина IV в., Вена).

Косвенным подтверждением возможности именно этой композиции будут более поздние памятники, такие как рельеф, изображающий Христа между Петром и Павлом в присутствии двух ангелов[31] (VI в., частное собрание в Париже), или близкий ему, с Богоматерью, держащей младенца, с тремя волхвами и одним ангелом[32] (VI в., Британский музей).

Эти поздние памятники правомерно использовать в качестве аналогии к *фастигиуму*, поскольку из композиционное устройство свидетельствует о подобном ему прототипе: изображения заключены в архитектурную рамку, имеющую сложную форму архитрава, где прямой антаблемент комбинирован с арочной структурой. Остается добавить, что допущение в центре фасадной стороны *фастигиума* композиции из пяти фигур может подразумевать, что и на обратной его стороне Христос и предстоящие ему ангелы были расположены на одном композиционном поле.

Мы не знаем относящихся к этой эпохе примеров такой структуры, где ангелы были бы расположены в отдельных компартиментах, так, чтобы одному ангелу соответствовало одно композиционное место. Заметим, что подобное расположение ангелов подразумевало бы различие их достоинств. Такой порядок имел бы право на существование, если бы *фастигиум* принадлежал более поздней эпохе, но до появления Корпуса Ареопагитик это вряд ли возможно[33]. Кстати, напомним, что ангелы изображены «tenentes astas», т. е. держащими копья[34]. Расположение таких фигур в отдельных ячейках вызывает в памяти типологию средневизантийских минологиев с изображениями святых воинов. К памятнику времени Константина Великого эта типология, скорее всего, неприменима. Можно пытаться доказать обратное, однако примеры аналогий очень редки, мы можем назвать только изображения на диптихах консулов в воинском облачении: Пробуса[35] (406 г., Аоста), Феликса[36] (428 г., Париж. Нац. библиотека). И напротив, примеры фигур с оружием, в частности, с копьями, присутствующих в качестве окружения одной главной фигуры в том же композиционном поле, многочисленны. Назовем уже упомянутое «Коронование Константина» из Вены. Характерно и расположение фигур на Миссории Феодосия (379–395 гг., Мадрид. Академия истории), на параллели с которым основано многое в рассуждениях М. Тисдэйл Смит (ил. 2). Это изображение императора с сыновьями является примером отличной от *фастигиума* трехчастной в своей основе композиции. Однако и здесь для воинов не выделено специальное композиционное поле, они затеснены в тех же компартиментах, где изображены императорские сыновья, обрамляя с обеих сторон своими «сдвоенными» на фоне колонн фигурами всю композицию. Даже по этому примеру очевидно, что в эту эпоху обрамляющие, охраняющие воины не могут восприниматься как *«один воин плюс другой»*, но это именно воинство, не индивидуализированное, существующее на правах совокупного тела — воинского корпуса.

Добавим еще одно соображение, касающееся архитектурной формы Латеранского *фастигиума*. Нам представляется, что реконструкция этого сооружения в виде колоннады, идущей от одного края апсиды до другого, все-таки неточна. Такая конструкция слишком похожа на позднюю, уже окончательно сформировавшуюся, алтарную преграду. Возможно, обособленность положения *фастигиума* в истории искусства слишком утрирована. Мы не видим причин, по которым он должен походить на алтарное изображение Palatium'а в равеннской мозаике или на более позднюю алтарную преграду больше, чем на сделанную почти в то же время находящуюся в непосредственной близости от него конструкцию в базилике Св. Петра. Она тоже не была преградой в позднем смысле этого слова, не была она и просто алтарным киворием. Эта конструкция тоже являлась какой-то промежуточной ступенью. Почему Латеранский *фастигиум* не может быть подобным ей сооружением, только частично перекрывающим апсиду, так, чтобы боковые проходы не принадлежали уже этой колоннаде? Это сооружение не нуждалось бы во внутренних проходах, поскольку его можено было бы обойти. Присутствие проходов в боковых интерколумниях *фастигиума*, внутри самой этой структуры — поскольку весь он, очевидно, должен быть сделан единообразно — заставляет его быть некоторой прозрачной выгородкой, т. е. именно колоннадой. Этого нельзя допустить по одной причине: как могли бы располагаться в центральном проеме *фастигиума*, если принять реконструкцию М. Тисдэйл Смит, две сидящих спиной друг к другу фигуры, каждая из которых изображала Христа. Вероятно, *фастигиум* все-таки, по подобию саркофага, имел какое-то твердое тело, по которому были выполнены рельефы. Или на эту основу могли быть наложены объемные изображения. Такая реконструкция, предполагающая большую самостоятельность *фастигиума*, чем вариант, предложенный М. Тисдэйл Смит, лучше соответствует пластической характеристике этого сооружения. В качестве структуры, включающей в себя полнообъемные или, по крайней мере, довольно массивные изображения, *фастигиум* в нашей реконструкции больше напоминает непосредственно предшествующую ему типологию — типологию саркофага. Возводить структуру Латеранского *фастигиума* к императорским приемным выгородкам, к устройству апсид судебных базилик или к оформлению эдикул языческих храмов — в общем правильно, но недостаточно. Из таких аналогий нельзя объяснить его двустороннюю форму.

Таким образом, к приведенной выше реконструкции М. Тисдэйл Смит[37] можно сделать два дополнения. Первое касается способа расположения *фастигиума*. Мы предлагаем альтернативный вариант: *фастигиум* не загораживал апсиду целиком. Он был обособленным сооружением, и по его сторонам оставались проходы. Второе соображение связано с расположением фигур. Представляется вероятным, что фигуры даже при наличии того же числа проемов были сгруппированы иначе: на фасадной стороне, обращенной к верующим, в центральном проеме находилось пять фигур — сидящий Христос в окружении четырех апостолов; в боковых, обрамляющих эту композицию интерколумниях располагались фигуры остальных апостолов по две фигуры в каждом проеме. Так, слева и справа от центральной композиции было занято по два проема, т. е. то же число, что и в рекон-

струкции, предложенной М. Тисдэйл Смит, что соответствует числу венцов, предположительно находящихся над фигурами. Хотя, по нашей реконструкции, которая не предполагает «прозрачности» колоннады *фастигиума*, они, вероятно, были закреплены на одной из сторон *фастигиума* перед изображениями. При описанной структуре фасадной композиции, возможно, на обращенной к апсиде стороне фигуры располагались аналогично, таким образом, что сидящий Христос и предстоящие ему ангелы находились в одном композиционном поле.

II. Иконография

Все изложенное выше относительно облика Латеранского *фастигиума* в той или иной степени следует из текста. Однако в научной литературе последнего времени, посвященной Латеранскому фастигиуму, серьезно ставится под сомнение как раз аутентичность этого отрывка из Liber Pontificalis[38]. Действительно, многое прояснится, если мы сделаем допущение, что текст, созданный в VI в., имел своей целью сознательную экстраполяцию иконографических законов своего времени на эпоху Константина Великого[39]. Станет понятна и многократно обсуждаемая в научной литературе несовместимость памятника с археологическими данными, особенно в том, что касается ангельского воинства, и многочисленные трудности его реконструкции. И можно будет больше не удивляться «совершенному порядку» этого описания, который так поразил Дюшена. И будет совершенно очевидно, почему Крокисон предлагал *«подождать эпохи Юстиниана и императорского искусства Равенны, чтобы снова обнаружить это одновременно торжественное и иератическое собрание»*[41]. Станет понятно, почему все иконографические аналогии изображения Христа в окружении ангельского воинства относятся не ранее чем к концу V — началу VI в.

Безусловно, было бы сильным преувеличением воспринимать это описание как фальсификацию, направленную на то, чтобы ввести в заблуждение относительно подлинного облика сооружения, вряд ли автор текста сознательно исказил известные ему данные. Также маловероятно, что автор был апологетом описываемой иконографии и сознательно поместил ее источник в эпоху Константина Великого, располагая там идеальный прототип, с которого будут списываться иконографические структуры его времени. Наиболее правдоподобно выглядит следующая версия. Автор просто нарисовал то, что, как ему казалось, выглядит очень убедительно и естественно, т. е. к тому времени, когда создавался этот текст, представление о «правильной» алтарной иконографии было именно таким, как в этом описании.

Итак, с одной стороны, в результате этого допущения снимаются все археологические трудности. С другой стороны, значение этого памятника для иконографии алтарного пространства только возрастает. А тот факт, что текст уже изначально был своего рода описанием абсолютно правильной алтарной иконографии, тем более позволяет нам использовать этот «памятник» как идеальную иконографическую модель.

У нас есть дополнительный аргумент за то, чтобы использовать этот памятник как своего рода модель, а его наименование, слово *«фастигиум»* — как идеальное терминологическое определение для некоторых довольно распростра-

ненных в позднеантичном и средневековом искусстве форм. За такое его применение говорит уже сама история употребления этого слова, очень тесно связанная с изменениями в мире архитектурных форм. Заслуживает внимания анализ употребления слова «fastigium» в различных контекстах в прямом и отвлеченном его значении, проделанный М. Тиндэйл Смит[42], так как она рассматривает материал с точки зрения фиксации в языке того, что происходило в архитектурной форме. Воспользуемся результатами этого исследования. Первоначально слово использовалось для обозначения щипца кровли, храмового фронтона. Затем, когда вслед за Юлием Цезарем стали обожествляться и другие императоры, императорский культ усвоил все атрибуты языческого почитания: фронтон, внутреннюю эдикулу, ее ограждение, специальное возвышение. Теперь слово «fastigium» употреблялось в отношении императорских жилищ и дворцов. Например, в описании оказанных Юлию Цезарю почестей[43] упоминается, кроме трибуны (suggestus) в курии, еще и построенный фронтон (fastigium). Постепенно эта форма начинает использоваться во внутренних дворах. В качестве примера такого ее существования обычно приводится перистильный двор во дворце Диоклетиана в Спалато (начало IV в.)[44]. Она стала употребляться и в пространстве сооружений. Так, Тит Ливий[45] использует это слово для описания фронтончика выгородки перед эдикулой внутри храма Юпитера Капитолийского. *Фастигиум* появляется в приемных императорских помещениях. Как отмечается исследователями[46], вероятно, то, что называлось этим словом к концу Римской империи, уже не было только некоторым венчающим элементом. Это была сложная структура, объединенная с трибуной-подиумом и, скорее всего, с какой-то преградой. Она обычно имела некоторое измерение в глубину и представляла собой фронтон, комбинированный с аркадой на колоннах. Она нашла свое применение в приемных императорских помещениях. Вероятно, именно эта форма присутствует на мозаике, изображающей так называемый Palatium, т. е. двор Теодориха в Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Сохранившиеся на фоне колонн следы рук предстоящих подтверждают столь репрезентативный характер этого сооружения. Его реконструкция довольно убедительно сделана Э. Диггве[47].

Итак, мы видим, что *фастигиум* в качестве объемной структуры, представляющей собой малую архитектурную форму, существует как обрамление и метод репрезентации власти. Это способ выделения из общего ряда, при котором подчеркивается не только исключительность императорской персоны, но и ее роль как вершины некоторой иерархической структуры. Боковые проемы заполнялись предстоящими, размещение которых указывало на их подчиненное положение. Это могли быть приближенные, как в равеннской мозаике, или сыновья императора, как в знаменитом Миссории Феодосия, изображающем сооружение, которое многими учеными считается подобием латеранской конструкции[48]. Приметой храма был фронтон, обозначением сакрального — *фастигиум*, потому эта форма оказалась неразрывной с представлением о власти.

Более того, указание на божественность — генетически содержалось в форме фастигиума, так как исходно он был отличительным признаком священного здания, свидетельствующим о присутствии божества, даже проще, присут-

ствие *фастигиума*, фронтона — обозначало храм. Вероятно, из-за того, что по своему происхождению *фастигиум* — метонимия, часть, представительствующая за целое, он в своей последующей жизни сохранил идею того целого, от которого произошел. *Фастигиум* — изображение, модель храма или, точнее, его символ. Потому суждение, что храмовая структура — прототип *фастигиума*, неполно. Надо уточнить, что слово «прототип» следует здесь употреблять не в историческом, а в абсолютном значении: прототип как первообраз. *Фастигиум* будет такой удачной формой для воплощения идеи власти именно потому, что он на пластическом уровне высказывает исторические истины. Так, обожествленный император в самом буквальном смысле заступает место божества. И с тех пор как эта триумфальная структура вошла в употребление, всякий, занимающий в ней центральное место, занимает место, отведенное для верховной власти[50].

Что же, собственно говоря, может соответствовать этому термину? Слово «фастигиум» может служить самым общим наименованием триумфальной репрезентативной структуры, устроенной по принципу архитектурного обрамления. Оно может выступать в роли термина, обозначающего близкие по смыслу явления, предстающие в сходной пластической форме, поскольку описательные трудности, с которыми сталкивается исследователь, вызывают часто приблизительность интерпретации. Приведем небольшой пример. Так, А. Грабар неточно идентифицирует его с фасадами храмов архитектурного фона, на котором изображены святые, в ротонде Св. Георгия в Салониках[51] (конец IV в.). По существу это вроде бы правильно, но описать этот архитектурный фон таким образом — в данном случае значит просто указать на исторический прототип таких архитектурных, иерархически устроенных обрамлений. Они действительно имеют, как мы видели, структурный и смысловой прототип в реальной храмовой архитектуре, заимствуя по большей части у античного храма устройство фасада. Пытаться же найти реальный образец для подобного рода фоновой, обрамляющей архитектуры по меньшей мере бесполезно. Это отсылка к фасаду идеального храма, а не к конкретным памятникам. В этой связи предложенные А.Грабаром аналогии не выглядят убедительными. Это замечание верно и по отношению к формам, с трудом именуемым, которые служат обрамлением и фоном для изображений святых в минологиях, таким как великолепные архитектурные композиции из ватиканского Минология Василия II (gr. 1613, около 986 г.)[52].

Введение такого термина позволит иметь в виду генетическое родство[53] выгородок в императорских приемных помещениях, декоративных мотивов помпейской живописи, архитектурных обрамлений консульских диптихов и христианских триумфальных структур, можно будет наблюдать в единой исторической перспективе и крупные и малые архитектурные формы, в частности, разного рода конструкции в алтарном и прилегающем к нему пространстве, и мотивы оформления рукописей, и архитектурные фоны для святых и таблиц канонов.

В завершение разговора о *фастигиуме* как о приемлемой формуле приведем еще один пример. Знание того, что камерная интерьерная триумфальная структура восходит к композиции языческого храма, является некоторым основанием для того, чтобы считать все ее композиционные подобия — изображения

в рамках арочной конструкции на саркофагах, завесах — также схемой, моделью храма, как бы его формулой. Одно из подтверждений такой априорной идеи содержит экфраза Павла Силенциария. Описывая одну из алтарных завес, где по сторонам от фигуры Христа находятся апостолы Петр и Павел, он говорит так: *«...над божественными главами расположится золотой храм, троекратно возвысив красоту арки, а покоится он на четырех золотых колоннах»* (ст. 793–796).

По сравнению с прочими описаниями у этого же автора, процитированное место вызывает поразительно ясное зрительное представление. Это должна быть арочная структура, в интерколумниях которой стоят фигуры, ее центральный проем может быть шире боковых. Трехпролетная конструкция, в которой бы поместились изображения Христа и двух апостолов, требует как раз четырех колонн. Очевидно, что наименование всего этого словом «храм» — не ассоциация, современник такой композиции, глядя на нее, видит именно храм. Надо помнить, что для этой эпохи нет различия между точным изображением и напоминанием. Слово «арка» хотелось бы перевести как «апсида», однако для Павла Силенциария отчетливого понятия еще нет. Прототипом для такой композиции не может быть апсида по нескольким причинам. Во-первых, известно, что еще не выкристаллизовался стандартный трехчастный тип восточной стороны храма, тройная апсида. В Св. Софии жертвенник и диаконник находились не в малых боковых экседрах, выходящих в центральное подкупольное пространство, а были в закрытых пространственных отсеках. Конечно, упомянутая в этом отрывке троекратно изогнутая арка может напоминать композицию восточной части Св. Софии с одной главной и двумя боковыми экседрами, но для автора не очевидна такая правильность трехчастности восточной стороны, какую она имеет в проекции, так, чтобы походить на описанную плоскую композицию завесы. Для него — что явствует из всего текста — более важной будет идея о круговращательности и чудесной сфероидности Св. Софии, о множественности и сложности арок и экседр. Таким образом, более вероятным представляется другой прототип. Скорее всего, это именно храм в античном, языческом смысле, примета которого — многоколонный портик. Это привычное, отработанное представление об идее храма, вызвавшее к жизни очень распространенную композиционную структуру, к которой принадлежат и консульские диптихи, и большинство саркофагов. Трехмерным вариантом этой типологии был Латеранский *фастигиум*.

Таким образом, раз найденное пластическое выражение идеи власти и достоинства даст жизнь многим формам изображений. Но есть еще один очень существенный момент. Когда речь идет о монументальных сооружениях, эта модель *фастигиума* непременно населяется живыми людьми. Позволим себе некоторое отступление, которое в контексте нашей гипотезы кажется оправданным.

Создание триумфальной структуры в самом широком смысле — один из главных результатов римской культуры, история которой состояла в создании империи. Показательный эволюционный ряд представляют собой римские триумфальные арки, разметившие всю территорию императорского Рима. И уже в арке Августа (19 г. до н. э.), судя по реконструкции, содержится пластическая основа христианской триумфальной композиции, формула обрамления. Первым

воплощением идеи триумфа следовало бы считать «живую» иконографию, с которой были списаны все прочие. Ведь и триумфальная арка — это монументализированная, отпечатанная на века форма обрамления какой-то определенной победы, зафиксированного во времени триумфа.

Со времени «сопричтенного богам» Юлия[54] до христианских императоров изменялось восприятие ореола божественности и самими императорами, и их подчиненными. Уподобление Калигулы собственной статуе, когда он в храме Кастора и Поллукса стоял *«между статуями близнецов, принимая божественные почести»*, — маскарад в восприятии Светония. Описывая, как Калигула *«появлялся с позолоченной бородой, держа в руке молнию, или трезубец, или жезл — знаки богов»*, — историк не забывает заметить, что *«его обычный наряд был недостоин не только римлянина, и не только гражданина...»*[55]. В конце IV в. Аммиан Марцеллин, говоря о триумфальном въезде Констанция в Рим в 360 г., замечает с некоторым удивлением, что тот вел себя, словно «изваяние человека»[56]. Свидетельство об избрании императором в 491 г. Анастасия говорит уже совершенно серьезно, как он, еще до своего венчания, *«вышел в портик, находившийся около триклиния»* и *«стал посередине портика»*[57], т. е. занял самое почетное место, зарезервированное за императорской персоной. Различие между живым человеком и статуей делается все меньше. Иначе говоря, император все в большей степени становится изображением императорского достоинства.

Во всех местах своего общественного появления император представал в особой пространственной рамке в обрамлении, на подиуме или в эдикуле. Рельеф триумфальной арки Константина (312–315 гг.) дает образец специально отгороженной императорской трибуны. Характерно расположение фигур. Все изображение строго центрировано вокруг персоны императора. Композицию обрамляют сидящие, приподнятые над остальными, фигуры, указывающие на присутствие власти. Заметим важную деталь. Точно за императором виден военный трофей. Изображение христианского символа, креста, о котором Константину было сказано: «Сим победиши»[58], — заступит впоследствии это место, место сохраненного после сражения трофея. (Вообще, изображение трофея, такое, например, как на триумфальной арке в Карпентере (начало I в.) с двумя обрамляющими персонажами, — в свернутом виде изображает как раз идею верховной власти, установление владычества. Сходную композицию имеют изображения креста с предстоящими, например, на ампулах Монцы.) Отметим изображение императора, присутствующего в окружении приближенных на трибуне ипподрома на обелиске Феодосия (конец IV в.). Использование подобных огороженных трибун можно проиллюстрировать таким повествованием: *«Императрица Ариадна сделала выход на кафизму ипподрома. Она была облачена в царскую порфиру и вышла в сопутствии патриарха, обоих препозитов, магистра оффиций и других высших чинов, которым полагалось смотреть на ристания с царской кафизмы. Тут же был патриарх Евфимий и некоторые кубикулярии царицы. Остальные чины двора стояли лицом к императрице перед решеткой и на ступенях подъема к кафизме, где во время ристаний полагалось стоять скороходам. Гражданские чины стояли направо, военные — налево, и все распределились по*

своими чиновными рангами»[59]. Это описание выхода, совершенного 11 апреля 491 г. перед избранием на царство Анастасия, из De ceremoniis[60].

Приведем пример из жизнеописаний Продолжателя Феофана, возникших в том же кругу, где говорится об императорском триконхе: «[В открытом дворе невдалеке от медной чаши] *находятся ступени из белого прокониссского камня, посреди которых стоит мраморная арка, поддерживаемая двумя тончайшими колоннами... Во время приемов... димы, горожане вместе с воинами из пригородных отрядов, стоя на ступенях, составляли царскую свиту. Среди них у упомянутой уже мраморной арки, случалось, находился и доместик схол с экскувитом и двумя димархами — прасинов и венетов, а рядом с экскувитом — прасинов. Но даже если не было доместика и экскувита, димархи находились там непременно. А над всеми возвышался царь...*»[61]. В этом пассаже описание фигур практически приравнивается к описанию архитектуры, автор очень скоро завершает: *«Таковы были эти сооружения»* (!)[62], что соответствует идее подобной архитектуры. Византийские приемные помещения, в том числе триконх, восходящие к римской традиции, состоят главным образом из триумфальной эдикулы и ее оформления. Таким образом, сама архитектурная мысль заключает в себе иерархический порядок чинов и рангов. Архитектура, ордер — это прежде всего система мест, которые должны быть заполнены в предопределенном ею порядке.

Соответствие изображения своему композиционному месту — это соответствие человека своему чину в иерархии римского или византийского социального устройства, что в ином, христианском модусе звучало как апостольское *«доколе не изобразится в вас Христос»* (Гал. 4:19). Эту мысль с тщательной отчетливостью разворачивает Ориген: *«...на скрижалях нашего сердца начертывается легкое изображение и предварительный рисунок стилем Господа Нашего Иисуса Христа», которому «в будущей жизни должна быть придана красота законченного изображения»*[63]. Человек, вписываясь в архитектуру, приобретает отсвет этого «законченного», т. е. взятого в рамку, запечатленного изображения. Это архитектурно-изобразительное единство непременно должно было включать в себя еще один, очень важный элемент, а именно собственно человеческие фигуры, или живую иконографию.

А теперь, уже имея в виду единство архитектурной и изобразительной программ *фастигиума*, нераздельность архитектурного и сюжетного смыслов, проследим еще раз последовательность формирования алтарной выгородки. Первоначально была сделана попытка соорудить в алтарном пространстве объемное, населенное персонажами устройство. Латеранский *фастигиум* — слепок с позднеримской репрезентативной иконографии. И по своей структуре, и по своему изобразительному ряду он был напоминанием римского официального способа предстояния. Впоследствии такие, сходные с языческими, объемные скульптурные изображения оказались неприемлемыми. Этот пластический мир был отвергнут совершенно сознательно: *«празднует и эллин, но телесно, сообразно со своими богами и демонами»*[64], — говорит Григорий Богослов. Однако примерная конфигурация архитектурных форм была сохранена. После исчезновения изобразительного ряда смысл сооружения не изменился. Эта архитектур-

ная форма была тектоническим воспроизведением идеи предстояния, обрамления главного действующего лица, способа его репрезентации. Она имела самое крупное и значимое изобразительное поле в центре. Композиционный центр мог быть отмечен фронтоном, аркой, их комбинацией или балдахином. Первая и вторая выгородки в базилике Св. Петра являются как раз такими обрамляющими структурами для гробницы, занимающей главное композиционное место, увенчанной киворием. Боковые компартименты в этих конструкциях — аналогия архитектурных рамок для предстоящих.

Латеранский *фастигиум* содержал объемные фигуры Христа и апостолов. Преграды базилики Св. Петра и аналогичные им — при том, что они лишены изображений, — сохраняют архитектурную и пластическую идею *фастигиума*, тектоническую схему предстояния. На фоне этой схемы, точнее, внутри нее, воспроизводится реальная одушевленная иконография. За полупрозрачной преградой в центре апсиды восседает епископ, а по сторонам от него — иерархически следующие за ним прочие священнослужители. Скульптурное изображение заменила живая икона. Из непрозрачного устройства были вынуты загораживающие вид в алтарь скульптурные изображения, и в проемы сооружения, которое сохранило свою структуру, верующим стали видны священнодействующие, занявшие те же места.

Посмотрим, как изменяется соотношение малой архитектуры алтарной преграды с большой архитектурой храма. Латеранский *фастигиум* был формой самостоятельной, обособленной во внутреннем пространстве сооружения, мало связанной с архитектурным устройством целого. Он представлял собой как бы выставленный для обозрения монументальный саркофаг, который занял место императорской или судебной трибуны. На примере последующих римских памятников можно заметить, как некоторая конструкция, находящаяся в алтарной зоне, становилась более органичной по отношению к пространству, в которое она была вписана. В первой и второй преградах в базилике Св. Петра, а также в тех памятниках, которые не были рассмотрены — в Сан Лоренцо, Санта Мария ин Космедин, в Сан Клименте[65] — форма, ведущая свое начало от *фастигиума*, становясь структурирующим элементом, утратила всю свою так заметную в латеранской конструкции римскую телесность. Форма, населенная персонажами, постепенно была почти сведена к формуле, от первоначальной пластики осталась схема иерархической обрамляющей конструкции. Казалось бы, эволюция идет так, что устройство алтарного пространства становится более соответствующим облику всей архитектуры в целом.

Заметим любопытную особенность: форма преграды в Св. Софии так же принципиально иная сравнительно с архитектурой храма, как и форма Латеранского *фастигиума*. Он был слишком пластичен для своего места и окружения. И преграда в Св. Софии — самое пластическое внутри нее. Как уже было сказано, пластическая малая архитектура была привита к большой, принципиально иной. Это расположение внутри проявленной в полной мере византийской архитектуры памятника позднеримской и эллинистической традиции соответствует и самовосприятию ее обитателей, которые продолжали считать себя римлянами, называясь ромеями. Подобным образом существовал и экзеге-

тический метод, который был уверен, что он сводится к сохранению и пояснению уже сказанного.

История формирования алтарной преграды — это история сосуществования архитектурной идеи и изобразительного ряда. Именно на примере алтарной преграды отчетливо видно, как архитектурная структура и изобразительный ряд определяют и комментируют друг друга, как крепко сцеплены архитектурное композиционное место и иконографический смысл. И именно Латеранский *фастигий* дал нам возможность одновременного рассмотрения архитектурной и изобразительной программы.

Латеранский фастигиум, не только в силу своих словарных коннотаций, которые так эффектно были собраны в статье М. Тисдэйл Смит, но и благодаря исключительному характеру источника, с известной вероятностью превращающего этот памятник в совсем уж гипотетический, — представляется идеальным претендентом на роль своего рода паттерна, модели для христианской иерархической, триумфальной в своей основе, структуры.

В заключение я хочу заметить, что какая-то относительно непротиворечивая реконструкция нам все же совершенно необходима хотя бы просто для ориентации. Так что все тезисы, касающиеся неаутентичности текста из Liber Pontificalis, отнюдь не отменяют того, что было предложено в качестве возможной реконструкции. Тем более, что окончательная ясность ни в одном из вопросов, связанных с этим памятником, пока не достигнута.

Примечания

[1] Библиографию см.: *Engemann J.* Der Skulpturenschmuck des "Fastigium" Konstantins I nach dem Liber Pontificalis und der "Zufall der Ueberlieferung" // RAC. 1993. Bd. 69. S. 179–203. А также: *Idem.* Deutung und Bedeutung fruehchristlicher Bildwerke. 1997. S. 83f. Достаточно полный обзор также см.: *Smith M. T.* The "Latran Fastigium": A Gift of Constantine the Great // RAC. 1970. Vol. 46. N 1–2. P. 149–175.

[2] *Duchesne L.* Liber Pontificalis. Paris, 1955/1957. Vol. 1. P. 172.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] Ibid. P. 191, n. 31–32.

[6] Ibid. P. 172.

[7] Ibid. P. 173.

[8] Ibid.

[9] Невозможность того, что фигуры фастигиума были изготовлены из цельного серебра очевидно следует уже из приблизительного расчета. Если скульптуры почти в рост человека были круглыми или просто достаточно хорошо проработанными рельефами, очевидно, что указанного в тексте количества металла хватает только на то, чтобы изготовить тонкий слой (2–4 мм) металла для оковывания, например, деревянных оснований.

[10] *Duchesne L.* Op. cit. P. 172.

[11] *Fleury R., de.* La Messe. Paris, 1883. T. 2. P. 2ss. Tav. XC. Ро де Флери располагает фигуры по верху атхитрава по его периметру, однако вызывает сомнение наличие четырех сторон, в то время как текст описывает только две. Исследователь решает эту проблему, распространив понятие фасадной стороны на все три, обращенные в сторону нефа.

[12] *Leclerck H.* Ciborium // DACL. 1914. Vol. 3/2. Col. 1588–1612.

[13] *Duschesne L.* Op.cit. P. 191. n. 29.

[14] *Wilpert G.* La Decoratione Constantiniana della Basilica Lateranense // RAC. 1926. Vol. 6. P. 69.

[15] *Croquison J.* L'iconographie chrétienne à Rome d'après le "Liber Pontificalis" // Byz. 1964. Vol. 34. P. 540.

[16] *Smith M. T.* Op. cit.

[17] *Blaauw S. L., de.* Cultus et decor: liturgie en architectuur in laatantiek en middeleeuws. Delft. 1987. Fig. 2–3. Автор прямо заявляет, что из текста никак не следует, что фастигиум мог быть киворием (P. 55).

[18] *Nilgen U.* Das Fastigium in de Basilica Constantiniana und vier Bronzesaeulen des Lateran // Roemische Quartalschrift fuer christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 1977. Bd. 72. S. 1–31.

[19] О кивории, его истории, генеалогии, влияниях см: *Smith M. T.* The Development of the Altar Canopy in Rome // Art et Archéologie. 1974. Vol. 50. N 5. P. 379–414.

[20] *Dyggve E.* Ravennatum Palatium Sacrum. la basilica imperiale per ceremonie. Copenhagen, 1941. P. 38. n. 3.

[21] *Alfoldi A.* Insignien und Tracht der romischen Kaiser // Romische Mitteilungen. 1935. Vol. 50. P. 132. n. 4.

[22] *Krautheimer R., Corbett S., Frazer K.A.* Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Roma, 1977. T. 5. P. 88–89. Ср.: *Nees L.* The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period // ZK. 1983. Bd. 46. Hft. 1. S. 22. n. 38.

[23] *Smith M.T.* The Latran "Fastigium". P. 157. Fig. 3.

[24] *Fleury R.*, de. Op. cit. P. 3. Pl. XC.

[25] *Smith M.T.* The Latran "Fastigium". P.157. Fig. 3.

[26] Ibid. P. 170.

[27] Ibid. P. 171.

[28] Ibid. P. 172.

[29] Ibid. P. 168. Fig. 5. М. Т. Смит упоминает саркофаг из Арля (IV в.), саркофаг из Лиона (конец IV в.).

[30] Вариации этого типа см.: *Wilpert G.* I sarcofagi Cristiani Antichi. Roma, 1929. T. 1. Tav. XXIX, 1, 2: XXXIII, 2. P. 40: XXXV, 1–4. P. 42–44: CCXXXVIII, 5. P. 326: T. 3. Tav. CCLXXXIV, 5. P. 15.

[31] *Volbach W. F.* Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des fruhhen Mittelalters. Mainz. 1952. N 132. Taf. 40. S. 66.

[32] Ibid. N 131. Taf. 41. S. 66. см. также аналогичные N 125. Taf. 9. S. 64: N 127. Taf. 39. S. 64.

[33] В качестве примера композиции, которую М. Т. Смит хотела бы видеть на той стороне *фастигиума*, которая была обращена к апсиде, см.: Ibid. N 223. Taf. 62. S. 96 — изображение Христа между двумя ангелами, где все фигуры расположены в разных интерколумниях, но этот памятник относится к IX (!) в.

[34] Именно эта проблема особенно детально обсуждается в следующей работе: *Engemann J.* Der Sculpturenschmuck des "Fastigium" Konstantins I. 1993. P. 179–203. T. 69.

[35] Ibid. N 1. Taf. 1. S. 22–23.

[36] Ibid. N 2. Taf. 1. S. 23.

[37] Предположение М. Т. Смит о том, что несмотря на разрушение *фастигиума* Аларихом в 410 г. его скульптурные фигуры существовали до XVI в., опровергнуто Л. Нисом на основании того, что данные о реставрации *фастигиума* при Валентиниане II

в 430-е годы не упоминают фигур. *Nees L.* Op. cit. S. 22. n. 18.

[38] См. особенно подробно на эту тему: *Engemann J.* Das Fastigium... а также: *Grigg R.* Constantine the Great and the cult without images // Viator. 1977. T. 8. P. 1–32. Также по поводу аутентичности текста см.: *Krautheimer R.* The Costantinian basilica // DOP. 1967. Vol. 21. P. 130. n. 47.

[39] Довольно близкой точки зрения придерживается Р. Григ (*Grigg R.* Op. cit.).

[40] *Duchesne L.* Op. cit. P. CLI.

[41] *Croquison J.* Op. cit. S. 540.

[42] *Smith M. T.* The Latran "Fastigium". P. 149–175.

[43] Florus Epitomae. II. XIII; см. также: *Smith M. T.* The Latran "Fastigium". P. 153. n. 17.

[44] *Smith M. T.* The Latran "Fastigium". P. 154; *Dyggve E.* Ravennatum Pallatium Sacrum... P. 31. 37–38. Кроме того, см.: *Duval N.* La representation du palais dans l'art du bas-empire et du Haut Moyen Age d'après le psautier d'Utrecht // Cah. Arch. 1965. Vol. 15. P. 207–254.

[45] Ab Urbe Condita. XXXV. LXI. Ср.: *Smith M. T.* The Latran "Fastigium". P. 55.

[46] *Smith M. T.* The Latran "Fastigium". P. 149–158. Ср.: *Dyggve E.* Op. cit. P. 38; *Boetius A.* The reception Halls of the Roman Emperors // Annual of the British School at Athens. 1951. Vol. 46. P. 25–31; *Alfoldi A.* Insignien und Tracht der romischen Kaiser. S. 132. Подробно о приемных помещениях см.: *Tamm B.* Auditorium and palatium: A Study on Assembly-rooms in Roman Palaces during the First Century B.C. and the First Century A.D. Stockholm. 1963. P. 113–188. и особенно P. 182–188.

[47] *Dyggve E.* Op. cit. Tav. I. 2; X. 25; XI. 27; XII. 29; XVI. 35; XXI. 49.

[48] *Ibid.* P. 37–38; *Smith M. T.* The Latran "Fastigium". P. 152–153; *Boetius A.* Op. cit. S. 29–30; *Alfoldi A.* Op. cit.. S. 132.

[49] Замечание к слову по поводу этимологии. Русское слово «тябло» первоначально обозначало преграду или саму архитравную балку. Известно, что это слово восходит к греческому templon, происходящему от латинского templum, т. е. храм. Так называлась архитравная балка, чаще всего с изображениями, написанными или вырезанными. См.: *Konstantinowicz I. B.* Ikonostasis: Studien und Forschungen. Lwow (Lemberg). 1939. Bd. 1. S. 33–35. Эта этимологическая справка — одно из немногих удачных мест в книге. Сказанное относительно русского «тябло» верно и для албанского «templo», сербского и болгарского «темплю», румынского «timpla». Кроме того, см.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1973. Т. 4. С. 139.

[50] Основа концепции нами заимствована из: *Grabar A.* L'impereur dans l'art byzantin. Paris. 1936; *Иверницев С. С.* Знак, знамя, значение // Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 109–128. В дальнейшем мы не будем без надобности ссылаться на эти книги. О влиянии императорских иконографий см. также: *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1921. С. 51.

[51] *Grabar A.* À propos des mosaiques de la coupole de St. Georges á Salonique // Cah. Arch. 1967. Vol. 17.

[52] *Stornajolo C.* Il Menologio Basilii II (cod. Vat. gr. 1613). Torino, 1907. Vol. 1–2. О возможных прототипах см.: *Frolow A.* L'origine des miniatures du Menologe de Vatican // ЗРВИ. 1960. Т. 6. С. 29–42.

[53] Так, можно будет рассматривать в исторической перспективе конкретные примеры претворения этой формы еще на античной почве, вариации на тему триумфально-репрезентативной структуры, которые присутствовали в помпейской живописи. Назовем, например, изображения эдикул на вилле Мистерий (середина I в.) или в доме Вертиев (63–79 г.). Отчетливость их структурирующих свойств была впоследствии повторена, транспонирована в систему другой образности.

[54] *Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей. М., 1990. С. 37 (Suet. I.88).

[55] Там же. С. 115. 127 (Suet. IV. 22.2; 52).

[56] *Ammian Marcellin.* Res Gestae. XXI. 16.1. Ср.: *Аверинцев С.* С. Указ. соч. С. 116.

[57] *Кулаковский Ю.* История Византии. Т. 1: 395–518 гг. Киев. 1910. С. 434.

[58] *Eusebios.* Historia ecclesiastica. IX. 9.

[59] *Кулаковский Ю.* Указ. соч. С. 432.

[60] Подробно об этой книге. с переводами и комментариями см.: *Беляев Д. И.* Byzantina. СПб., 1891–1906. Т. 1–3.

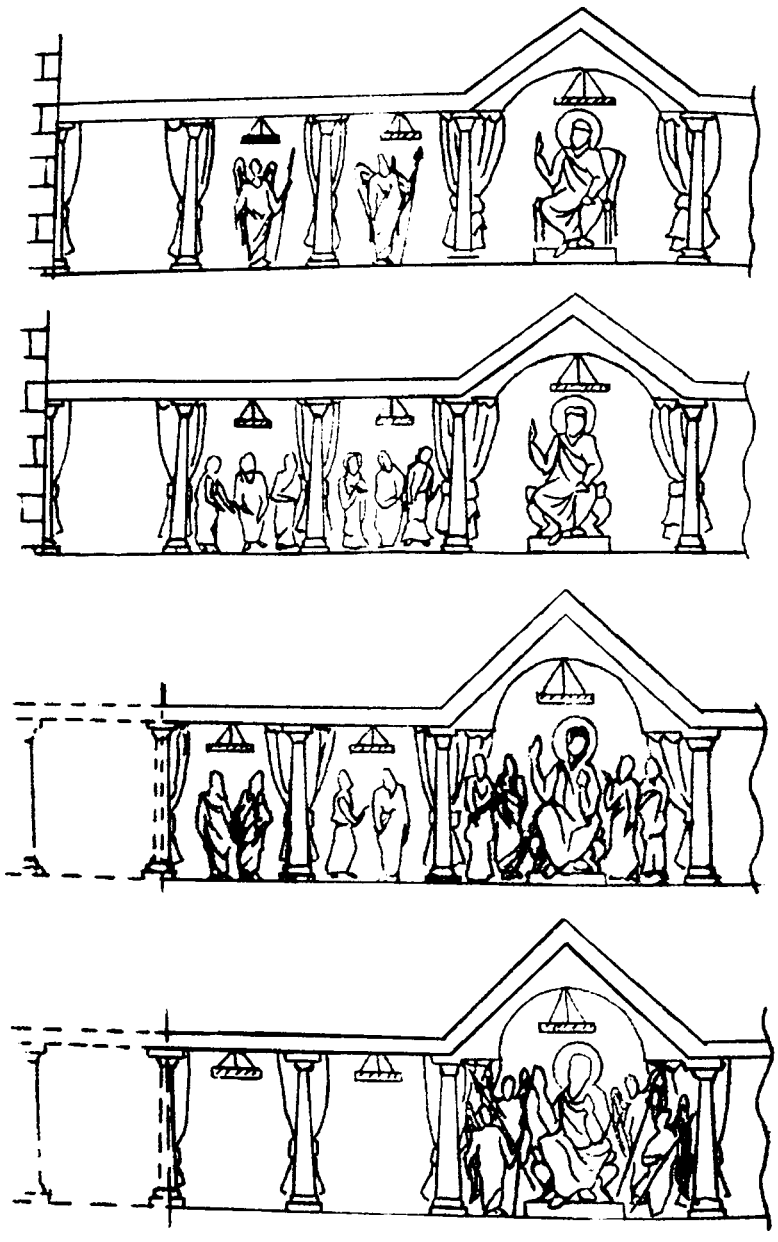
[61] *Феофан Продолжатель.* Жизнеописания византийских царей. СПб.. 1992. С. 63.

[62] Там же. С. 63.

[63] О началах / Сочинение Оригена. учителя Александрийского (III в.) в рус. пер. Н. Петрова. Рига. 1936. С. 174 (Origen. De pr. 2. 11. 4).

[64] *Григорий Богослов.* Слово 41 «На Св. Пятидесятницу» // Григорий Богослов. Творения. М.. 1844. Ч. 4. С. 5.

[65] По этому поводу см. общие работы Р. Краутхаймера и К. Мэнго.



1. Варианты реконструкции Латеранского фастигиума



2. Миссорий Феодосия I. 388 г.
Мадрид. Академия истории

И. А. ШАЛИНА

ВХОД «СВЯТАЯ СВЯТЫХ» И ВИЗАНТИЙСКАЯ АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА

Появление и формирование алтарной преграды (а впоследствии и высокого иконостаса), отделяющей в храме пространство алтаря от наоса, определялось многими факторами и имело длительную историю. Однако, архитектурная форма и конструкция преграды, равно как и сакральный характер ее целостной художественно-символической структуры, как кажется, восходят к вполне определенному историческому сооружению, послужившему ей и реальным, и идеально-символическим прообразом.

Осознать эту зависимость мы сможем лишь при условии ясного представления об архитектурной форме древних алтарных барьеров и их наиболее распространенных конструктивных вариантах. Воссоздать и реконструировать облик преград позволяют результаты архитектурно-археологических исследований византийских памятников, находящихся на территории современной Турции, Греции, Сирии, Македонии, Сербии и частично России. На основании этого достаточно обильного материала можно сделать следующие важные выводы. Большинство древних алтарных преград, сохранивших до нашего времени свою первоначальную структуру или реконструируемых по письменным и археологическим остаткам, на протяжении всего византийского периода с поразительным постоянством повторяют конструкцию, состоящую из *четырех колонок, поддерживающих горизонтальную балку-архитрав* (которую греки называли космитисом — κοσμίτης, или темплоном — το τέμπλον), *трех открытых интерколумниев между ними и двух симметрично расположенных по сторонам главного прохода низких каменных плит.*

В виде триумфального четырехколончатого портика были решены, судя по описаниям Павла Силенциария и выполненным на его основе реконструкциям С. Ксидиса, боковые фасады алтарной преграды Св. Софии в Константинополе[1] (ил. 1). Благодаря сильно вытянутой — почти до центра купола — алтарной колоннаде, состоящей из 12 высоких колонн, восточное пространство Великой церкви также получило необычную П-образную форму, а центральный вход в алтарь оказался соединенным со стоящим под куполом амвоном. Поэтому северный и южный входы получили такой важный статус и были оформлены столь

торжественным образом. Как триумфальный четырехколончатый портик, согласно исследованиям А. Мего, выглядела центральная часть алтарной преграды 873–874 гг. в церкви Успения в Скрипу в Греции (ил. 2) — одна из древнейших дошедших до нас византийских преград, причем ее меньшие по размеру боковые эпистилии пастофориев сохраняли форму балюстрады, только состоящую из двух колонок[2]. Аналогичную конструкцию имели все три преграды X в. северного храма Богоматери Панагии монастыря Хосиос Лукас в Фокиде и его Каталикона раннего XI в. (ил. 5), центральные алтарные проемы которых представляли собой четырехколончатые портики[3]. Хорошо сохранилась четырехколончатая колоннада храма X в. в Севасте (Selciklar Köy) во Фригии[4]; по археологическим остаткам три подобные преграды восстанавливаются в церкви Св. Апостолов на Агоре в Афинах позднего X — раннего XI в[5]. (ил. 3). По фрагментам колонок и архитрава К. Орландос реконструировал четырехколончатую преграду в церкви Хосиос Лукас на о. Эвбее начала XI в[6]. А. Эпштейн принадлежит реконструкция первоначального алтарного барьера центральной апсиды Софийского собора в Охриде середины XI в[7]. Сохранившиеся фрагменты столбиков преграды, капителей и резные плиты, ныне украшающие стены экстерьера собора, позволяют представить его как четырехколончатый портик с тремя открытыми интерколумниями, двумя каменными резными плитами, расположенными по сторонам от центрального входа, традиционно представляющими собой низкий заграждающий барьер. В каталиконе Успения Богоматери монастыря Дафни, XI в. (ил. 4), как и в Софийском соборе Охрида, первоначальная мраморная преграда in situ не сохранилась, но на основе оставшихся резных фрагментов и следов примыкания балки к боковым столпам и четырех опор к полу А. К. Орландосу удалось восстановить ее древнюю четырехколончатую конструкцию[8]. Ту же картину мы наблюдаем в храме Панагии тес Гониас на Санторини, который по утраченной теперь надписи датируется временем правления Алексея Комнина (1081–1118 гг.). В нем сохраняется первоначальная преграда с четырьмя поддерживаемыми эпистилий колонками-опорами[9]. В XI–XII столетиях подобное решение преграды было характерно и для древнерусских каменных соборов, по-видимому, унаследовавших распространенную византийскую практику. Судить об архитектуре древнерусских алтарных барьеров сложно, поскольку первоначальные их устройства не сохранились, незначительные же археологические следы и отпечатки таких конструкций не позволяют составить цельного образа[10]. Однако все известные фрагменты ранних храмов свидетельствуют, что и в Киевской, и в Новгородской земле, независимо от того, были это преграды каменные или деревянные, они повторяли форму колончатого портика[11]. Наиболее достоверно реконструируется, согласно исследованиям Г. М. Штендера, первоначальная деревянная алтарная преграда Софийского собора в Новгороде (около 1052 г.), которая, несмотря на изменение традиционного материала на дерево, как и ее каменные прототипы, состояла из четырех колонок, архитрава и боковых плит[12]. Следует лишь заметить, что мнение Г. М. Штендера о расположении древних храмовых икон в интерколумниях преграды, получившее широкое распространение в литературе, является, по-видимому, ошибочным[13] (подробнее на этом мы остановимся ниже).

Большую известность получила четырехколончатая алтарная преграда середины XII в. константинопольского монастыря Спаса Пантократора, варианты реконструкции которой были предложены А. Мего и А. Эпштейн[14]. Одной из лучших сохранившихся преград этого времени является темплон монастыря преподобного Мелетия[15]. К той же конструкции примыкает эпистилий церкви Пантелеймона в Нерези 1164 г. (ил. 6), опирающийся на четыре восьмигранных столпа-колонны[16], церкви митрополии в Серрах[17] и монастыря Хиландар на Афоне конца XII в.[18] и некоторые другие памятники. Интересно, что форма четырехколончатого или четырехстолпного алтарного барьера сохранялась даже в больших пещерных храмах, где ее приходилось специально вырубать в скале. Одним из наиболее ярких примеров служит алтарное решение храма Новой Токали X–XI вв. в Каппадокии[19]. Ее сложно устроенная восточная часть отделяется от наоса четырьмя отдельно стоящими мощными столпами-опорами, на которые перекинуты высеченные арки свода. Археологические исследования древнейших памятников, а также многочисленные фрагменты алтарных преград, хранящиеся ныне в музеях различных стран, хотя и не позволяют точно реконструировать четырехколончатый портик, но и не лишают вероятности его существование уже в IV — начале V в[20].

Еще раз отметим некоторые повторяющиеся и характерные особенности всех рассмотренных памятников. Конструкция преграды, отделяющей алтарь от наоса, предопределила появление в ней поставленных вертикально плит, высота которых (около 1 м) соответствовала назначению барьера — он преграждал путь к Святая Святых храма, но вместе с тем, будучи низким и доходя лишь до пояса предстоящему, не препятствовал его участию в литургическом действе, позволяя свободно лицезреть происходящее в алтаре, получать благословение и причастие, отвечать на слова и жесты священнослужителей. Не столь очевидно назначение других повторяющихся элементов — колончатого портика и лежащего на нем темплона — горизонтальной балки-архитрава. Неизменно повторяясь, такая форма алтарной преграды, конечно, не была определена только своим назначением — служить барьером, отделяющим алтарь от наоса. Даже если принять во внимание необходимость завес, закрывающих алтарь в определенные моменты службы, трудно объяснить столь настойчиво повторяемое число колонок и ярко выраженную архитектурную самостоятельность балки-архитрава. Она всегда выступает как сложный профилированный карниз, часто украшенный резными орнаментами и изображениями. Что же касается четырех колонок, то в их форме ясно подчеркивается идея колонны, а не просто столпа-опоры. Тонкие фусты колонок и резные, подчас замысловатые по рисунку капители были предназначены для свободного восприятия их изящной формы в сквозной преграде или на фоне красивых тканей, которыми могли затягивать интерколумнии. Это соображение лишний раз подтверждает мысль о том, что интерколумнии древних преград не были предназначены для заполнения их большими иконами, которые не только не соответствовали архитектуре прозрачного портика, но и должны были вызывать определенные технические трудности при закреплении их между легкими опорами с капителями. Важно, что и сами византийцы воспринимали темплон или алтарную преграду именно как «портик вимы» (η στοα του βηματος — например,

у Феодора Педиасим. XV в.[21]), т. е. сквозную конструкцию. Эта мысль нашла ясное выражение у В. Н. Лазарева: *«Для византийцев алтарная преграда, высеченная из мрамора и украшенная драгоценными шелковыми завесами, представляла самодовлеющую эстетическую ценность, льстившую глаз красотою пропорций и строгих архитектурных линий. Вот почему они столь упорно не хотели превращать темплон в простую подставку для икон»*[22]. Общепринятое мнение о закрытых иконами интерколумниях до XIV в., по-видимому, справедливо лишь в отдельных и достаточно редких случаях[23].

Помимо четырех колонок и архитрава алтарной преграды следует отметить сохранение традиции трех входов в Святая Святых храма и перекрытие колончатой балюстрадой не только центрального проема, но и боковых восточных капелл, т. е. вообще трехчастное деление алтарной преграды, как наиболее устойчивый конструктивный элемент[24].

Открытые пространства между колоннами преграды, скорее всего, действительно завешивались тканными завесами, которые удобно было крепить с внутренней стороны архитрава. Для раннего времени эта традиция в письменном виде зафиксирована лишь относительно монастырей, где, во всяком случае в XI в., она была уже характерной особенностью монашеского богослужения[25]. Об этом свидетельствует важное замечание Николая Андидского, высказанное им в одном из комментариев на литургию между 1055–1063 гг. (или в конце столетия)[26]. Он пишет: *«Закрытие дверей и задергивание завесы над ними, как это обычно делают в монастырях* (выделено мной. — *И. Ш.*), *и покрытие даров так называемым аэром* (воздухом) *означает, как я полагаю, ту ночь, в которую случилось предательство ученика, приведение Христа перед Каиафой ... Но когда воздух поднимается и завеса* (катапетасма) *отодвигается* (отдергивается) *и двери открываются, это означает утро, в которое они увели его и поставили перед Понтием Пилатом, правителем»*[27].

Однако уже самые ранние византийские изображения алтаря показывают его закрытым тканями-завесами. Так, на пиксидах VI в. сирийско-палестинского происхождения (ил. 10) нередко появляется образ трехчастного алтаря, состоящего из четырех витых колонок, в боковых проходах которого появились длинные пелены-завесы[28]. В сцене жертвоприношения Авеля Мельхиседека и Аарона на мозаике VII в., находящейся справа от храмового алтаря церкви Сан Аполинаре ин Классе в Равенне, завесы показаны широко распахнутыми перед престолом-жертвенником, помещенным в алтарную нишу[29]. Особенно выразительно изображены они в проемах П-образной многостолпной алтарной преграды на знаменитом костяном ларце из Полы (V–VI вв., Археологический музей в Венеции)[30].

О том, что и завесам, и трехчастному делению входа в Святая Святых, и четырем колонкам, отделяющим его от храма, придавалось важное значение — и конструктивное, и символическое — свидетельствует большой иконографический материал, сохранявший на протяжении всего византийского периода отмеченные особенности преграды и входа в алтарь христианского храма. Наиболее ранним примером, к тому же отличающимся редкой подробностью, является мозаика раннего VI в. из Сан Аполинаре Нуово в Равенне (ил. 7), показывающая

храмовый интерьер сразу как бы в двух проекциях — его восточную алтарную часть и боковые колоннады базилики, разделяющие ее на три нефа. Известно, что мозаика была переделана после 570 г., когда после победы над арианами вместо фигур царя Теодориха и его придворных в проемах между колоннами появились тканые завесы[31]. Даже если, согласно мнению Е. Дюггве, на мозаике представлен не храмовый алтарь, а открытая базилика для церемоний или вход во Дворец Теодориха[32], знаменателен мотив трижды повторенного четырехколончатого портика с подвесными пеленами в его проходах. Но особенно выразительно вход или преграда представлен на другой мозаике того же храма в сцене «Притча о фарисее» (северная стена), где фасад алтарного пространства понимается как четырехколончатый портик с завесами. Примечательно, что здесь он, в соответствии с содержанием притчи, имеет еще смысл входа в Царствие Небесное. Весьма сходную картину алтарного фасада — входа в Святая Святых видим на сохранившемся фрагменте мозаичного убранства храма Рождества Христова в Вифлееме 1169 г. с изображением Антиохийского Вселенского собора. В центре трехпролетной купольной постройки, в которой происходило заседание собора, помещен алтарь, а боковые проходы, образуемые четырьмя изящными колонками, тщательно завешены пеленами[33].

Чаще всего алтарное пространство воспроизводится на византийских миниатюрах. Так, в рукописи третьей четверти XII в. «Хроника Иоанна Скилицы» (Madrid. Nac. bibl. Vitr. 26–2. ил. 12), в сцене, изображающей литургическую процессию в Константинополе (fol. 210 v), храм, куда двигается процессия, представлен в виде проема-входа и продолжающей его, как бы развернутой на зрителя четырехстолпной алтарной преграды с завесами. В другой миниатюре той же рукописи, где изображено коронование Константина VII Порфирогенета (fol. 114 v), происходившее, согласно обряднику двора, в алтаре, показаны те же четыре колонки с пилястрами и архитравом[34]. Даже если на миниатюре в развернутом виде представлен киворий, а не алтарная преграда, сохранена сама идея — отделить престол четырехколончатым портиком, играющим здесь, помимо смысловой, заметную композиционную роль.

Очень важен тип символических изображений, который передает литургический образ алтаря или храма вообще. В литургическом свитке константинопольского происхождения второй четверти XII в. (Patmos. Cod. 707) в сцене Литургии Василия Великого показан трехчастный алтарь, отделенный от нас четырехколончатым портиком-барьером[35]. Подобный образ сохраняется в миниатюре «Вознесение Христа» второй четверти XII в. из Гомилий Иакова Коккиновафского (Vat., gr. 1162. fol. 2 v. ил. 13), где, помимо самой конструкции, акцентирована форма четырех перевязанных колонок[36]. Такая же композиция сохраняется в изображении Города-Храма, на фоне которого помещена фигура пишущего Григория Назианзина, из сборника его литургических гомилий, около 1150 г. (Sin., gr. 339, fol. 4 v)[37], где четыре столпа-колонны, поставленные на разных уровнях, организуют сложное символическое архитектурное пространство.

Конечно, нельзя не учитывать происхождение формы алтарной преграды, нередко рассматривавшейся как своего рода триумфальная арка храма, от соот-

ветствующего ей классического римского архитектурного памятника, уже в IV в. унаследованного христианской императорской традицией, чему наиболее ярким примером служит Арка Константина 315 г. в Риме. Она содержит все отмеченные элементы: и четырехколончатый портик с архитравом, делящий стену на три части, и тройной вход, центральный проем которого, как самый главный и торжественный, выделялся размерами. Воспроизведение этого архитектурного образа в форме византийской алтарной преграды лишний раз свидетельствует о понимании ее как торжественной триумфальной арки Христа — Царя и Победителя. Это отчетливо видно в следующих иконографических примерах. На знаменитом серебряном блюде-миссории 388 г. (Мадрид, Академия истории)[38], изготовленном по торжественному случаю — 10-летию царствования императора Феодосия I, церемония разворачивается на фоне четырехколончатой римской арки с фронтоном или фасада храма. Аналогично имперской иконографической схеме римских монет с образами императоров-триумфаторов[39], торжественная тронная фигура Феодосия, представленного с нимбом, вручающим чиновнику свиток codicillus, вписана в центральный проем арки, полуциркульный свод которой высоко поднят над уровнем архитрава. Такая же четырехколончатая форма портика с высоким арочным проемом в центре, но уже без венчающего фронтона изображена на серебряном блюде со сценой помазания Давида, 628–630 гг. (Кливленд, Музей искусств; ил. 14)[40]: торжественность изображаемого действа соответствует триумфальному характеру архитектурной формы, воспроизводящей здесь уже не римский триумфальный памятник, а христианскую алтарную преграду. Об этом свидетельствует воспроизведение такой конструкции на серебряном дискосе 565–578 гг. из Риха (коллекция Дамбартон Оакс, Сирия; ил. 15) с композицией «Причащение апостолов», представленной в алтаре храма на фоне преграды[41]. К иконографии этого изображения мы еще вернемся.

Однако речь идет не о происхождении четырехколончатой классической формы портика вообще и не об унаследовании ее христианской традицией, а об устойчивости восприятия такой формы на протяжении всего средневековья как образа идеальной алтарной преграды, отделяющей Святая Святых христианского храма от наоса. Об этом свидетельствуют даже совсем поздние, поствизантийские изображения храма и древнерусские рукописи, фронтисписы которых зачастую украшались символическим образом Соборной Церкви или Города-Храма Небесного Иерусалима, представленным в виде разреза трехчастного храма и четырех столпов, отделяющих три алтарные пространства[42].

Кажется очевидным, что сохранившиеся до настоящего времени древние алтарные преграды и их реконструкции, воссоздаваемые по археологическим остаткам, большой иконографический материал — воспроизводит ли он реальный памятник или изображает образ идеальной алтарной преграды, зачастую понимаемой как образ-икона идеального храма, — убеждают в устойчивости архитектурной формы преграды и существовании в восприятии средневековья ее определенного архитектурного клише. В основе этого образа должна была также лежать некая конструкция, представляющая собой какую-то идеальную модель.

На наш взгляд, конструкция алтарной преграды, состоящая из колонок и архитрава, восходит к архитектурному облику входа в Святая Святых ветхозаветной Скинии. Она точно повторяет вид сквозной преграды, отделяющей Святая Святых — самую сокровенную часть Скинии, место хранения Ковчега завета, от помещения «Святого» — передней части Скинии. Библейское описание ее создания (Исх. 25–27; 36–38) и выполненные на его основании реконструкции[43] свидетельствуют, что вход в Святая Святых был оформлен в виде четырех деревянных колонн, обложенных золотом, и образуемого ими тройного прохода, пролеты которого были тщательно завешены тканными завесами, украшенными изображениями херувимов: *«И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и крученого виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы. И повесь ее на четырех столбах из ситтим, обложенных золотом, с золотыми крючками, на четырех подножиях серебряных. И повесь завесу на крючках и внеси туда за завесу ковчег откровения; и будет завеса отделять вам святилище от Святого святых»* (Исх. 26:31–33). И далее: *«А для ворот двора завеса в двадцать локтей из голубой и пурпуровой и червленой шерсти и из крученого виссона узорчатой работы; столбов для нее четыре и подножий к ним четыре»* (Исх. 27:16). Сходное устройство стены — т. е. тканых завес, плотно натянутых между столпами, — отделяющей Святая Святых от Святого, сохранялось в Иерусалимском храме, построенном Соломоном и перестроенном Иродом. По-видимому, оно повторялось и на фасаде всего сооружения[44].

Примечательно, что конструкция сквозного четырехколончатого портика с тремя входами, в центральном проеме которого виден Ковчег Завета, в I–III вв. стала устойчивой иконографической схемой не только фасада Святая Святых, но и образом Иерусалимского храма вообще. Именно таким представлялся он в иудейском искусстве, изобразительные формы которого складываются, как известно, только в позднюю эллинистическую эпоху. В первую очередь, следует вспомнить такие концептуально важные для создания образа памятники, как древнейшее воспроизведение Храма на монете Бар Кохбы (132–135 гг.; ил. 16)[45]. На ней представлен храмовый фасад Скинии, или Святая Святых Иерусалимского храма, в виде сквозного портика с четырьмя колонками, поддерживающими архитрав, и тремя входами, в центральном большем проеме которых виден Ковчег завета; звезда, расположенная над портиком, выражает символический образ Звезды-Мессии (Числ. 24:178) и напоминает об имени того, с кем ассоциировалось изображение, — имя Бар Кохба на арамейском языке означает «Сын Звезды». Известно, что это и все последующие символические изображения Храма являлись не археологически точным воспроизведением Храма, построенного Иродом и уже к тому времени давно разрушенного, но выражали мессианские представления об идеальном «Третьем Храме» и новом восстановленном Иерусалиме. Здесь следует вспомнить не только пророчество Захарии (Зах. 14:9, 16) о всех народах, которые в мессианскую эру соберутся во вновь отстроенном Храме, чтобы отпраздновать торжество Скинии, но и те реальные эсхатологические настроения, которые, судя по апокрифической литературе I–II вв., были основой духовной жизни эпохи. Апокалиптические ожидания и представления о приходе

Мессии и новом Иерусалимском храме получают безусловное преобладание после поражения восстания Бар Кохбы[46]. Поэтому появление на монете, отчеканенной в краткий момент торжества повстанцев и признания их идей, образа нового Иерусалимского храма выглядит глубоко символичным. Еще явственнее символика будущего торжествующего Храма проявляется в триумфальности самой архитектурной формы — четырехколончатого портика, с одной стороны, восходящей к библейскому описанию фасада Святая Святых Скинии, а с другой — повторяющей образ классического эллинистического памятника. Ф. Рикерт справедливо предположил, что отточенная эллинистическая форма четырехстолпного портика с архитравом на монете Бар Кохбы была заимствована с изображения подобной постройки на монете императора Адриана, которая использовалась как раз в эти годы, то есть между 118 и 138 гг.[47] Аналогичная форма четырехстолпного или четырехбашенного позднеримского сооружения появляется и на других монетах эпохи I–II вв. где она служит триумфальной эмблемой римского императора, его всеобъемлющей власти и Римской империи вообще[48].

Те же элементы — четырехколончатый портик Святая Святых, трехчастное деление фасада, архитрав, поддерживающий несколько (12 ?) полукруглых арочек, — повторяются на фреске западной стены синагоги Дура Европос (233–235 гг.) в символическом изображении Иерусалимского Храма-Скинии над нишей для хранения ковчега Торы[49] (ил. 17). По мнению К. Вейцмана, именно эта фресковая композиция относится к первому слою росписи и датируется I в.[50] На каменном рельефе в катакомбах Бет Шеарим, III в.[51] (ил. 18), представлен четырехколончатый вход-портик, в центре которого воспроизведены дверцы шкафа для торы, столь близкие форме царских врат алтарной преграды. Наконец, такой же фасад храма, или Святая Святых, встречается на золотых донцах стеклянных паломнических ампул, увозимых пилигримами из Иерусалима[52]. Прототипом этого золотого четырехколончатого портика, по мнению Г. Кесслера, является изображение Храма, аналогичное фресковому образу в Дура Европос[53]. С. Клер склонен видеть в изображении на донце храм Соломона и праздник обновления храма как аллюзию на текст I книги Царств (1 Цар. 8:65) и на пророчество Захарии (Зах. 14:9, 16)[54].

Как видим, все элементы, к которым часто прибавляются завесы, восходят к библейскому тексту и в древнеиудейском искусстве становятся одной из самых распространенных изобразительных форм: с мотивом тройной арки-входа, т. е. с мессианским идеальным Храмом, у древних евреев ассоциировалась идея Воскресения — личного и всеобщего. Об этом свидетельствуют многочисленные рельефы с таким изображением на боковых стенках саркофагов-оссуариев I–III вв. н. э.[55]

Важно, что все элементы архитектурной стены Святая Святых уже в раннехристианское время получили символическое истолкование. Согласно Филону, четыре колонны, отделяющие Святая Святых Скинии, создают три пространственных измерения и расположены на границе двух миров: чувственного и идеального. Звезде, завесам в трех отделениях скинии и ее тройному входу Филон и Иосиф Флавий придавали космическое вселенское значение[56]. Иосиф Флавий

пишет: *«Устройство Скинии должно было напоминать и служить отражением всего мироздания... завесы, сотканные из четырех сортов материала, служат эмблемой стихий»*. И далее: *«Разделив внутренность скинии на три части, Моисей поставил в расстоянии 10-ти локтей от задней стены четыре колонны... помещение за этими колоннами до задней стены представляло Святая Святых, тогда как остальное пространство Скинии было открыто доступу священнослужителей. Такое распределение Скинии знаменовало собой изображение всего мироздания: третья часть ее, которая отделялась четырьмя колоннами, и в которую был запрещен доступ священникам, изображала небо, как место пребывания Господа Бога. Завесы у входа, закрывающие его, пошли у нас от Скинии»*[57]. Если учесть, что местом невидимого пребывания Бога в Ветхом Завете является помещение, недоступное не только простым людям, но и священникам, становится понятным особое отношение иудеев к тому, что отделяло их от славы Господней: к стене, состоящей из завес, натянутых между четырьмя колонками. Недоступность Бога, обитающего в Святая Святых, как в невидимом мировом пространстве, предопределило космическое толкование Скинии, глубоко абстрактный характер ее символического осмысления, особенно ее «Святой» части и отделяющей ее конструкции. Поэтому трехчастный фасад, четыре колонки и завесы действительно должны были приобрести наивысшую среди всех прочих частей Храма степень спиритуализации и символизма.

Иудео-эллинистические комментарии и символические интерпретации Скинии были приняты и в раннехристианской среде, но не только по отношению к земному Иерусалимскому храму, но и к образу Церкви Нового Завета. Не случайно ветхозаветное изображение Храма-Скинии оказывается весьма близким к словесной иконе Небесного Иерусалима, увиденной и описанной Иоанном Богословом (Откр. 21:14). Им сознательно используется ветхозаветное слово «скиния» как синоним Небесного Города-Храма (Откр. 15:5), т. е. ветхозаветный термин принимается для описания важнейшего новозаветного понятия. Характерным в этом смысле является изображение Небесного Иерусалима на мозаике около 435 г. в триумфальной арке над апсидой базилики Санта Мария Маджоре в Риме (ил. 19), где идеальный образ торжественного входа в идеальный небесный город Иерусалим оформлен аналогично входу в Святая Святых иерусалимского храма — в виде мощной четырехколончатой колоннады, облик которой символически повторен внутри города — на фасаде самого храма[58].

Еще увереннее можно говорить об их принципиальной схожести при обращении к ранним иллюстрациям Небесного Иерусалима, в которых сохраняется словесная икона данного в Откровении образа. Небесный Иерусалим представляется в них как град, окруженный с четырех сторон стенами, каждая из которых прорезана четырьмя колоннами-башнями и тремя арочными порталами, согласно с текстом Апокалипсиса: *«Он имеет большую и высокую стену, у которой с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот»* (Откр. 21:21–13). Откровеннее всего конструкция такой стены показана на изображениях Небесного Иерусалима в латинской иллюстрации конца IX–X вв. к поэме «Психомахия» Аврелия Пруденция Клеменса с изображением

Templum Dei («храма душ») (Leiden, Univ. bibl. Cod. Burmannorum. Q. 3, fol. 148 v; ил. 20)[59], на итальянской фреске второй половины XI века в Сан Пьетро аль Монте Сопра в Чивате[60] и в латинской рукописи Апокалипсиса Сан-Севера (Paris, Nat. bibl., lat. 8878, fol. 207v–208)[61]. Важнейшей деталью всех этих изображений является повторяющийся мотив двенадцати городских башен или колонн, которые прорезают стены города, располагаясь так, что на каждой стороне их оказывается всегда четыре, т. е. имеют вид уже рассмотренного нами символического фасада идеального Храма-Скинии, изображенного на монете Бар Кохбы. Причем центральный из каждых трех входов соответствует тому, что скрыто в центре его храма: на монете Бар Кохба это Ковчег завета, а в иллюстрациях Апокалипсиса — Престол с агнцем Христом.

Следовательно, восходящая к библейскому тексту архитектурная конструкция, отделявшая Святая Святых от «Святого» Скинии и состоящая из открытого четырехколончатого портика, принимала на себя сразу несколько функций. Она отражала облик реального земного фасада Скинии, входа, ведущего в Святая Святых, исторического фасада Иерусалимского храма, портала иерусалимских стен; одновременно она служила символическим образом Скинии, идеального Иерусалимского храма, Града Иерусалима. В то же время четырехколончатые или четырехбашенные врата с тремя входами уподоблялись стене Небесной Скинии, т. е. были иконой Иерусалима Небесного. Как показали работы Е. Ревель-Неер и Б. Кюнель, эта последовательная цепочка образов, каждый раз вбиравших в себя предыдущий, привела к созданию ряда устойчивых иконографических схем, восходящих к Библии и вызывающих определенные зрительные ассоциации[62].

В свою очередь, воспроизведение этого образа в иконографии алтарной преграды свидетельствует, что и она восходила к земному фасаду Скинии, ведущему в Святая Святых, и одновременно уподоблялась стене Небесной Скинии, т. е. служила иконой небесного Города-Храма. Возникает естественный вопрос о времени заимствования этой ветхозаветной формы, уже во втором веке существовавшей лишь в изображениях. Как кажется, это последнее обстоятельство, а также широкое распространение космологического характера комментариев четырехколончатого портика Святая Святых более всего повлияли на усвоение алтарной преградой его «чистой» архитектурной формы и его ясного символического значения. Иконография алтарной преграды раннехристианского храма, по-видимому, выработалась в иудео-христианской среде, широко культивировавшей символическое изображение Храма, подобное представленному на монете Бар Кохбы, и переосмыслявшей его мессианскую символику в духе новозаветного времени. Об этом свидетельствуют и раннехристианские представления о храме, его частях, отмеченные стремлением к «видимому посредству». Действительно, космическое толкование Филоном четырехколончатого портика, отделявшего Святая Святых как границы двух миров, как вселенского символа Скинии-Храма, соответствует аналогичной интерпретации святыми отцами алтарной преграды, конструкция которой повторяет тот же архитектурный образ. Апостольские постановления III в. прямо указывали на строительство церквей по образцу ветхоза-

ветного храмового устройства[53]. А уже ранние отцы церкви рассматривали христианский храм, устраиваемый наподобие Скинии, не только как свершение ветхозаветных прообразов, но как апостольское предание: *«Нужно, чтобы вы знать, Что мы приняли от божественных и всехвальных апостолов: церковь устроять наподобие Скинии Свидения»* (Иоанн Постник, VI век)[54]. Но наиболее ясное и точное осмысление преграды, разделяющей мир чувственный от мира духовного, содержат тексты литургических комментариев, прямо связывающие горизонтальный брус, лежащий на колоннах алтарного барьера, — космитис (κοσμιτης) — с ветхозаветным образом святого очистилища — το αγιον κοσμικον. Древнейший из них сохранился в компилятивном тексте XII в. «Слово, содержащее в себе всю церковную историю и подробное объяснение всего, что совершается в божественном священнодействии», приписываемом Софронию, иерусалимскому патриарху VII в. Н. Ф. Красносельцев убедительно показал, что среди нескольких разновременных напластований этого произведения самым древним толкованием храма, которое он датирует VI в., является толкование ветхозаветное, т. е. интерпретация всех его частей и обрядов как свершение ветхозаветных прообразов[55]. Согласно ему, храм устраивается наподобие Скинии свидения, где алтарная часть есть Святая Святых, киворий над престолом — образ кивота завета, космит — образ ветхозаветного космия — очистилища: *«...космит соответствует ветхозаветному священному космию, представляя украшенное крестом изображение распятия Христа, иногда же космит устрояется во образ завесы»*[56]. Важно, что этот текст дословно повторяется Германом Константинопольским (*«космит соответствует подзаконному и святому космию, представляя украшенное крестом изображение распятого Христа»*)[57] и позже усваивается Уставами Афанасия Афонского и Св. Саввы[58], а само сочетание слов αγιον κοσμικον восходит к евангельскому толкованию апостолом Павлом ветхозаветного храмового устройства (Евр. 9:1). Космитом — очистилищем — в Библии называется золотая крышка с двумя херувимами, покрывающая Ковчег завета, с которой Бог открывался Моисею и возвещал ему свою волю (Исх. 30:6). Она называется так потому, что раз в год первосвященник кропил ее жертвенной кровью для очищения грехов народа. Этот смысл и значение священнодействия и раскрываются апостолом Павлом в послании к евреям. С. Дюканж в словаре греческих терминов под словом ιλαστηριον прямо называет космит очистилищем (ιλαστηριον)[59]. Следовательно, космит алтарной преграды ассоциировался с покрывалом Ковчега завета и охраняющими его херувимами, с местом теофанического явления Бога и жертвенного очищения от грехов. При сравнении этих значений с иконографической структурой икон на алтарной преграде придется признать, что их основное содержание — моление, покаяние, сослужение Богу, херувимское предстояние и теофаническая картина явления Христа — определены этим кратким, но весьма емким комментарием. Следует также помнить, что слово ιλαστηριον было древним христологическим понятием, употреблявшимся по отношению к жертве Христа, его очищающей крови (позже употребляемом также и по отношению к очищенной плоти Богородицы)[60]. Поэтому толкование космитиса как ветхозаветного очистилища в комментарии имеет продолжение: *«...как изображение распятого Христа»*

Прямую связь с ветхозаветным храмовым устройством обнаруживает и декоративное убранство алтарной преграды. Только ее символическим замыслом как входа в Святая Святых можно объяснить преобладание в резном декоре косметиса или темплона образов животных, птиц и деревьев, напоминающих о вырезанных и вышитых украшениях на стенах и завесах ветхозаветного храма (Иез. 41). В ранних изображениях византийских преград появляются и другие иконографические детали, связанные с богослужебными предметами и символическими мотивами Иерусалимского храма. Большой интерес представляет уже рассмотренное выше серебряное блюдо 564–578 гг. со сценой «Причащение апостолов» (ил. 15), где колончатая конструкция преграды имеет в центре полукруглую конху, заполненную раковиной, по сторонам которой на архитраве поставлены два светильника в форме ваз или фиалов, характерных для храмового богослужения Скинии. О традиции зажигать на косметисе подсвечники свидетельствуют монастырские типики. В славянской рукописи Алексеевского константинопольского Устава XI в. говорится: «*...да испъннтся свещь тябло* (τερπλον) *иже нао двереми олтаря*»[71]. Форма раковины в полуциркульной конхе, поднятой над архитравом четырехколончатого портика, находит полную аналогию в ветхозаветной иконографии. Именно так представлен фасад Святая Святых на каменном рельефе из Бет Шеарим[72] (ил. 11, 18), где раковина венчает полукруглый фронтон над закрытыми дверьми шкафа для свитков Торы, напоминающих форму царских врат иконостаса. Тот же мотив раковины, вписанной в нишу, украшает фасад храма в мозаиках пола синагоги Бет Шиан (VI в.)[73], а также нишу для свитков Торы на фреске синагоги Дура-Европос (I в.) (ил. 17). Интересным символическим изображением, соединившим конструкцию из четырех витых колонок с капителями и кивория, увенчанного мотивом раковины на фронтоне, является ампула с образом Гроба Господня из коллекции Дамбартон Оакс[74] (ил. 9). Ее композиция и отдельные детали очень близки иконографии иудейских памятников. Фигуры львов, часто представленных справа и слева от символического изображения Ковчега завета, шкафа для свитков Торы или входа Святая Святых напоминают о резном деревянном олонецком тябле иконостаса XIV в. (?) из собрания ГИМ, где подобные львиные образы вместе с херувимами обрамляют композицию Распятия (в полном согласии с литургическим комментарием косметиса Софронием Иерусалимским) и фигуры святых[75]. Распространенная византийская традиция прилавать колонкам алтарной преграды сложную *«перевязанную узлом»* форму также могла быть связана с аллюзиями на *«причудливую форму столбов»* входа в святилище Соломонова храма[76].

Сходство алтарной преграды с фасадом Святая Святых усиливалось благодаря использованию завес в интерколумниях (что согласуется с толкованием ее Симеоном Солунским: *«Христос проложил путь через завесу плоти, через Него нашли мы вход во святое»*[77] и характерного декора с изображениями ветхозаветных священников и херувимов. Стоит вспомнить, что над преградой возвышалась богатая сень кивория, балдахином покрывавшая святой престол (т. е. Ковчег завета). Поэтому для предстоящего в храме вся эта алтарная композиция должна была действительно восприниматься палаткой Скинии с конструкцией ее фаса-

да, состоящего из тканей и брусов. Очевидно, что с пониманием космитиса как ветхозаветного очистилища связано декоративное оформление сплошной каменной алтарной преграды в церкви Благовещения в Каране (Сербия)[78] (ил. 21), прорезанной тремя арками, между которыми прямо над входом в алтарь — Святая Святых и прямо над царскими вратами как образе крышки Ковчега завета написаны фресковые изображения херувимов со сложенными в знак поклонения святыни крыльями. 12 икон праздников или 12 образов апостолов, размещенных на темплоне вокруг Христа и часто имевших в древности полукруглые арочные завершения, соответствуют 12 коленам, вратам и камням основания, а их общие композиции могли быть чрезвычайно близки многоарочному завершению архитрава Храма на фреске в Дура Европос и монете Бар Кохбы. Показательно сравнение с нею реконструкции алтарной преграды середины XII в. константинопольского монастыря Спаса Пантократора. Отметим, что крест на алтарной преграде занимает место пророческой звезды на ветхозаветных памятниках.

Мессианский символизм ветхозаветного портика мог быть усвоен благодаря эсхатологическому характеру древней литургии, сильно повлиявшему на ранневизантийские литургические комментарии службы и храмового устройства. Прежде всего, он проявлялся, по мнению К. Фелми, в акцентировании идеи упразднения границы между пространственным и временным, землей и небом[79]. Стояние в «храме славы Божьей» воспринималось как стояние на небесах, а события будущего воспринимаются наравне с событиями уже прошедшими, как об этом свидетельствуют слова анафоры, в одном ряду поминающие Распятие Христа и его Второе пришествие. Эсхатологическое понимание литургии ясно проявляется в молитве Малого входа: *«Сотвори со входом нашим входу святых ангелов быти, сослужащих нам и сославящих твою благость»*, но особенно в евхаристической молитве Иоанна Златоуста: *«...аще и предстоят тебе тысящы анхангелов и тмы ангелов, херувими и серафими, шестокрилатии, многоочитии возвышающиися пернати победную песнь поюще, вопиюще, взывающе... С ними и мы блаженныими силами... вопием и глаголем: свят еси...»* Космическое восприятие алтарной преграды должно было усилиться с появлением мистагогии Максима Исповедника, указавшего на соединение в храме во время литургии духовного и чувственного, земного и небесного[80]. Согласно ему, чтение Евангелия уже символизирует конец мира, а отпущение оглашенных указывает на разделение людей на Страшном суде, который в этот момент уже совершается[81]. Великий вход для Максима *«откровение тайны спасения нашего, сущей во святилищах Божественной сокровенности»*[82]. Песнь «Свят, свят, свят» указывает на *«наше единение и равночестность с бесплотными силами, которое будет явлено в будущем»*[83]. Широкое распространение его комментария на Руси в XI в. способствовало эсхатологическому восприятию здесь и литургии как предвкушения будущего века, и символики алтарной преграды как ее «видимого образа». Уже в самом начале текста символика храма указывает на соединение земли и неба и упразднение границы между ними[84]. Еще более усиливала этот аспект литургии «Толковая служба», которая основывалась на толковании Григория Богослова и Германа Константинопольского. Божественная литургия, следуя этому комментарию, является не столько изо-

бражением небесного богослужения, как у Дионисия Ареопагита, и не столько предвкушением будущих благ, как у Максима, сколько сама становится временем и местом действия небесных сил: *«...херувими аки ереи, серафими аки стли, аггли аки діакони, и многоочіті аки цріе, шестокрилі иже лица своя закрываху окрест его предстоят, и не могуще зрети се бо невидимо служитъ со иереомъ»*[85].

Здесь нельзя не вспомнить об устойчивой традиции размещения древнерусских изображений херувимов на предалтарных столпах или на стенах вимы, в непосредственной близости к алтарной преграде, порой прямо над брусом космита, и, возможно, на нем самом. Хорошо известный обычай XVI–XVII в. «наводить красками херувимов» на тяблах иконостаса, безусловно, восходит к древней иконографии алтарной преграды. В связи с этим становится понятным содержание текста на новгородской берестяной грамоте, адресованной художнику Олисею Гречину, в которой, как теперь можно думать, речь идет о заказе икон на алтарную преграду 90-х годов XII в.: *«Напиши ми шестокриленая анг(е)ла 2 на довоу икоунокоу, на верьхо деисусоу»*[86]. Фресковые изображения херувимов в алтарях (например, в новгородских храмах XII в., в соборе Снетогорского монастыря во Пскове 1313 г. и во многих других памятниках) уподобляли алтарь ветхозаветной Скинии и Святая Святых, а их образы на космите и, возможно, на завесах[87] восходили к иконографии входа «Святая Святых», буквально следуя его библейскому описанию *«И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и крученого виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы. И повесь ее на четырех столбах из ситтим, обложенных золотом»* (Исх. 26:31). Но одновременно образы херувимов были созвучны уже отмеченным литургическим текстам, отражая их ярко выраженный эсхатологический характер. Анализируя содержание и распространенность на Руси толкования Григория Богослова, «Толковой Службы» и комментария св. Максима, К. Фелми указывает на сравнительно долгое преобладание эсхатологического аспекта в толковании божественной литургии на Руси[88]. А это, в свою очередь, могло определять соответствующее восприятие алтарной преграды древнерусского храма.

Таким образом, мессианское ожидание восстановленного Иерусалимского храма, выразившееся у иудеев в символическом изображении идеального Храма, получает в церкви Нового Завета свое развитие и завершение: облик алтарной преграды каждого земного храма, служа знаком взаимопроникновения и единения временного и вечного, становится символической иконой Храма Небесного — идеальным образом Небесного Иерусалима. В этом контексте особый смысл приобретает толкование Симеоном Солунским алтарной преграды и темплона (космита) как *«союза любви и единение во Христе Святых, сущих на земле, с горними, как завета Бога с людьми»*[89], ибо *«Се скиния Бога с человеками и Он будет обитать с ними»* (Откр. 21.3). Прямое уподобление алтарного портика Божественной Скинии получает в символическом комментарии XV в. свою окончательную и ясную форму.

Эволюция открытой алтарной преграды в высокую сплошную стену иконостаса отразила процесс усиления эсхатологических представлений о ней как о зримом образе Будущего Века. Иконостас, перекрывавший всю ширину наоса

и прорезанный, в соответствии с трехчастным делением храма и алтаря, тремя вратами, был уподоблен *«высокой стене Небесного Иерусалима»*, с восточной стороны которой было «трое ворот». Сосредоточение перед ним верующих во время литургии должно было связать его с главной идеей евхаристии, слить в один зримый образ спасения: в иконостасе видели идеальную икону Царствия Небесного, лицезрели присутствие Бога, пребывавшего здесь среди людей. Поэтому ему и были приданы традиционно-узнаваемые черты небесного Храма-Города.

Примечания

[1] *Xydis St.* The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia // The Art Bulletin. 1947. Vol. 29. P. 1–11. Fig. 232–233.

[2] *Megaw A. N. S.* The Skripou Screen // Annual of the British School at Athens. 1966. Vol. 61. P. 1–32.

[3] *Chatzidakis M.* À propos de la date et du fondateur de Saint-Luc // Cah. Arch. 1969. Vol. 19. P. 127–150.

[4] *Firatli N.* Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie // Ibid. P. 161.

[5] *Frantz A.* The Athenian Agora. T. 20: The Church of the Holy Apostles. Princeton, 1971. P. 14 ff.

[6] *Ορλάνδος Α.* Το παρα τό Αλιέρι μετόχιον τοῦ 1Οσ. Λουκά Φοκιδος // Αρχέιον τῶν Βυζαντινῶν Μνεμέιων τῆς Ελλαδος. Ζ'. 1951, σελ. 132–139, εἰκ. 1–5; *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский templon // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 118. Ил. с. 119, примеч. 46.

[7] *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Ikonostasis ? // JBAA. 1981. Vol. 84. P. 13.

[8] *Ορλάνδος Α.* Νεωτερα εύρηματα εἰς την Μονήν Δαφνίου // Αρχέιον τῶν Βυζαντινῶν Μνεμέιων τῆς Ελλαδος. Η'. 1955–1956, σελ. 67–99, 77–78, εἰκ. 11–19.

[9] *Ορλάνδος Α.* Η Πισκοπή τῆς Σαντορήνης // Αρχέιον τῶν Βυζαντινῶν Μνεμέιων τῆς Ελλαδος. Ζ'. 1951, σελ. 194–198, εἰκ. 8, 10, 12; *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 118. Ил. с. 122, примеч. 53; *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 14.

[10] *Чукова Г. А.* Интерьер в древнерусском храмовом зодчестве конца X — первой трети XIII в.: Основные архитектурные элементы по археологическим данным. СПб., 1991. Дис... канд. ист. наук; *Чукова Г. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 273–287.

[11] *Щепкин Д. В.* Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора в Десятинной церкви // Тр. XII археологического съезда. М., 1905. Т. 3. С. 6; *Лебединцев П.* О святой Софии Киевской // Тр. III археологического съезда в Киеве. 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 53–93; *Каргер М. К.* Древний Киев. М., Л., 1961. Т. 2. С. 199, 206. Рис. 67; *Холостенко М. В.* Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ. Київ, 1975. С. 134–137. Рис. 26; *Ковалева В. М.* Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII вв. // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 55–64; *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси. XII–XV вв. М., 1961. Т. 1. С. 224–225 и др. К убранству деревянных колончатых преград, а не к элементам декора жилых домов, как принято думать, могут относиться находки деревянных резных колонок в Новгороде в слое XI в. *Колчин Б. А.* Новгородские древности: Резное дерево. М., 1971. Табл. 9–12.

[12] *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. Н.* Ар-

хитектура интерьера Новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 288-297. Ил. 4.

[13] *Weitzmann K.* The Monastery of St. Catherine at Mont Sinai: The Icons. Princeton. 1976. Vol. 1. P. 102; *Chatzidakis M.* L'evolution de l'icone aux 11e–13e siècles et la transformation du templon // XVe Congrès International d'études byzantines. Vol. 3: Art et Archéologie. Athéns. 1976. P. 165 sqq.; *Walter C.* A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. T. 51. P. 213–214; *Смирнова Э. С.* Изображения на алтарных преградах XI в. по русским источникам // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Москва. ГТГ. Тез. докладов. М., 1996. С. 36; *Сарабьянов В. Д.* Новгородские алтарные преграды XII в. // Там же. С. 39–40.

[14] *Megaw A. N. S.* Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul // DOP. 1963, Vol. 17. P. 335–362, esp. 344; *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 2–5.

[15] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 51. Ил. С. 120; *Ορλάνδος Α.* Οσ. Μελετίου καὶ τὰ παραλαύρια αυτής μέρος α // Αρχέιον τῶν Βυζαντινῶν Μνεμέιων τῆς Ελλαδος. Η. Μονῆτου Ε. 1939–1940, σελ 72-75, εἰκ. 24.

[16] *Окунев Н.* Алтарная преграда XII века в Нерези // SK. 1929. Vol. 3. P. 5–23. Pl. I. III.

[17] *Ορλάνδος Α.* Η Μητροπολιζ τῶν Σερρων // Αρχέιον τῶν Βυζαντινῶν Μνεμέιων τῆς Ελλαδος. Η. Μονῆτοῦ Ε. 1939–1940. σελ. 162–164. εἰκ. 5, 9. *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 118. Ил. с. 121. Примеч. 52.

[18] *Ορλάνδος Α.* Παραλειπόμενα ἀνό τήν Μ. Χελανδαπίο // Αρχέιον τῶν Βυζαντινῶν Μνεμέιων τῆς Ελλαδος. Η. 1955–1956. σελ. 105–108. εἰκ. 1–2; *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 118. Ил. с. 123. Примеч. 57.

[19] *Wharton Epstein A.* Tokali Kilise: Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington, 1986. P. 7–9. Tabl. 6–8; *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 24–25.

[20] *Chatzidakis M.* Ikonostas // RBK. 1978. Vol. 3. Col. 328–329.

[21] *Bréhier L.* Anciennes clôtures de choeur antérieures aux iconostases dans les monastéres de l'Athos // Atti del V Congresso internazionale di studi byzantini. Roma. 1940. Vol. 2. P. 55; *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 126. Примеч. 77.

[22] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 126.

[23] Эту точку зрения отстаивал и В. Н. Лазарев. См.: Там же. С. 122. В последнее время проблема была подробно рассмотрена: *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 25–26.

[24] Подр. об этом см. мою вторую статью в наст. изд.

[25] Это наблюдение Т. Мэтьюза было поддержано А. Эпштейн. *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. London. 1971. P. 171; *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 26.

[26] О дате комментария см.: *Bornert R.* Les Commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle. Paris. 1966. P. 181 sqq.; Darrouzes J. Nicolas d'Andida et les Azymes // REB. 1974. Vol. 32. P. 199–210.

[27] PG. Vol. 140. Col. 445. Перевод сделан по английскому варианту; приведен: *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople. P. 171.

[28] Например, на никсиде из Метрополитен музея в Нью-Йорке: Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century / Ed. M. E. Fraser, K. Weitzmann. New York. 1979. P. 581. Cat. 520. Появление завес в интеркольмниях было вызвано изменениями в литургии, требовавшей в определенные моменты службы закрывать алтарь от взглядов молящихся. Ранее всего это нововведение коснулось сирий-

ского обряда, согласно которому тайные моменты евхаристии могли видеть лишь избранные. См.: *Dix G.* The Shape of the Liturgy. New York, 1983. P. 480 ff. Поэтому в сирийских храмах завесы должны были появиться очень рано. Возможно, это объясняет устойчивую иконографическую схему алтарных преград с завесами, характерную для памятников сиро-палестинского происхождения — пиксид, евлогий и ампул IV–VI вв.

[29] *Бовини Дж.* Равенна: Искусство и история. Равенна. 1996. Ил. 80.

[30] Age of Spirituality. P. 595. Fig. 83.

[31] *Mathews T.* The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art. Princeton, 1995. P. 168. Il. 132.

[32] *Dyggve E.* Ravennatum Palatium Sacrum: La basilica impetrale per cerimonie. Studi sull'arhitettura dei pallazzi della tardantichita // Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Archaeologisk-kunsthistoriske Meddelelse. Koobenhavn, 1941. Bd. 3/2. 3 ff.

[33] *Schultz R. W.* The Church of the Nativity at Bethlehem. London, 1910. P. 31–51; *Smith B.* Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956. P. 62–65. Fig. 75; *Hunt L.-A.* Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of "Crusader" Art // DOP. 1991. Vol. 45. P. 69–86.

[34] The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. L. Wixon. New York, 1997. P. 501–502. Cat. 338. Il: P. 6, 11.

[35] Ibid. P. 110–111. Cat. 64. Il.

[36] Ibid. P. 107–109. Cat. 62. Il; *Kalavrezou-Maxeimer I.* The Knotted Column // Fourth Annual Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers. Ann Arbor, 1978. P.31–32.

[37] The Glory of Byzantium. P. 109–110. Cat. 63. Il.

[38] *Delbrueck R.* Spätantike Kaiserporträts. Berlin; Leipzig, 1933. Tabl. 94–97.

[39] *Мацулевич Л. А.* Серебряная чаша из Керчи. Л., 1926. С. 59.

[40] Age of Spirituality. P. 476–477. Cat. 425.

[41] Ibid. P. 611–612. Cat. 547.

[42] *Филимонов Г. И.* Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859. Табл. VIII.

[43] *Олесницкий А.* Ветхозаветный храм в Иерусалиме. СПб., 1889.

[44] Там же. С. 215, 217, 305, 510–511. Благодарю Б. Л. Панича, любезно поделившегося своими наблюдениями и подсказавшего мне ряд важных примеров.

[45] *Kindler A.* Coins of the Land of Israel. Jerusalem, 1974. P. 55–56, note 76, 78, 85; *Meshorer Y.* Jewish Coins of the Second Temple Period. Tel-Aviv, 1967; *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Paris, 1984. P. 72–79. Fig. 2.

[46] *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance... P. 43, 72–73 sqq.; *Урбах З. З.* Мудрецы Талмуда. Jerusalem, 1989. С. 438–448.

[47] *Rickert F.* Review Revel-Never. L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles // Jahrbuch für Antike und Christentum. 1986. Bd. 29. S. 218–222.

[48] *Smith B.* Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956. P. 32, 39. Fig. 16; P. 38. Fig. 14

[49] *Rostovtzeff M.* Dura Europos and its art. Oxford,1938; *Sonne I.* The Paintings of the Dura Synagogue // Hebrew Union College Annual. 1947. Vol. 20. P. 255–362; *Wischnitzer R.* The Messianic Theme in the painting of the Dura Synagogue. Chicago,1948; The Dura Europos Synagogue: A Re-evaluation (1932–1972) / Ed. J. Gutmann. Montana, 1973; *Kühnel B.* Jewish Symbolism of the Temple and the Tabernacle and Christian Symbolism of the Holy Sepulchre and the Heavenly Tabernacle: A study of their relationship in Late Antique and Early Medieval Art and Thought // JJA. 1986–1987. T. 12–13. P. 147; *Weitzmann K., Kessler H. L.* The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Washington, 1990. Pl. 3, 193.

[50] *Weitzmann K., Kessler H. L.* Op. cit. Pl. 3, 193; *Sed-Rajna G.* Images of the Tabernacle/ Temple in Late Antique and Medieval Art: the State of Research // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Jerusalem. 1998. (Art. JJA. Vol. 23–24). P. 46–47.

[51] *Mazar B., Sowa M., Lifschitz B., Avigav N.* Beth Shearim: Final Report. T. I–III. Jerusalem. 1957–1972; *Revel-Neher E.* L'alliance et la promesse: le symbolisme d'Eretz-Israël dans l'iconographie juive du Moyen âge // JJA. 1986–1987. Vol. 12–13. P. 138. Fig. 3–4.

[52] *Barag D.* Glass Pilgrim Vessels from Jerusalem // Journal of Glass Studies. 1970. Vol. 12. P. 35–63.

[53] *Kessler H.* Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity // Kairos. 1990/1991. Vol. 32/33. P. 53–57.

[54] *St. Clair A.* God's House of Peace in Paradise: The Feast of Tabernacles on a Jewish Gold Glass // JJA. 1985. Vol. 11. P. 6–15.

[55] *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance... Pl. I. 2.

[56] *Daniélou J.* La symbolique du temple de Jérusalem chez Philon et Josèphe // Le symbolisme cosmique des monuments religieux. Rome, 1957. P. 89

[57] *Иосиф Флавий.* Иудейские древности. Кн. 3, гл. 6.3. М., 1994. С. 115–116, 120–121.

[58] *Oakeshott W.* Mozaici Rima. Beograd, 1977. S.67–77. Tabl. 9.

[59] Эта тема подробно рассмотрена в работе: *Kühnel B.* Op. cit. P. 152–168. Мы опираемся на ее исследования и выводы. Особенно следует выделить группу так называемых рукописей Беатус, включающую манускрипты с середины X в. по XVI в. Подробное описание иллюстрации «Психомахии» см.: Ibid. P. 160. Fig. 8.

[60] *Colli A.* L'affresco della Gerusalemme celeste di San Pietro al Monte di Civate: proposta di lettura iconografica // Arte Lombarda. 1981. N 58/59. P. 7–20; Christ Y. La Jerusalem celeste de Civate // Schweizarishe Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte. 1983, N 40. S. 94–96; Kühnel B. Op. cit. P. 154–155. Fig. 7

[61] *Kühnel B.* Op. cit. P. 154–155. Fig. 5.

[62] *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance...; *Kühnel B.* Op. cit. P. 152–168. Из последних работ этой проблеме посвящена статья: *Sed-Rajna G.* Op. cit. P. 42–45.

[63] *Вагнер Г. К.* Византийский храм как образ мира // ВВ. 1986. Т. 47. С. 166–167; *Кошеленко Г. А.* Развитие христианской эстетической теории в конце II–III вв. н. э. // ВДИ. 1970. № 3. С.95.

[64] *Красносельцев Н. Ф.* Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки и пр. с примечаниями. Казань, 1885. С. 324.

[65] *Красносельцев Н. Ф.* О древних литургических толкованиях // Летопись историко-филологического общества при Имп. Новороссийском университете. Одесса, 1894. Т. 4: Византийское отделение. Ч. 2. С. 178–257, особ. с. 221.

[66] Там же. С. 201. Толкование кивория над престолом как Ковчега Завета (*«ибо* κιβ *значит Ковчег, а* ουριον *— озарение Господне, свет Божий»*) (С. 239) было хорошо знакомо на Руси в XII в. В известии Новгородской I летописи старшего извода за 1204 г. говорится о разграблении собора Софии Константинопольской и описывается устройство алтарной преграды из 12 колонн с серебряным убранством «межы стълпы», а также сообщается о четырех столпах «кивотьныя». Нет сомнений, речь идет о кивории, понимаемом как Кивот Завета. Отметим, что 12 колонн преграды очень близки 12-столпным изображениям Небесного Иерусалима на рассмотренных миниатюрах.

[67] *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств / Вступ. ст. П. И. Мейендорфа. Пер. и предисл. Е. М. Ломизе. М., 1995. С.47.

[68] *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. 1, вторая половина. С. 204.

[69] *Du Cange C.* Glossarium ad Scriptores mediae et infimae graecitatis. Lyon. 1688; Ср: *Walter C.* The Byzantine Sanctuary — a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Т. 1. С. 98.

[70] Благодарю В.В. Василика, любезно указавшего мне на это.

[71] *Голубинский Е.* Указ. соч. С. 208. О светильниках на архитраве преграды Софии Константинопольской свидетельствует поэма Павла Силенциария: *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. 136.

[72] *Revel-Neher E.* L'alliance et la promesse... P. 138. Fig. 3–4. Раковина в центре четырехколончатой алтарной преграды, представленной подробно, с нижними решетками и завесами в боковых отделениях, изображена на сирийском костяном рельефе позднего VII в. из собрания Сфорцеско в Милане с изображением санктуария Св. Мины (см. ил. 11): Age of Spirituality. P. 578. Cat. 517.

[73] *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance... Fig. 50.

[74] Age of Spirituality. P. 585. Cat. 524.

[75] *Смирнова Э. С.* Два примера убранства иконостасных тябл на Севере // Средневековая Русь. М., 1976. С. 356.

[76] *Kalavrezou-Maxeimer I.* The Knotted Column // Fourth Annual Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers. Ann Arbor, 1978. P. 31–32.

Замечательным примером понимания алтарной преграды как входа в Святая Святых является мозаичный декор пола пресбитерия в капелле Богородицы на горе Небо в Иордании (начало VI в.), сохранившей нижние части престола и колонок преграды. В центре декоративного фриза между царскими вратами и трапезой изображен четырехколончатый фасад Святая Святых с жертвенником перед ним — как символический вход в алтарь христианского храма (ил. 8). Близкий пример представляет мозаичный пол перед алтарной преградой с изображением четырехколончатого портика с раковиной капеллы Св. Иоанна (Вторая половина VI в.) в Вади Африт.

[77] *Симеон, архиеп. Фессалоникийский.* Толкование о божественном храме и божественных тайнодействиях // Писания святых отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1887. Т. 3. С. 494.

[78] *Grabar A.* Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Jugoslavia // ЗРВИ. 1961. Т. 7. С. 408–409; *Бабин Г.* О живописанном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. Црт. 10.

[79] *Felmy K.* Verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 39–49.

[80] *Balthasar H.* Kosmiche Liturgie: Das Weltbild Maximus des Bekenners. Einsiedeln, 1961. S. 366–407.

[81] Maximus. Mystagogie. 24 // PG. T. 91. Col. 78.

[82] Ibid., 17 // Col. 693.

[83] Ibid., 19 // Col. 696.

[84] *Красносельцев Н. Ф.* «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения: В Древней Руси до XVIII века (Библиографический обзор) // ПС. 1878. Т. 5. С. 5.

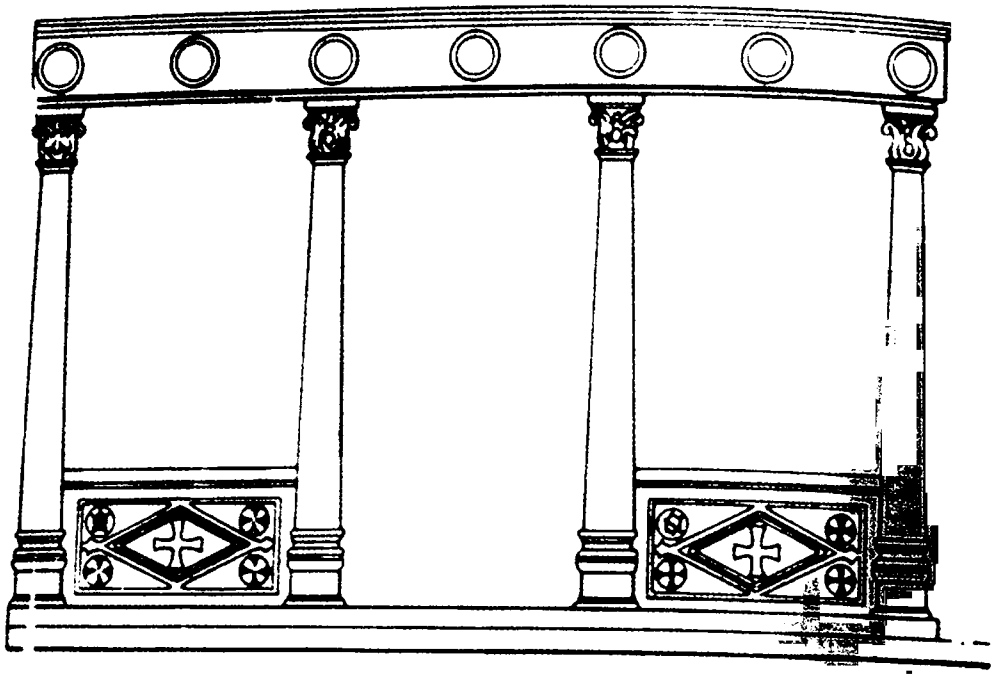
[85] *Felmi K.* Op. cit. С. 45. Текст «Толковой Службы» приводится по рукописи: Соловецкое собрание (ОР РНБ. № 944).

[86] *Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л.* Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981. С. 142, грамота 549

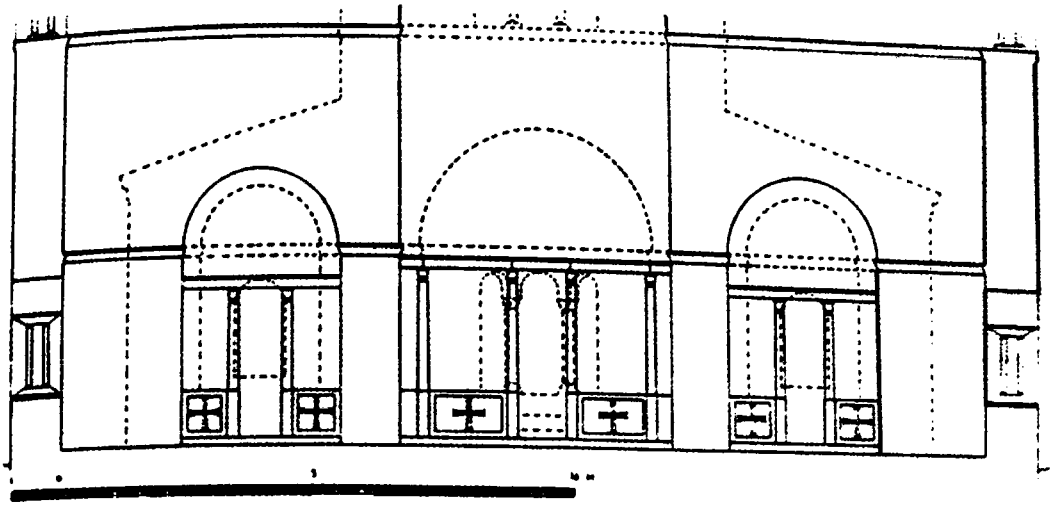
[87] *Ильин М. А.* Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV–XV вв. // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 81. 87; *Бадяева Т. А.* Ткани и лицевое шитье в убранстве русских храмов XV века // Проблемы истории СССР. М., 1974. С. 61. О драгоценных завесах алтаря упоминают древнерусские летописи: так в «Похвальном слове» волынскому князю Владимиру Васильевичу (Ипатьевская летопись, под 1289 г.) говорится, что среди вкладов князя в его кафедральный собор были и «завесы, золотом шитые и дроутые оксамитные съ дробницею» (ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стб. 925–926).

[88] *Felmi K.* Op. cit. P. 47.

[89] *Симеон, архиеп. Фессалоникийский.* Толкование. Гл. 104: Что означают столбики, верхний космит и окружающее его (π'Ξπλον). С. 191.



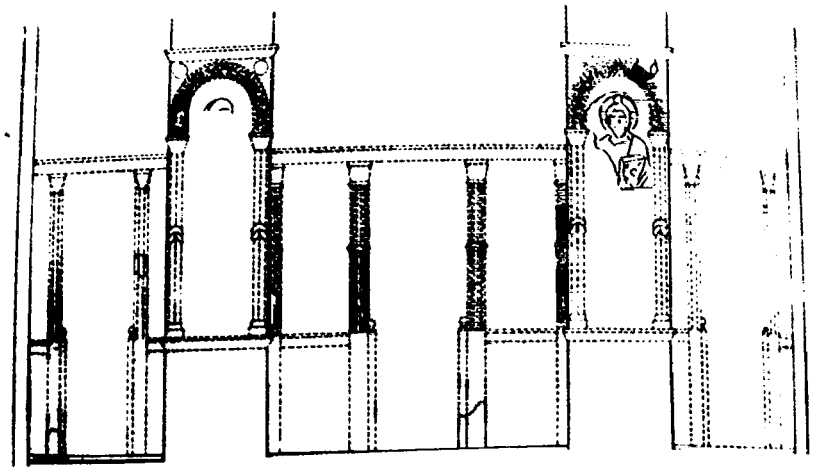
1. Алтарная преграда храма Св. Софии в Константинополе. План и фрагмент бокового фасада. Реконструкция С. Ксидиса



2. Алтарная преграда церкви Успения в Скрипу, Греция. 873/874 гг.
Реконструкция A. N. S. Megaw



3. Алтарная преграда храма Св. Апостолов на Агоре в Афинах.
Конец X — начало XI века



4. Алтарная преграда храма Успения в Дафни. XI век.



5. Алтарная преграда кафоликона Хосиос Лукас в Фокиде, Греция. XI век



6. Алтарная преграда храма Св. Пантелеймона. Нерези, Македония. 1164.
Фото Г. Белтинга, реконструкция Г. Бамби



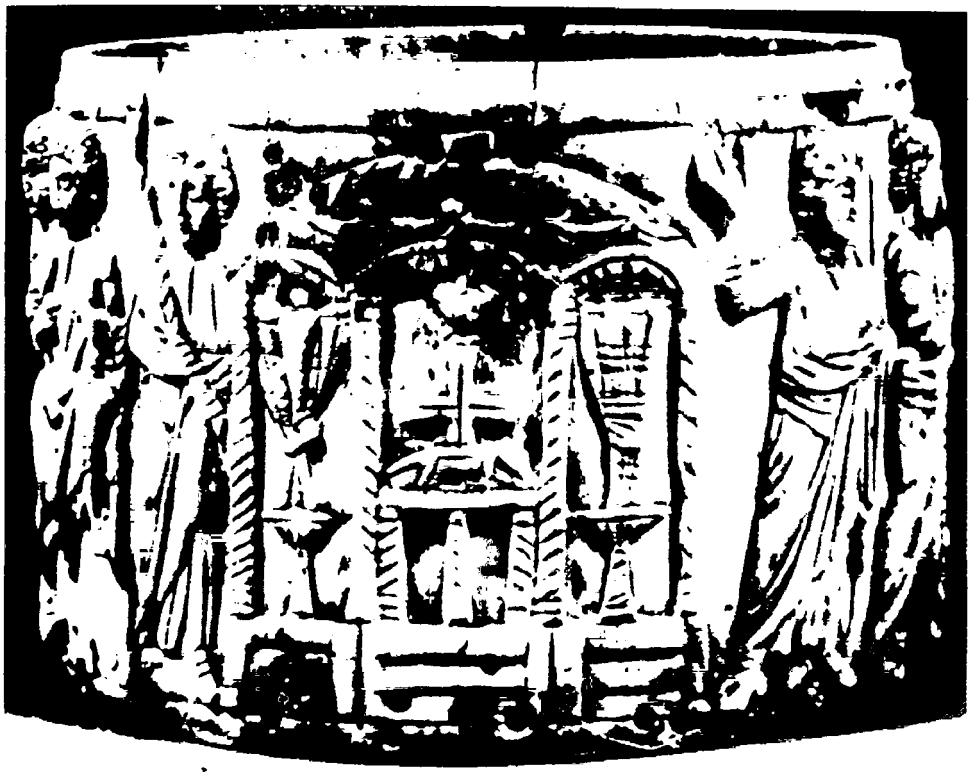
7. Дворец Теодориха. Мозаика южной стены нефа. Сан Апполинаре Нуово. Равенна. VI век



8. Иерусалимский храм. Мозаика перед алтарным престолом. Капелла Богоматери. Монт Небо. Иордания. Начало VI века



9. Ампула со сценой «Жены у гроба». Палестина. VI век.
Коллекция Дамбартон Оакс, Вашингтон



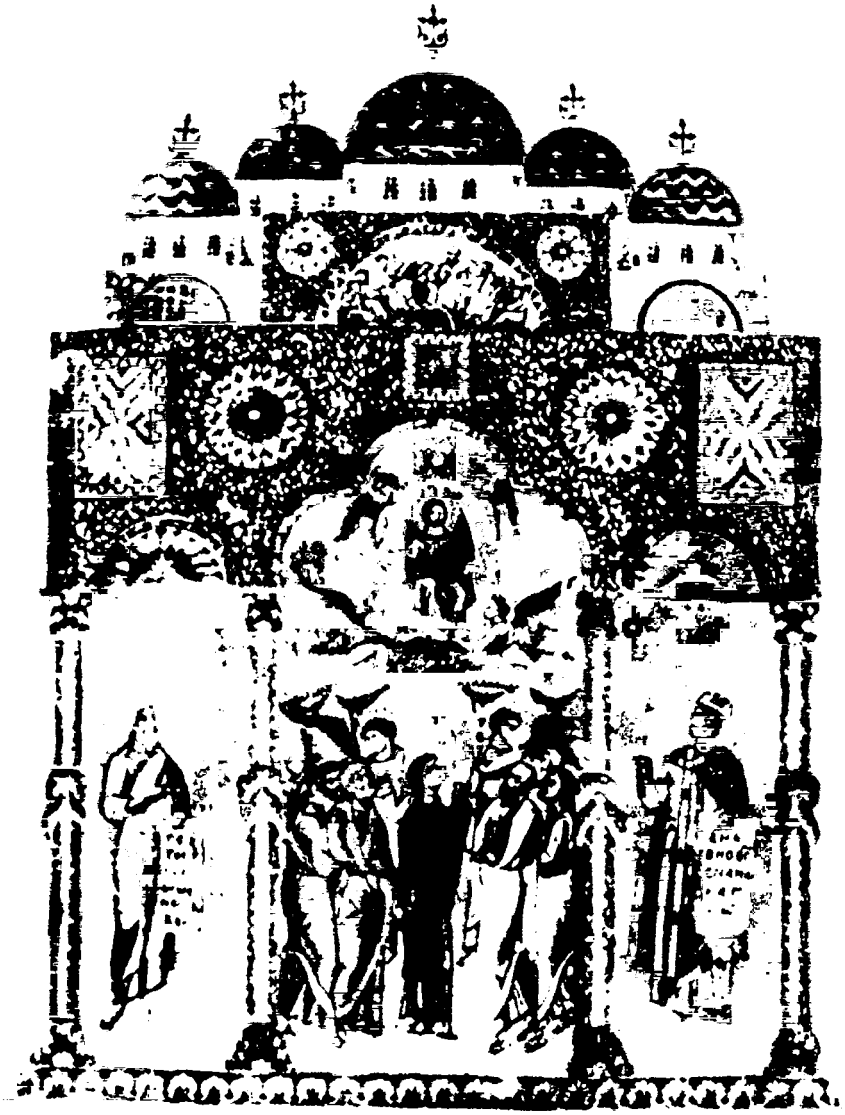
10. Пиксида с новозаветными сценами. Сирия или Палестина. Ранний VI век.
Музей искусств. Кливленд



11. Св. Мина на фоне своего реликвария. Костяной рельеф. VII век. Кастелло Сфорцеско, Милан



12. Процессия в Константинополе. Миниатюра «Хроники Иоанна Скилицы». Третья четверть XII века. Национальная библиотека, Мадрид



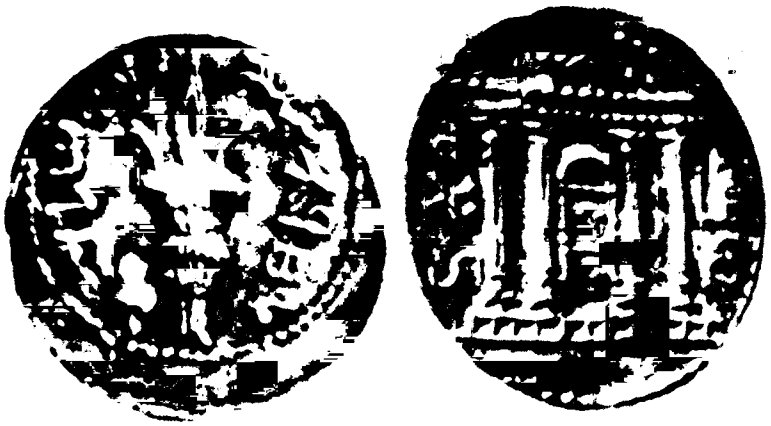
13. Вознесение Христа. Миниатюра Гомилий Иакова Коккиновафского. Вторая четверть XII века. Ватикан



14 Самуил помазывает Давида. Блюдо. Константинополь. 628–630.
Метрополитен Музей, Нью-Йорк



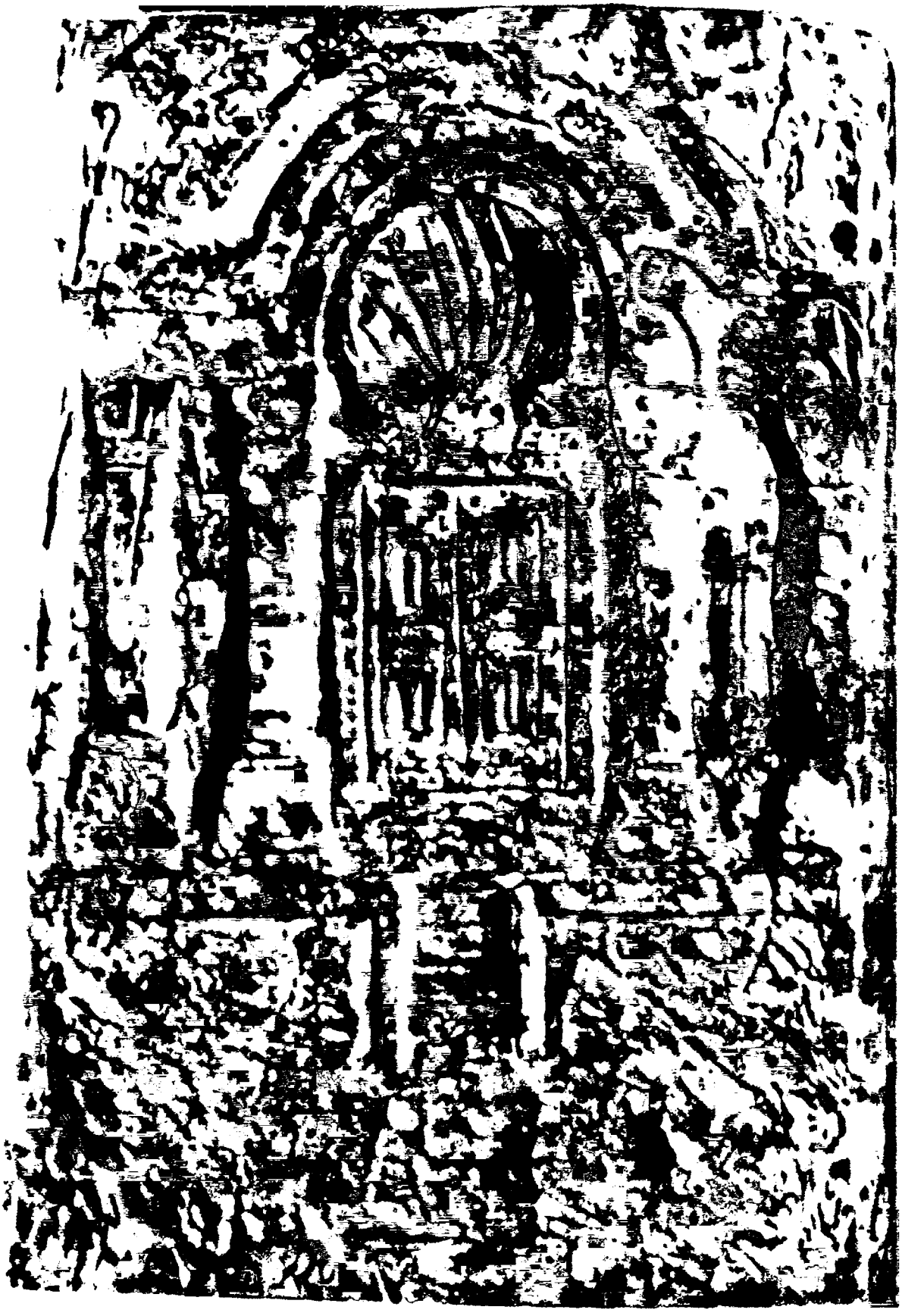
15 Причащение апостолов. Блюдо «Riha». Константинополь (?). 565–578.
Коллекция Думбартон Оакс, Вашингтон



16. Тетрадрахма времени восстания Бар Кохба. 134–135 гг.



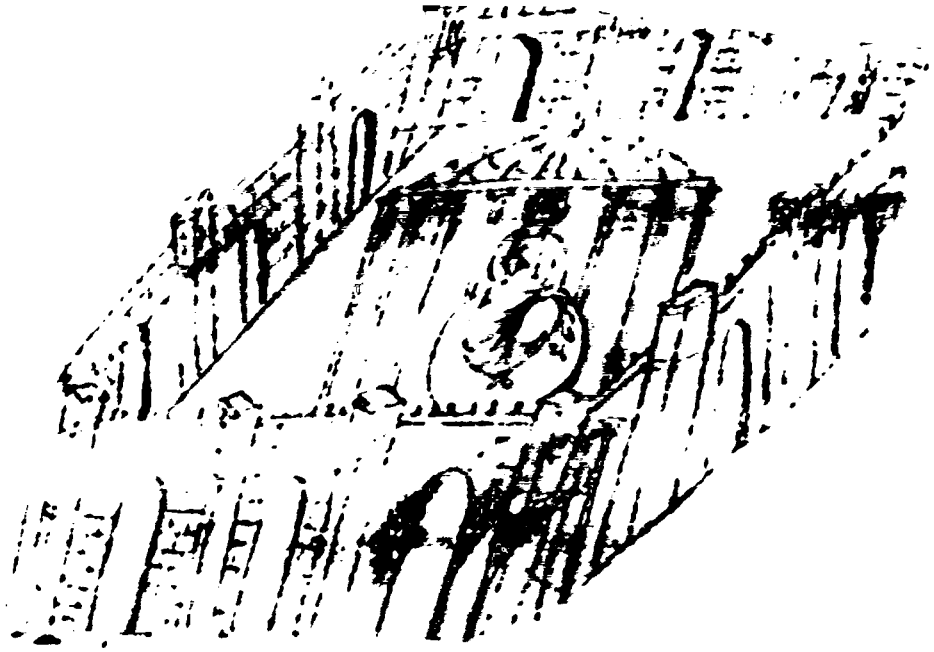
17. Декоративная панель над нишей для хранения Торы. Синагога Дура Европос II век. Сирия



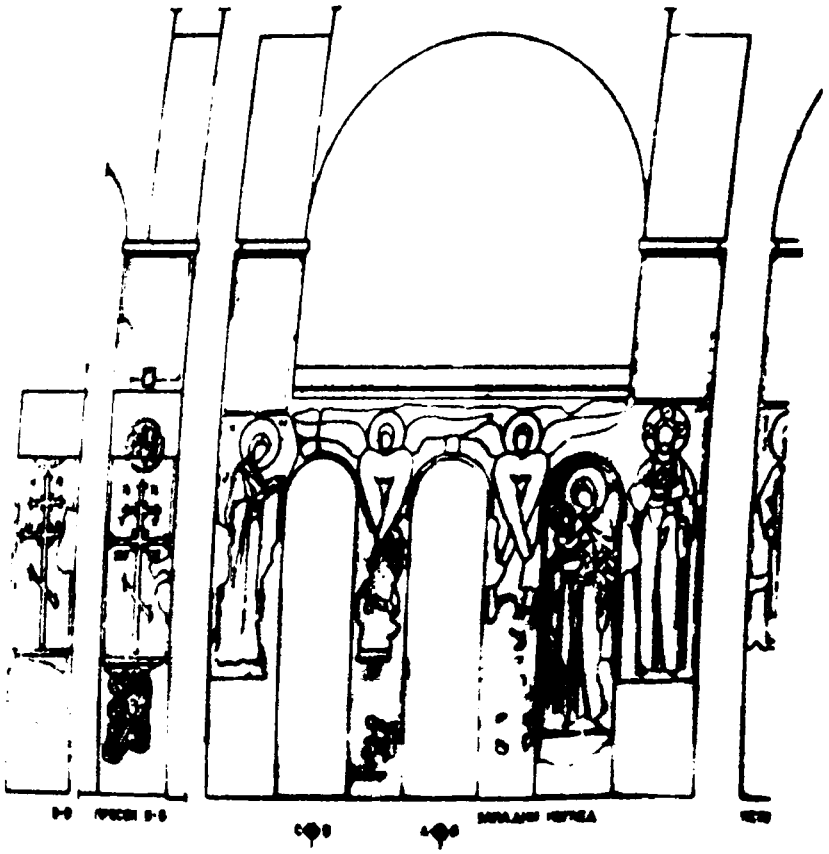
18. Храм. Каменный рельеф. Катакомбы. Беф Шеарим. III век



19. Небесный Иерусалим. Мозаика триумфальной арки базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 435 год



20. Небесный Иерусалим — Templum Dei. Миниатюра к поэме «Психомахия» Аврелия Пруденция Клеменса. Конец. IX — начало X века. Лейден. Univ. Lib Cod. Burm.Q. 3. fol. 148 v



21. Каменная алтарная преграда церкви Благовещения в Каране. Сербия. Первая четверть XIV в.

АРМЕН КАЗАРЯН

АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА И ЛИТУРГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ХРАМА ЗВАРТНОЦ

Изучение алтарного пространства христианского храма давно уже находится в числе наиболее приоритетных задач истории архитектуры. Алтарная часть, в наибольшей мере связанная с богослужением, является важнейшим элементом формирования пространственной структуры храма. В отличие от других составных частей этой структуры, она проявляет меньшую типологическую разноликость как в пределах отдельных школ, так и в рамках всего христианского зодчества. Более того, если присутствие в композиции храма остальных частей, в том числе и наоса, не столь обязательно[1], то вообразить себе церковь без алтаря просто невозможно.

Может показаться, что некоторое однообразие форм алтарного пространства способно облегчить задачу исследователей-реставраторов. Однако повышенное внимание духовенства к этой части храма часто приводило к тому, что при утверждении новых литургических норм требовалось изменять, перестраивать древние алтари, возвышения, преграды. Алтарные пространства, содержавшие драгоценную утварь и реликвии, часто подвергались ограблениям, сопровождавшимся разрушениями конструкций. Наряду с естественными процессами старения, эти факторы явились основными причинами исчезновения не только отдельных памятников, но и целых пластов искусства, связанного с построением и оформлением алтарного пространства.

Одной из таких лакун является почти полное отсутствие археологического материала для воссоздания алтарного пространства раннесредневековых храмов Армении[2]. Не лучшим образом обстоит дело и в Грузии, где, в частности, не известно ни одной алтарной преграды IV–VII в.[3] Рано проявившиеся тенденции к автономизации армянской церкви, приведшие к некоторым отличиям армянской литургии от византийской (хотя сущность этих различий остается не вполне понятной)[4], не позволяют реконструировать восточную часть армянской церкви по образцам ранней Византии без предъявления на то фактических доказательств.

В связи с этим наблюдения, сделанные мной и архитектором-реставратором Григором Налбандяном и детально уточненные при нашем совместном посе-

шении развалин храма Звартноц в августе 1995 г.[5], могут оказаться исключительно полезными в деле воссоздания алтарного пространства армянской церкви.

Храм Звартноц возведен на месте исторической встречи просветителя Армении св. Григория с царем Трдатом[6], которое знаменует первое сближение могущественного армянского царя с христианским проповедником. Строитель-инициатором и автором замысла, а возможно, и архитектором[7] этого величественного прославленного сооружения, признанного шедевром средневекового зодчества, являлся католикос армянской церкви Нерсес III, прозванный Строителем (642-662 гг.), — личность разносторонне развитая, незаурядная и отличавшаяся определенной греческой ориентацией[8].

Планово-пространственная композиция Звартноца во многом оригинальна и не имеет прямых прототипов в зодчестве соседних стран. Архитектура церкви по строительной технике, пропорциям, особенностям художественного образа является органическим порождением раннесредневекового армянского зодчества. И в то же время ни один из образцов армянского строительного искусства не проявляет такой откровенной генетической связи с ранневизантийской архитектурой, какая отражена в пространственной структуре и убранстве этого храма (ил. 1, 2, 12б).

Композиция сооружения представляет собой гармоничное сплетение ротондальной и тетраконховой основ. Центральное ядро формирует вписанный в круг купольный тетраконх, апсиды которого покоятся на живописных аркатурах, а четыре угла образованы мощными устоями. За ними, на пересечении диагональных осей с внутренним кругом, поставлены величественные колонны с орлиными капителями. Вокруг этого ядра организован широкий обход, ограниченный высокой внешней кольцевой стеной. По наиболее вероятному проекту реконструкции Т. Тораманяна, объемный облик Звартноца трехъярусный: нижний ярус образован обходом и галереями над ним, средний отражает центральное ядро, над которым высится барабан купола[9].

Истоки композиции Звартноца многогранны и исключительно интересны. Есть исследователи, отстаивающие приоритет местных корней[10]. Однако еще Г. Тораманян указывал на совмещение в постройке «западных» идей с местными[11], что подтвердилось в результате некоторых последующих разысканий. Так, стала очевидной родственная связь Звартноца с большим семейством тетраконхов с обходом Сирии и Северной Месопотамии[12]. Рассмотрение иконографии архитектуры храма — церкви при патриаршем дворце и мартирия св. Григория, посвященного небесным бдящим силам, — приводит к мысли о воплощении в нем комплекса представлений современников и прежде всего католикоса Нерсеса об облике Небесного Иерусалима, тесно связанного с образом Ротонды Воскресения на Святой Земле[13], отреставрированной при императоре Ираклии непосредственно перед основанием Звартноца. Очевидна и связь центрального ядра храма с квадрифолием Эчмиадзина (нынешняя композиция восходит к концу IV в. либо к 480-м годам), определяемая прежде всего функциональной близостью двух кафедралов, с которыми связывается образ Матери-Церкви[14]. Таким образом, в формах Звартноца гармонично совместились идеи, связанные как с обра-

зом Небесной церкви, представляемой Небесным градом с многоярусной башней и оградой в виде райского сада, так и с земными святынями в образах Ротонды Воскресения над Гробом Господним и Эчмиадзина. Такая программа предопределила и исключительный художественный образ храма. Богатством пластики интерьера, сложностью сочетаний и взаимопроникновением пространственных зон, силой эффекта «открытости» архитектуры путем разграничения внутренних форм криволинейными рядами колонн и оформления внешней круглой стены изящными декоративными двухсторонними аркатурами, особо ощущаемой строгой центричностью и захватывающим дух величием и, наконец, насыщенностью скульптурного оформления как экстерьера, так и внутреннего пространства Звартноц не имел себе равных во всем предшествующем армянском зодчестве. Это было особенное сооружение с подчеркнуто триумфальным оттенком, отразившимся в величественности облика и в мощи непревзойденной скульптурной пластики. К глубокому сожалению, к концу X в. Звартноц уже был разрушен[14], вероятно, во время землетрясения.

Начало раскопок храма относится к 1893 г.[15] Его изучение, начатое Т. Тораманяном, продолжалось и в последующие годы. Сейчас ведутся восстановительные работы, в основу которых лег проект реконструкции Т. Тораманяна. За последние годы воссозданы колонны экседр с корзинообразными капителями, большие колонны, стоявшие за четырьмя пилонами, отремонтированы участки стен тетраконха, ступени стереобата, выложены на настиле из щебня крупные фрагменты фасадов, отсортированы почти все имеющиеся фрагменты.

Среди древних камней храма необычностью форм выделяется группа архитектурных деталей, отнесенных ныне в сторону, на край строительной площадки. Их интерпретация, на наш взгляд, до сих пор была ошибочной. Мне удалось зафиксировать на месте, а также обнаружить в публикациях следующие фрагменты этой группы:

1. 10 обломков плит двух видов:

1.1. Орнаментированные плиты (2 фрагмента). Лицевая сторона обрамлена широким кантом (0,07 и 0,14 м), узким откосом и таким же узким жгутом (0,03 м). Среднее углубленное поле украшено густым плетением колец, прорисованных двойным жгутом. В середине каждого круга — маленькие шестилепестковые цветочки с просверленными выемками в центре круглых лепестков. Узлы переплетения колец между собой и с обрамляющим плиту жгутом также подчеркнуты узкими просверленными точками (ил. 4, 11).

Толщина плит 0,24–0,25 м. Сохранился один фрагмент на всю высоту — 1,00 м, который орнаментирован тремя кольцами в вертикальном ряду. На другом обломке сохранился орнамент из трех целых колец и одного полукольца (т. е. всего по меньшей мере четырех), расположенных по длине плиты, что позволяет предположительно восстановить длину плит — 1,36 м. Соотношение длины к высоте (4 : 3) близко большинству образцов плит преград Сирии и Византии.

Небольшой угловой фрагмент подобной плиты отмечен К. Гиюком среди камней на ступенях основания Звартноца. Существовал еще один фрагмент орнаментированной плиты с незначительными расхождениями в рисунке. Он был об-

мерен Т. Тораманяном и, судя по чертежу, отличался от предыдущих остроконечностью лепестков цветков и сочетанием переплетающихся кругов с квадратами[17].

1.2. Плиты без орнаментации (8 крупных обломков).

Имеют обрамление в виде широкой полосы (0,11 м) и узкий скос (0,045 м). Среднее углубленное поле гладкотесанное. Высота плит 1,02 м. Вероятно, они имели те же размеры, что и орнаментированные, т. е. 100 (102) × 136 см. В большинстве фрагментов плит боковые и, вероятно, верхняя поверхности обработаны грубо и содержат остатки известкового раствора. Тыльные стороны плит гладкотесанные (ил. 4а, 11).

2. 13 низких массивных столбиков неплохой сохранности. Высота столбиков 1,01–1,02 м, ширина разная, в пределах от 0,50 до 0,54 м, толщина – 0,35 см. Среди них:

2.1. Столбики с гладким или разрушенным верхом (10 шт.). Лицевая сторона по центральной оси украшена слегка углубленной нишей (ширина 16-17 см) с конхой вверху и полудисковым завершением внизу. Два вертикальных края оформлены легкими скосами шириной по 8 см. Тыльная сторона гладкотесанная. В боковых устроены широкие (0,25 м), но неглубокие пазы, поверхность внутри которых грубой тёски и со следами известкового раствора.

2.2. Два столбика хорошей сохранности. Размеры в плане — 0,54 × 0,35 м. Лицевая сторона оформлена нишей. На одном из столбиков ниша завершена внизу трехарочным мотивом с повышенным средним полудиском. Вверху оба столбика увенчаны шарообразными формами, напоминающими державы. Шары слегка приплюснуты, имеют срезанный верх. Особенностью этих двух фрагментов является наличие широких пазов только с одной из боковых граней, а именно — с левой. Правая грань — гладкотесанная (ил. 3, 10).

2.3. Вероятно, фрагмент столбика, аналогичный уже описанным двум, здесь также одна из боковых сторон не имеет паза.

2.4. На фотографии, опубликованной С. Х. Мнацаканяном[18], виден, скорее всего, обнаруженный и обмеренный мною столбик с нишей и остатками обломившегося шара. Размеры в плане: 0,50 × 0,35 м. Таким образом, сохранилось по крайней мере три столбика с шарами и один неясный фрагмент.

Анализ типов элементов подтверждает их взаимосвязанность, принадлежность к некой каменной ограде и единственно возможную ее реконструкцию, предложенную еще С. Х. Мнацаканяном: плиты были установлены между столбиками, частично внедрены в пазы последних, а в оставшийся незначительный промежуток заливался известково-песчаный раствор. Следует добавить, что, судя по грубой обработке верхних сторон плит и столбиков, по верху барьера должен был проходить карниз, положенный на раствор.

Однако С. Х. Мнацаканян не нашел место этому барьеру в архитектуре храма и предположил его принадлежность внешней галерее дворца[19]. Основным аргументом исследователя в пользу этого является существование подобных ограждений галерей и парапетов сирийских памятников гражданского и церковного зодчества: в церкви Марии в Шек Шлеман, Каср-ибн-Вардане, доме в Бенабиле[20].

Эта версия не может считаться удовлетворительной. По крайней мере с V в. подобные барьеры во множестве встречаются и в качестве алтарных преград как в Сирии (Банькфур, Суркания, Зебед)[21], так и в греческих областях Византии. Очень похожа преграда Звартноца своими пропорциями и сочетанием элементов на алтарную преграду базилики IV в. в Локриде (по Орландосу)[22]. Тот же тип элементов обнаружен при раскопках участка алтарной преграды кафедрала Коринфа первой половины V в.[23] Особенно близкими преграде Звартноца кажутся константинопольские образцы V–VI вв.: в Студийской и Халкопратийской базиликах, мартирии Св. Евфимии, церквах Св. Иоанна в Гебдомоне и Св. Полиевкта[24]. Кроме того, изображения древних преград перед алтарями нашли отражение в христианской иконографии более позднего времени: сцене «Причащение апостолов» над алтарным окном храма Ахталы (1205–1216 гг.)[25] — единственном аналоге преграды Звартноца в Армении; в той же композиции Софии Охридской (XI в.)[26], в миниатюре «Киворий и алтарь» из Минология императора Василия II[27].

Приведенный перечень археологического материала и изображений алтарных преград дает основание связать найденные в Звартноце фрагменты с самим храмом, а не с соседней дворцовой постройкой.

Существует и более весомое доказательство принадлежности этих фрагментов алтарной преграде Звартноца. Это — сохранившиеся горизонтальные углубления в профилированной полосе средних выступов восточных подкупольных устоев (ил. 7, 8). Уровень начала этих выемок соответствует 1,02 м от уровня древнего настила пола, т. е. равен высоте плит и столбиков преграды. Расположение выемок диктует единственный вариант примыкания крайних плит преграды вплотную к южной грани северного устоя и к северной грани южного устоя, т. е. стыковку с краями восточной апсиды. В саму выемку, судя по всему, частично были замурованы лицевые стороны карниза, проходящего по преграде. Такое примыкание свидетельствует о выдвижении алтарного пространства в подкупольную зону[28].

Нет сомнений в одновременности преграды эпохе Звартноца. Составляющие ее элементы выполнены из того же черного андезита, который является материалом баз и капителей тетраконха. В пользу органичности и сомасштабности бордюра архитектуре храма служит совпадение (или близость) высоты плит с высотой баз (до 0,95 м) и капителей (1,02; 1,04 м) колонн, что составляет четверть общей высоты колонн тетраконха (4,01; 4,02 м)[29]. Если учесть, что ширина двойных апсидных арок была равна 1,02 м[30], то можно утверждать, что преграда Звартноца была разработана в рамках пропорциональной системы храма.

В пользу датировки преграды временем около середины VII в., т. е. одновременно или сразу после сооружения храма, свидетельствует и стилистика орнаментации исследуемых фрагментов. Ее характеризуют равномерное распределение рисунка по поверхности плит, без подчеркнутого композиционного центра (в более поздних образцах при аналогичном методе плетения колец резко выделен центр композиции)[31], придание линиям некоторой живописной мягкости, отсутствие утонченной изощренности и насыщенности орнамента

Характер резьбы Звартноца близок декору армянских храмов VII в. в Баграване, Аруче, Талине, Сисаване, Арамусе. В стиле того же времени оформлены и столбики, имеющие несколько приземистые, возможно, архаизированные формы. Декорация их нишами подобна оформлению колонок на порталах Одзуна, Мастары, Аруча. Подчеркнуто грубая, не идеально-шарообразная форма их завершений напоминает манеру исполнения массивных колонн порталов Ириндаи Талина (при схожести изящной фасадной резьбы этих церквей со Звартноцом)[12].

Обращаясь к иконографии орнамента плит, следует отметить его принадлежность раннесредневековому времени. Плетение односложное, т. е. без наложения на ажурные кольца иного мотива, например, ромбов или крестов; образованные круги содержат небольшие цветочки в центре свободной от орнамента заглубленной поверхности. Плетение Звартноца по рисунку аналогично некоторым напольным мозаикам IV–V вв.: например, в Элионской церкви времен Константина Великого[13], в доме с фениксом в Антиохии (не позже 526 г.)[14], церквах Сан Илларио в Венеции и Санта Мария делла Пиаца в Анконе[15]. Аналогия в общем характере рисунка и пропорциях плиты проявляется с фрагментом саркофага (V в.) в капелле Сан Аквилино в миланском Сан Лоренцо[16]. Но особое сходство плиты Звартноца имеют с плитой церкви Св. Иоанна в Гебдомоне в Константинополе[17]. Несмотря на значительные стилистические отличия, иконография этих плит настолько близка, что может навести на мысль о влиянии на преграду Звартноца именно константинопольских образцов. Однако подобные плиты в ту эпоху, видимо, имели распространение и за пределами византийской столицы. Близкий характер плетения двойным жгутом (но уже в виде 12 (3 × 4) повторяющихся форм квадрифолиев) украшает плиту темплюна из археологической коллекции Кавалы в Греции. Образец датируется средневизантийским периодом, но, по оценке специалистов, изготовлен по образцу V–VI вв.[18] В пользу византийского влияния на орнаментацию исследуемых плит свидетельствует и кажущаяся на первый взгляд немаловажной деталь орнамента Звартноца, а именно — присутствие в плетении просверленных точек, что в целом характерно для мраморной орнаментации и напоминает феодосийский и юстиниановский стили. Примечательно присутствие ниш и шарообразных завершений на столбиках из храмов Св. Полиевкта и Халкопратии.

Правда, такие же элементы содержат и некоторые сирийские ограждения. С последними армянские образцы схожи общими пропорциями, а также принципом постановки плит на пластинт, а не на профилированную базу.

Утверждение о раннем времени преграды Звартноца обосновывается и тем фактом, что с начала VIII в. строительная деятельность в Армении замирает, а к следующему ее подъему, начавшемуся с X в., Звартноц уже находился в развалинах[19]. В стиле эпохи развитого средневековья, в неизвестное пока время, была возвигнута высокая платформа, охватывавшая и уступы восточных полукруглых столбов Звартноца. Она не могла совмещаться с преградой и была построена лишь после ликвидации плит и столбиков.

Значительное, но не поддающееся подсчету количество элементов преграды, а именно: несколько плит, из которых по крайней мере 3 орнаментирова-

ные, а также 13 столбиков, из которых 3 — с шаровидными завершениями (возможно, подобным был и представленный осколок, т. е. в целом их было не менее 14); а также отмеченный вариант примыкания крайних плит к концам восточной апсиды позволяют реконструировать линию преграды в виде трех сторон (западной, южной и северной) прямоугольника, глубоко выдвигающего алтарное пространство в подкупольное (ил. 12 а–г). Учитывая присутствие в центре храма цилиндрического углубления с спускающимися в него лестницами с западной стороны, следует предположить, что преграда обрамляла почти все подкупольное пространство. Оставлялись свободными лишь проходы между западными углами ограды и западными столбами этого квадрата и проход примерно такой же ширины между западной линией бордюра и лестницами круглого сооружения. Таким образом, можно предположить, что количество столбиков доходило до 16, считая два из них ныне утерянными. При этом минимально возможное число плит — 14.

Исходя из наличия у столбиков с шарами пазов для примыкания плит лишь с одной из сторон, можно предположить их место по сторонам проходов в преграде, получивших позднее название царских врат. Одни из них – главные врата – находились, бесспорно, в середине западного простенка, по оси храма запад–восток, что является нормальным в христианском храме. К тому же именно их существование оправдывало бы наличие лестниц, ведущих в круглую постройку. Наличие по крайней мере еще одних врат диктуется имеющимися фрагментами столбиков, причем два из них обладают пазом с одной и той же стороны, т. е. они должны были принадлежать разным проемам. Естественно предположить вариант реконструкции с тремя вратами по середине каждой из почти равных сторон преграды[41]. В этом случае понадобятся еще два столбика с односторонними пазами и, может быть, ими являлись утерянные два фрагмента, которые дополнили бы общее число столбиков — 16. Вопрос можно было бы считать решенным, если бы не отсутствовали два угловых столбика. Возможны два варианта. В первом случае, если предположить три входа в огражденное пространство, необходимо еще раз более обстоятельно проверить, нет ли среди сохранившихся образцов угловых столбиков. Во втором случае возможно предположить, что именно угловые столбики и были утеряны, а преграда имела лишь два прохода. При этом вторые врата, думаю, логичнее было иметь с южной стороны, так как они связывали бы алтарное пространство храма с направлением к дворцу католикоса[42].

Кажется естественным рядом со столбиками, фланкирующими врата, расположить орнаментированные плиты. При этом по сторонам одних врат окажутся плиты с сохранившимися фрагментами с декорацией шестилепестковыми цветочками (лепестки в виде шариков с отверстиями), а с другой — плиты, одну из которых успел обмерить Т. Тораманян (шестилепестковые цветочки-звездочки в серединах колец имеют заостренные окончания).

Ширина главных врат составляла 1,80 м, боковых — примерно 1,20 м. Высота алтарной преграды, исходя из высоты плит (около 1,0 м) и ширины выемок в восточных устоях (0,34 м), могла составлять около 1,35 м. Однако среди прочих фрагментов неизвестного происхождения, отнесенных С. Х. Мнацаканяном

к дворцовому залу, имеется карниз шириной 0,28 м, верхняя часть которого сильно выдвинута и обработана тремя выпуклыми узкими лентами[43]. Особый интерес к этому камню вызван прежде всего тем, что его профиль совпадает с нижней частью профиля оснований восточных устоев (до начала большой выкружки), т. е. с той зоной, куда мог вставляться этот карниз, увенчивая преграду. Таким образом, высота преграды скорее всего была близка 1,28 м.

Примечательно, что столбики с шарами также имеют высоту 1,28 м. Во всяком случае, можно констатировать, что преграда была погрудной.

К общей картине необходимо добавить вероятное существование двустворчатых дверок той же высоты, изготовленных из дерева или металла, а также украшение высоких столбиков иконами или крестами. Последнее кажется предпочтительнее. Кресты могли быть каменными резными, но скорее всего — металлическими, возможно, серебряными с широкой подставкой, благодаря которой они устанавливались на срезанную поверхность каменных шаров. Подобный крест из серебра и горного хрусталя, считаемый напрестольным и происходящий из Ани, датирован 966 г.[44] По описанию Павла Силенциария, большой крест венчал архитрав темплона константинопольской Софии. Предположительно являющийся копией этого креста, бронзовый крест Моисея из юстиниановской базилики Св. Екатерины на Синае сохранился в приделе Сорока синайских мучеников этого храма. Вероятной представляется первоначальная принадлежность этого креста алтарной преграде базилики[45].

В последние годы развалины Звартноца находятся в постоянном процессе расчисток, частичных раскопок и реставрационных работ. Поэтому можно надеяться на обнаружение новых фрагментов и уточнение реконструкции преграды.

Исследование преграды Звартноца тесно связано с рассмотрением по крайней мере еще двух составных частей алтарного пространства: восточной апсиды и центральной круглой постройки. Сохранившийся материал дает все основания для пересмотра традиционных представлений об этой части храма.

Во-первых, можно с полной уверенностью утверждать, что под всей площадью восточной апсиды изначально был подземный этаж, куда и поныне ведут две массивные каменные лестницы в шесть ступеней, начинающиеся у стыков апсиды с восточными устоями (ил. 7)[46]. Помещение это выложено по периметру чистотесанными крупными блоками в той же технике, что и сама постройка. Полукружие апсиды несколько расширено относительно стены нижнего этажа, благодаря чему вдоль апсиды образована ступень, на которую могли опираться балки деревянного настила апсиды. Низкое расположение полукруглой ступени позволяло устроить этот настил в один уровень с каменным настилом наоса храма. Таким образом, не только пол подкупольного пространства, включенного в пределы алтарного ограждения, но и пол апсиды не был повышен по отношению к настилу трех других апсид и кольцевого обхода (значительная часть древних плит пола сохранилась по сей день).

При перестройке алтарного пространства храма (время реконструкции не установлено) подапсидное помещение было засыпано, а на площади всей апсиды и части центрального пространства была создана высокая платформа с лест-

ницами по главной оси церкви. Для возможности подъема по этой лестнице находившаяся перед ней центральная круглая яма была перекрыта большими каменными плитами. Следовательно, функциональной необходимости в ней уже не было. В южной стороне платформы была водружена круглая, оформленная аркатурой каменная «кафедра», имеющая вход с востока (ил. 6)[44].

При внимательном рассмотрении этой «кафедры», вытесанной из того же черного андезита, она показалась стилистически близкой деталям отделки интерьера и фасадов храма. Формы ее 12 рельефных колонок с их базами и капителями, простой обобщенный вид арочек, а также три маленьких резных украшения перекликаются с убранством Звартноца и напоминают отделку барабанов церквей второй половины VII в. в Талине, Воскепаре и Сисаване. К тому же мотив восьмилепесткового цветочка на «кафедре» в точности повторяет орнамент на карнизе одного из порталов храма[45] и цветок на нижней ветви обломка рельефного креста, обнаруженного в Звартноце[47], а также цветок между волютами корзинообразной капители мемориальной колонны в Ошакане[48], стилистически близкой звартноцевским.

Вид этой «кафедры» реконструировал Т. Тораманян[51]. Не вызывает сомнения ее вторичное использование хотя бы потому, что она поставлена на более поздний подиум. Первоначальная функция этой постройки раскрывается в связи с изучением цилиндрической ямы в центре храма.

Совершенно обоснованно С. Х. Мнацаканян отрицает возможность назначения этого углубления в качестве бассейна для крещения[52]. Доказывая вероятность существования тут мартирия с мощами св. Григория и проводя параллель такого расположения мемориального сооружения посреди храма-ротонды со Святым Гробом Господним в Иерусалиме, исследователь естественно предполагает наличие какого-нибудь перекрытия (наземной части) над этим углублением и, не находя сохранившихся фрагментов, допускает воссоздание варианта с восьмиколонным баллахином[53].

Однако и мне, и Григору Налбандяну показалось вполне вероятным помещение поверх стен этого углубления той самой «кафедры», которая в этом случае первоначально стояла повернутой на 180° со входом, открытым в сторону царских врат преграды. При этом нами были учтены размеры обеих частей некогда единой цилиндрической постройки. Так, внутренний диаметр углубления — 1,82 см, а ближ. диаметру «кафедры» — 1,72 м. Разница могла быть решена за счет введения между этими частями кольцевого карниза, выдвинутого на 5 см[54]. Ширина входа в нижнюю часть соответствует ширине входа в «кафедру» — около 1,0 м[55].

При перекрытии этой структуры каменной плитой или шатром сформированное внутреннее пространство оказывается 2,40 м в высоту. Восстановленная на первоначальном месте верхняя часть этого сооружения совпадает по высоте с алтарной преградой. Высота до вершин арок равна около 1,02 м, вместе с карнизом — 1,12 м. Верхняя плита вполне могла иметь толщину 0,15–0,20 м, и в этом случае общая высота наружной части составила бы около 1,30 см, т. е. выравнивалась бы с высотой преграды.

Итак, в самых общих чертах мне представляется, что алтарное пространство Звартноца выглядит следующим образом:

1) настил пола алтарной части являлся продолжением пола всего храма;

2) под алтарем имелось, вероятно, единое подземное помещение;

3) в центре храма находилась круглая постройка, наполовину ниже уровня пола, со входом в нее с западной стороны;

4) восточная апсида, круглая постройка и почти весь подкупольный квадрат были отгорожены невысоким каменным простенком-преградой с главными вратами, обращенными на запад.

Естественно возникновение вопроса, каким же было назначение составных частей этого пространства и, в особенности, как возможно объяснить функцию и символику центральной постройки.

Учитывая предположение о своеобразном копировании Нерсесом III иерусалимской Ротонды Воскресения, вполне оправдано видеть в центральной постройке Звартноца копию часовни Святого Гроба. Вероятность такого копирования подтверждается как полуподземным характером армянской постройки, так и мемориальным характером ее оформления низенькой декоративной аркатурой с маленькими цветочками в антрвольтах, которое восходит к позднеантичным и раннехристианским саркофагам, а также двенадцатью колонками, присутствовавшими в древнем варианте декорации Святого Гроба[56].

Также возможно помещение внутри этой постройки мощей св. Григория, о чем не упоминает современник строительства — епископ Себеос, но особо указывает историограф X в. католикос Иоаннес Драсханакертци. Согласно его сообщению, Нерсес Строитель после закладки основания *«чудесного многосветлого дома Божия во имя святого Григория... положил над четырьмя незыблеными столпами расчлененные мощи Святого Григория, дабы в полной сохранности сберечь божественное сокровище от оскверняющих поработителей во славу христианской веры. Однако ознаменованную Христом и честную голову его, поместив ее в ковчежец, положил не в яму, а снаружи, в священной сокровищнице во упование жаждущим благ его и во исцеление недужных»*[57].

В связи с этим возникает вопрос, не являлась ли отмеченная сокровищница центральной постройкой внутри храма Звартноц? Ведь само присутствие копии Святого Гроба и помещение в нем мощей наиболее почитаемого местного святого было широко принято во многих средневековых копиях Ротонды Воскресения[58].

С другой стороны, мала вероятность постановки каменного престола (алтаря) на деревянном настиле восточной апсиды и непонятна в этом случае двойственность, связанная с присутствием двух равновеликих элементов единого пространства (в середине и на востоке), к тому же функционально отличных друг от друга. Поэтому предпочтительнее кажется предположение о совмещении в центральной, важнейшей по архитектурному значению, постройке функций мартирия и алтаря. Эту возможность подтверждает и архитектура преграды с входами в алтарное пространство с двух направлений, на пересечении которых должен оказаться именно алтарь, и аналоги крипт под алтарями в зодчестве Армении

(Рипсиме, Гаяне, Амарас)[59] и Византии (например, Халкопратийская базилика Константинополя)[60]. Однако в этих примерах присутствуют два отдельных фрагмента (или две постройки), причем один из них – алтарь – поставлен над сводом крипты. В Звартноце объединение этих двух элементов и, следовательно, двух функций более тесное. Аналогией такого тесного совмещения может служить ротонда Воскресения, где литургия совершается перед часовней Святого Гроба, над алтарем – камнем, отваленным ангелом от входа в «пещеру». Объяснение соединения функций алтаря и мартирия содержится и литургическое толкование св. Германа Константинопольского (VII в.): *«Святая трапеза соответствует месту гроба, где положили Христа, на ней приготовляется истинный и небесный Хлеб, таинственная и бескровная Жертва... Она есть также и Божий престол, на котором покоится тетесно носимый херувимами Бог»*[61].

Помещение алтаря в центре храма, на пересечении рукавов пространственного креста, восходит к раннехристианской традиции. Таковыми были, вероятно, алтари церкви Св. Апостолов в Константинополе, мартирия в Антиохии-Каусье, храмов Св. Иоанна в Эфесе, Св. Иакова в Сикхеме, церковь в Резафе (Сергиополисе)[62].

Сама форма алтаря Звартноца также архаична. Истоки круглых алтарей, возможно, коренятся в позднеантичной традиции создания надгробных алтарей, каких особенно много сохранилось на юге Малой Азии[63]. Именно в этом регионе и в Каппадокии, с которыми Армения имела активные связи, обнаружены и раннехристианские круглые алтари: из Мопсуестии (ныне в музее Аданы)[64] и из Пузатли (в музее Кайсери)[65], а также в епископской базилике Приены (ил. 9). Произведенные мной обмеры фрагментов центральной постройки этой базилики позволяют реконструировать оригинальный алтарь с декорированными нишами и вьющейся лозой над ними. Алтарь из Мопсуестии близок храму Звартноц наличием аркатуры, а из Пузатли — верхней и нижней профилированными каймами. Примечательно и то, что эти три алтаря высечены из цельных каменных блоков. Ю. Клайнбауэр оценил круглую «кафедру» Звартноца тоже в качестве алтаря и посчитал ее аналогичной по оформлению алтарям V и VI вв. в Фессалониках[66].

Алтарь в виде полой камеры, аналогичной звартноцевской, присутствует в Равенне (VI в.). Подобного типа предположительно был орнаментированный аркатурой алтарь, фрагмент которого обнаружен в районе Топкапи в Стамбуле[67].

Дополнительной функцией мартирия-алтаря Звартноца могло являться его назначение в качестве кафедры-амвона. Именно это, думаю, не основное предназначение постройки оказалось решающим при переносе ее на позднее возвышение.

Трудно предположить наличие в храме синтрона и епископского кресла. Возможно, что вдоль полукружия апсиды, поверх деревянного настила, была устроена скамья (скорее всего, тоже деревянная, в одну ступень). В то же время, учитывая, что в армянских церквах не было устойчивой традиции установления скамьи для клира, можно было бы считать, что она отсутствовала и в Звартноце. Тем не менее, делать подобные заключения весьма опасно, так как имеются по

крайней мере два образца: храмы второй половины VII в. в Иткни и Воскепаре, где сохранились каменные скамьи вдоль алтарных апсид. Остатком синтрона IV в. следует считать и полукруглое основание стены внутри апсиды Эчмиадзина[68]. Исходя из этого, а также из греческой ориентации Нерсеса III, вероятность существования скамьи для клира в Звартноце весьма велика.

Подапсидное пространство этого храма могло служить только в качестве ризницы, вспомогательного помещения. Не думаю, что тут была вторая крипта, тем более под деревянным перекрытием. К тому же в храме больше не было помещения для ризницы: восточный отсек, выступающий из круглого контура плана, предназначался для лестницы, ведущей на хоры[69].

Следует признать, что как структурное решение алтарной части Звартноца, так и формы отдельных элементов имеют аналоги, главным образом, в зодчестве V–VI в. Такая архаизация не могла быть результатом неосведомленности строителей. Скорее всего, имела место умышленная архаизация, связанная с обращением к одному из древних почитаемых храмов. Не исключено, что как в архитектуре самого храма и расположении в его центре алтаря-мартирия, так и в выборе форм и убранства преграды, строители могли ориентироваться на Ротонду Воскресения. Примечательно, что в образцах изобразительного искусства, даже в XII–XIII вв., когда алтарное пространство значительно преобразовывается, изображаются алтари, окруженные низенькой преградой со столбиками, увенчанными шарами[70].

Кажется не случайным, что ближайший образец плитам Звартноца — орнаментированный фрагмент церкви Св. Иоанна в Гебдомоне, восьмиконховой постройки типа Сан-Витале в Равенне, построенной Юстинианом около 555 г. Орнамент из переплетенных колец, подобный тому, что на плитах Звартноца и Гебдомона, покрывает поверхность триумфальной арки самой церкви Сан-Витале. Не оспаривая дворцовую иконографию этих построек, следует добавить, что, основываясь на выводах Р. Краутхаймера о копировании во всех восьмистолпных церквах Ротонды Воскресения[71], можно предположить обращение строителей равеннской и константинопольской круглых построек к архитектуре прославленной иерусалимской святыни.

Рассмотрение символического значения орнамента из колец, переплетенных подобным образом, также позволяет приблизиться к литургическому осмыслению алтарного пространства. Такое плетение, как уже было отмечено, встречается в напольных мозаиках, в частности, на антиохийских полах раннехристианского времени. Если в мозаике «дома с фениксом» этот орнамент покрывает всю поверхность помещения, то в некоторых других он обрамляет прямоугольный центральный участок. Так, в напольной мозаике северной стороны трансепта церкви Св.Димитрия в Никополисе этот орнамент сопровождает волнообразный меандр. Здесь он символизирует море, окружающее прямоугольник земли с пейзажем. Такая символика подкреплена крупной надписью епископа Дометиоса и имеет глубокие корни в древнегреческой философии[72]. Представление о мире как о прямоугольнике, омываемом океаном, нашло отражение в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова.

Символическая интерпретация полов наоса храма как моря (океана), окружающего «прекрасный остров» — «великую кафедру», содержится в Экфрасисе Павла Силенциария об амвоне Св. Софии. В других литературных сочинениях пол константинопольской Софии уподобляется земле, а четыре поперечные полосы из зеленого мрамора — рекам, текущим к морю, или в литургическом контексте — четырем рекам, проистекающими из рая. Примечательно, что основание алтарной преграды Св. Софии выложено из зеленого порфира, что *«является отражением четвертой реки»*, а вход в алтарное пространство обрамлен полосками красного порфира[73]. В связи с этим интересно замечание, содержащееся у Псевдо-Софрония, называвшего солею, пространство между алтарем и нефом, *«рекой огня»* (огненной рекой)[74].

Невольно возникает предположение: не являлись ли алтарные плиты Звартноца олицетворением подобной реки-преграды, материализованной в камне и очерчивающей прямоугольный участок алтарного пространства, вероятно, символизирующего рай,[75] что особо подчеркивалось осеняющим храм высоким небесным куполом над четырьмя огромными орлами[76].

Примечательно, что в постиконоборческий период подобное плетение колец нередко присутствует в оформлении архитравов алтарных темплонов[77].

Известно, что католикос Нерсес под давлением византийского императора принял халкидонитство. Несколько десятилетий длится спор о том, насколько греческое вероисповедание отразилось на строительной деятельности армянского патриарха. Анализ историографических источников позволяет выяснить, что основание Звартноца имело место задолго до описанного Себеосом события причащения армянского католикоса и епископов по греческому обряду (652 г.)[78]. Безусловно, правы те исследователи, которые видят в этом чисто политический акт, имевший место в присутствии императора Константа[79]. Необходимо прояснить, насколько этот факт свидетельствует именно о халкидонизме Нерсеса, так как не исключено принятие католикосом монофелитской доктрины[80].

Вне зависимости от окончательного решения этого вопроса, существенной представляется известная политическая и культурная ориентация Нерсеса III на Византию[81]. Личность католикоса сформировалась, вероятно, в годы обучения и несения военной службы в империи, что отразилось затем на его стремлении поддерживать дружественные отношения с западным соседом и на обращении к греческим духовным ценностям. Одним словом, в вопросе выбора между Западом и Востоком его наклонности были весьма определенными в пользу первого. В этом смысле деятельность Нерсеса тесно смыкается с творчеством великих отцов армянской культуры, ориентация которых позволяет объединить их в рамках грекофильского направления национальной литературы. Явление это далеко не всегда было связано с халкидонитством и политической ориентацией[82].

Личные симпатии Нерсеса подтверждают вывод о разработке алтарного пространства Звартноца в соответствии с нормами, применявшимися в крупных центричных храмах и храмах-мартириях Восточно-римской империи. Отдельные специфические черты, такие как утилитарное использование подапсидного пространства и полуподземное решение алтаря-криптыкафедры, явились ре-

зультатом необычности композиции и идейного замысла храма. Велика тут и роль творческого подхода создателей постройки, ярко отразившегося на архитектуре всего храма. Учитывая это, необходимо ответить на следующий вопрос: Не являлось ли решение алтарного пространства Звартноца частным случаем, и сколь правомерными могут оказаться на этом основании широкие обобщения об алтарных пространствах раннесредневековых церквей Армении? Своими планово-пространственными формами Звартноц исключителен и во многом отличается от основной массы армянских храмов, большинство которых имеет трехчастную структуру восточной зоны. Поэтому, даже учитывая значительное влияние этого храма на последующее зодчество Закавказья, не следует переносить решение алтарной части Звартноца на другие постройки.

Имеется по крайней мере два образца (оба второй половины VII века), в которых степень сохранности каменного настила в алтарной части позволяет представить обычный вариант решения алтарного пространства. Одна из них – церковь Воскепара, относящаяся к тетраконхам типа Мастары. По описанию Г. Н. Чубинашвили, ее *«алтарное возвышение (см 25–30 высотой) выходит за пределы полукружия апсиды, именно до середины подтрапповых [sic!] ст. На этой же линии сохранились два углубления, видимо, от балки завесы перед алтарем, особенно обработанные. В апсиде выделено по всему полукружию сиденье»*[3]. На публикуемой Г. Н. Чубинашвили фотографии[4] отчетливо видно, что пол пастофориев является продолжением настила алтарного возвышения, а сидение выложено единой кладкой со стеной апсиды. Это свидетельствует о первоначальности как самого сидения, так и уровня возвышения. Алтарь мог располагаться в центре полукружия апсиды, а по самому краю возвышения могла быть устроена погрудная преграда (ил. 13б). Таким образом, сообщение между пастофориями и алтарем должно было осуществляться за преградой и линией зававесы. Довольно простое строение этой алтарной части следует объяснять малыми размерами церкви Воскепара.

Храм Птгни – одно из величественных сооружений типа купольного зала – содержит материал для реконструкции более сложной структуры. Произведенный мной летом 1997 г. осмотр развалин памятника выявил следующие особенности его алтарной части. В полукружии апсиды уцелела мощная каменная скамья шириной 63 см, выложенная вместе с самой апсидой. В нижней части этой скамьи сохранился след от примыкавшего к ней настила алтарного возвышения, фрагмент которого сохранился у западного края северной стороны стены апсиды. Судя по гладкотесанной западной грани этого остатка плиты настила, алтарное возвышение ограничивалось пределами апсиды и имело высоту около 90 см над уровнем пола наоса. Между возвышением и наосом находилась еще одна площадка, имевшая высоту около 27 см от пола храма и выдвинутая до середины расстояния от апсиды до подкупольных столбов. Позднее алтарное возвышение охватило и эту площадку. Настил угловых помещений и предваряющих их участков приподнят по отношению к полу наоса на 12 см, очевидно, площадка перед алтарным возвышением играла роль солеи и должна была ограничиваться с западной стороны низкой преградой (ил. 13а). Подобная солея имелась

зультатом необычности композиции и идейного замысла храма. Велика тут и роль творческого подхода создателей постройки, ярко отразившегося на архитектуре всего храма. Учитывая это, необходимо ответить на следующий вопрос. Не являлось ли решение алтарного пространства Звартноца частным случаем, и сколь правомерными могут оказаться на этом основании широкие обобщения об алтарных пространствах раннесредневековых церквей Армении? Своими планово-пространственными формами Звартноц исключителен и во многом отличается от основной массы армянских храмов, большинство которых имело трехчастную структуру восточной зоны. Поэтому, даже учитывая значительное влияние этого храма на последующее зодчество Закавказья, не следует переносить решение алтарной части Звартноца на другие постройки.

Имеется по крайней мере два образца (оба второй половины VII века), в которых степень сохранности каменного настила в алтарной части позволяет представить обычный вариант решения алтарного пространства. Одна из них — церковь Воскепара, относящаяся к тетраконхам типа Мастары. По описанию Г. Н. Чубинашвили, ее *«алтарное возвышение (см 25–30 высотой)... выходит за пределы полукружия апсиды, именно до середины подтромповых углов. На этой же линии сохранились два углубления, видимо, от балки завесы перед алтарем, особенно обработанные. В апсиде выделено по всему полукружию сидение»*[43]. На публикуемой Г. Н. Чубинашвили фотографии[44] отчетливо видно, что пол пастофориев является продолжением настила алтарного возвышения, а сидение выложено единой кладкой со стеной апсиды. Это свидетельствует о первоначальности как самого сидения, так и уровня возвышения. Алтарь мог располагаться в центре полукружия апсиды, а по самому краю возвышения могла быть устроена погрудная преграда (ил. 13б). Таким образом, сообщение между пастофориями и алтарем должно было осуществляться за преградой и линией занавеса. Довольно простое строение этой алтарной части следует объяснять малыми размерами церкви Воскепара.

Храм Птгни — одно из величественных сооружений типа купольного зала — содержит материал для реконструкции более сложной структуры. Произведенный мной летом 1997 г. осмотр развалин памятника выявил следующие особенности его алтарной части. В полукружии апсиды устроена мощная каменная скамья шириной 63 см, выложенная вместе с самой апсидой. В нижней части этой скамьи сохранился след от примыкавшего к ней настила алтарного возвышения, фрагмент которого сохранился у западного края северной стороны стены апсиды. Судя по гладкотесанной западной грани этого остатка плиты настила, алтарное возвышение ограничивалось пределами апсиды и имело высоту около 90 см над уровнем пола наоса. Между возвышением и наосом находилась еще одна площадка, имевшая высоту около 27 см от пола храма и выдвинутая до середины расстояния от апсиды до подкупольных столбов. Позднее алтарное возвышение охватило и эту площадку. Настил угловых помещений и предваряющих их участков приподнят по отношению к полу наоса на 12 см, очевидно, площадка перед алтарным возвышением играла роль солеи и должна была ограничиваться с западной стороны низкой преградой (ил. 13а). Подобная солея имелась

вероятно, и в храме Гарнаовита. Интересные сведения содержат также восточные части соборов Талина и Аруча.

Отсутствие элементов каменных алтарных преград, подобных обнаруженным в Звартноце, может привести к предварительному заключению о преобладании в Армении резных деревянных или кованных металлических ограждений. Только подробное, целенаправленное изучение значительной части археологического материала может дать ответы на многие интересующие вопросы. Однако уже сейчас, на основе знаний ограниченного фактического материала, возможно сделать предположение о близости устройства алтарных частей в армянских и византийских храмах VI–VII вв. Кажется, не мешает такому утверждению и отсутствие в постройках Армении непосредственной связи между жертвенником и алтарем. Такая связь существовала далеко не во всех ранневизантийских церквях, а некоторые храмы Армении и Византии IV–VI вв. вообще не имели пастофориев. Таковы, в частности, образцы соседней с Арменией Каппадокии, устройство алтарей которых также не изучено.

При сравнении решений армянских храмов с северосирийскими, в которых чаще всего видят истоки и аналогии армянским памятникам, обнаруживаются более принципиальные различия. Ни в одном из армянских храмов не встречается, в частности, отгороженного в середине интерьера полукружия сидений для клира, обращенного на восток[85]. Это свидетельствует о коренных литургических отличиях в планировке армянских церквей (как халкидонитской, так и монофизитской конфессий), более связанных в раннесредневековое время с традициями вселенской церкви[86].

Вместе с тем, уже на этом раннем этапе развития интерьера армянского храма начинают проявляться своеобразные черты, заключающиеся прежде всего в стремлении к созданию ясного, предельно простого алтарного пространства. До сих пор не удалось обнаружить остатков темплонов и каменных амвонов[87]. Это, безусловно, отразилось на оригинальном развитии алтарных частей церквей развитого средневековья, изучение которых, несмотря на обилие сохранившегося материала, еще недостаточно и обещает плодотворные результаты.

Примечания

[1] Примером храма, состоящего только из алтарной части, для которого *наосом* служило небольшое плато, является армянская церковь Богородицы (или Зорац) в Егегисе (XIV в.) (*Арутюнян В. М.* История армянской архитектуры. Ереван, 1992. Ил. 69 (на арм. яз.).

[2] Имеются лишь, вероятно, единственные описания раннесредневекового алтаря церкви Цпни (*Лорис-Калантар А.* Цпни – Кавказ и Византия. Ереван, 1979. Вып. 1), платформы и синтрона церкви Воскепара (*Чубинашвили Г. Н.* Разыскания по армянской архитектуре. Тбилиси, 1967. С.140. Табл. 185-В).

[3] *Чубинашвили Г. Н.* Памятники типа Джвари. Тбилиси, 1948. С. 87; Шмерлинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962. С. 31, 46, 60.

[4] Различия в литургиях армянской и греческой церквей в середине VII в. уже наметились, о чем свидетельствует сообщение Себеоса о принуждении императора Константа провести службу в армянском кафедрале по греческому обряду (История епископа

Себеоса / Пер. Ст. Малхасянца. М., 1939. Гл. XLVII. С. 119–121).

[5] Результаты разысканий изложены в докладе: *Казарян А., Налбандян Г.* Алтарное пространство Звартноца и преграда в архитектуре армянских храмов // Иконостас: Происхождение, развитие, символика. Тез. докладов. М., 1996. С. 18, 19. Несмотря на близость позиций и идентичность взглядов по принадлежности фрагментов алтарной преграде и варианту ее стыковки с апсидой, мой коллега имеет несколько иное мнение по отдельным вопросам реконструкции алтарного пространства Звартноца.

[6] История епископа Себеоса. Гл. XLIII. С. 101; *Иоаннес Драсханакертци.* История Армении / Пер. М. О. Дарбиняна-Меликяна. Ереван, 1986. Гл. XIX. С. 88, 90–91; Гл. XX. С. 92. Свод летописных упоминаний о храме см.: *Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. Ереван, 1971. С. 7, 16 (на арм. яз.).

[7] *Асратян М. М.* Зодчие раннесредневековой Армении // Историко-филологический журнал. Ереван, 1985. № 2. С. 119–121.

[8] *Тораманян Т.* Звартноц, Гагкашен. (Ереван). 1984. С. 41–42, 66–77 (на арм. яз.); *Марр Н. Я.* Ани: Книжная история города и раскопки на месте городища. М.: Л. 1934 С. 59; *Токарский Н. М.* Архитектура Армении IV–XIV вв. Ереван, 1961. С. 67, 68, 129, 130, 134; *Кляйнбауэр Е.* Традиции и новаторство в проектировании Звартноца // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978. Отд. отт. С. 14; *Kleinbauer E.* Zvartnots and the Origin of Christian Architecture in Armenia // AB. 1972. Vol. 54. P. 245–262. Возможно, прав С. Х. Мнацаканян, не связывающий появление Звартноца с халкидонизмом Нерсеса III (*Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. Особ. с. 24).

[9] *Тораманян Т.* Звартноц. Гагкашен. С. 25 и сл. Ил. 3–16; *Он же.* Материалы по истории армянской архитектуры. Ереван, 1942. Т. 1. С. 236–270. Рис.148, 149; (на арм. яз.). Основной альтернативный вариант реконструкции см.: *Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. С. 81–105, Черт. 14–21, 26–30; *Он же.* Звартноц. М., 1971. С. 18–38. Существуют также реконструкции А. В.Кузнецова, Н. М. Токарского, Т. Марутяна, Е. Кляйнбауэра.

[10] Наиболее явное выражение мысли. См.: *Марутян Т.* Архитектурные памятники. Ереван, 1989. С. 8–48.

[11] *Тораманян Т.* Звартноц. Гагкашен. С. 64, 77.

[12] *Grabar A.* Martyrium. T. 1. Architecture. Paris, 1946. P. 190 ff.; *Якобсон А. Л.* Очерк истории зодчества Армении V–XVII вв. М.; Л., 1950. С. 31–36; *Kleinbauer E.* Zvartnots.

[13] *Казарян А. Ю.* Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 107–120. См. также: *Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. С. 18; *Он же.* Звартноц. С. 45; *Tompos E.* Meaning of Tetraconch Churches in the Early Medieval European and Middle East Architecture in Particular in Caucasian Area and in Hungary // Quinto simposio internazionale di arte Armena. Atti. Venezia, 1991. P. 264, 265. Исследователь отмечает наличие в композиции Звартноца синтеза крестообразной формы тетраконха, символизирующей Крещение, с круглой формой ротонды «Анастасис», представляющей идею Воскресения.

[14] *Van Esbroeck M.* Temoignages litteraires sur la «Mayr Ekeghetsi» ou de l'origine de Zvartnots // Terzo simposio internationale di arte Armena: Atti: Venezia, 1984. P. 615–627. Об иконографии Эчмиадзина — матери церквей армянских, воплощении в ней символики Вселенской идеальной церкви и связи форм с Золотым октахроном Антиохии см.: *Казарян А.* Отражение образа «Майр екелеци» в композиции Эчмиадзинского храма // VIII Республиканская научная конференция по армянскому искусству: Тез. докладов. Ереван, 1997. С. 71–73

[15] Вселенская история Степаноса Таронаци. СПб., 1885. С. 88. 282 (на арм. яз.).

[16] Об истории раскопок см., в частности: *Тораманян Т.* Звартноц. Гагкашен.; *Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. С. 23 сл.

[17] Первый из этих фрагментов опубликован в: *Gombos K.* Die Baukunst Armeniens. Budapest. 1972. II 69. О втором см.: *Тораманян Т.* Звартноц. Гагкашен. Ил. 12.

[18] *Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. Ил. 43 (вверху, второй слева).

[19] Там же. С. 243. Черт. 57, 59, 7. К сожалению, раскопки изначально велись непрофессионально, без фиксации фрагментов. Об «антинаучном» ведении раскопок см.: *Тораманян Т.* Звартноц. Гагкашен. С. 78. Поэтому настоящее местонахождение плит и столбиков не связано с местом их обнаружения.

[20] *Butler H. C.* Early Churches in Syria, fourth to seventh centuries. Princeton, 1929. II, 178, 186, 200.

[21] Ibid. II, 77, 217, 273.

[22] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. Ил. С. 114.

[23] *Herzfeld E., Guyer S.* Meriamlik und Korykos // Monumenta Asiae Minoris Antiqua. Manchester. 1930. T. 2. P. 104. Fig. 90, 100, 101.

[24] *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. London. 1971. P. 19 ff.

[25] *Lidov A.* The Mural Paintings of Akhtala. M., 1991. P. 34–36. Il. 3.

[26] *Лидов А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Ил. 3, С. 30.

[27] *Mathews T. F.* Op. cit. Fig. 97; *Голубинский Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах // Православное обозрение. М., 1872. Ноябрь. С. 574.

[28] До настоящего времени выемка в месте примыкания преграды сохранилась лишь в южном конце апсиды. При перекладке северо-восточного устоя (вероятно, в 1960-е годы) аналогичная выемка в северном конце апсиды была ликвидирована путем замены профилированных камней на новые. Видимо, углубление портило внешний вид устоя. Но и поныне древний камень с выемкой находится рядом с апсидой. Он же запечатлен на фотографии (*Мнацаканян С. Х.* Звартноц. Ил. 7). Имеется попытка объяснения выдолбленных углублений как вынужденной меры для укрепления деревянного настила апсиды при поздних перестройках (*Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. С. 44–45). Но при внимательном осмотре следы перестроек вокруг апсиды не обнаруживаются, если не считать создание высокой каменной платформы.

[29] Там же. С. 37.

[30] Там же. С. 71.

[31] Плиты в церкви Николая в Мире, в кафедралах Охриды, Чернигова (*Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge. Paris, 1976).

[32] Часть колонн Талинского кафедрала разбросана на территории кладбища, к западу от храма. Другие вторично использованы на порталах позднесредневековой сводчатой церкви в центре города. Таковы результаты нашего изучения храма при подготовке проекта его реставрации группой под руководством С. Сарояна осенью 1986 г.

[33] Историю развития подобных плетеных орнаментов и образцы средневекового искусства см.: *Wessel K.* Flechtband // RBK. 1976. T. 2. S. 555–586. Близки орнаменту Звартноца ранневизантийские образцы из Равенны (Там же. Abb. 10 (1, 4)). Примеры более сложного плетения в средневизантийский период см.: *Grabar A.* Sculptures byzantines.; *Reuterswärd P.* The Forgotten Symbols of God // Konsthistorisk Tidskrift. 1982. Vol. 51/3. Fig. 32, 33; *Weißner G.* Christliche kulturbauten im Tur Abdin // Göttinger Orientforschungen.

II Reihe. T. 4/1. Abb. 3. 8. Во многих образцах этого времени орнамент внутри кругов занимает всю площадь: *Grabar A.* Sculptures byzantines... Pl. Xc, XIc, XIVa. XIIIc, XXVc и др. В Армении этот мотив плетения встречается реже, но в багратидский период тоже в усложненном виде. Например, на импостах алтарной конхи и алтарных колоннах церкви Ани из раскопок 1911 г. (*Токарский Н. М.* По страницам истории армянской архитектуры. Ереван, 1973. Ил. 30, 33).

[34] *Tsafrir* Y. Jerusalem // RBK. 1978 T. 3. P. 605. Abb. 31.

[35] *Levi D.* Antioch Mosaic Pavement. Princeton, 1947. T. 2. P. 351 Pl. LXXXII*(b)*, CXXX*(a-c)*.

[36] *Glass D. F.* Studies on Cosmatesque Pavements // Oxford. 1980. Pl. 71, 75.

[37] *Reuersward P.* Op.cit. Fig. 11.

[38] *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople. P. 60. Pl. 47.

[39] *Mathews T. F.* Religious Organization and Church Architecture // The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. New York. 1997. P. 36. Fig. 1.

[40] См. примеч. 14.

[41] Обычность такого варианта подтверждается как археологическими материалами, так и литературными источниками, например, описанием Св. Софии Павлом Силенциафием. Примеры см.: *Голубинский Е.* Указ.соч. С. 574. Примеч. 8; *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople. Fig. 7, 8, 32 и др.

[42] Хотя чаще указываются варианты с вратами центральными и северными (*Голубинский Е.* Указ. соч.).

[43] *Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. Черт. 57.

[44] Из собрания музея Эчмиадзинского католикосата. Там же — другой серебряный крест с подставкой, из Вана. 1750 г.

[45] *Weitzmann K., Sevčenko I.* The Moses Cross at Sinai // DOP. 1963. Vol. 17. P. 385 ff.

[46] Рассуждения о появлении этого этажа во время одной из перестроек храма (*Мнацаканян С. Х.* Звартноц и однотипные памятники. С. 44–45) представляются ошибочными, так как им противоречит древность стен подапсидного помещения.

[47] В начале XX в. «кафедра» сохраняла еще как минимум четыре арочки (*Тораманян Т.* Материалы... Т. 2. Ил. 44).

[48] Там же. Ил. 35. Мотив шести-, восьми- и двенадцатилепестковых цветочков особо характерен для раннехристианского искусства. Он во множестве встречается, в частности, в орнаментации саркофагов, в том числе и в антвольтах, т. е. наподобие Звартноца. Ранний армянский пример — на плите с крестом в мавзолее Ахца 364 г. (*Thierry M.* Armenische Kunst. Freiburg. 1988. Abb. 196). Примеры цветочков на византийских образцах см.: *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Making. Cambridge (Mass.). 1977. Fig. 79.

[49] *Мнацаканян С. С.* Мемориальные памятники раннесредневековой Армении. Ереван. 1982. Табл. XII (на арм. яз.).

[50] *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. Bd. I. S. 320. Abb. 363; *Тораманян Т.* Материалы...Т. 2. С. 54. Рис.12; *Арутюнян В. М.* Указ. соч. Табл. 32.

[51] *Тораманян Т.* Звартноц. Гаткашен. Ил. 13. вверху. Кольцевая стенка, вытесанная из единого массива, имеет неравномерное сечение толщиной от 0.23 до 0.30 м.

[52] *Мнацаканян С. Х.* Звартноц. С. 46, 47. Черт. 8. Аргументацией являются необычность помещения бассейна в центре церкви, особенности кладки стен и пола, отсутствие решения стока воды, наличие на круглой стене остатков штукатурки с росписью.

[53] Там же. С. 120. Черт. 26.

[54] Размер «кафедры» получен нами путем мысленного восстановления на месте ее контура, и тут не исключена небольшая ошибка в рассчетах.

[55] *Тораманян Т.* Звартноц. Гаткашен. Ил. 13. вверху.

[56] Восемь из них окружали округлую стену гробницы, а четыре формировали портик. Реконструкцию Святого Гроба см.: *Кондаков Н. П.* Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904. С. 143-195; *Wilkinson J.* The Tomb of Christ. An Outline of its Structural History // Levant. 1972. Vol. 4. P. 83–97.

[57] *Иоаннес Драсханакертци.* История Армении. Гл. XIX. С. 88. К этому сообщению, однако, следует отнестись весьма осторожно, поскольку название Звартноц здесь и в контексте не фигурирует. Не исключено, что описание, сопровождающее деятельность Нерсеса III после восшествия на патриарший престол, может относиться и к собору Св. Григория в Двине — четырехстолпному храму. Летопись затем дважды упоминает о строительстве Звартноца (уже вполне определенно).См.: Там же. С. 90, 92.

[58] *Oustehout R.* Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage // The Blessing of Pilgrimage / Ed. R.Ousterhout. Chicago, 1990. P. 110 ff.

[59] См. в частности: *Hasratian M.* L'ensemble archétectural d'Amarass // Revue des Études Armeniennes. N. s. 1977. T. 12. P. 243–259. Fig. 4–6. *Асратян М.* Архитектурный комплекс Амараса // Вестн. обществ. наук АН Армении. 1975. № 5. С. 35–52.

[60] *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinopole. P. 109. Fig. 8–12.

[61] *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995.

[62] Анализ этой традиции и библиографию см.: *Хрушкова Л. Г.* Новая октогональная церковь в Севастополисе в Абхазии и ее литургическое устройство // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 215.

[63] *Mansel A.* Die Ruinen von Side. Berlin. 1963. Abb.143; *Hild F., Hellenkemper H.* Kilikien und Isaurien. Wien, 1990. Tabula Imperii Byzantini. T. 5/2. Abb. 309; *Buckler W. H. et al.* Monuments and Documents: From Eastern Asia and Western Galatia // Monumenta Asiae Minors Antiqua. Manchester. 1933. Vol. 4. P. 83. Pl. 49 (229).

[64] *Hild F., Hellenkemper H.* Op. cit. Abb. 307.

[65] *Hild F., Restle M.* Kappadokia. Wien, 1981. Tabula Imperii Byzantini. T. 2/2. Abb. 212.

[66] *Кляйнбауэр Е.* Традиции и новаторство... С. 14. Имеются в виду алтари церкви Св. Минаса и часовни Св. Георгия, хранящиеся в Археологическом музее Стамбула.

[67] *Mathews T.* Op.cit. P. 109. Fig. 53.

[68] *Григорян В.* Эчмиадзинский кафедральный собор // Вестн. обществ. наук АН Армении. 1986. № 7. С. 84–85.

[69] *Марутян Т.* Архитектурные памятники. Ереван, 1989. С. 8–48.

[70] См. примеч. 25, 26.

[71] *Krautheimer R.* Introduction to an «Iconography of Medieval Architecture» // Krautheimer R. Medieval Architecture. New York; London, 1976. P. 166–167.

[72] *Kitzinger E.* Studies on Late Antique and Early Byzantine Mosaics // DOP. 1951. Vol. 6. P. 100–108. Fig. 14, 18.

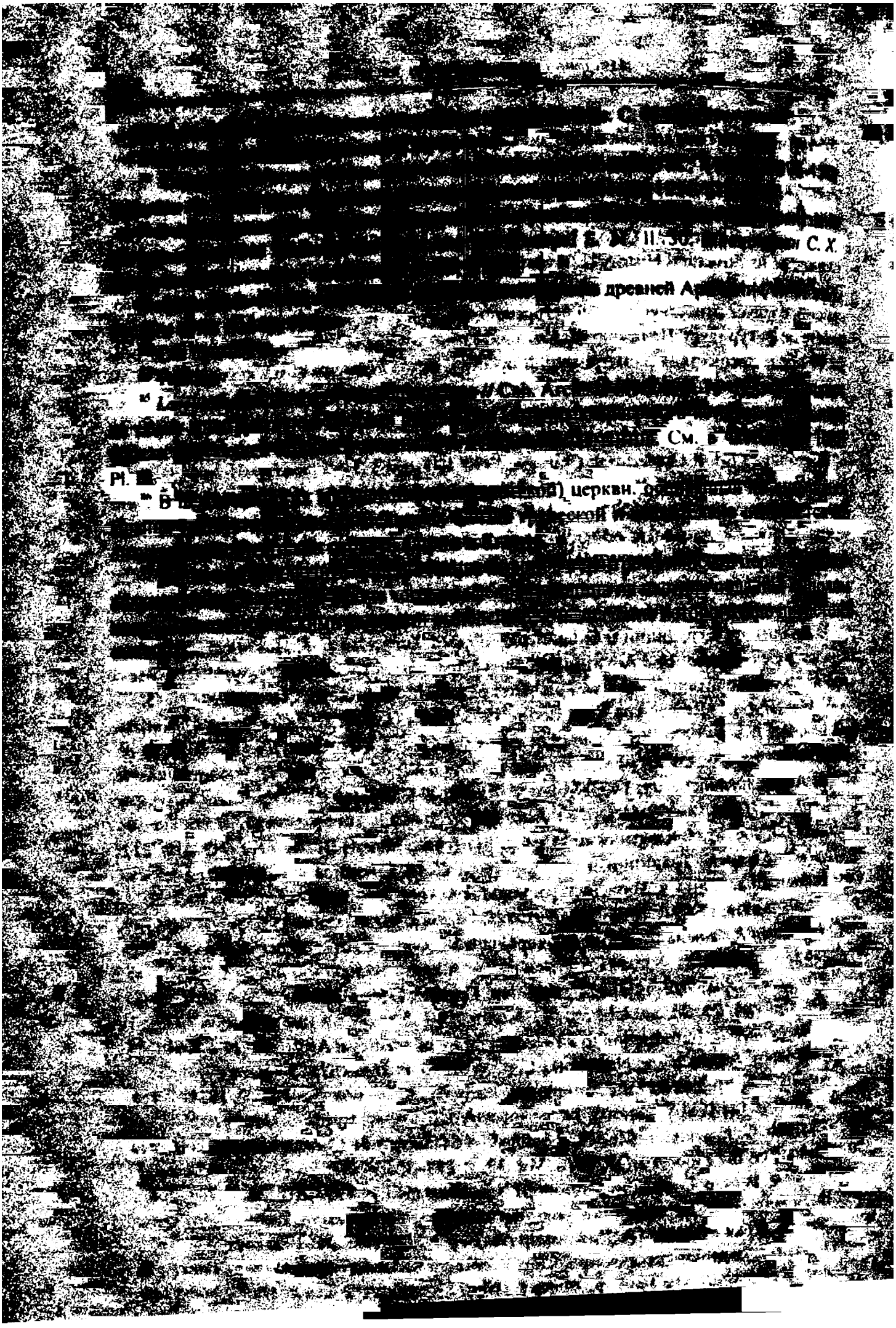
[73] *Majeska G. P.* Notes on the Archeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor // DOP. 1978. Vol. 32. P. 299–308.

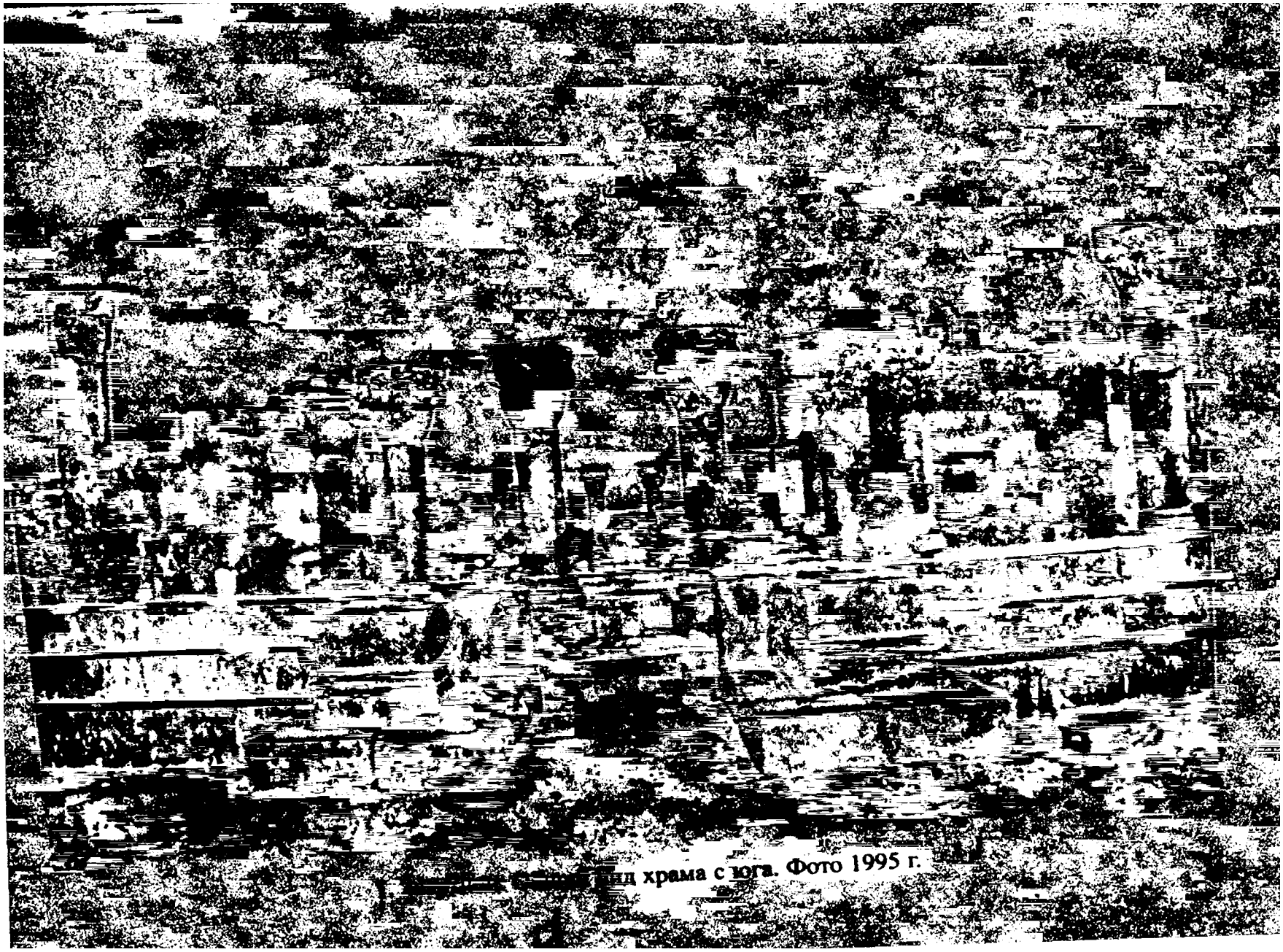
[74] *Walter C.* A New Look at the Byzantine Sanctuary // REB. 1993. Vol. 51. P. 203–208.

[75] Возможность интерпретации прямоугольного участка земли, омываемого океаном, в качестве рая отмечает Э. Китцингер (*Kitzinger E.* Studies... P. 102).

[76] О связи символики четырех орлов с концепцией небесного купола см.: *Lehmann K.* The Dome of Heaven // AB. 1945. T. 27. № 1. P. 1–27.

[77] *Walter C.* Op. cit. Fig. 4, 5; *Лазарев В. Н.* Указ. соч. Рис. С. 118, 124.





Вид храма с юга. Фото 1995 г.



2. Звартноц. Вид реставрируемого храма с юго-запада. Фото 1995 г.





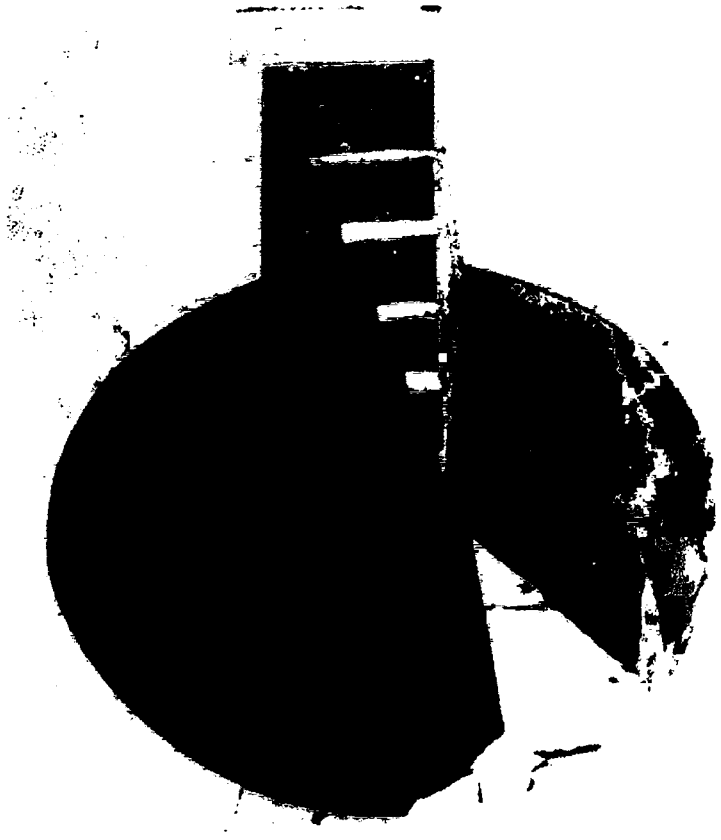
3. Звартноц. Столбики алтарной преграды



4. Звартноц. Фрагменты плит алтарной преграды



4*а*. Звартноц. Фрагмент плиты алтарной преграды



5. Звартноц. Центральное сооружение



6. Звартноц. Алтарь («кафедра»): общий вид



6*а*. Звартноц. Алтарь («кафедра»): фрагменты



7. Звартноц. Восточная апсида: южная сторона



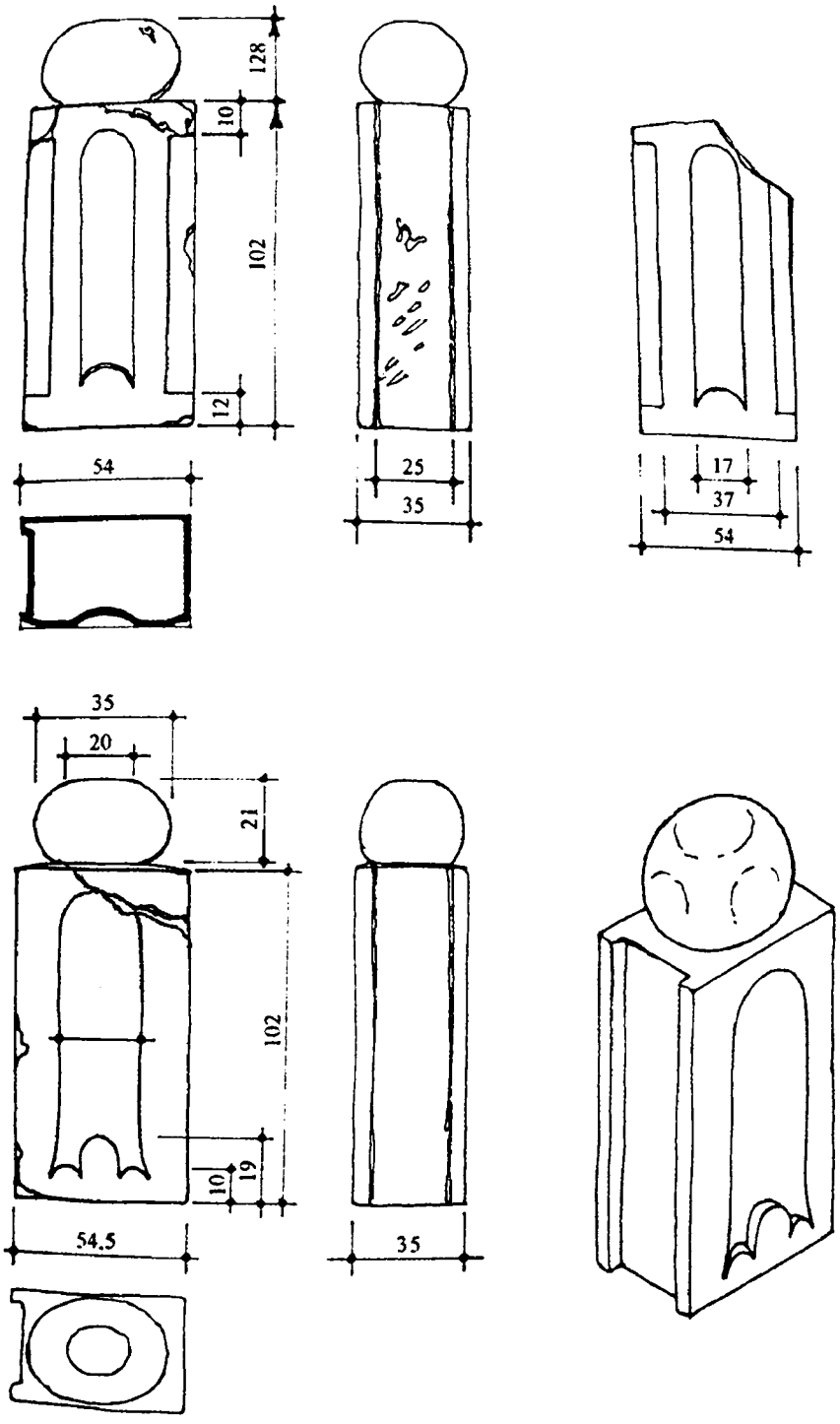
7*а*. Звартноц. Восточная апсида: северная сторона



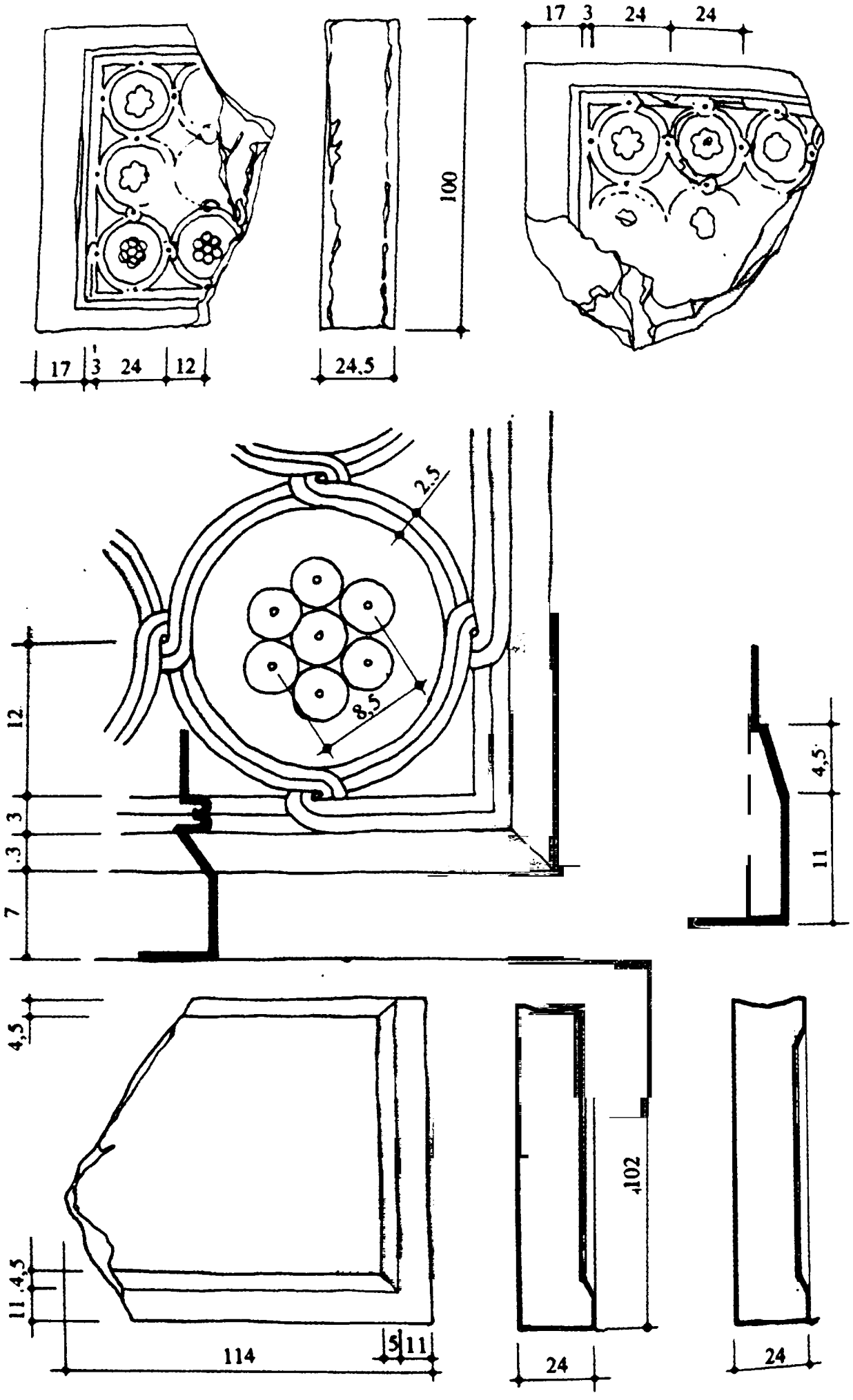
8. Звартноц.
Профилированная база
юго-восточного
подкупольного устоя
с высеченным углублением.
Вид с западной стороны



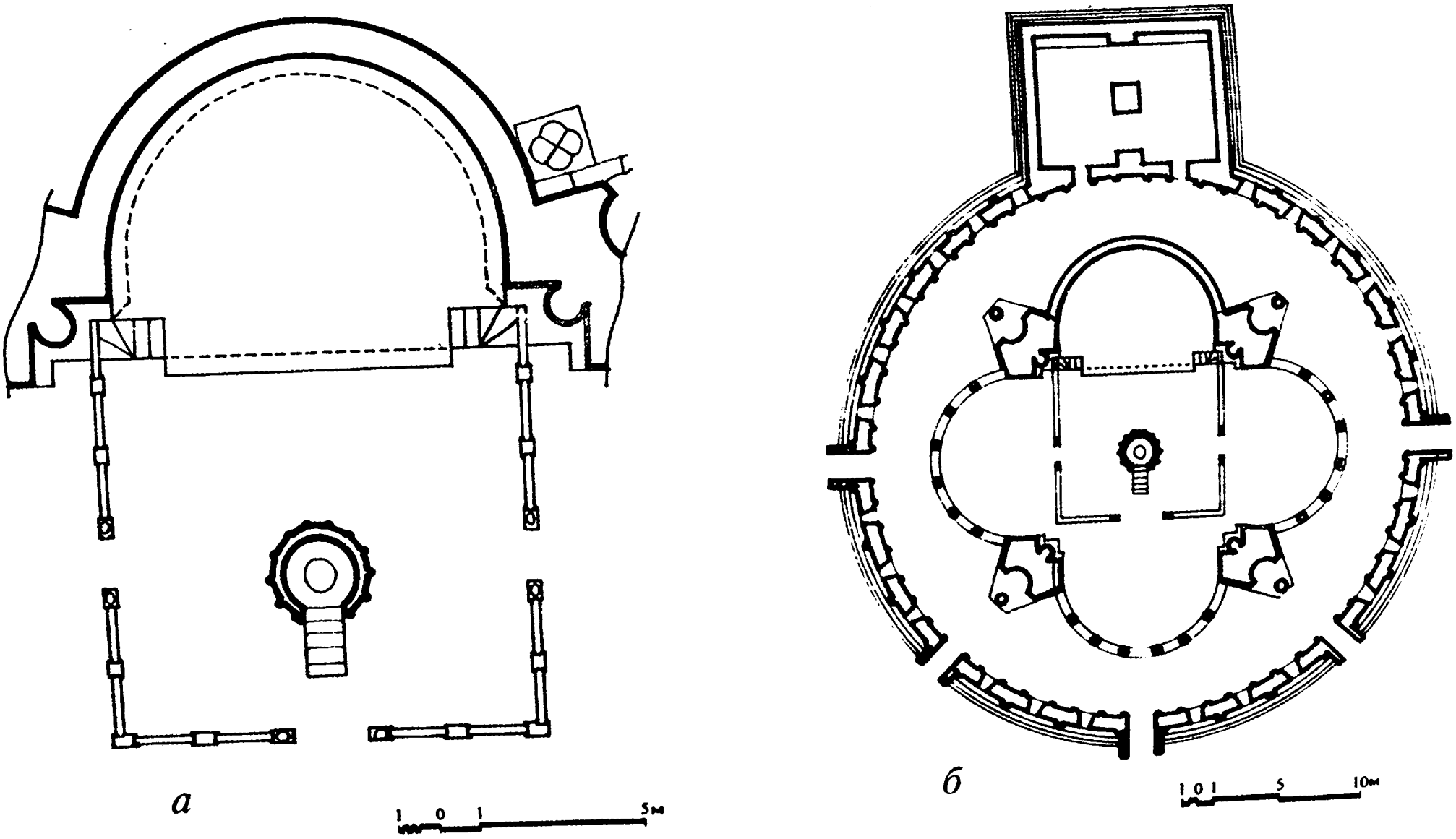
9. Приена. Фрагменты
центрального сооружения
и столбик алтарной
преграды епископской
базилики



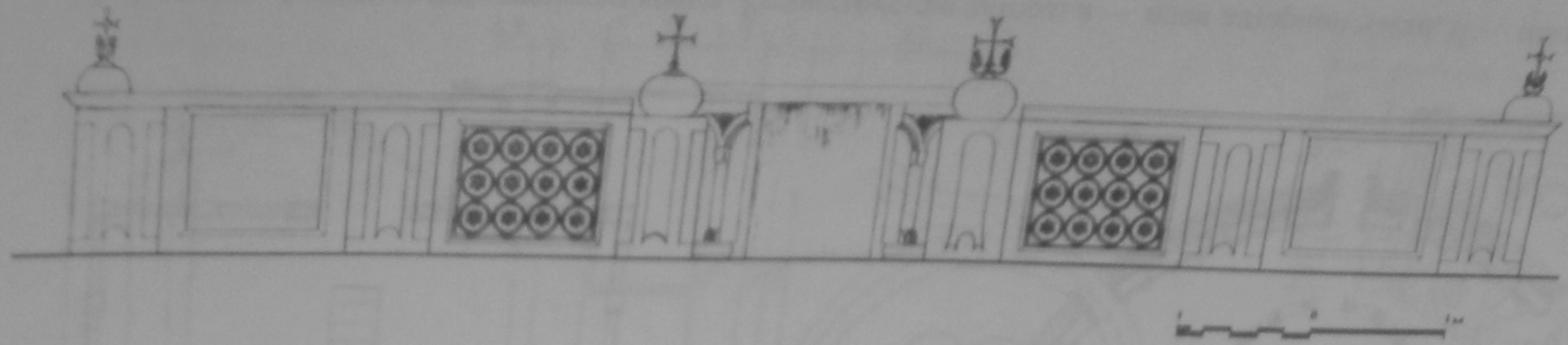
10. Звартноц. Столбики преграды. Обмер автора



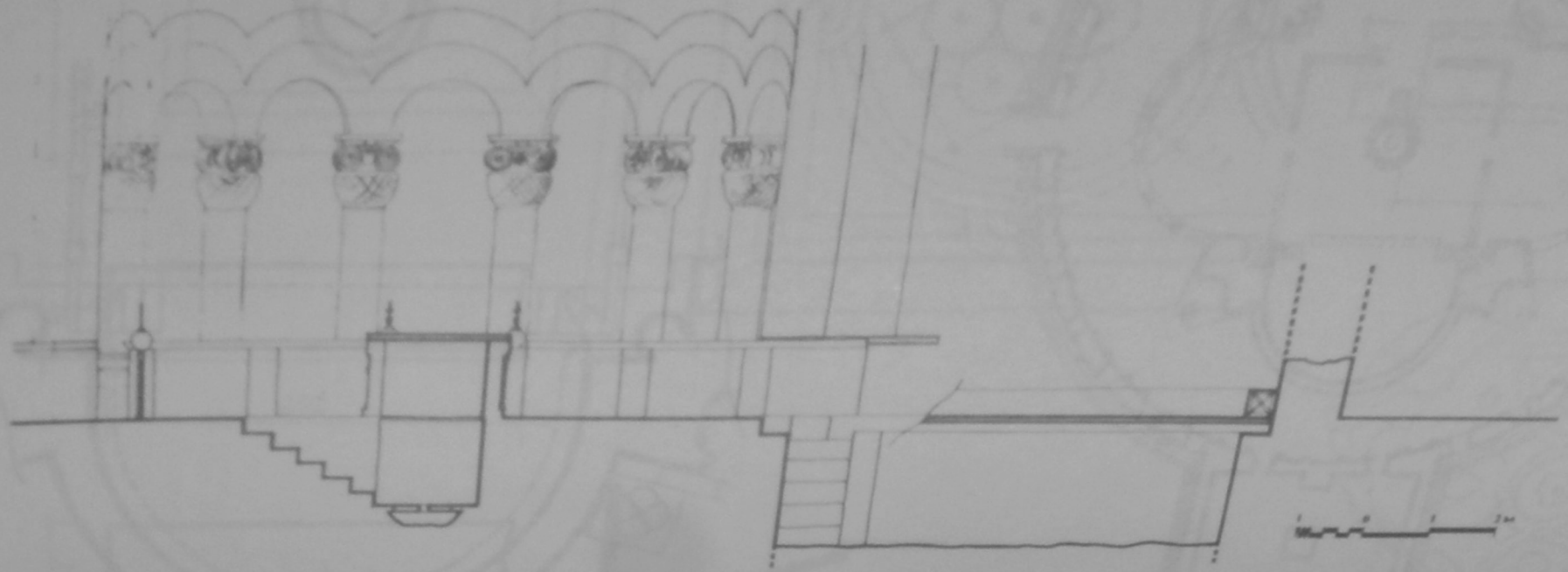
11. Звартноц. Плиты преграды. Обмер автора



12. Звартноц. Алтарное пространство храма. Реконструкция автора: *а* — план алтарной части; *б* — план храма

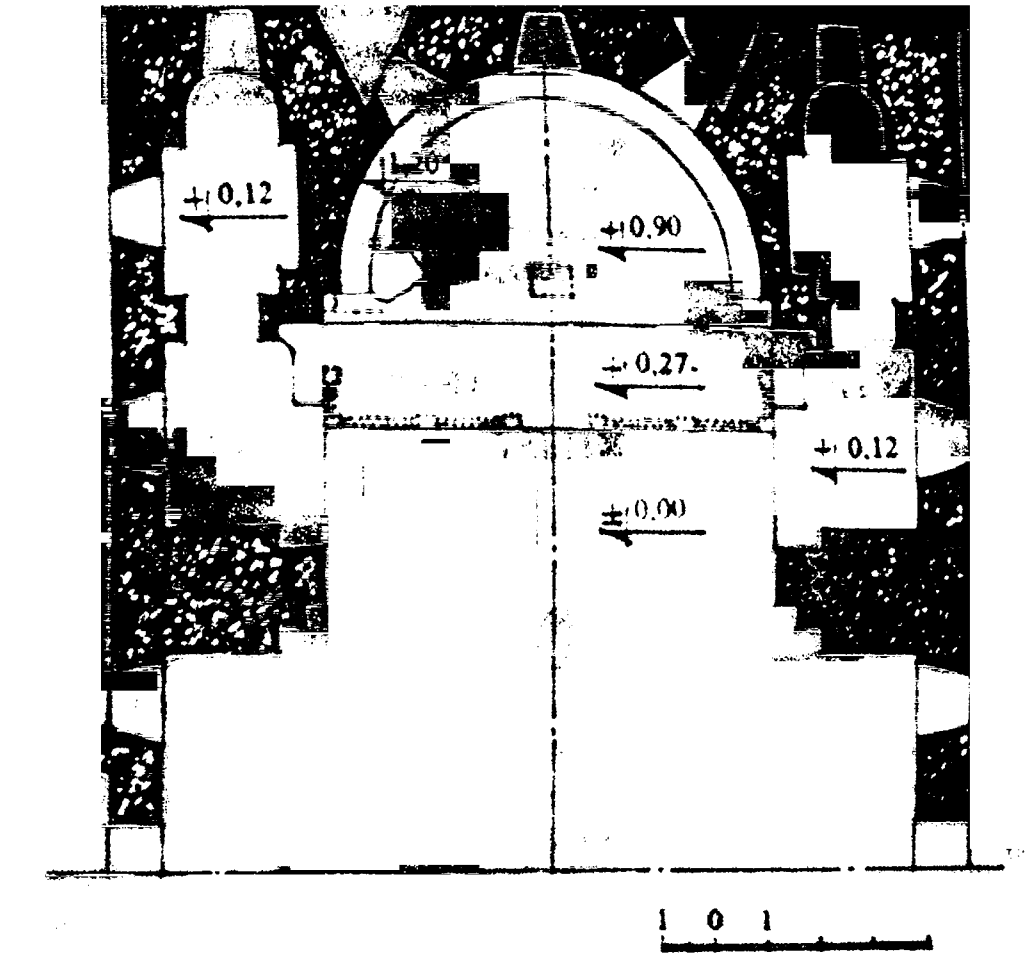


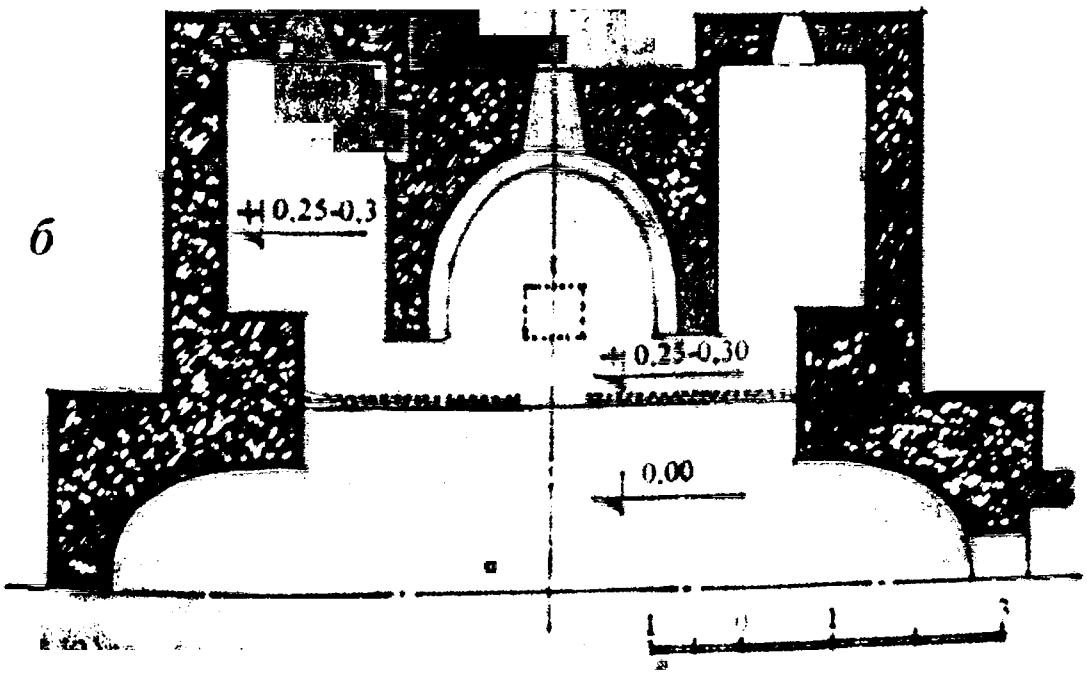
в



г

12. Звартноц. Алтарное пространство храма.





13. Алтарные пространства армянских храмов второй половины VII в. Реконструкция автора: *а* — Птгни; *б* — Воскепар

NATALIA TETERIATNIKOVA

DESIGN OF THE DOUBLE SANCTUARY SCREEN IN THE TOKALI KILISE, CAPPADOCIA

The purpose of this paper is to discuss the sanctuary screen of the rock-cut church Tokali Kilise in Cappadocia (fig. 1)[1]. This church is located at the center of the Göreme Valley, in the Byzantine province of Cappadocia in Asia Minor (Turkey). Göreme was one of the largest monastic settlements. Scholars suggested that the New Tokali church was excavated and painted sometime in the middle of the tenth century (950–960)[2]. Recently I provided evidence that the New Tokali probably assumed a new function at that time as the katholikon of the *lavra* in the Göreme valley[3]. Because of its unique design and the high quality of its architecture and decoration, the New Tokali was one of the most important churches in Cappadocia.

The names of its *ktetores*, Constantine and his son Leo, and the painter-cephoros, have survived in the dedicatory inscriptions on the cornice of the walls of the naos and the north apse[4]. Judging from the expense and the style of its frescoes, one may assume that the commissioners of the New Tokali were most likely wealthy patrons associated with Constantinople, but were stationed locally. Although the architecture and the fresco decoration of this church have been studied, its sanctuary screen, which makes the church unique, has not been sufficiently explained[5].

In order to understand the unique character of this sanctuary screen, let us begin with the architectural changes that occurred in the design of the church. The first church, the Old Tokali Kilise, was carved out sometime in the first quarter of the tenth century (fig. 2). It was a simple, single-nave chapel like many others found in this area. In the middle of the tenth century the chapel was enlarged into a spacious barrel-vaulted church, with a transverse nave, called the New Tokali Kilise (Chapel 7) (figs. 1, 3, 4). The enlargement of the New Tokali Kilise probably occurred because of more complex liturgical needs; numerous parallels to its transverse plan can be found both in Cappadocia and in the Syrian churches of Mesopotamia[6]. However, the sanctuary of the New Tokali Kilise is different from churches in these areas.

Tenth-century Cappadocian churches have either a low parapet screen or a high templon screen similar to the ones found in the churches of Constanti-nople and in other Byzantine provinces. The low parapet screens are designed with colonnettes supporting the templon beam[7]. The entire screen is carved as one piece, imitating marble

or stone screens. It is important to note that the majority of churches in this area are provided with only one screen which separates as sanctuary from the nave.

The New Tokali Kilise design is unique because it consists of two sets of screens separated by a walkway. Its eastern end terminates in an open horseshoe-shaped arcade screen separating three independent apses from the nave. Each apse is equipped with liturgical furnishings and serves as an independent sanctuary (figs. 3-6)[8]. Each sanctuary contains an altar and presbyters' chairs, and is provided with low parapet screens. Between the three sanctuaries and the arcade screen, there is a walkway (fig. 7). Because of the addition of this walkway and the open arcade screen, the whole sanctuary area occupies almost as much space as the nave.

The combination of two sets of screens and a walkway is not found in the church architecture of Constantinople or its other provinces. The only parallels are found in the Göreme Valley: Chapel 33 (Meryemana), dating to the last quarter of the 11th century, imitates the design of the Tokalchurch (fig. 8)[9]. There is also the tenth-century funeral chapel under the New Tokali Kilise, which has been overlooked. This funeral chapel can be reached by a staircase in the northwest area of the naos of the New Tokali. It is contemporary with the New Tokali (fig. 9)[10]. The chapel is of a basilica design. Its eastern end terminates in three independent sanctuaries with low parapet screens similar to those of the New Tokali, but the Tokali's four presbyter chairs are omitted because of the funeral context of the chapel. The New Tokali design of two sets of sanctuary screens with a walkway in between was imitated by the designers of this chapel, to further emphasize the significance of the main church. Since these two churches postdated the New Tokali Kilise and were established in the Göreme valley, it seems that the double sanctuary screen design most likely was first created in the New Tokali.

Let us examine the architectural components of the New Tokali sanctuary. Its design includes the following features: 1) elevated sanctuary level; 2) low parapet screens for each of the three sanctuaries; 3) arcade screen separating three sanctuaries and the walkway from the nave; 4) walkway between the two sanctuary screens.

The height of the New Tokali sanctuary is unusual. It is almost one meter above the pavement; the height of Chapel 33 sanctuary is 1.80 cm. What was the reason for such a height? Elsewhere we have discussed the height of Cappadocian sanctuaries and noted that they are much higher above the floor level of the naos than the ones in Greece, Constantinople, or other areas of Asia Minor[11]. The only parallels exist in Armenian and Georgian churches. As for the Tokali, the height of its sanctuary is even greater than that of other churches in Cappadocia, and therefore needs to be discussed.

One explanation can be drawn from a comparison between Cappadocian and Byzantine liturgical church planning. The cross-in-square plan of Byzan-tine churches, which became predominant during the period of Iconoclasm emphasizes the central sanctuary; it is higher than the others. In the majority of the built churches, the main axis of the church is always from the west. This gives the beholder immediate orientation toward the sanctuary in the interior of the church. In the rock-cut churches of Cappadocia the axis of the building is often from the south and east. Moreover, churches like the Tokali Kilise do not have an axial orientation toward the sanctuary

because of their transverse naves. But because of the elevation of the Tokali sanctuary above floor level, it dominates the nave by virtue of its height.

Another explanation can be found by examining the design of the Tokali sanctuary. It is notable that the elevation of the sanctuary in this church is the same as the height of the four carved chairs which are attached to the sanctuary screen; these chairs became a part of the sanctuary platform. Not free standing, the chairs were cut together with the entire sanctuary. The height of the chairs seems to have dictated the height of the sanctuary itself. These chairs were most likely presbyters' chairs which were used for the episcopal services[14]. As mentioned earlier, the Tokali Kilise was probably the katholikon of the *lavra*.

The height of the sanctuary in the Tokali Kilise gives the impression of a theatrical stage, making it of considerable size and importance. Since the transverse barrel-vaulted nave did not orient the viewer toward the sanctuary, this was an important factor.

Another unusual aspect of the Tokali sanctuary is the presence of the walkway and the additional arcade screen. As mentioned earlier, the design of the Tokali sanctuary encloses a narrow walkway between nave and apses. This walkway opens to the nave through a horseshoe-shaped arcade screen. Each apse is separated from the walkway by a low-parapet screen. The sanctuary screens are open, thus the liturgy could be visible from the nave.

According to the requirements of the liturgy, two prothes is niches are placed within the east walls of this walkway between the north, central, and south apses. In addition, one niche has been cut in the north wall of the walkway. Each sanctuary thus has its own prothes is niche in the walkway. The transfer of the gifts to the altar of each sanctuary started within the walkway and outside the sanctuaries. In the churches of Greece and Constantinople, the prothes is niche is located in the prothes is room which is usually placed to the north of the main sanctuary. In Cappadocia,the prothes is niche is found in the nave, outside the sanctuaries in the east side of the north wall or in the north side of the east wall[15]. It seems that the architects of the Tokali Kilise made a compromise. There is no place for the prothes is niches in the nave or close to the sanctuary. The front side of the sanctuary screen is adjacent to the chairs since no space in the nave is available. At the same time, the north wall is turned in to an arcade separating the *naos* from the *parekklesion*. The walkway was needed to provide communication between the prothes is niches and the three sanctuaries.

In the churches of Constantinople the location of the prothesis niche is as follows: if the church is a single nave church, it is located in the sanctuary; if the church is of a different plan with three apses, the prothesis room is usually located to the north of the main sanctuary. The procession of the gifts proceeded from the prothes is room through the nave and then to the altar of the central sanctuary. On the contrary, in the New Tokali Kilise, the transfer of the gifts went from the niche to the altar of each sanctuary. The procession started in the walkway, near the prothesis niche. It would be well visible because of the open arcade. But where did such an idea originate and how did it penetrate the tenth-century New Tokali Kilise?

With regard to the walkway, the sixth-century rock-cut church at My die in Thrace near the Black Sea is of particular interest because its design can be considered an early source for the Middle Byzantine sanctuary at the New Tokali (fig. 10)[14]. This church is a basilica in plan; a small walkway connects the side chambers with the central apse. A semicircular niche, very much like the one at the New Tokali , is placed between the central apse and the north side chamber. Thus, the walkway makes all three sanctuaries and the prothes is niche easily accessible. Originally, a high templon screen, which is for the most part destroyed, separated the nave from the central sanctuary. As in the New Tokali Kilise, the performance of the liturgy in this early church was visible to the faithful.

In the basilica in My die, the walkway is placed between the apse and the sanctuary screen. In the New Tokali Kilise, the funeral chapel under the New Tokali Kilise, and Chapel 33, the three prothes is niches are arranged outside the three-apse bema in the walkway. Thus, the appearance of the walkway in the New Tokali Kilise, its funeral chapel, and Chapel 33 is a new solution, which probably originated in the New Tokali Kilise. Once created, the dramatic appearance of its design had an impact on other churches in the valley, as seen in the above mentioned churches. From an examination of these sanctuary arrangements, one can conclude that the multiplication of sanctuaries with a double sanctuary screen was an innovative architectural design in Middle Byzantine Cappadocian church architecture. At the same time, the walkway between the sanctuary screens utilized already-known elements of design from previously existing architectural tradition.

Finally, one feature in the decoration of the New Tokali Kilise sanctuary screen sheds some light on the sources which were used for its construction. A horseshoe-shaped arcade allows the beholder to observe each sanctuary above the level of the low parapet screen and to see painted images on the walls between the three sanctuaries (fig. 1). Two prothesis niches which flank the central sanctuary are of particular interest because of their painted decoration. The icon of Christ, which has been lost since G. de Jerphanion saw it, was originally painted in the prothesis niche which is to the south of the central sanctuary[15]. The image of the Virgin is still preserved in the north niche. Here there is a half figure image of the Virgin and Christ Child of the Eleusa type (fig. 11)[16]. This image is clearly visible from the nave. The niche where the image of Christ was located is also easily observed from a distance. The two niches were incorporated into the sanctuary design to include the icons of Christ and the Virgin, and to make them visible to those standing in the naos. Visible through the arches of the arcade, these images served a purpose similar to that of the wooden icons installed in the templon screens of Byzantine churches.

The templon screen of the typical Byzantine church has an open design combining a low parapet screen with a templon beam supported by colonnettes. The church of the Theotokos at Hosios Loucas at Phosis is a good example of a surviving Byzantine templon[17]. It dates roughly to the tenth century, the same period as the New Tokali Kilise. The rectangular spaces between the lower parapet and the templon beam were used for the icons, usually Christ and the Virgin[18]. Surviving nineteenth-century icons provide a reminiscence of the originals. An original setting of such icons is still

in situ in the church of St. Neophytos in Cyprus dating to the end of the twelfth century (fig. 12)[9]. It seems that the designers of the Tokali found a compromise: the two prothes is niches on either side of the sanctuary screen resemble the Constantinopolitan templon icons of Christ and the Virgin. Because of the openness of its design, the sanctuary screen does include the traditional images of Christ and the Virgin, but instead the Tokali designers incorporated the two niches, one for Christ and one for the Virgin.

In conclusion, the New Tokali sanctuary design appears to be a local invention which was derived from early and contemporary traditions of sanctuary arrangements. Some elements of the Constantinopolitan sanctuary were utilized to keep the prothes is niches within the walkway and not in the nave. Fresco icons of Christ and the Virgin imitated the templon icons used in Byzantine churches. Since wood was scarce, fresco icons were a substitute. The designers utilized some architectural concepts from the churches of Constantinople, but integrated them into their local architectural tradition in a most unusual way that is found only in Cappadocia.

Footnotes

[1] Selected bibliography: *Jerphanion G., de.* La date des plus récentes peintures de Toqale Kilise, en Cappadoce // La voix des monuments. Paris; Brussels, 1938. P. 222–236; *Thierry N.* Un atelier de peinture du début du Xe siècle en Cappadoce: l'atelier de l'ancienne église de Tokal // BAF. 1971. P. 170–171; *Wharton Epstein A.* Tokali Kilise: Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington, 1986. P. 6–13, with bibliography A. Wharton Epstein; *Rodlev L.* Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia. Cambridge, 1985. P. 39–43; *Restle M.* Byzantine Wall Painting in Asia Minor. Greenwich, 1967. Vol. 1–3, with bibliography; *Jolivet-Levy C.* Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris, 1991. P. 94–108, with bibliography.

[2] Ibid.

[3] *Teteriatnikov N.* Monastic settlements in Cappadocia: the case of the Göreme Valley // Work and worship at the Theotokos Evergetis. Ed. Mullett M., Kirby A. Belfast, 1997. P. 21–50.

[4] N. Thierry suggested that the murals of the New Tokal were commissioned by the family of the emperor Nicephoros Phokas: *Thierry N.* La peinture de Cappadoce au Xe siècle: Recherches sur les commanditaires de lanouvelle église de Tokali et d'autres monuments // Constantine VII Porphyrogenitus and his Age. Second International Byzantine Conference. Delphes 1987. Athens, 1989. P. 217–246.

[5] For discussion of some aspects of the Tokali sanctuary, see: *Mathews T. F.* "Private" Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal // Cah. Arc. 1982. Vol. 30. P. 125–138; *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia. Rome, 1996. P. 52–55, fig. 18.

[6] For example, the church of Mar Gabrial in Tur Abdin. See: *Restle M.* Kappadokien // RBK 1978. Vol. 3. Col. 1001–1115; *Jerphanion G.* Une nouvelle provence de l'art byzantin: Les églises rupestre de Cappadoce. P., 1925–1942. Vol. 1. P. 59; Vol. 2. P. 409; *Costof S.* Caves of God: Cappadocia and its Churches. Oxford; N.Y.; Toronto, 1989. P. 103–105; *Wharton Epstein A.* Op. cit. P. 11–13, with bibliography.

[7] *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planning... P. 61–69, with bibliography.

[8] *Mathews T. F.* P. 125–138; *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planning... P. 54.

[9] *Ibid.* P. 52, with bibliography.

[10] *Wharton Epstein A.* Op. cit., P. 7, Il. 3 (a, b), 9–11.

[11] *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planning... P. 36.

[12] Ibid. P. 116–124.

[13] Ibid. P. 80–82.

[14] *Eyice S., Thierry N.* Le monastère et la source sainte de Midye enThrace Turque // Cah. Arch. 1970. Figs. 9, 30, 31: *Teteriatnikov N.* The Liturgical Planning... P. 54. Fig. 22. Pl. 11.

[15] *Jolivet-Levy C.* Op. cit. P. 103.

[16] Ibid: Cf.: *Tatić-Djurić M.* Eléusa: A recherche du type iconographique // JÖB. 1976. Bd. 25. S. 259–279: Eadem. Bogorodica Vladimirska // ЗЛУ. 1985. T. 21. C. 29–50.

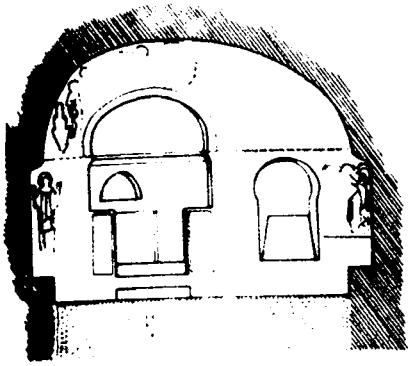
[17] *Teteriatnikov N.* Eastern Church: Liturgical Planning // The Dictionary of Art. 1996.

[18] *Babić G.* O zhivopisanom ukrasu oltarnskich pregrada // ЗЛУ. 1975. T. 11. C. 3–50. Fig. 1–33.

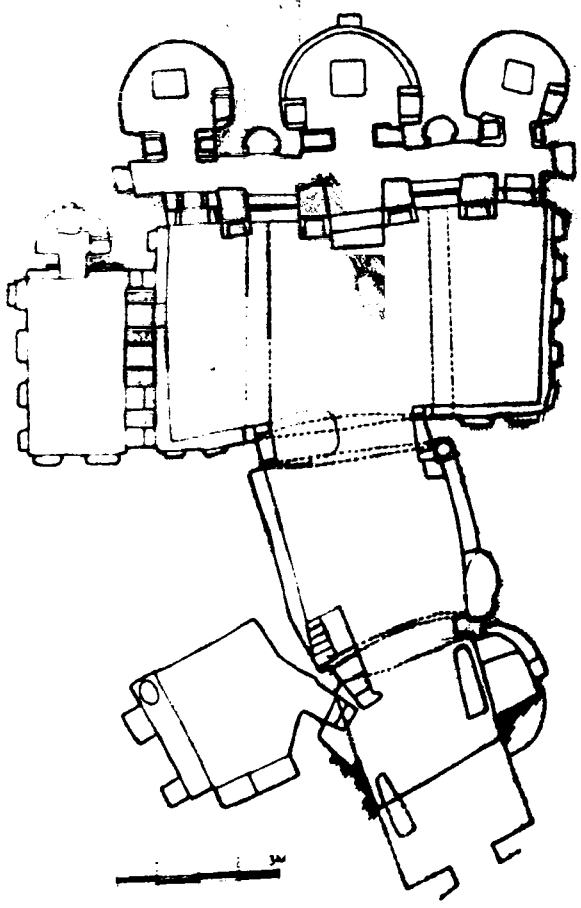
[19] *Mango C., Hawkins E. J. W.* The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings // DOP. 1966. Vol. 20. P. 199–201. Fig. 14, 50.



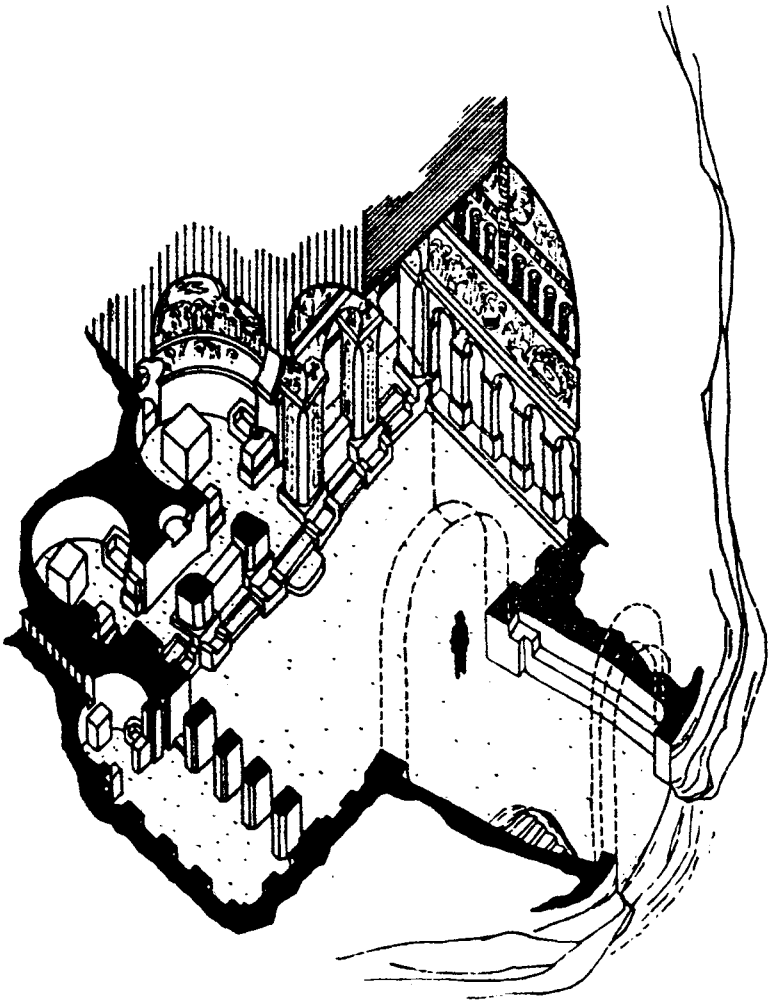
1 Göreme, Tokalı kilise. New Church (Chapel 7), interior facing east



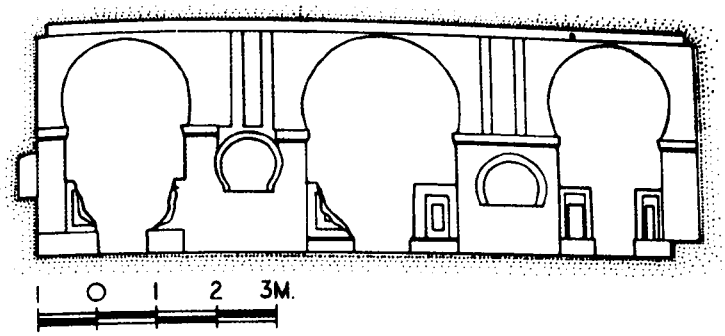
2. Göreme, Tokalı Kilise, Old Church (Chapel 7), sanctuary, elevation (after Wharton Epstein, *Tokalı*)



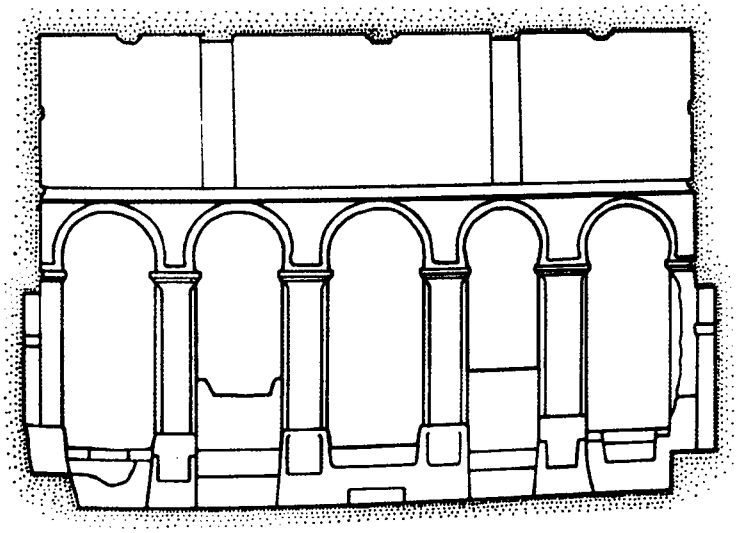
3. Göreme, Tokalı Kilise, New Church (Chapel 7), plan (after Wharton Epstein, *Tokalı*)



4. Göreme, Tokalı Kilise. New Church (Chapel 7), axonometric view (after *Arts of Cappadocia*, ed. L. Giovannini, Geneva, 1971)



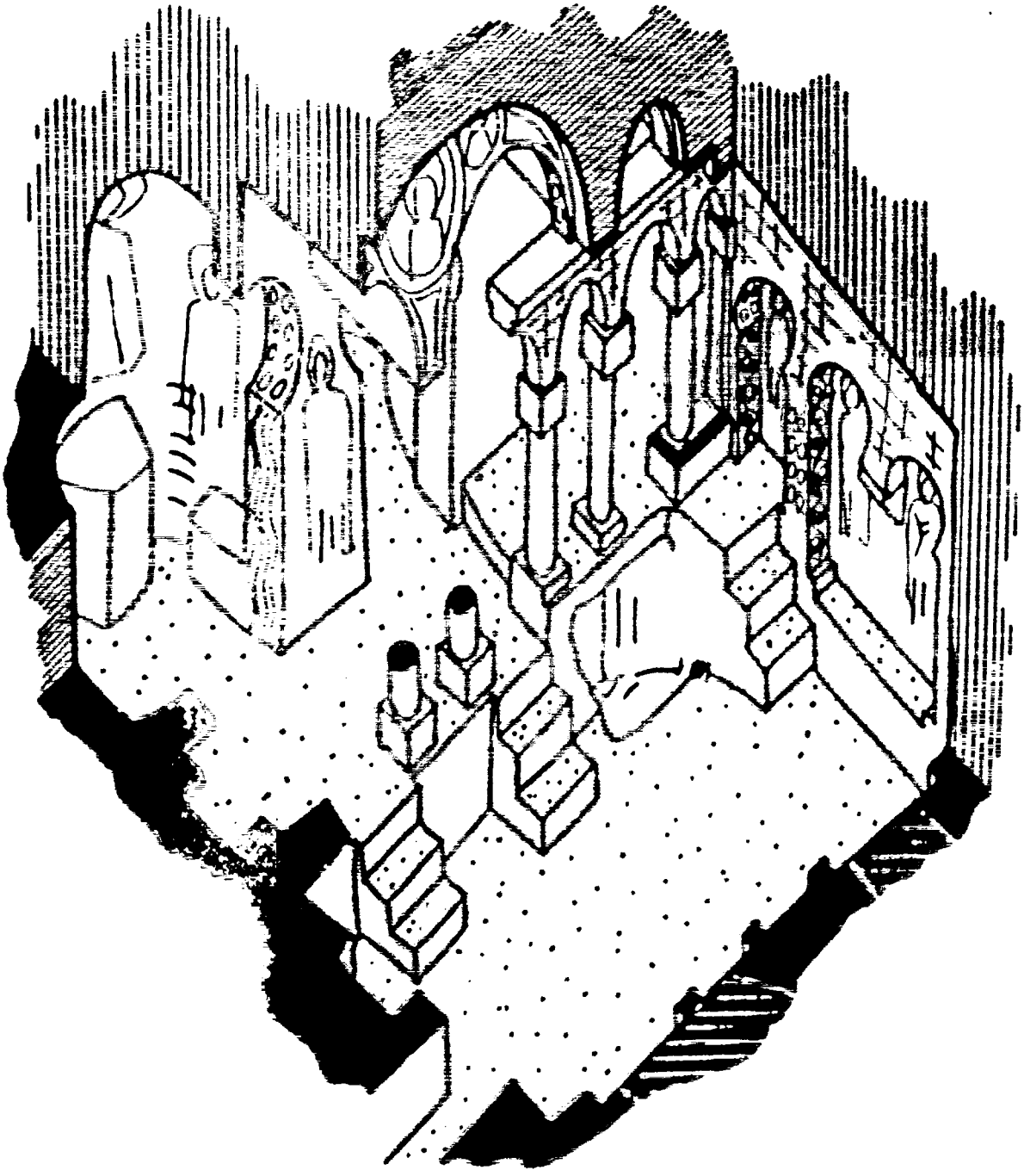
5. Göreme, Tokalı Kilise, New Church (Chapel 7).
Drawing of the three sanctuaries (after Wharton Epstein, *Tokalı*)



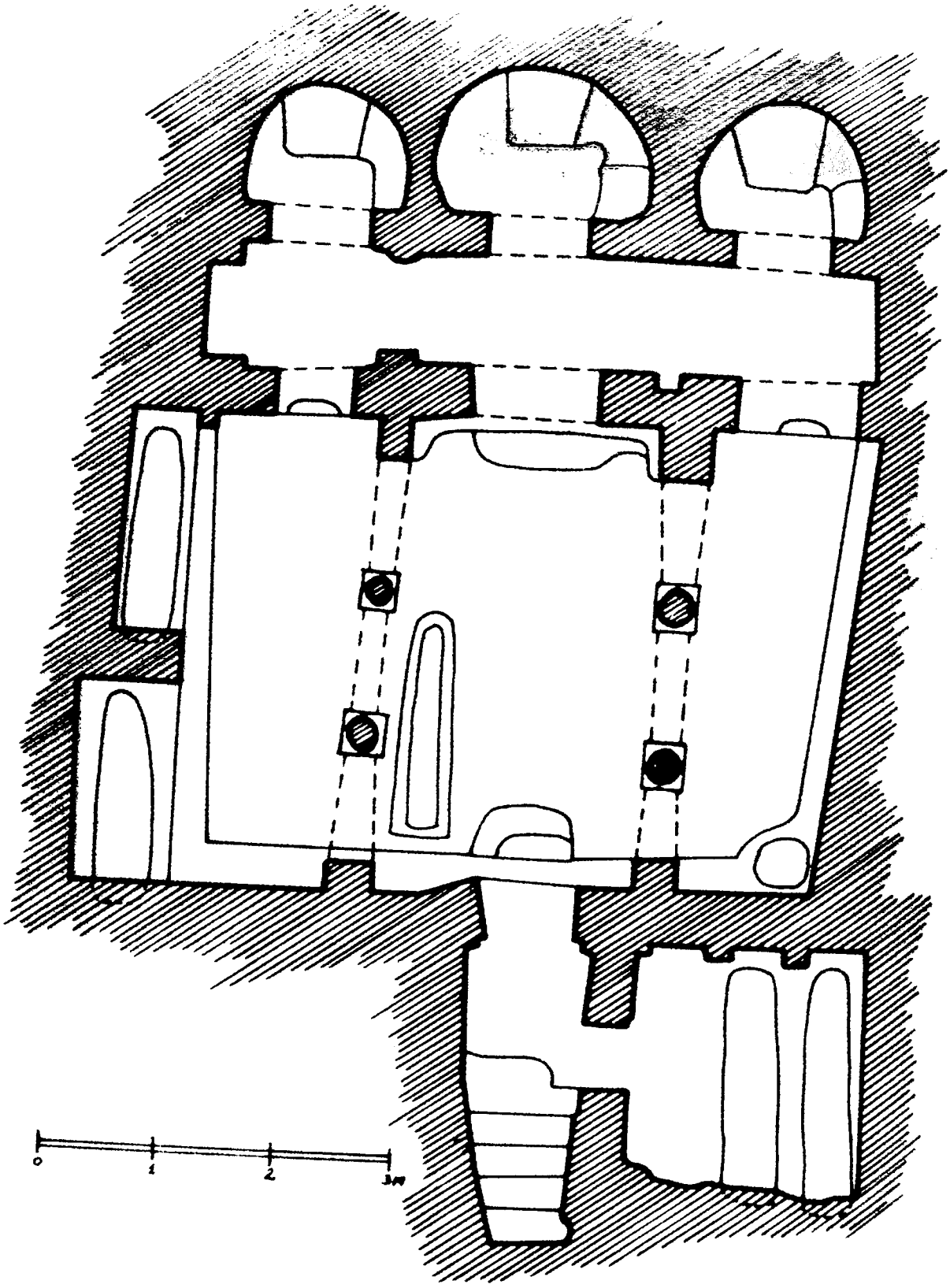
6. Göreme, Tokalı Kilise, New Church (Chapel 7).
Drawing of the sanctuary arcade (after Wharton Epstein, *Tokalı*)



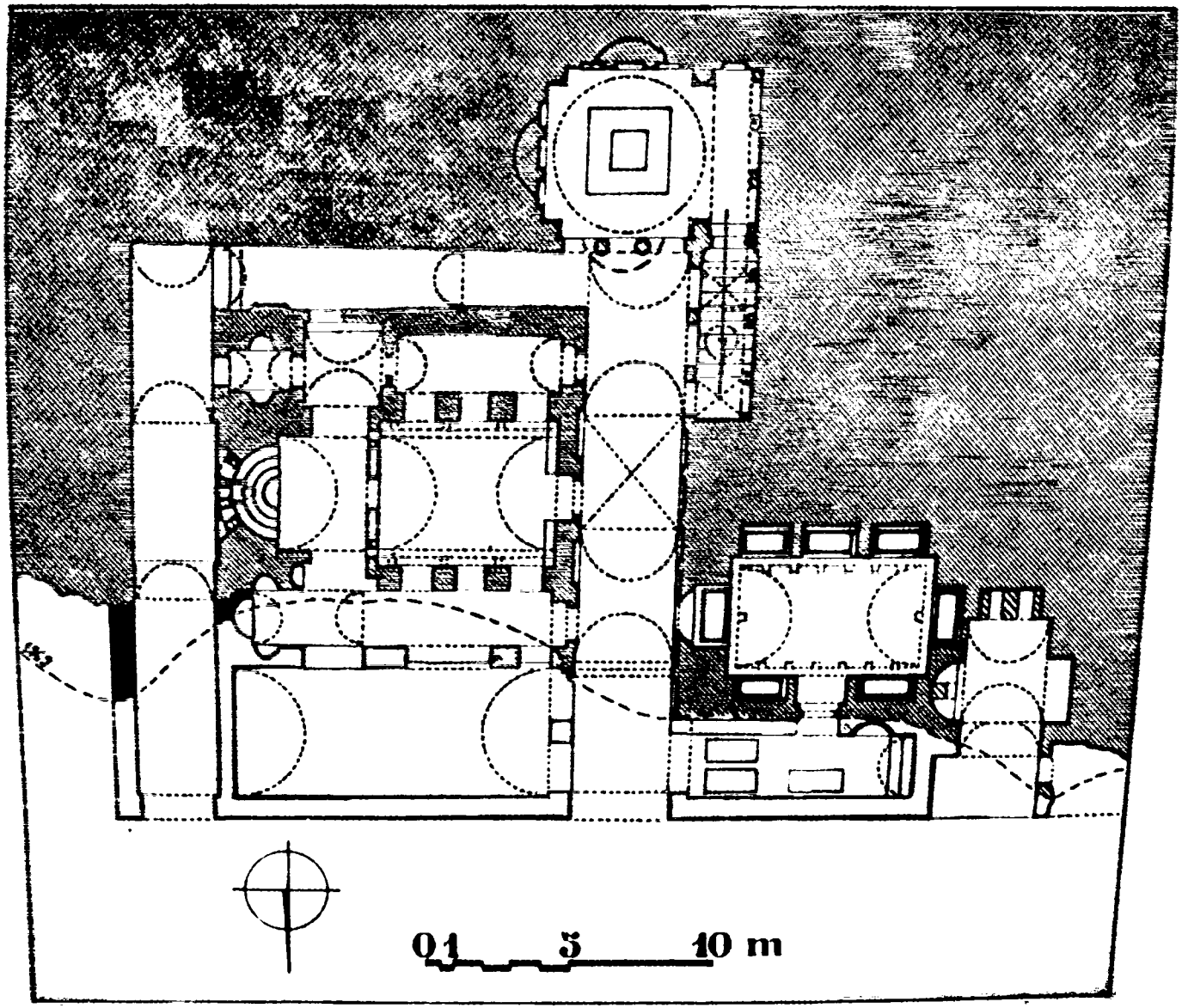
7. Göreme, Tokalı Kilise, New Church (Chapel 7), walkway between the sanctuaries and the nave (*photo N. Teteriatnikov*)



8. Göreme, Chapel 33 (Meryemana), axonometric section
(after *Arts of Cappadocia*)



9. Göreme. Funeral Chapel under Tokalı Kilise. New Church (Chapel 7), plan (after Wharton Epstein, *Tokalı*)



10. Mydie, Rock-cut basilica, plan (after Eyise and Thierry)



11. Göreme, Tokalı Kilise, New Church (Chapel 7), niche to the north of the central sanctuary (photo N. Teteriatnikov)



12. The Church of St. Neophytos, Cyprus (photo D. Winfeld, courtesy of Dumbarton Oaks)

SLOBODAN ĆURČIĆ

PROSKYNETARIA ICONS, SAINTS' TOMBS, AND THE DEVELOPMENT OF THE ICONOSTASIS

Scholarly studies on the question of origins and development of the iconostasis screen in Middle and Late Byzantine churches abound, while the interest in the subject — as attested to by the present collection of articles — continues unabated[1]. In contrast to the central questions pertaining to the form of the iconostasis and its development, comparatively little attention has been paid to the so-called *proskynetaria*, monumental icons frequently found in pairs flanking iconostasis screens on adjacent walls[2]. The purpose of this paper is to demonstrate the importance of these icons in terms of their origins and original function, and thereby to add to our understanding of the evolution of the iconostasis itself.

Numerous examples of proskynetaria icons survive, suffice it to mention the well-known pair from the Katholikon of the Chora Monastery in Constantinople, or similar pairs from the late thirteenth-century church of Zoodochos Pigi, near Samari, and the thirteenth-century Porta Panagia, near Trikala (Fig. 1)[3]. The actual number, not always well preserved, is considerably greater, as various recent publications attest[4]. As a rule, these proskynetaria include architectural frames, most commonly consisting of a pair of columns supporting an arch[5]. Icons accommodated within these frames are distinguished by their size and high quality, reflecting the particular significance attached to them. In a number of instances — such as the pair from the Porta Panagia — they were the only images executed in mosaic within an interior, otherwise decorated with frescoes[6]. The most common subjects of the proskynetaria icons are Christ and the Virgin with Christ Child, though occasionally one of the two corresponding places is given over to the patron saint of the respective church. Thus, for example, we find the well-known twelfth-century fresco icon of St. Panteleimon appearing within an elaborate marble frame, to the south of the iconostasis of the church dedicated to the same saint in the village of Nerezi, near Skopje (Fig. 2)[7]. Other examples include comparable images, such as the early fourteenth-century St. Niketas in the church dedicated to that saint in the village of Banjani, also near Skopje[8]. This icon with its elaborately painted architectural frame appears on the wall, perpendicular and adjacent to the iconostasis on the north side. Thus, it seems clear that proskynetaria constitute images of particular significance which were given prominence by virtue of their framing, and their physical proximity to the iconostasis, forming, in a sense, the extension of it[9].

In a recent article discussing the problem of the sanctuary barrier in Byzantine churches, Christopher Walter, has underscored what he describes as "more liberty and less systematisation in the decoration of the sanctuary barrier and the adjacent walls than in the rest of the church"[10]. Furthermore, he has argued that this was brought about by the fact that "the sanctuary screen and the adjacent area were the focal point of lay piety"[11]. I concur with his interpretations, but I would like to carry the line of investigation one step further. What specifically, we might ask, caused the placement of the venerable images on or near the templon or the iconostasis. To begin, I will return to one of the examples mentioned by Walter, the no longer extant Martyrion of St. Artemios in Constantinople[12]. This seventh-century church, as has been demonstrated by Mango, had one of the earliest known examples of an iconostasis, specifically referred to as the *templon* in the *Miracula Sancti Artemii*, our principal source of information about the no longer extant monument[13]. The source is of further significance because it suggests that an icon of the saint was displayed on the templon, on its left side, flanking the central image of Christ (Fig. 3)[14]. Whether this image of the saint actually appeared in a medallion within a semicircular gable, as Mango has reconstructed it, or not, it was in relative proximity of a stair that led into a sizable crypt below the main altar which contained a lead coffin with the remains of St. Artemios. It would appear to me that the association of this image with the templon was as important as was *its association with the saint's tomb* in the crypt below. The latter notion is clearly underlined by the part of the text in which the physical aspects of this part of the church are described in some detail through the personal experience of a girl, named Euphemia, who was miraculously healed by the saint. Particularly significant is the fact that young Euphemia's account indicates that during the night which she spent locked up in the crypt she was visited by St. Artemios, and that he looked *"altogether like the icon on the left-hand side of the same church, in the templon of the sanctuary..."*[15]. This brief episode is of particular significance because it illustrates in the clearest possible terms the function of icons. The likeness of the saint on his icon enables Euphemia to identify him in person; hence, the miracle[16].

That tombs of saints were marked by their icon portraits, at least from the ninth century on is clearly attested to in the sources, such as an anonymous text of around 850 that describes the tombs of Theodore of Stoudios, his brother Joseph, and their uncle, Plato of Sakkoudion in the following manner: *"And now their tomb... provides abundant grace and benefit to those that approach it. When, by night or day, we draw nigh to their remains, when we gaze at their sacred images which are depicted at the tomb, it is as if we were seeing the holy Fathers themselves..."*[17].

Where exactly in the famous church of the Studios Monastery this tomb was located, or how the portraits of the deceased where displayed, unfortunately remains unknown. From the above quoted passage it is absolutely clear, however, that the presence of icons on the saints' tombs brought a degree of palpability to the tomb installations, enabling the faithful to communicate with the saints more effectively. This was also the case, as we have seen, with the girl Euphemia, who was able to identify St. Artemios on the basis of his icon displayed on the templon in his church which ultimately led to the healing miracle performed by the saint.

We are aided, in this regard, by another, virtually contemporary tomb arrangement. The tomb in question is the original resting place of St. Cyril in the lower church of San Clemente in Rome. St. Cyril died in Rome in 869, and was initially buried at the Vatican. Shortly afterwards, his remains were transferred to San Clemente where they were laid to rest 'to the right of the main altar (Fig. 4)[18].In a recent study, John Osborne was the first to associate convincingly the fragmentary remains of an Anastasis fresco with the original location of the tomb of St. Cyril[19]. The representation of the Anastasis, in addition to being one of the earliest surviving examples of the scene, is notable for the inclusion of a portrait of a monk, presumably St. Cyril himself (Fig. 5, 6). It should be observed that this portrait is separated from the main composition, by a twisted colonnette. This, in my opinion suggest that the portrait was framed — or better *enshrined* — providing us with an idea how such portraits generally may have been displayed. According to Osborne, and subsequently also according to P. Miljković-Pepek who further developed the idea, St. Cyril's tomb was of an arcosolium type, the arched part leaned against the pre-existing spur wall just south of the main apse opening, with the container for the body constructed in the form of a sarcophagus directly below it (Fig. 7)[20]. Regardless what some of the details of this tomb may have actually looked like, two things are of essence for our consideration here. First, is the fact that the saint's tomb was located in the vicinity of the main altar; and second, that the embellishment of the tomb included a portrait of the deceased.

Such arrangements must have been fairly common, though relatively few have actually been preserved. A fine fourteenth-century example is the shrine of St. Stefan Dečanski in the Church of the Pantokrator at Decani Monastery in Serbia. Probably in 1343, the body of the sainted king was removed from his tomb in the southwestern part of the naos and placed in an elevated wooden reliquary container against the northern half of the main iconostasis (Fig. 8). The length of the carved wooden reliquary (193 cm) was designed to fit the length of the left half of the iconostasis screen, while its undecorated rear and left flank clearly indicate that it was placed lengthwise against the iconostasis (Fig. 9)[21]. On the narrow face of the nearby pier was painted a posthumous portrait of the sainted king, clearly in direct relationship to the position of the reliquary container (Fig. 10)[22]. To this day the shrine is the focus of lay piety. Most of the believers come to the church exclusively to seek the saint's intercession, lighting candles, and occasionally crawling under the reliquary box in search of a miraculous cure. The fresco portrait of St. Stefan Dečanski, then, is a type of a proskynetarion icon related to his reliquary-shrine, and situated adjacent to the iconostasis where it becomes a focus of a particular form of "lay piety" as referred to by Walter. Such arrangements were not only more common than the surviving evidence would suggest, but were, in my opinion, actually instrumental in the genesis of the so-called proskynataria icons, flanking iconostasis screens.

In the remaining part of this paper, I will analyze several other examples which, in my opinion, further substantiate the central theme of my hypothesis. First, I shall turn to a major Middle-Byzantine monastery and pilgrimage site — the Monastery of Hosios Loukas in Beotia. The early eleventh-century Katholikon contains two areas which are of consequence in our deliberations. The first is in the crypt of the

Katholikon, where the original tomb of the Saint along with the probable tombs of his successors were located[23]. The sanctuary of the crypt is flanked on the north and the south side by two monumental tombs (Fig. 11). These tombs, in the form of sarcophagi, were framed by pairs of stone columns which carry arches above, visually creating the impression of a three-dimensional aedicula In addition to the well preserved architectural elements and the surrounding fresco decoration, we must also visualize additional images-portraits which would have been associated with these tombs. These would have been either in the form of painted wooden panels, or possibly in the form of embroidered shrouds which could have been laid over the tomb covers[24].

Even more interesting is the shrine set up slightly later at the point of junction between the Katholikon and the earlier church of the Panagia, abutting the southwest corner of the latter[25]. This shrine, in the form of four-columned canopy with a pyramidal roof, was accommodated between the south wall of the church of the Panagia and one of the freestanding piers of the Katholikon (Figs. 12, 13). Strategically placed near the northern entrance into the Katholikon, it was intended to accommodate the growing number of pilgrims for whom a special open porch was built in front of the church of the Panagia at this time, to protect them from the sun, or the elements. Whether the shrine was initially intended to contain the remains of the saint, or was conceived of as a type of a cenotaph, we do not know. Its physical location was clearly related to the presence of the saint's original tomb in the crypt below, and was marked by the his monumental mosaic bust-portrait on a tympanum directly opposite the shrine. The shrine itself contains no images, but an icon of Hosios Loukas, would in all likelihood have been displayed there, either between the vertical colonnettes, or in the form of an embroidered shroud over the stone slab which covered the tub-like tomb, or possibly in both places. It is noteworthy that the shrine was located in such a way that it appears to the left of, and slightly in front of the iconostasis, which may have been the next focus of visiting pilgrims, who presumably would have exited the church through the opposite, south door.

A Late Byzantine Greek monument with construction phases datable probably to the thirteenth and fourteenth centuries is also deserving of our attention. The virtually unknown church of the Taxiarchs at Kalyvia-Kouvara in Attica, has preserved a curious feature incorporated into its iconostasis. Identified as a *proskynetarion* by Dimitrios Pallas, the twin arched canopy appears to be an integral part of the fourteenth-century (?) phase of the rebuilding of this church (Fig. 14)[26]. Extensive use of Early Christian spolia in its making is a reminder that the church was situated on the site of an Early Christian basilica. A large closure slab, which was possibly left in its position from the Early Christian basilica, was plastered over and decorated with representations of hanging curtains (Fig. 15). Such a feature would normally have been reserved for *interiors* of sanctuaries, and would not have been painted on the exterior of an iconostasis[27]. Its presence here signals that the canopied enclosure would have been viewed as an interior space, presumably of a type of a shrine. It would seem highly plausible to imagine that a reliquary, such as the one of St. Stefan Dečanski, might have been placed in front of the iconostasis, for the purpose of making it accessible to lay people. Whether the shrine may have enclosed a relic of St. Parasceve, whose icon

appears next to that of the Hodegitria is impossible to know. Unfortunately, both of these images belong to yet another, apparently sixteenth-century remodeling of this church.

Preserving the essence of older arrangements of venerable shrines, despite needed repairs, generally speaking, was a norm in Byzantine and Post-Byzantine practice. Such appears to have been the case with the shrine of St. Catherine in her famous church in the monastery by the same name on Mount Sinai[28]. Situated on the south side of the altar enclosure the saint's tomb is now accommodated below an eighteenth-century canopy (Fig. 16). Ignored by those who study Byzantine art on account of its late date, the tomb is very much a focus of piety by the faithful. Situated behind the line of the later iconostasis, the shrine, apparently in its original position, is still accessible to lay people, from the south aisle (Fig. 17). Thus, in terms of its relative location, the tomb of St. Catherine corresponds to the location of the original tomb of St. Cyril at S. Clemente in Rome, mentioned earlier. On the wall above the casket containing the saint's relics stood an eighteenth-century arched frame containing an icon of St. Catherine. This icon and its frame were victims of the puritan restoration efforts carried out by the Princeton-Michigan expedition in the late 1950s which revealed the sixth-century encaustic panel depicting the Sacrifice of Jephthah's Daughter[29].

The final example brings us to the Russian soil and to the great Monastery of Troitse-Sergievskaia Lavra. Its main shrine, the tomb of its famous founder, St. Sergei of Radonezh, seems to contain all of the essential elements of our investigation, and thus provides us with a convenient summary of the problem. The original tomb of St. Sergius was incorporated into the church of the Holy Trinity, built in 1422, thirty years after the saint's death[30]. The original site of the tomb was respected, the new church having been built around the shrine which remained in its original position. In its present form — still in the same location — the shrine is a product of eighteenth-century remodeling. Despite its Late Baroque character, however, it preserves all of the essential characteristics of a Byzantine saintly tomb. To begin with, it is situated in front of the south end of the iconostasis screen and is marked by a four-columned canopy which covers the coffin containing the saint's remains (Fig. 18). Once more, relatively speaking, this tomb occupies the same location as the tombs of St. Catherine in her monastery on Mt. Sinai, and the tomb of St. Cyril at S. Clemente in Rome. At the back of the shrine, framed by its two rear columns, and *incorporated within the iconostasis screen*, is the icon of St. Sergius. Here, better than in any of the other discussed examples, we can appreciate the essence of my hypothesis linking the proskynetarion icon of a saint, and his tomb immediately below it. Thousands of faithful who have the opportunity to pray at the saint's tomb do so by facing and addressing his icon, as is the case with the group of monks shown on this photograph (Fig. 19). The proskynetarion icon, in other words, plays a central role in the saint's cult. This, we will recall, was also the case in the Martyrium of St. Artemios in Constantinople, whose portrait on the templon screen enabled the girl Euphemia to identify the saint, and to address her prayers to him which resulted in his miraculous healing her illness.

Before closing I would like to take note of another important aspect of this matter — the characteristic, architectural setting of the icon of St. Sergius. Incorporated,

as it is, into the iconostasis screen, the icon is also framed, three-dimensionally speaking, by the four columned canopy over the saint's tomb. The characteristic aedicular framing of proskynetaria icons, in my opinion, ultimately stems from such original shrine installations[31]. An actual proof of such installations is unfortunately lacking, since no early shrines of this type survive. Future researchers will need to be far more sensitive to all forms of evidence than has been the case thus far. Field archaeologist, students of architecture, of architectural sculpture, students of icons, of various texts, and so on, will need to be asking new, more detailed questions. Even objects in known museum collections may benefit from new visits. For the sake of argument, let me mention only two — the well-known, so-called "ciborium shrine" from the Treasury of S. Marco in Venice (Fig. 20) and the less well known, so-called "statue base" from the Archaeological Museum in Istanbul (Fig. 21)[32]. Both of these objects — whose real functions are not known — are datable to the later fifth or early sixth century. Their aedicular appearance suggests the possibility that, indeed, they may come from contexts related to what was described above. It is worth noting that both objects were designed not to be free-standing, but rather to be attached to a wall. An early thirteenth-century illumination depicting the shrine of St. Gregory Nazienzus (Fig. 22) merits comparison with the aedicula from the Archaeological Museum in Istanbul[33]. Furthermore, the case of the earlier mentioned Martyrium of St. Artemios indicates that the association of the templon icon and the nearby tomb of the same saint was not a fortuitous occurrence, and that it existed in Constantinople at least by the seventh century.

This may be an opportune point to invoke another late antique representation, that of St. Menas in front of his shrine, on a small late seventh-century (?) ivory plaque (Fig. 23)[34]. The plaque depicts the saint in a rigidly frontal, orans position in front of an architectural backdrop that has generally been described as the sanctuary enclosure of a church, presumably one associated with his name. The architectural backdrop consists of three bays - a wider, central one, in front of which the saint stands, and two narrower ones which flank the central bay. The mentioned bays are separated from each other by vertical columns which carry a common architrave, above which rise a semicircular, and two narrower, triangular forms, corresponding to the bays bellow. The central, semicircular shape, directly behind the saint's head, is filled out with what would best be described as a stylized shell motif. The two triangular elements, which flank the central semicircular form, have been referred to as "gables, each topped by a cross"[35]. I would like to argue that these shapes in fact, are not gables, but pyramidal roofs, shown in elevation. The very fact that their surfaces are completely plain, speaks against the possibility that they could be gables which normally would at least have their profiled rims shown. If we view them as three-dimensional objects, then they can be understood either (a) as a pair of shrines flanking the entrance into a sanctuary, or (b) as different elevations of what could be read as an 'unfolded' canopied shrine. The letter possibility seems most plausible, because of the implied image of the saint accommodated within the shrine in question[36].

In sum, proskynetaria icons, as we know them today, should be understood as vestiges of types of saints' shrines situated in the proximity of templon screens, and later iconostases. Lay piety focus on iconostasis icons, discussed by Walter, may actually

have its roots in pre-Iconoclastic saints' cults. Indeed, the very form of the iconostasis screen, and its actual development may owe a great deal to the process which I have alluded to above. Proskynetaria icons, therefore, are much more than conventional icons in elaborate frames flanking the iconostasis screen. As such, they deserve far greater attention than has been afforded them.

Footnotes

[1] Among the many studies devoted to this subject, in their differing ways, the following are of particular relevance to the present investigation: *Walter C.* The Origins of the Iconostasis // Eastern Churches Review. 1971. Vol. 3. P. 251–67; *Баőић Г.* О живописаном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 3–49; *Epstein A.W.* The Middle Byzantine Sanctury Barrier: Templon or Iconostasis? // JBAA. 1981. Vol. 134. P. 1–27.

[2] "Proskynetarion" originally referred to the space in which the veneration of an icon took place; cf.: *Lampe G. W. H.* A Patristic Greek Lexicon. Oxford. 1968. 1177. The more specific meaning referring to the icons flanking the iconostasis appears to be relatively modern; see: Oxford Dictionary of Byzantium / Ed. A. P. Kazhdan. New York. 1991. Vol. 3. P. 1739.

[3] For the Chora Monastery see: *Underwood P. A.* The Kariye Djami. New York. 1966. Vol. 1. P. 168–170; Vol. 2. Pl. 328–330, and also *Hjört Ř.* The Sculpture of Kariye Çamii // DOP. 1979. Vol. 23. P. 225–236; for the Zoodochos Pigi, see: von *Schevens-Christians C.* Die Kirche der Zoodochos Pege bei Samari in Messenien (Ph. D. Diss. Univ. Bonn. Bonn, n. d.). Bd. 1. S. 196–202, Skitze 20; Bd. 2. Tafel 56, 82–85; for the Porta Panagia, see: *Orlandos A.* He Porta Panagia tis Thessalias // ABME. 1935. Vol. 1. P. 5–40, esp. 29–33.

[4] Among the most important examples are: the 10th-century church of the Panagia in the Monastery of Hosios Loukas, where only the frames survive: *Boura L.* Ho glyptos diakosmos tou naou tis Panagias sto Monastiri tou Hosiou Louka. Athens, 1980. Drawing 3. P. 101 (reconstruction of the original arrangement), and fig. 174, 176 for photographs of the present (12th-c) proskynetaria frames, the late 12th-century church of the Virgin at Studenica Monastery, in Serbia: see: *Канић О.* Облик камене олтарских преграде Богородичне цркве у Студеници // Студеница и византијска уметност око 1200 године. Београд. 1988. С. 141–152; and the Kalendarhane in Istanbul, see: *Peschlow U.* Architectural Sculpture // The Kalendarhane in Istanbul / Ed. C. L. Striker, Y.D. Kuban. Mainz, 1997. P. 104. Also, *Babić G.* (as in n. 1), passim, gives an extensive listing of additional examples.

[5] Very instructive, for a number of reasons, are the architectural proskynetaria frames preserved in the ruined early thirteenth-century (?) church of the Virgin at Anhelion (Glatsa) in Elis; cf.: *Bouras Ch.* He frangovizantini ekklesia tis Theotokou sto Anilio (t. Glatsa) tis Ileias // DXAE. 1986. Vol. 12. P. 239–264.

[6] *Babić G.* Op. cit. Fig. 9, 10.

[7] *Okunev I. N.* Altarnaia pregrada XII veka v Nereze // SK. 1929. Vol. 3. P. 5–23; *Bošković G.* La restauration récente de l'iconostase à l'église de Nerezi // SK. 1933. Vol. 6. P. 57–159, also *Djurić V. J.* Византијске фреске у Југославији. Београд. 1974. Pl. V (color plate).

[8] *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen. 1963. Pl. 222, 223.

[9] Comparable examples may be noted in the late twelfth-century churches of St. George at Kurbinovo, Hagios Nikolaos Kasnitzi at Kastoria, and the Panagia Araka at Lagoudera; cf.: *Hadermann-Misguish I.* Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Brussels. 1975. Vol. 1. P. 16, for the layout of frescoes; Vol. 2. Fig. 114 (St. George flanking the iconostasis on the north wall), and Fig. 116 (Christ, flanking the iconostasis on the opposite, south wall); *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens. 1985. P. 54

Fig. 4; P. 59. Fig. 11 (color plate); *Stylianou A., M.* The Painted Churches of Cyprus. London, 1985. Fig. 85 (color plate), to mention but some of the better known examples.

[10] *Walter C.* A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. Vol. 51. P. 203–228. 206.

[11] Ibid. P. 223.

[12] Ibid. P. 206.

[13] *Mango C.* On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople // Зограф. 1979. Т. 10. С. 40–43.

[14] Ibid. P. 43.

[15] Ibid. P. 43.

[16] On the question of the icon and likeness see: *Dagron G.* Holy Images and Likeness // DOP. 1991. Vol. 45. P. 23–33.

[17] *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs, 1978. P. 184.

[18] The matter has been studied most recently: *Miljković-Pepek P.* Novi soznanija od analizi na grobovite na Sv. Kiril Solunski, Sv. Kliment Ohridski i Sv. Naum Ohridski // Istorija. 1992. Vol. 28, nos. 1–2. 21–41 (with a brief English sum.).

[19] *Osborne J.* The Painting of the Anastasis in the Lower Church of San Clemente, Rome: A Re-Examination of the Evidence for the Location of the Tomb of St. Cyril // Byz. 1981. T. 51/1. P. 255–287.

[20] *Miljković-Pepek P.* Op. cit. P. 40. Fig. 10; a different reconstruction of the tomb has been proposed: *Guidobaldi F.* San Clemente dei edifici romani: La basilica paleochristiana e le fasi altomedievali // San Clemente Miscellanea. Rome, 1992. T. IV/1. P. 212. Pl. XIX.

[21] *Šakota M.* Dečanska riznica. Belgrade, 1984. C. 286–288, 295–297 (with older bibliography).

[22] *Djordjević I. M.* Predstava Stefana Dečanskog uz oltarsku pregradu u Dečanima // Saopstenja. 1983. T. 15. C. 35–43 (with a French résume), who first dated the canonization of the King to 1343; cf. also: *Popović D.* Srpski vladarski grob u srednjem veku. Belgrade, 1992. P. 106–108.

[23] *Connor C.L.* Art and Miracles in Medieval Byzantium: The Crypt at Hosios Loukas and Its Frescoes. Princeton, 1991. P. 83–93. See also the very useful recent monograph with excellent color illustrations: *Chatzidakis N.* Hosios Loukas. Athens, 1997. Fig. 72 (general view of the crypt looking east).

[24] *Connor C.* Op.cit. P. 70–71. On the northern tomb cover see comments: *Boura L.* Ho glyptos diakosmos tou naou tis Panagias sto manastiri tou Hosiou Louka. Athens, 1980. P. 112–114; on the general question of Byzantine tomb covers see: *Ćurčić S.* Late Byzantine Loca Sancta? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi // The Twilight of Byzantium. Ed. S. Ćurčić and D. Mouriki. Princeton, 1991. P. 253–254.

[25] *Stikas E.* To oikodomikon chronikon tis monis Hosiou Louka Phokidos. Athens, 1970. P. 248–258. Pl. 180–184; also: *Vylonas M.* Nouvelles remarques sur le complexe de Saint-Luc en Phocide // Cah. Arch. 1992. Vol. 40. P. 115–122.

[26] *Pallas D.* Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique // Зограф. 1979. Т. 10. P. 57.

[27] On the function and meaning of curtains in sanctuary spaces see: *Ćurčić S.* Gračanica: King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture. University Park and London, 1979. P. 66.

[28] *Forsyth G. H., Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mt. Sinai: The Church and Fortress of Justinian. Ann Arbor, 1965. P. 17. Pl. LXXXIV–LXXXV.

[29] Ibid. P. 17. Pl. CXXXI.

[30] *Питирим (архим.).* Троице-Сергиева Лавра. М., 1988. Ил. С. 41, 46, 122–125; *Баздин В.* Загорск. М., 1989. С. 13–29, for the early history of the monastery. Note that the Soviet name Zagorsk for the nearby town has been reconverted to its original name — Sergiev Posad.

[31] *Бабиh Г.* Указ. соч. С. 15–16, proposed a similar idea, but linking only the proskynetarion-baldachin form with venerable icons, without associations with the location of important tombs as the probable ultimate origin of such developments.

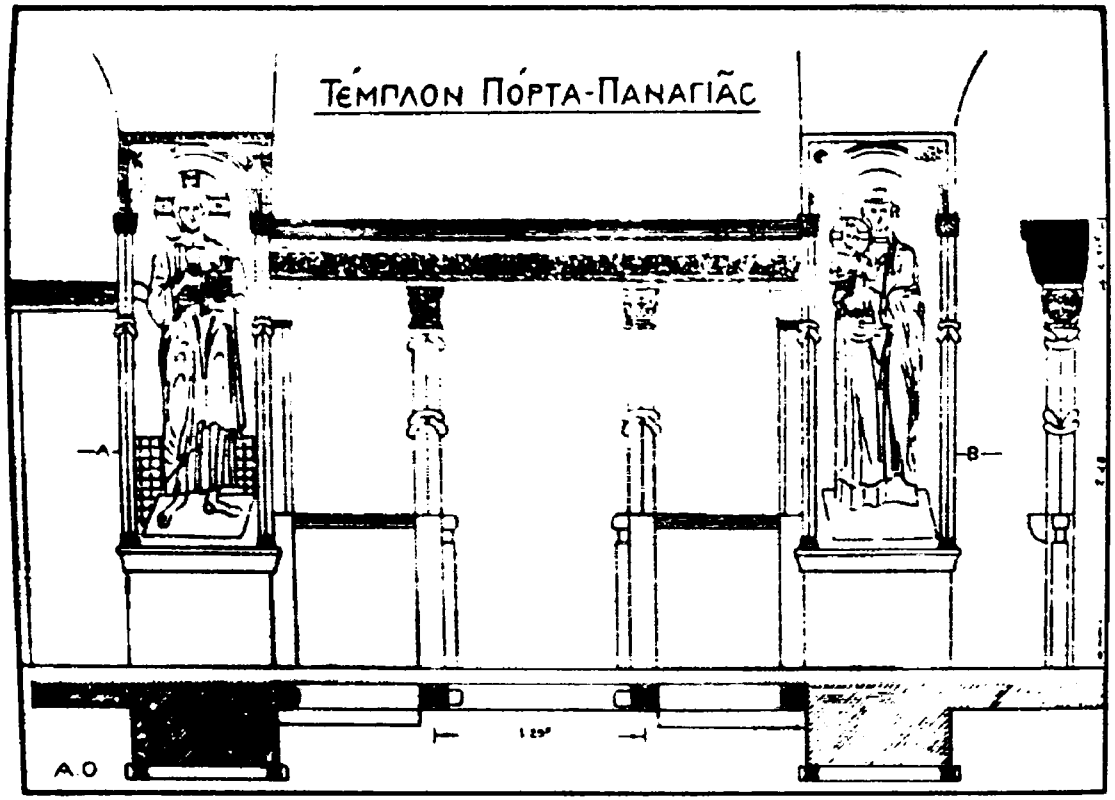
[32] For the Venice "ciborium shrine" see: *Gaborit-Chopin D.* Marble Ciborium with Greek Inscription // The Treasury of San Marco. Venice / Ed. D. Buckton. Milan, 1984. P. 96–97, and also my comments in: *Ćurčić S.* Op. cit. P. 255. For the Istanbul "statue base" see: *Firatli N.* La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul. Paris, 1990. P. 35. № 66.

[33] The illumination is discussed: *Pallas D.* Op. cit. P. 57. Fig. 10.

[34] Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art from the Third ro the Seventh Century / Ed. K. Weitzmann. New York, 1979. P. 578.

[35] Ibid.

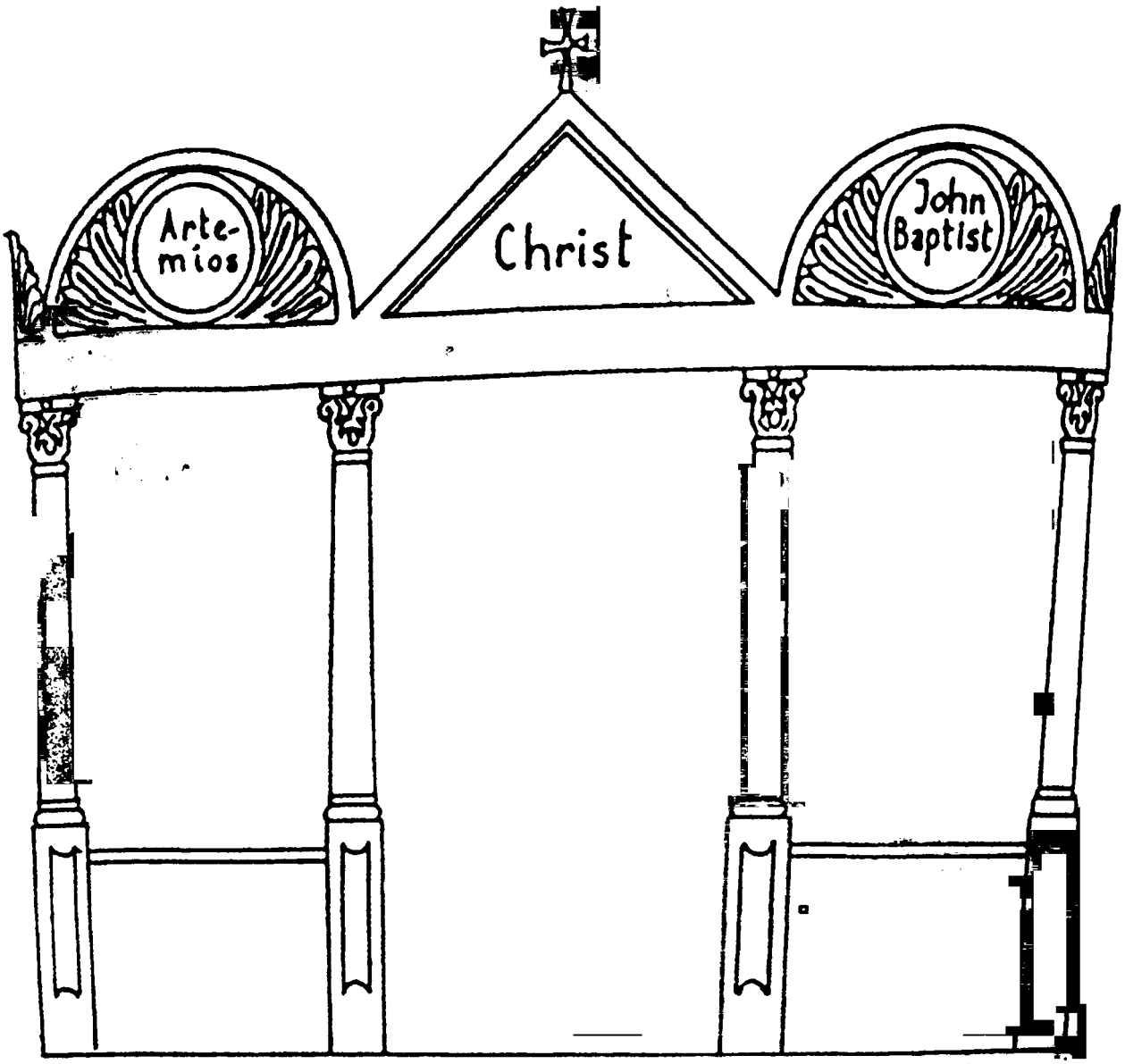
[36] Comparable shrines are discussed in relationship to the question of the original appearance of the shrine of St. Demetrios in his basilica in Thessaloniki: *Pallas D.* Op. cit.



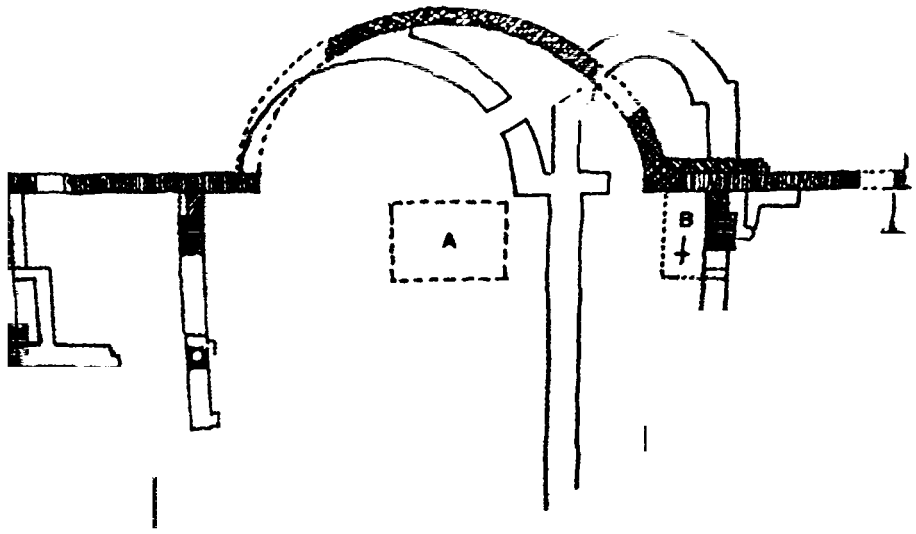
1. Trikala, Porta Panagia. Iconostasis with proskynetaria (draw. Orlandos)



2. Nerezi, St. Panteleimon. Proskynetarion icon of St. Panteleimon (after A. Grabar)



3. Constantinople, Martyrion of St. Artemios. Templon reconstruction (draw. Mango)



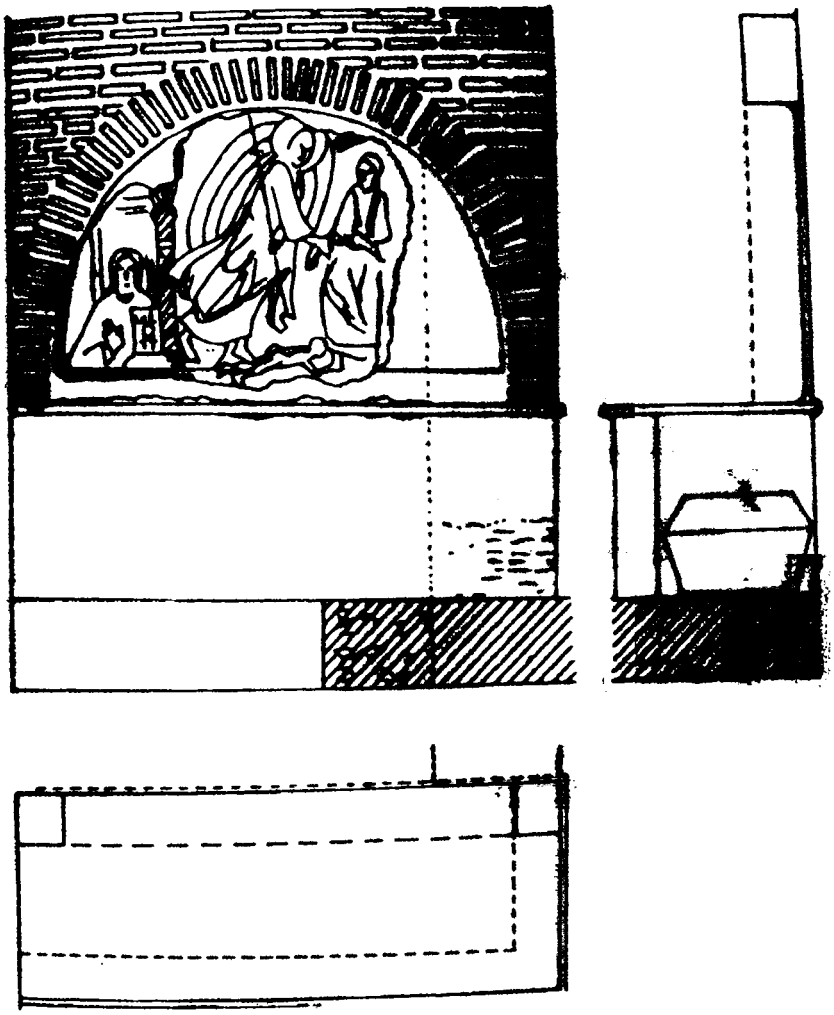
4. Rome, S. Clemente, Lower Church. Plan of east end (Lower church cross-hatched. *A*. Altar; *B*. The original tomb of St. Cyril (draw. Miljkovic-Pepek)



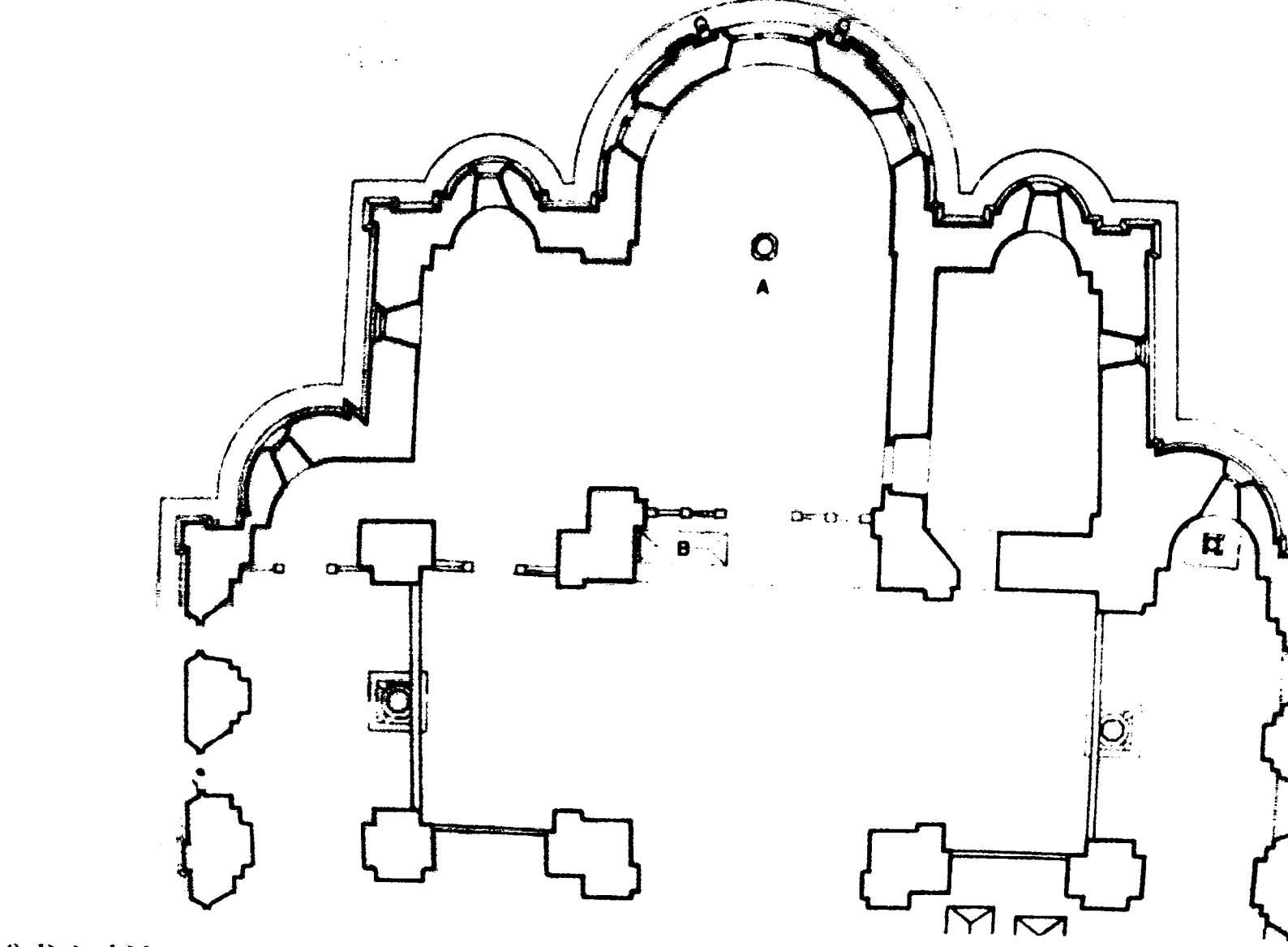
5. Rome, S. Clemente. Lower Church. Anastasis fresco (after C. Faldi Guglielmi)



6. Rome, S. Clemente, Lower Church. Anastasis fresco: detail of a Monk (St. Cyril?) (after C. Faldi Guglielmi)



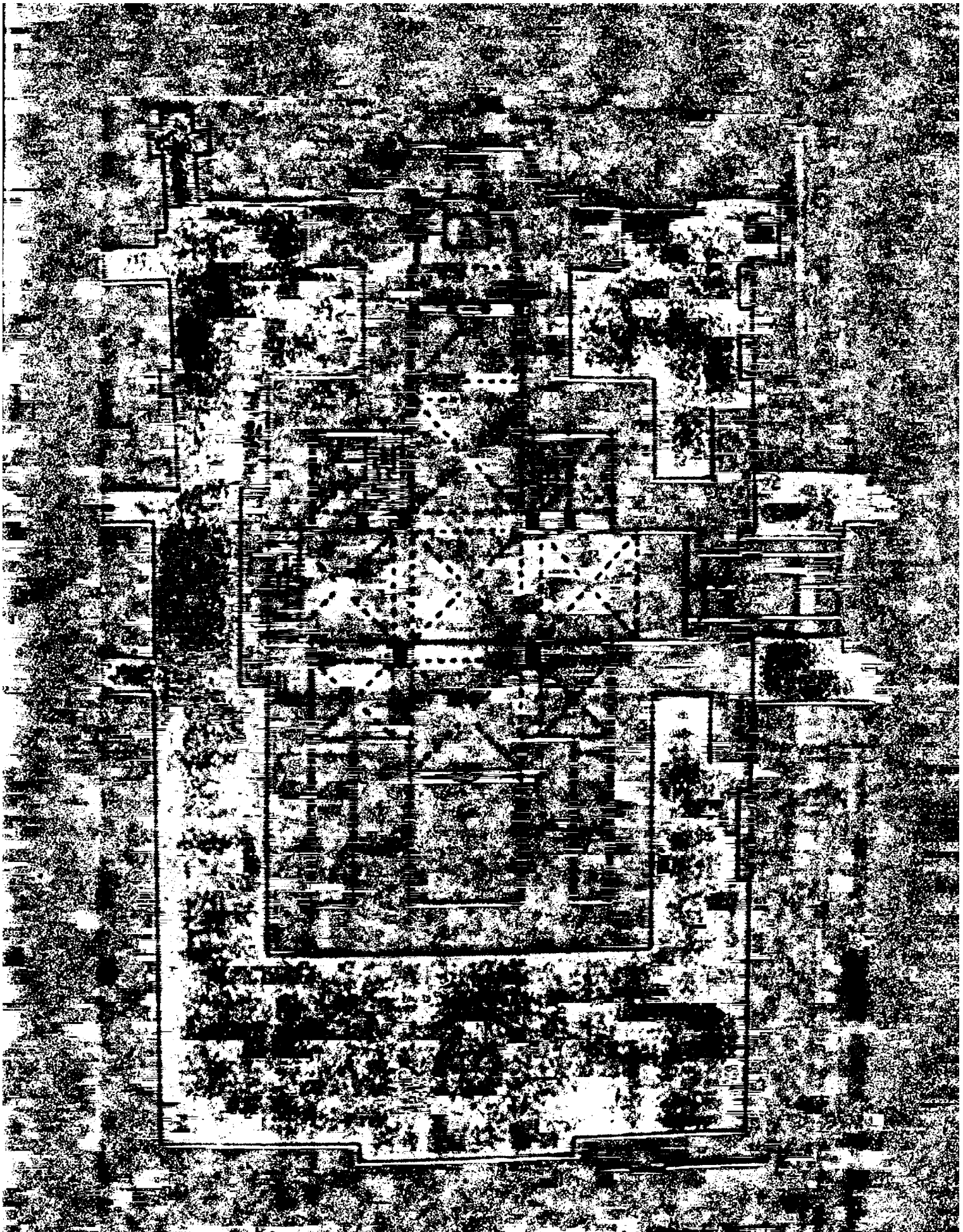
7. Rome, S. Clemente, Lower Church. Reconstruction of St. Cyril's Tomb (draw. Miljkovic-Pepek)



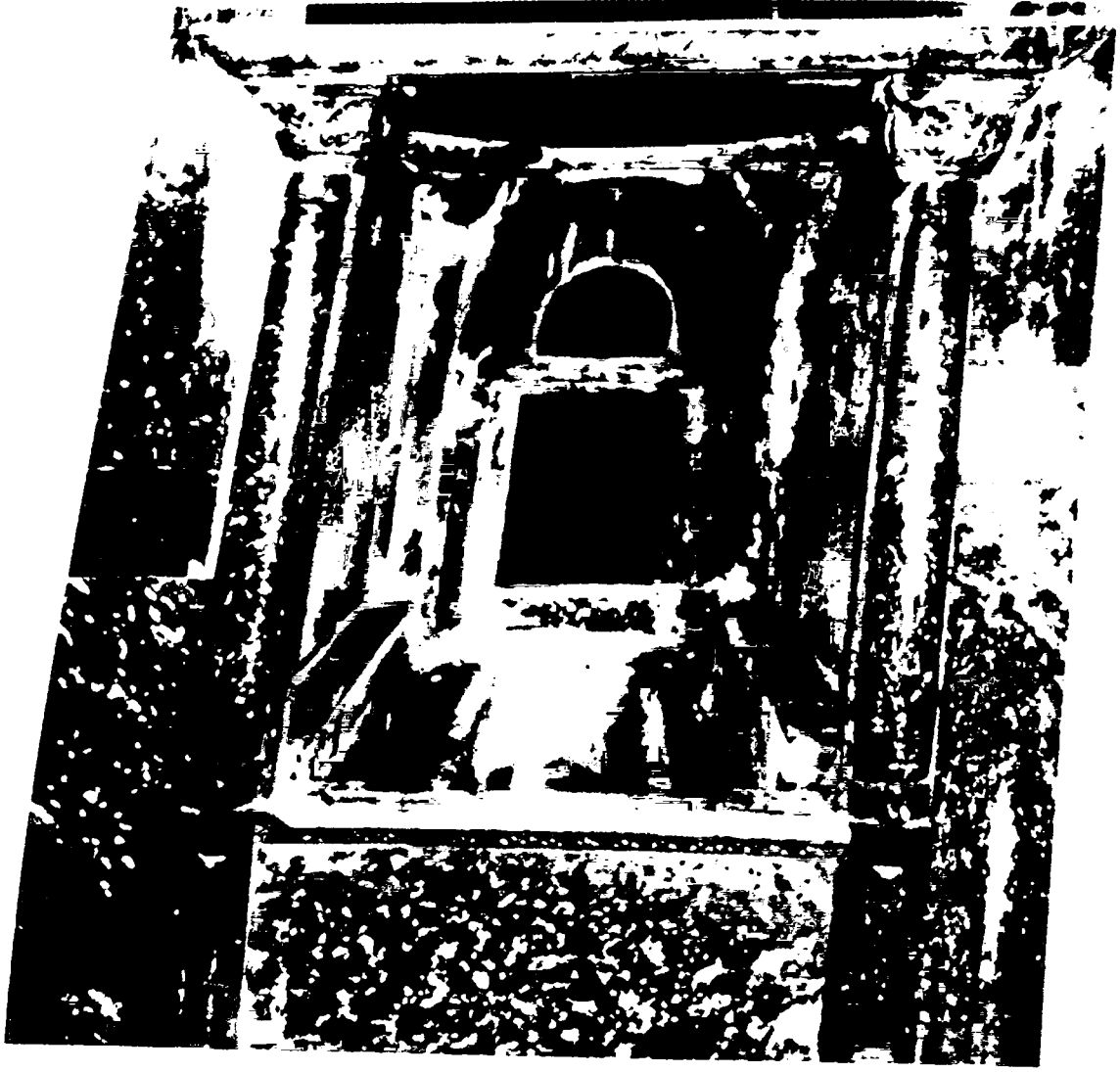
8. Dečani Monastery, Church of the Pantokrator, eastern end of the plan: *A*. Main altar; *B*. Reliquary shrine



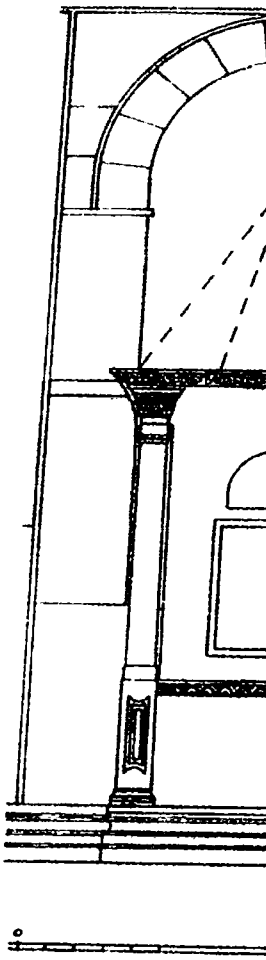
10. Dečani Monastery. Church of [illegible]
S. face of N. [illegible]



11. Hosios [illegible]. Crypt, plan: A. [illegible]. Chatzidakis)



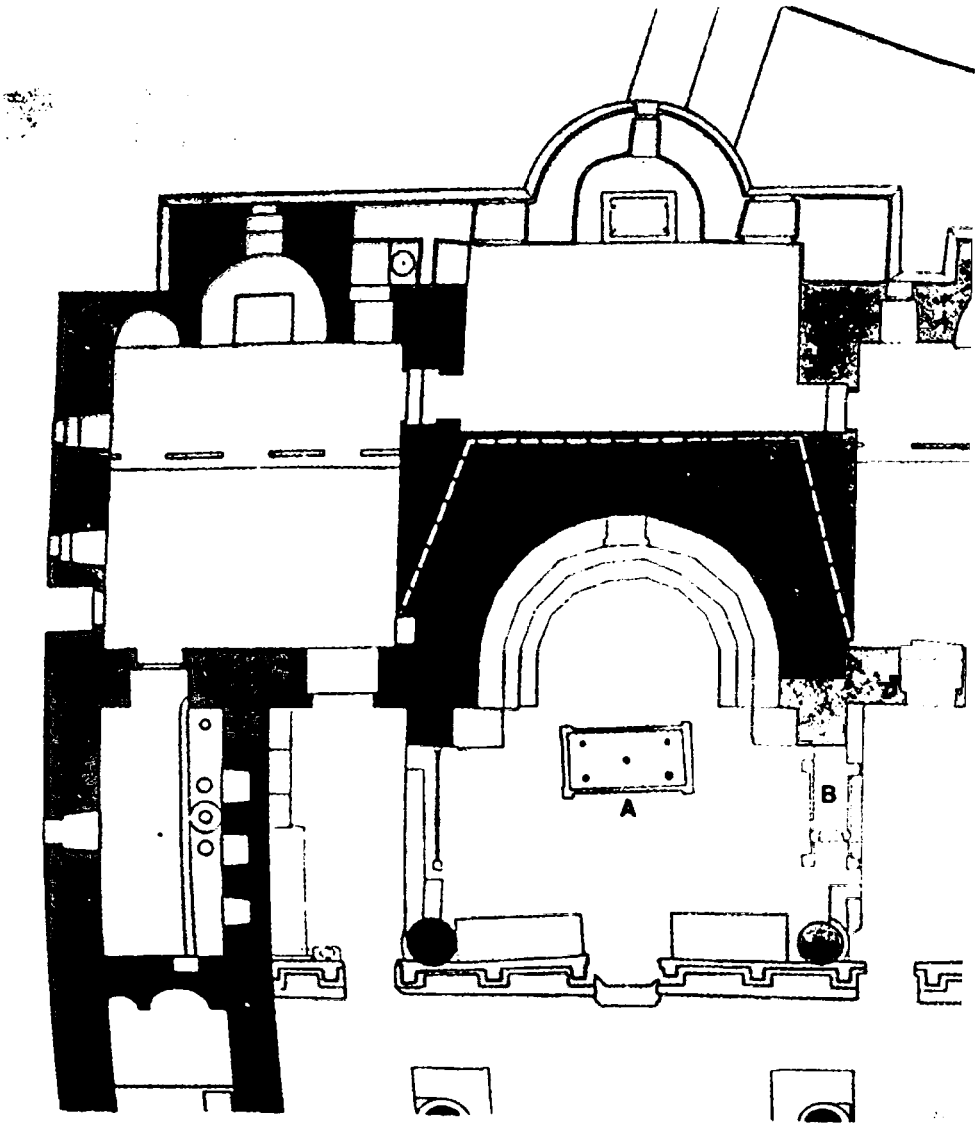
12. Hosios Loukas, Katholikon. Shrine of H. Loukas
(after A. Grabar)

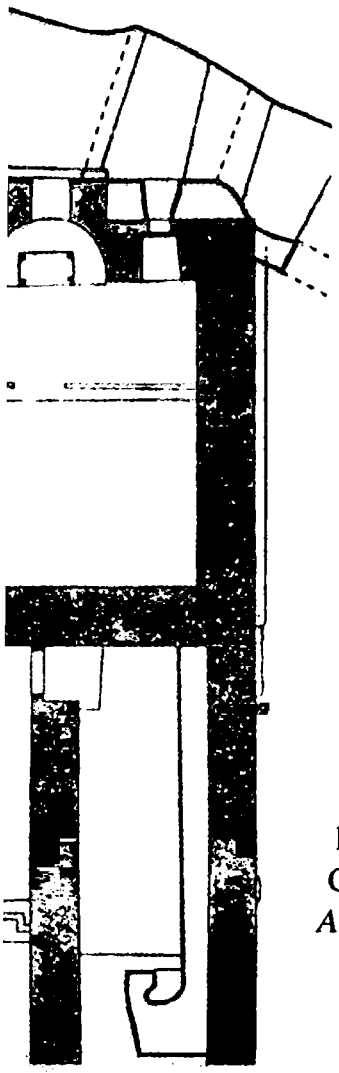


13. Hosios

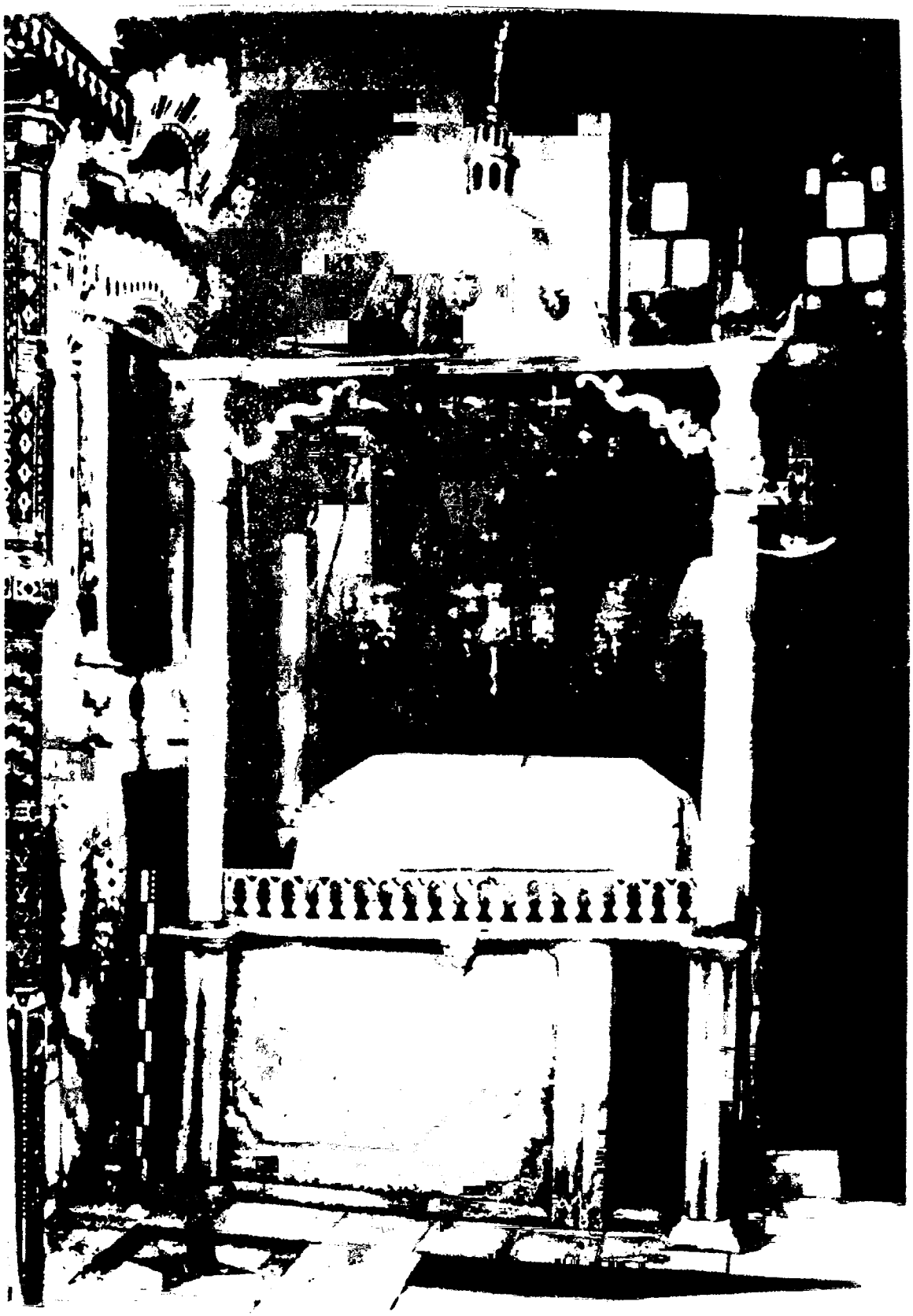





A
B



16. Mt. Sinai, Monastery of St. Catherine, Church of the Virgin. Plan of the east end: *A.* Altar; *B.* Tomb of St. Catherine (Forsyth, Weitzmann)



17. Mt. Sinai, Monastery of St. Catherine, Church of the Virgin.
Tomb of St. Catherine (Forsyth, Weitzmann)



18. Troitse-Sergievskaia Lavra. Church of the Trinity. Tomb of St. Sergius (after Archbishop Pitrim)



19. Troitse-Sergievskaia Lavra, Church of the Trinity. Monks in prayer before the tomb of St. Sergius (after Archbishop Pitrim)

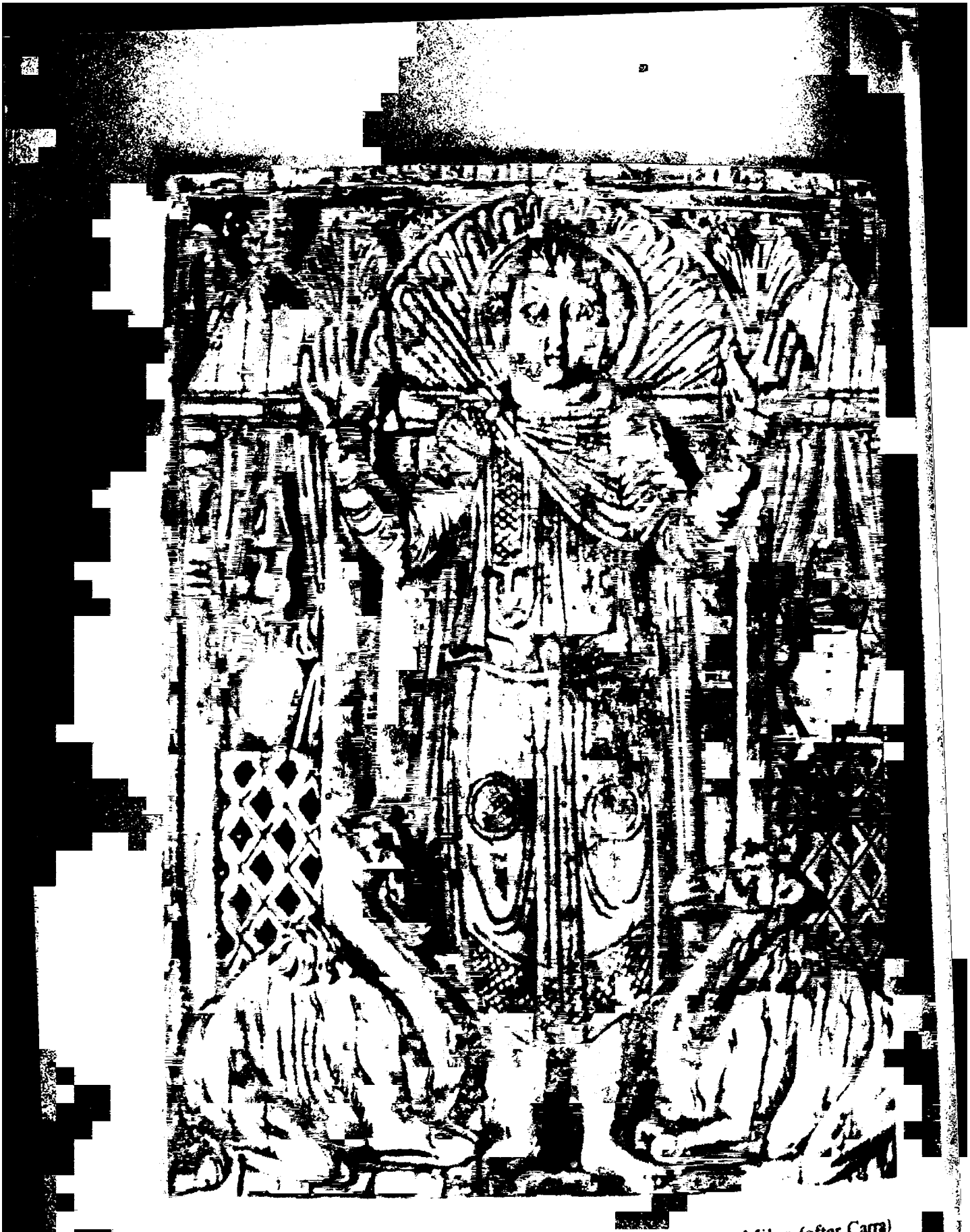


20. "Ciborium shrine", Treasury of S. Marco Venice (after Buckton)



21. "Statue base",





23. St. Menas in front of his shrine. Ivory, Castello Sforzesco, Milan (after Carra)

А. М. ЛИДОВ

ВИЗАНТИЙСКИЙ АНТЕПЕНДИУМ. О СИМВОЛИЧЕСКОМ ПРОТОТИПЕ ВЫСОКОГО ИКОНОСТАСА

Вопрос о происхождении высокого иконостаса, явившегося как целостная многоярусная структура на рубеже XIV–XV вв., давно занимает умы исследователей, показавших истоки иконостаса в декорации византийского templon и отметивших постепенный характер эволюции[1]. Однако между пестрой картиной templon и совершенной композицией первых иконостасов существует некий трудно объяснимый разрыв — как бы отсутствует промежуточное звено, позволяющее предположить, что в процессе превращения templon в иконостас участвовали иконографические образцы, в рамках которых была разработана изобразительная концепция иконостаса. Согласно гипотезе, лежащей в основе этой статьи, одним из таких символических прототипов мог быть византийский антependиум.

Антependиум

Antependium, или предалтарная икона, закрывающая внешнюю сторону алтарного престола, хорошо известен в средневековом искусстве Запада[2]. Эта часть декорации алтаря также имела названия: *pallium (pala, palliotto), paramentum, tabula velamen, vestimentum*[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 «антependиум» мало известен, 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 антependиумах (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 сохранившемся антependиуме из Сан Амброджо в Милане (ил. 1). Сделанный из золота и серебра, этот антependиум, заказанный архиепископом Ангильбертом (824–859), и сейчас находится на своем историческом месте, закрывая алтарный престол, расположенный над гробницей св. Амвросия". 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 апостолы, разделенные на четыре группы и показанные в угловых компартиментах. Икону Теофании фланкируют 12 сцен христологического цикла, размещенные 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 ктиторская композиция из двух медальонов, в которых изображено, как архиепископ Ангильберт получает антependиум от мастера Волвиниуса, а затем вручает его св. Амвросию. Стремление отразить в иконографической программе посвящение храма и ктиторскую тему, дополняющие главный образ «Христа во славе», является важной особенностью декорации антependиумов, сохраняющей 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 антependиум 1020 г. из королевской капеллы в Аахене или серебряный антependиум 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 антependиум XII в. из Лисбьерга (Lisbjerg), сейчас экспонируемый в Национальном музее в Копенгагене[8] (ил. 2). Позолоченный бронзовый антependиум 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, включающий помимо Богоматери и Иоанна Крестителя образы святых Козьмы и Дамиана, а также коленопреклоненных ангелов. У основания арки ретабля показаны сцены «Жертвоприношение Авраама» и «Лоно Авраамово». В центре собственно антependиума 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 и десять персонификаций христианских добродетелей. Всего можно насчитать девять ярусов фигуративных изображений, создающих систематизированный

раз святости, распределенной по видам и категориям. Это вполне согласуется с символическими истолкованиями антипендиума как образа Тела Христова, соединившегося со всеми святыми[9]. При всем разнообразии изобразительных схем в антипендиумах латинского Запада можно выделить два основополагающих принципа: тему Теофании как ядро иконографической программы и многосоставность композиции, предполагающей некий объединяющий образ святости.

Антипендиумы изготовлялись из разных материалов: помимо чеканных и каменных, известны антипендиумы в виде живописных икон и раскрашенных деревянных рельефов. Такие антипендиумы были особенно популярны в Каталонии XII в. (целое собрание сейчас представлено в Музее каталонского искусства в Барселоне)[10]. Характерный пример — рельефный антипендиум из церкви Santa Maria di Taull, где представлен Христос-космократор в мандорле и двенадцать апостолов по сторонам (ил. 3). 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 в апсиде, были задуманы как взаимодействующие, повторяющие и дополняющие друг друга изобразительные структуры, зрительно сопоставленные в пространстве алтаря.

Однако, видимо, наиболее распространенным типом антипендиума были вышитые алтарные пелены, которые являлись устойчивой формой вотивного дара. Их важное преимущество состояло в том, что такие антипендиумы легко могли меняться в зависимости от дней службы. Классический пример — антипендиум 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 (ил. 5). Типовая изобразительная и символическая структура антипендиумов не претерпевает в пеленах никаких существенных изменений. Единственная особенность — появление вышитой рамки — может быть связана с креплением антипендиума у алтарного престола. Эта деталь характерна для вышитых алтарных пелен и может быть рассмотрена как один из отличительных признаков.

Антипендиумы доминировали в украшении алтарей средневековья, однако в эпоху Возрождения их значение уменьшается, гораздо большую роль начинают играть запрестольные образы — ретабли, подчас приобретающие вид высоких многоярусных композиций, особенно распространенных в Испании. Как показывается в целом ряде исследований, на сложение иконографии ретаблей и алтарных картин антипендиумы оказали решающее влияние[12]. Характерно, что в XIII–XV вв. древние антипендиумы снимаются и устанавливаются за алтарным престолом в качестве ретабля. 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 г.[13]

Византийский антипендиум

Если антипендиум давно находится в центре внимания историков западноевропейской храмовой декорации, то в науке о византийском искусстве явление антипендиума не описано. Не существует и специального термина, поскольку понятия *«подития»* или *«антома»* относятся ко всему верхнему алтарному покрову и не имеют специфического смысла предалтарной иконы[14]. В большинстве случаев внешняя часть покрова украшалась крестом или крестами с орнаментами (ил. 6–7). Декор был весьма разнообразен, что хорошо видно при сравнении изображений алтарных престолов в мозаиках «Жертвоприношение Авеля и Мельхиседека» из Сан Витале в Равенне (VI в.) и «Причащение апостолов» из Софии Киевской (XI в.). Однако предалтарные иконы-антипендиумы в Византии, несомненно, существовали, хотя и не являлись канонически обязательными. Можно привести неопровержимые документальные и археологические свидетельства. При этом антипендиумы 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 Силенциарием[15]. Многие исследователи некритически повторяли старое мнение Дюканжа, относившего описание Павла Силенциария к завесам кивория[16]. Однако специально проанализировавшие текст Иозеф Браун, Пауль Шпек и Томас Мэтьюз убедительно показали, что речь идет об алтарных покровах, значительно более вероятных как с лингвистической, так и историко-литургической точки зрения[17].

Суммируя содержание многословного византийского экфрасиса[18], 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 покрова был представлен Христос, благословляющий 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 покрова были изображены больницы и церкви, отражающие благочестивые деяния *«царственных градодержателей»* (можно думать, Юстиниана и Феодоры). *«В другом месте»* того же лицевого покрова, вероятно, в нижнем или боковых регистрах, были представлены сцены чудес Христа. Главную предалтарную икону дополняли две ктиторские композиции на боковых покровах, представлявших императора и императрицу, руки которых в одном случае соединяла Богоматерь, в другом — Христос.

От эпохи Юстиниана до нас дошло и другое свидетельство, не оставляющее никаких сомнений, что речь идет о предалтарной иконе-антипендиуме. 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 епископа[19]. Упоминается еще о трех шитых золотом и жемчугом индитиях епископа Максимиана, на одной из них были изображены все его предшественники на равенской кафедре[20]. Несколько раньше равеннский епископ Виктор (537–544) *«соетат индитию»* также для главного алтаря города, представлявшую вышитую золотом на красном фоне композицию из, как минимум, пяти изображений, включая образ Христа (на троне или в рост), у стоп которого размещалась ктиторская надпись[21]. 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 антипендиумами, выразившееся в многосоставности композиции, сочетании теофанических образов с евангельскими сценами и ктиторскими портретами.

Как кажется, традиция имела общие раннехристианские истоки. По крайней мере, одно из самых ранних упоминаний о драгоценных алтарных покровах (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 покровы для святого алтаря, сплетенные из золота и драгоценных камней»*[22]. Алтарные «покровы», 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. Пульхерия, правящая 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 церкви Константинополя* (вероятно, в Св. Софии) *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 могут быть 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 евангелистов[25]. Символические образы идеально соответствовали пониманию трапезы как трона Христа, являющегося в величии небесной славы, и воплощали важнейшую для антипендиумов тему Теофании.

Дошедшие до нас источники доказывают, что антепендиумы были известны в ранней Византии ничуть не меньше, чем на Западе. Традиция икон на алтарных покровах, по всей видимости, никогда не прерывалась и существовала даже в эпоху иконоборчества, в истории которого один эпизод прямо связан с иконой на алтарном покрове Софии Константинопольской. Историк 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 покровом (endyten) с образом Рождества»*, а придя через несколько дней на следующую императорскую литургию в праздник Крещения 815 г., он уже не поклонился образу на покрове, что было расценено как декларация иконоборчества [27]. Совпадение иконы покрова и дня празднования позволяет догадываться, что существовали сменные предалтарные пелены, подобные аналойным иконам и использовавшиеся в определенные празднования. 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 покрове»*[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 покрова 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 приподнимаемый алтарный покров[29]. Интересно, что алтарные покровы Софии Константинопольской находились в сфере особого внимания византийских императоров. Это был их излюбленный дар[30]. Существовал особый обряд предпасхального богослужения Великой Субботы, когда император входил в алтарь Великой церкви и сам покрывал престол вновь подаренным покровом[31]. Этот императорский ритуал нашел отражение в византийских эпиграммах, в одной из которых описывается возложение покрова императором Мануилом Комнином (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 покровах 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 св.патрона церкви, как это было в храме

Св.Николая в Мирах Ликийских. Об образе чудотворца на *«индитии»* в связи с особым видением рассказал в 787 г. на VII Вселенском соборе епископ Феодор Мирский[33].

Замечательное свидетельство об алтарном покрове, *«белом, златотканном с изображением Богоматери из жемчугов»*, содержится в Типиконе Петрицонского монастыря 1083 г., в котором говорится о том, что ктитор Григорий Пакуриан вложил в монастырь целый ряд разноцветных алтарных покровов[34]. 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 эпиграмме[36]. Это обращение к Богу от имени севаста Андроника Дуки Каматира, великого дрungария в правление Мануила Комнина, который, покрывая трапезу *«пеплосом»* с златожемчужной иконой Христа на пурпуре, молит очистить его душу от грехов.

На тканных 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 (ил. 8). Под ногами архангелов трехстрочная греческая ктиторская надпись, взывающая к помощи ангелов в борьбе с демонами[37]. Фигуры и надпись были вышиты золотом на красном фоне, заполняя пространство большой тканной иконы (80 × 204 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 встречается упоминания об иконных образах на индитиях без конкретизации сюжета. В ряде случаев сюжет называется, и мы узнаем, что на алтарных покровах изображались как основные праздники («Сошествие во ад», «Рождество Христово»), так и избранные святые. Феодор Студит сообщает о существовании около 800 г. индитии с житийными сценами и образами преподобных Варсонофия, Антония, Ефрема и некоторых других[38]. 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 овале из чистого серебра, а перед ним две виноградных 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, пред 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 проповедывали 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 обнизи 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 ктиторский портрет самого императора Михаила Палеолога, которого папа Григорий представлял апостолу Петру. Видимо, по краю пелены шел житий-

ный цикл св. апостолов. Образы апостольских сцен и ктиторского портрета сопровождали греческие и латинские надписи. Свидетельство византийского историка и данные римского инвентаря позволяют думать, что иконографическая программа «пилитии-антипендиума», 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 и также «двуязычные» сцены апостольского цикла, напоминающие об апостольской неразделенной церкви. Кроме того, могли быть сделаны и новые идущие по краю посвятительные надписи.

Дар освободителя Константинополя и первого Палеолога на византийском троне не был уникальным явлением. В Инвентаре собора Св. Петра 1361 г. упоминаются еще несколько антипендиумов греческого происхождения, изображения на которых были сделаны в традиционной византийской технике — золотым шитьем и жемчужной обнизью[42]. В той же технике, золотом и жемчугом, был украшен и другой, видимо, трофейный, византийский антипендиум, о котором нам известно из инвентарной описи имущества герцогов Бургундских[43]. 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 империи[44]. 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 металлов[46].

Венецианская Pala d'Oro

До нас дошел один такой драгоценный византийский антипендиум, хотя его родовая связь с греческой традицией еще не вполне осознана. Это знаменитая Pala d'Oro (дословно «золотой антипендиум») из собора Сан Марко в Венеции (ил. 9–11). Pala являлась драгоценным, из золота и эмалей, антипендиумом для главного алтаря Сан Марко, который был сделан в 1105 г. в Константинополе по заказу венецианского дожа Орделафо Фальера[47]. Он заменил более ранний серебряный антипендиум, заказанный также в византийской столице дожем Пьетро Орсеоло (976–978)[48]. Pala XII века несколько раз серьезно переделывалась. В 1209 г. антипендиум был поднят над алтарным престолом и превращен в ретабль (сейчас он составляет оборот ретабля), тогда же была надстроена верхняя часть, включающая крупные эмали с изображением архангела Михаила и шести великих

праздников, которые были похищены в Константинополе после его захвата крестоносцами[49]. После обновления 1343–1345 гг. византийские эмали получили готические рамы.

Однако первоначальная нижняя часть Pala d'Oro представляет собой единовременный комплекс 1105 г., состоящий из 78 перегородчатых эмалей[50]. В центре показан Христос на троне (Majestas Domini), окруженный четырьмя медальонами с евангелистами (ил. 11). Над головой Христа представлена Етимасия, фланкированная тетраморфами и ангелами, под ногами — образ Богоматери 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, показаны одиннадцать христологических сюжетов, десять сцен из житийного цикла св.Марка и шесть образов св.диаконов. Первоначальная компановка эмалей, скорее всего, была изменена, однако, при всех возможных реконструкциях[51] 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 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. Они также изготовлялись из драгоценных материалов. Древняя традиция не прерывалась, хотя иконные образы на алтарных покровах 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 крестово-купольной церкви[53]. Антепендиум представляет развернутый на иконной плоскости символический образ средневизантийской храмовой декорации с купольным Христом Пантократором, евангелистами в парусах, Етимасией на алтарном своде, Богоматерью Орантой в конхе, иерархией святых, литургическими образами св. диаконов, христологичес-

ким и житийным циклами. Можно заметить и характерное для византийских иконографических программ XI–XII в. выделение вертикального стержневого по отношению ко всем другим изображениям ряда, включающего сверху вниз образы Распятия, Етимасии, Христа на троне, Богоматери Оранты. Этот символико-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 византийское 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 темплоном»* и *«единой иконой»* (из многих икон), равной по ширине и высоте находящемуся под ней алтарю[44]. Происхождение «иконы» стало предметом обсуждения для греков: *«Вопреки тому, что мы слышали, будто* [эта икона] *происходит из темплона святейшей Великой церкви* (Софии Константинопольской. — *А. Л.*), *мы с точностью определили, как по надписям, так и по изображениям Комнинов, что она из монастыря Пантократора»*[45]. 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 Константинополя[46].

По всей видимости, Константинополь являлся крупным центром изготовления антипендиумов, пользовавшимся известностью во всем христианском мире. Венецианцы в X и XII в. 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 Дезидерий из Монте Кассино отправляет в Константинополь посла с письмом к императору Роману IV (1068–1071) и с 36 фунтами золота, предназначенными для изготовления золотого антипендиума, украшенного драгоценными камнями и эмалями[47]. В этих эмалях он повелел изобразить *«разные сцены из Нового Завета и почти все чудеса св. Бенедикта»*, поскольку антипендиум должен был украсить главный монастырский престол св. Бенедикта. Примечательно, что одновременно Дезидерий заказывает в Константинополе комплекс икон для алтарной преграды, делая всю алтарную декорацию в едином византийском стиле[48]. Как кажется, не только качество столичного ремесла, но и авторитет иконографических образцов здесь сыграл свою немаловажную роль.

Важное свидетельство содержится в скандинавских источниках. В 1111 г. норвежский король Сигурд (1103–1130), возвращавшийся домой из Св. Земли,

приобрел в Византии антependиум, сделанный из бронзы и серебра, позолоченный, с эмалями и драгоценными камнями, который затем украсил алтарный престол построенной этим королем церкви Св. Креста в Konungahelle[80]. Ничего не известно об иконографии этого антependиума, 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 эмалями, по всей видимости, также византийского происхождения, на что прямо указывает техника изготовления[81]. В другом каталонском монастыре Рода (Roda) около 1067 г. находился алтарный покров (*pallium*) из Константинополя, получивший специальное наименование *«constantinatus»*[82]. В этой связи примечательно, что исследователи связывают происхождение, иконографию и стиль каталонских живописных антependиумов романской эпохи с особым византийским влиянием[83]. 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 эмалями»* (*pan tabulam de auro et smalto*), весившее 216 ливров и представлявшее ряд сцен из Ветхого и Нового Завета[84]. 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 эмалями в самых богатых храмах византийской столицы. Однако наряду с такими драгоценностями в монастырских церквах 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 (ил. 12), которую иногда называют *«чудотворной иконостасом»*[85]. 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, показанных попарно по обе стороны. Под Деисусом в три яруса показаны сцены великих праздников, 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 ключевым 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 антependиума могут составить древнерусские шитые иконы, подчас нуждающиеся в новом определении их первоначального назначения. Письменные источники не многочисленны, однако нет оснований сомневаться в том, что создание алтарных покровов было, как и в Византии, неотъемлемой частью храмоздательства. Рассказывая об осви-

щении в 1231 г. церкви Богоматери в Ростове, летописец специально отмечает драгоценную индитию, украшавшую алтарный престол: «*...епископ Кирил украси святую церковь иконами многоценьнами, их же несть мощи и сказати и спредполы, рекше пелены, причини же и кивота два многоценна и индитью многоценну доспе на святей трапезе, ссуди ж и рипидьи, ино много множство 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 серафими, и иньдитья золотом шита вся, а другаа паволокы бьлчатое, а в малую олтару обь иньдитьи, бьлчатое же поволокы*»[66]. Ранние источники прямо не сообщают об иконных образах на индитиях, но они, несомненно, существовали, при том что доминирующим типом украшения алтарного покрова оставались кресты с орнаментами[67].

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 стену[68]. 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 свисающего с четырех сторон плата, 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 Годуновой[69]. Изображена икона «Предста царица», к стопам Христа на троне в центре Деисуса склоняются преподобные основатели Лавры — св. Сергий Радонежский и св. Никон (ил. 13). В иконографии напрестольного образа органично сочетаются темы царственности, Евхаристической жертвы, моления о спасении и прославления монастыря. Есть все основания считать изготовление подобных индитий 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 покрова XVII в. (ил. 14). В собрании Русского музея имеется алтарный покров конца XVI в. с образами праотцев, пророков, святителей и избранных святых[70]. Недвусмысленно точные свидетельства об алтарных покровах с лицевыми иконами известны по письменным источникам, в первую очередь, монастырским описям. По описи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря, на праздничной напрестольной индитии монастырского Успенского собора в среднике были вышиты иконные образы пророка Наума, мучеников Феодора Стратилата и Мины, которые были обрамлены по кайме сценами двунадесятых праздников[71], подчеркивающих значимость центрального изображения. Согласно Писцовой книге 1577 г., в церкви Воскресения в Коломне «*...да на престол индитья комка червчета с золотом, и ныне сверх тое индитьи новая индитья бархат с золотом на червчетой земле зелен шолк напереди престола, а по сторо-*

нам отлас мелкие полосы червчет шолк да желт да богров, а на индитье нашит крест тофтян, а на нем было по местем 22 плаща серебряных золочены невеликих, а на них выбиваны святые, а середь креста, что на индитье, на такомж плащику выбито Распятие Христово, а подпись по сторонам Распятия сожено жемчугом по тофте: «Исус Христос ника»[73].

Помимо индитий в форме скатертей существовали и отдельные вышитые полотнища, которые крепились к лицевой стороне алтарного покрова. В отличие от собственно «индитии» они в монастырских описях иногда назывались «пелены праздничные». Так, в одном из инвентарей XVII в. находим: *«Да въ алтаре около престола индития кумашчата, покров повседневной пестред желт, у престола же спереди пелена праздничная, окладник бархат зелен гладкой, средник тафта червата, кресть 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 парчевого алтарного покрова XIX в., находившегося на белокаменном престоле Смоленского собора[76]. Запись во Вкладной книге Новодевичьего монастыря от 1671 г. позволила подтвердить первоначальную функцию пелены как предалтарной иконы-антепендиума. Существенно, что такие пелены, как и сами алтарные покровы, 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 значение[77].

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.[78] (ил. 15). Назначение злототканной 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 (124 × 186 см) может быть сопоставлен 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, Богоматери и апостолов, находят аналогии в западных антепендиумах. Разграфка композиции имеет параллели в тех же памятниках (ср. упомянутый выше антепендиум из Рупертсберга, ил. 5).

С символической точки зрения «Распятие» как главный образ Искупительной Жертвы абсолютно соответствует идее алтаря, на котором приносится Евхаристическая жертва. Над крестом Распятия показан медальон с погрудным

образом Христа, под крестом — медальон с погрудным образом Богоматери с младенцем в иконографическом типе «Воплощение» («Знамение»). Зрительно сопоставленные по центральной вертикали образы Пантократора, распятого Христа и Богоматери с воплотившимся 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 покрова, соединяющего мысль о погребении Христа с идеей божественной славы, что специально подчеркнуто в византийской эпиграмме «На возложение покрова», также относящейся к XII в.[81] Идея храма и идеальной Церкви усилена в иконографии новгородской пелены за счет медальонов с апостолами, утвердивших Церковь земную и воспринявших от Христа священническое служение. Известные позднесредневековые примеры позволяют думать, что Распятие или Голгофский крест были в числе самых распространенных образов на алтарных покровах. Яркий и характерный пример дает икона-пелена, в 1514 г. вложенная Настасьей Овиновой в Троице-Сергееву лавру[82]. В вышитой по краям иконы пространной вкладной надписи ясно указывается на литургическое назначение «покрова» 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., индитня 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 пластинах[83].

Вероятно, в ряду ранних предалтарных икон должна быть рассмотрена пелена 1389 г. «Спас Нерукотворный с предстоящими» из ГИМ (инв. № РБ 1)[84], традиционно именуемая «Воздух Марии Тверской». Согласно вкладной надписи в левом нижнем углу средника, пелена была заказана княгиней Марией Тверской, вдовой великого князя московского Симеона Гордого: «В ЛЕТО 6897 (1389) УНА ШИТЪ БЫСТЪ СЕИ ВДУХЪ ПОВЕЛЕНЬЕМ ВЕЛИКИА КНЯГИНИ МРЬИ СЕМЕНОВЬЯ». Пелена, вероятно, предназначалась для алтарного престола большого храма[85] (ил. 16). Об этом ясно говорит размер покрова (123 × 220 см). Алтарные престолы подобной длины являются большой редкостью и не известны среди сохранившихся раннемосковских памятников. Однако нельзя и 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 жестами молений Богоматерь, Иоанн Креститель и два архангела. Уникальную особенность деисусного чина составляют изображения четырех рус-

ских митрополитов XIV в.: слева — Петра (1308–1326) и Алексея (1354–1378), справа — Максима (1283–1305) и Феогноста (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 плата, показаны два святых архиерея — св. Николай (?) и св. Григорий Богослов, к которым слева примыкает образ Алексея человека Божия, а справа св. мученик Никита и св. Дмитрий Солунский. Ряд замыкают образы первых русских святых, с одной стороны — свв. мученики Борис и Глеб, с другой — представлено самое раннее дошедшее до нас изображение их отца — св. князя Владимира[xv]. 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 45 фигур. Изображения распределены по чинам святости, представленной в иерархическом порядке: Христос, Богородица и Предтеча, три группы ангелов, евангелисты, святители, мученики, св.князья и даже земные архиереи, обладающие божественной благодатью по статусу и соответственно правом на изображения с нимбом[xvi]. 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 плате 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 ктиторский-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 целого[90]. 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 Воплощения[91]. 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 троне[92], и в появлении с середины XI в. образа Спаса Нерукотворного в алтарных программах восточнохристианских храмов[93]. В ряде случаев он располагался в нижней части алтарной апсиды непосредственно над престолом, зрительно создавая с ним единое целое[94]. 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 дискоса 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 действа, 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, концентрированно воплощавшей все важнейшие темы храмовой декорации.

При этом создатель иконографической программы рассматриваемого «Воздуха Марии Тверской» не забывает и об ином, теофаническом, аспекте образа Христа, предстающего во всем величии своей божественной славы. Этот аспект был совершено 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, сопоста-

вимый по значению со «Спасом в силах», который вскоре займет свое доминирующее место в центре деисусного чина русского высокого иконостаса[94].

Знаменательно, что символическая структура «Воздуха Марии Тверской», сочетающая многосоставность композиции с темой Теофании, находит ясные аналогии в западных антипендиумах и еще более близкие параллели в венецианской Pala d'Oro. К примеру, в обеих программах главный теофанический образ Христа также окружают четыре евангелиста в медальонах, а над головой Христа изображены тетраморфы и ангелы. На уже рассмотренной индитии 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 многовековой традицией предалтаных 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 музея[96]. Основу также составляет тема Деисуса (ил. 17). В центре — Христос на широком троне с полукруглой апсидовидной спинкой, титла IC XC у лика Христа дополнены греческим эпитетом ΕΛΕΜΟΩΝ («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 покрова также представлены четверо сидящих евангелистов. По всей видимости, тема Деисуса на древнерусских алтарных покровах была одной из главных, что подтверждают и позднесредневековые памятники, к примеру, годуновский алтарный покров-индития с иконографией «Предста царица» из Троице-Сергиевой лавры[97].

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 Суздале[98] (ил. 18). В пользу такой идентификации говорят не только размеры пелены (118 × 203 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

Рязани[99]. Сравнение этих пелен позволяет отметить не только ясное понимание литургической функции предмета, но и существование устойчивых и авторитетных иконографических образцов. Можно думать, что подобные пелены были хорошо известным современникам элементом убранства соборного храма. Летописное известие 1382 г. сообщает о разграблении Москвы татарами, которые *«в церквах зборных каменых... пелены золотом шитые и саженые одраша»*[100]. Летописец указывает на «соборное» происхождение и драгоценную технику 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, длина которых обычно не превышала полутора метров. Термин «воздух», использованный в некоторых надписях, мало что проясняет и не имеет строго закрепленного значения[101]. Характер композиции указывает на то, что эти иконы должны были быть представлены в развернутом виде и показаны строго вертикально (в горизонтальных покровах 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 образов[102]. Некоторые исследователи пытались расположить пелены в полукружии алтарной апсиды[103]. 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 киворие в, в качестве своеобразного ретабля. О традиции подобных «запрестольных пелен» в Древней Руси ничего не известно. Но в принципе они могли существовать, что подтверждается сведениями о катапетасме (катапезме) 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 *катапетасма*, которым в греческой Библии обычно обозначаются храмовые завесы (к примеру, Исх. 26:33). Завеса *«сотворена от злата и сребра»*, составляя органичную часть золотого и серебряного декора всего алтаря. Упоминание *«столпов катапетасмы»* позволяет догадываться, что эта завеса крепилась к столбам кивория, к которым привязывались и другие завесы. Катапетасма находилась над алтарным престолом достаточно высоко, под ней была повешена вотивная корона (*«Константинов венец»*) с 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 вопрошаемых: *отвсюду рыбы женены и всего нарождения моря, чтобы таким образом быть Вселенная. Творцу небеси и земли, и имяи высоте.* Данный ответ предполагает иконографию катапетасмы, создающей образ всего творения, который необходимо созерцать верующим во время службы. Можно допустить, что главной идеей неизвестной иконографической программы было прославление Творца (=Христос во славе?). Антоний сравнивает и даже отождествляет катапетасму Великой церкви с завесой Иерусалимского храма, разодравшейся надвое в момент Распятия (Мат. 27:51). По его сведениям, эта реликвия в числе прочих храмовых сокровищ была перенесена Титом в Рим и затем передана императорами в Софию Константинопольскую. Таким образом, завеса-реликвия, помещенная в главной церкви, служила зримым и драгоценным напоминанием об Искупительной Жертве и Воскресении. В декорации алтарного престола Св. Софии катапетасма составляла единое целое с предалтарными плитами-оттеняющими, которые, как мы знаем из других источников, покрывали мозаиками и алтарную арку вплоть до алтарь. Их иконографические программы были взаимосвязаны и соотносились между собой подобно антетекстуальному и надпрестольному ретабло в декоре алтарей Латинского Запада. Неоднократно эти двучастные структуры также имели прототип в искусстве Константинополя. Правда, остается не до конца ясным, крепились ли катапетасмы к внешним или внутренним стенкам алтаря. 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 антетекстумов и катапетасм, предшественников и недрестольных образов, должны были быть очень близки.

Важно отметить, что рассматриваемые древнерусские пелены составляли лишь часть богатейшей златотканой декорации храма. Средневековая традиция, в отличие от современной, рассматривала шитые образы как полноправные иконы, высокому священному статусу которых не всем образом не мешала декоративная техника исполнения. Более того, элементы шитых священных икон создавали целостный образ Престола Небесного, вызывающий в памяти зрения-ции прототипы — Скинию и Ветхозаветный храм, важнейшей частью декорации которых были расшитые пелены-завесы с иконными образами. В связи с этим особое значение приобретает описание вышитых икон в «*Первом слове против латинской ереси*» Иосифа Волоцкого, который возводит традицию к вышитой завесе в скинии Давида и указывает на принципиальную неразличимость шитых и тканевых изображений: «*Аще мнит кийждо писчее и мнит деяемое яко отвсюду по писчему*».

Яркой особенностью златотканой декорации была ее подвижность: пелены могли меняться в разные дни литургического года и в течение одного богослужения.[7] Интереснейшее свидетельство оставил Павел Алеппский, описавший в середине XVII в. Ветхий шатер Троице-Сергиевой лавры: «*Когда мы вошли с игуменом вскоре показалось священное место с тремя вышитыми об-*

на — с изображением Снятия Господа с креста, с узорами и письменами кругом, все из круглого жемчуга, которого так много, что кажется, будто это рассыпанный горох; вторая плащаница — вышитая: от превосходного цвета одежд и тщ 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 находится оставшуюся часть литургии, и где они, несомненно, имели свое символически обусловленное место. Очевидно, что пелены-антепендиумы являлись лишь частью златотканной 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 тябле. Сохранился один такой шитой деисусный чин XV в., происходящий из Троице-Сергиевой Лавры[108]. Словом, размышляя об эпохе, предшествующей явлению русского высокого иконостаса, мы вправе говорить о системе иконпелен, 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 иконостаса[109], 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 чинов[110]. 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 d'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 всея Руси»*[113] (ил. 19). Исследователи уже указывали на возможную связь декора оклада с реальной архитектурой первых иконостасов, на центральное изображение Деисуса с Христом на троне и многоярусную структуру[114]. 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, находившееся 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 связи с этим 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 евангельской проповедью и словом благодати... Полагается срачица (syndon), которая знаменует плащаницу на умерщвленном ради нас божественном теле. Потом распростирается трапезофор (иподиакон), который бывает светлее и служит образом Славы Божией, так как жертвенник есть престол Божий; а с другой стороны, он напоминает и одежды Спасителя, ставшие 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 потом идучи в олтарь на вытод, то в олтарь целовати: то бо есть колено Христово: въ нем во олтарь, трапезу цепет: тою самою*

персе Христови, а глава — он стол, тамо покланявся целует, иже то к евангелью»[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 завесами[117]. Знаменательно, что предалтарная икона, видимая верующими в момент открытия царских врат, и 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-пелены[118], по отношению к которым «праздничная пелена» на лицевой стороне трапезы представляла углубленный в пространстве символический центр.

Но, пожалуй, самое важное, что икона-антепендиум должна была выразить идею алтарного престола, а именно, по византийскому толкованию, создать образ всей Церкви, Христа в соединении с Его святыми. Оптимальным решением этой задачи было создание 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.

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. Vol. 3. P. 251–257; *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie. Athènes, 1979. P. 333–366; *Лидов А. М.* Иконостас: итоги и перспективы исследования — см. статью в настоящем сборнике.

[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); *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Munchen, 1924. Bd. II. S. 31–132; *Lasko P.* Antependium // Enciclopedia della'arte medievale. Roma, 1991. Vol. 2. P.74–83 (с новой библиографией).

[3] *Du Cange.* Glossarium mediae et infimae latinitatis. Paris, 1938. Vol. 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 ornatam, quem voti gratiae suae super confessionem beati Petri apostoli posuit» (Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne. Paris, 1955. Vol. I. P. 233; Vol. II. P. 14–16). Интерпретацию этой золотой иконы как антепендиума см.: *Croquison J.* L'iconographie chrétienne à Rome d'après le «Liber Pontificalis» // Byz. 1964. Vol. 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 Wolvinius in Milan (Ph. Diss., Indiana University, 1997).

[7] *Sydow von E.* Op. cit. P.25–26, 38; *Lasko P.* Ars sacra. P. 130–131.

[8] *Norlund P.* Gyldne Altre. Kobenhavn, 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'Connel 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 National d'art de Catalunya. Barcelona, 1997

[11] *Lasko P.* Antependium. P. 82.

[12] *Hager H.* Die Anfange des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables. Munich, 1962; *Boskovits M.* Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini // Arte Cristiana, 1992. Vol. 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 // RbK. 1963. Bd. I. Sp. 120–124. Принципиально важный свод доступных письменных источников о византийских индитиях представлен в фундаментальном исследовании: *Speck P.* Die ENDYTH. Literarische Quellen zur Bekleidung des Altars in der byzantinischen Kirche // JÖBG. 1966. Bd. 15. S. 323–375. Тот же автор 20 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 Silentiaire.* Description de Sainte-Sophie, Constantinople / Trad. de M.-C. Favant 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. 165–171. Такое понимание текста нашло отражение в современных энциклопедических словарях: *Cutler A.* Endyte // The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 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
Ниспавшие золота и сияющее творение мудрого ремесла.
Из них (из покровов) один изображал сияние Христова образа,
Что руками трудолюбивого мастера произвело
Не острие, не иглу, презренная сквозь материю,
А тканье, варьирующее разноцветные нити.
Нити многообразные, порожденье шелкового шелкопряда,
Золотосветное сияние, блещущее тучами разноцветной Зари.

Отразил плащ, на божественных членах.
А хитон сделался пурпурным
С помощью тирской раковины, окрашенной морем,
Он покрывает правое плечо прекрасно выделанной тканью,
Ибо тут покрывало 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 стопу.
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 тканьев 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, трекратно возвысая
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 покровах августейшую чету
Ты сможешь увидеть, соединенную
В одном месте чадонями Марии, выносившей во чреве Бога.
В другом — рукой Христа Бога. И все это при помощи плетения
Полотна золототканого сияет разнообразием.

См.: *Васильева Т.М.* Указ.соч. С. 135–136.

[19] *Agnellus Andreas.* Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis // PL. T. 106. Col. 510 A/C: *Speck P.* Op. cit. S. 363: «[Епископ Максимиан] *приказал изготовить драгоценнейший пурпурный алтарный покров (tendolum), подобного которому мы никогда и нигде не видели, вышитый иглой и являющий всю историю нашего Спасителя. Он был возложен на алтарь святой (церкви) Христины в день Богоявления. Но он (Максимиан) сделал не всю ее; преемник его добавил другую часть. Разве можно увидеть что-нибудь подобное? Даже и не подозревая, созерцая изображения [людей], животных и птиц, созданных на ней, что они все не живые во плоти. И в двух местах сделаны там прекрасные портреты самого Максимиана, один больше, другой меньше, но нет никакой разницы между большим и мень-*

шим. 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 иконию 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 иконию на алтаре святой церкви Урсиана 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 // PG. 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. C.* 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, M. Mundell Mango. Wash., 1993. P. 32–34.

[25] Приведем полностью интересное описание престола:*«В средней части находится Святое Святых. Его алтарь сделан из мрамора, длиной 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 // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 77, 79.

[26] Grabar A. Quelques observations sur le décor de l'église de Qartamin // Cah. Arch. 1956. Vol. 8. P. 84–85.

[27] Scriptor incertus de Leone Armenio // Leo Grammaticus. Bonn.1842. S.356—357; *Speck P.* Op. cit. no 61. S. 371. 346.

[28] *Constantin VII Porphyrogenete.* Le Livre des cérémonies / Ed. A.Vogt. Paris, 1935. Vol. I/1. P. 11. Другие свидетельства о покровах в «Книге церемоний» собраны в работе: *Speck P.* Nochmals. S. 34–35. К примеру, в одном месте говорится, что император *«поклоняется святой трапезе и иконии».*

[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. Vol. 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.* Жизнеописания византийских царей / Изд. Я. Н. Любарского. СПб., 1992. С. 187.

[31] *Constantin VII Porphyrogenete* Le Livre des cérémonies. Vol. 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. Wash., 1997. P. 10–11.

[32] Издана Ламбросом 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, порфирородный 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,
Осеняя его (Мануила) своими руками, —
Свяжи всю землю бичевой власти.
А когда в глубокой старости он, возможно, покинет эту землю
И отойдет к царю, порфирородному 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 // BMGS. 1986. Vol. 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. Т. 7. С. 125.

[34] *Petit L.* Typikon de Gregoire Pacourianos pour le monastère de Petritzos (Bačkovo) en Bulgarie // BB. 1904. T. 11. C. 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»*, т. е., видимо, поклонный, предназначенный для поклонения, по аналогии с иконами proskynesis: *Astruc Ch.* L'inventaire dresse en septembre 1200 du Tresor et la Bibliotheque de Patmos. Étude diplomatique // TM. 1981. Vol. 8. P. 21–22. Несколько алтарных покровов отмечены в «Диатаксисе» Михаила Атталиата около 1077 г. На одной индитии были изображены 11 жеребят и двуглавый левгрифон; 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 Attaliate // REB. 1981. Vol. 39. P. 96–97.

[35] Ранний пример в росписях конца XIII в. в церкви Перивлепты в Охриде. См.: *Гигорјевић-Максимовић М.* Скинија у Дечанима // Дечани и византијска уметност средином XIV века. Београд. 1989. Сл. 2. 4. 5. 8.

[36] Издание текста по венецианской рукописи см.: *Lampros. S.* Op.cit. no 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 червленой и порфирою
Одеян был в пасмешку; Слове, волею.
А ныне Лука, Камантир я по отцу,
севаст Андроник, благомысленный слуга,

великий же дукгарий по достоинству:
сию трапезу почитая как Твой гроб,
златочервленым 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 Tresoro di San Marco / Ed. H. Hahnloser. Firenze, 1971. Cat. no. 115. P. 94–96. Tav. LXXXIII; Omaggio a San Marco. Tesori dall' Europa, a cura di H. Fillitz, G. Morello. Milano, 1994. Cat. no. 71. P. 182–183. Вопрос о заказчике покрова обсуждается в работах: *Laurent V.* Le sebastocrator Constantin Ange et le peplum du musée de Saint Marc à Venice // REB. 1960. Vol. 18. P. 208–213; *Theocharis M.* Sur le sebastocrator Constantin Comnene Ange et sur l'endyte du musée de Saint Marc à Venise // BZ. 1963. Bd. 56. P. 273–283.

[38] *Speck P.* Op. cit. S. 346. 347. N 74; Idem. Ein Heiligenbilderzyklus im Studios-Kloster um das Jahr 800 // Actes du XIIe Congrès International des études byzantines. Beograd, 1964. Vol. 3. P. 333–344.

[39] *Speck P.* Op. cit. S. 348–349. 370.

[40] *Georgios Pachymerus.* V. 17 // PG. T. 143. Col. 838 B–839 A.

[41] *Speck P.* Op. cit. S. 351; приношу искреннюю признательность Л. К. Масиелю Санчесу, подготовившего по моей просьбе перевод этого латинского текста.

[42] *Braun J.* Op. cit., II. S. 49.

[43] *Speck P.* Op. cit. S. 350–351; *Laborde L., de.* Les Dues 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 Constatinople dans le Tarragonensis 55 // REB. 1995. Vol. 53. P. 127).

[45] *Clary R., de.* 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, расколотых и сплавленных вместе; так приказал сделать один богатый император; а доска эта была длиной 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 обдраша, драгый камень и велий жемчюг, а саму неведомо камо ю деша»* (Повесть о взятии Царьграда крестоносцами в 1204 году // ПЛДР: XIII. М., 1981. С. 112).

[46] Яркое описание такой драгоценной алтарной преграды IX в. из церкви Спаса Большого императорского дворца сохранится в «Жизнеописании Василия I»: *«...преграда, отделяющая алтарь сего божественного дома, о Боже, 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 оттиск 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 fino del decimo ottavo dall'Archivio e dalla Biblioteca Marciano in Venezia. Venezia. 1886, nos. 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, no. 55; Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa, a cura di H.Fillitz, G.Morelli. Milano, 1994, no. 68. P. 174–177.

[49] *Bettini S.* Op. cit. P. 39–42.

[50] Ханлозер подразделял эмали на три разновременные 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 // JÖBG. 1967. Bd. 16. S. 263–279; *Deer J.* Die Pala d'Oro in neuer Sicht // BZ. 1969. Bd. 62. S. 309–344; *Frazer M. E.* The Pala d'Oro and the Cult of St. Mark in Venice // JÖB. 1982. Bd. 32/5. P. 272.

[51] Возможные реконструкции оригинальной программы, см.: *Polacco R.* Una nuova lettura della Pala d'oro // La Pala d'Ora, a cura di H.Hahnloser e R. Polacco. Venezia, 1994. P. 113–148.

[52] *Walter C.* The Origins of Iconostasis. P. 265. N 48.

[53] Ср.: *Frazer M.* Op. cit. P. 273–275.

[54] Les «Mémoires» du Grand Ecclesiarque de l'Eglise de Constantinople, Sylvestre Syropoulos sur le Concile de Florence (1438/39) / Ed. V. Laurent. Rome, 1971. Nos. 222–225, 628–629.

[55] *Idem*. P. 222–225. Приношу искреннюю признательность Б. Л. Фонкичу, уточнившему русский перевод этой части текста.

[56] Согласно теории ряда исследователей (*Hahnloser H. R.* La decorazione della parte superiore, l'opera del Bonesegna, 1343–1345, e l'iconostesi 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. Vol. 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 использования 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 темплоном»* 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. Vol. I. P. 65–69 (приводятся и анализируются все источники).

[58] *Idem.* P. 66, 69–71.

[59] *Ciggaar K.* Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium, 962–1204: Cultural and Political Relations. Leiden: New York: Koln, 1996. P. 111–112.

[60] *Idem.* P. 311; *Junvent E.* Notes inedites 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., M.* Icônes du Mont Sinai. Athènes, 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. Стб. 458.

[66] Галицко-Волынская летопись // ПЛДР. XIII век. М., 1981. С. 414.

[67] *«Лицевое полотнище (индитии), обращенное в храм, не только изготавливалось из более дорогой и нарядной ткани, но и украшалось вышивкой. На нем шились изображения Деисуса, Голгофы на фоне иерусалимской стены, Богоматерь "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.* Художественной шитье // Троице-Сергиева Лавра. Художественные памятники. М., 1968. С. 133; *Маясова Н. А.* 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 / Авт.-сост. 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 напрестольных одежд, «праздничных индитий», позволяют проследить описи XVI в. 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. Н.* Архитектура интерьера Новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К.К. Акентьева. 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. С. 155–177; *Сарабьянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 4/94. С. 268–312.

[81] См. примеч. 32.

[82] *Маясова Н. А.* Художественное шитье. С. 123; *Маясова Н. А.* 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 оснований. 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 ктиторским заказом. Редкий образ Алексея Человека Божия связывали с митрополитом Алексием, особо почитавшим образ Спаса Нерукотворного. Изображения 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.: *Лидов А. М.* Образы Христа. С. 161.

[90] В этом качестве «Спас Нерукотворный» был важнейшим аргументом иконопочитателей. См.: *Грабар А. Н.* Нерукотворный Спас Ланского собора. Прага, 1930; *Wessel K.* Acheiropoitos // RbK. 1966. Bd. I. Sp. 23–25.

[91] Имеется в виду византийский текст X в., описывающий богослужение в Эдессе с самой реликвией нерукотворного образа: *von Dobschutz E.* Christusbilder. Leipzig. 1899. S. 217–218. Русский перевод см.: *Стерлигова 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.: *Герстель Ш.* Чудотворный Мандилион: Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 76–89.

[93] *Velmans T.* Valeures semantiques du Mandylion selon son emplacement ou son assosiation avec d'autre 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] *Щепкин В. И.* Памятник золотного шитья начала XV века // Древности. Тр. МАО. 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 (*Щепкин В. И.* Указ. соч. С. 67), или украшать стену *«в средней апсиде алтаря»*; *Свирин 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: *Щепкин В. И.* Указ. соч. С. 44; *Вагнер Г. К.* Рязань. М., 1971. С. 18. Ил. 20–21.

[100] ПСРЛ. Т. 18. С. 132.

[101] О неустойчивости терминологии см.: *Свирин А. Н.* Указ. соч. С. 19–20.

[102] В связи с «Суздальским воздухом» см.: *Свирин 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 // ПИС. 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 катапетазмою повешен константинов венец (с драгими каменьми) (и жемчугом учинен), а у него повешен (мал) крест, под крестом голубь злат, и иных царей венцы висят окрест катапетазмы. Та же катапетазма вся сотворены от злата и сребра, а столпы алтарные (и перси) и анвит — все сребрено (тако же златом и сребром учинен чюдно зело). А у катапетазмы повешены венцы малы, 30 шт., в память всем христианом в незабытые Иудины роды 30 сребреник, на них же Господа нашего предаде. Тем же речено бысть: "Ядый мой хлеб возвеличит есть на Мя тесть". Да, разумеем вси христиане, блюдется Иудина злого и непрямого сребролюбства. Прежние же святители сложиту (эти) вместо повесили

ного, повесивше 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 воспют; потом же еретицы паки, вземше тело Господне и кровь, не ведуще никомуже завесы ради (что творят они ж окоянние вышедше из-за завесы вне), выплевавше вступаху ногами. Ту же ересь увидевше святые отцы Духом, привезаша завесы те ко столпам катапетасмы 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 многи сосуды церковные и завесы пленены быша в Рим, и от царских сокровищ вдана бысть в церковь святыя Софии) и тма бысть по всей земли: гроби отверзошася и мертвых телеса 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] *Свирин А. Н.* Памятник живописного стиля шитья («чин») XV в. в Сергиевском историко-художественном музее. Сергиев. 1925; *Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. С. 30–33.

[109] *Мансветов И.* Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882; *Obolensky D.* A Philorhomaios Anthropos: Metropolitan Cyprian of Kiev and All Russia (1375–1406) // DOP. 1978. Vol.32. P. 79–98.

[110] См. статью в наст. изд.: *Лидов А. М.* Иконостас: итоги и перспективы исследования. С. 25–26.

[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.

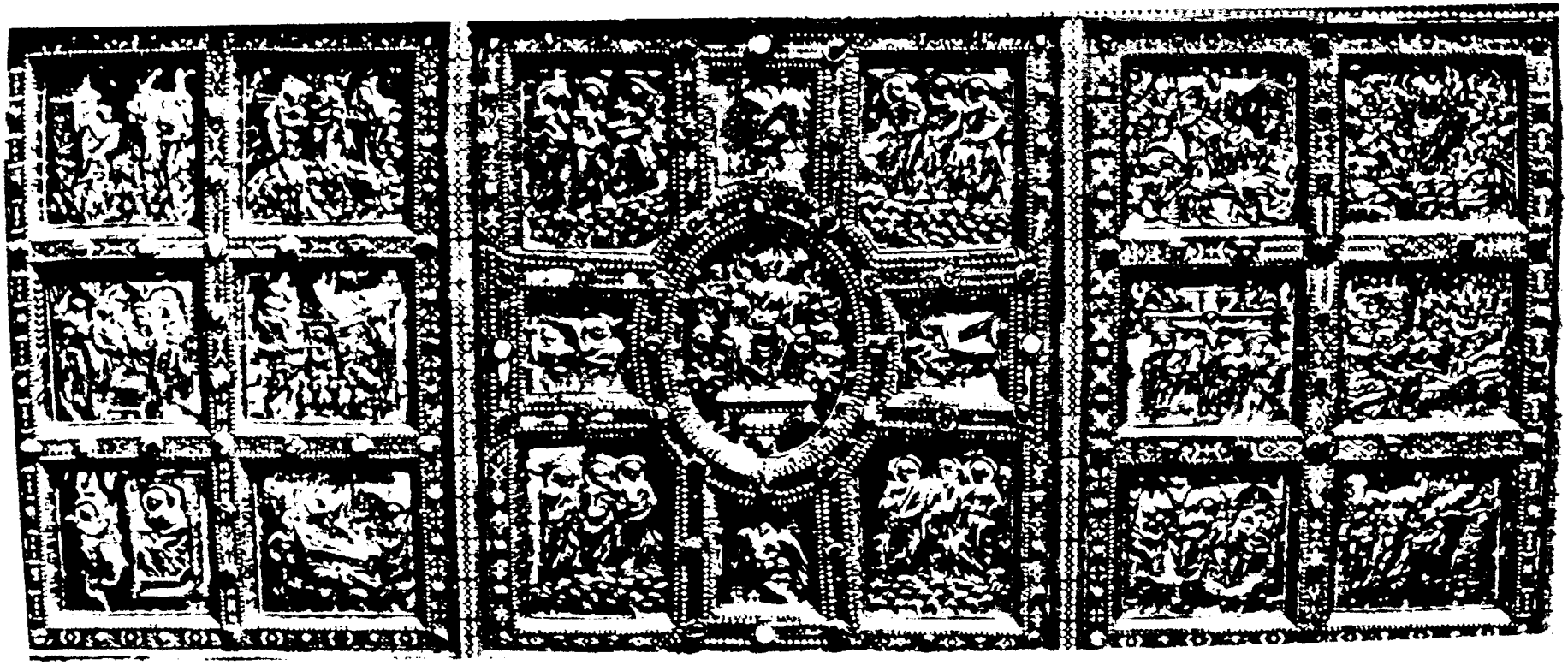
[115] Писания св. отцов. Т. II. С. 160–161. В «Книге о храме» Симеон Солунский предлагает другой вариант того же толкования: *«Трапеза есть и Гроб, и Престол Иисуса Христа: посему под срачицей разумеется плащаница, которую обвито было тело Его; а под верхним облачением – ризы присносущные Его славы; это явствует и из псалма при облачении престола во время освящения храма: Господь воцарися в лепоту облечеся»* (*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.

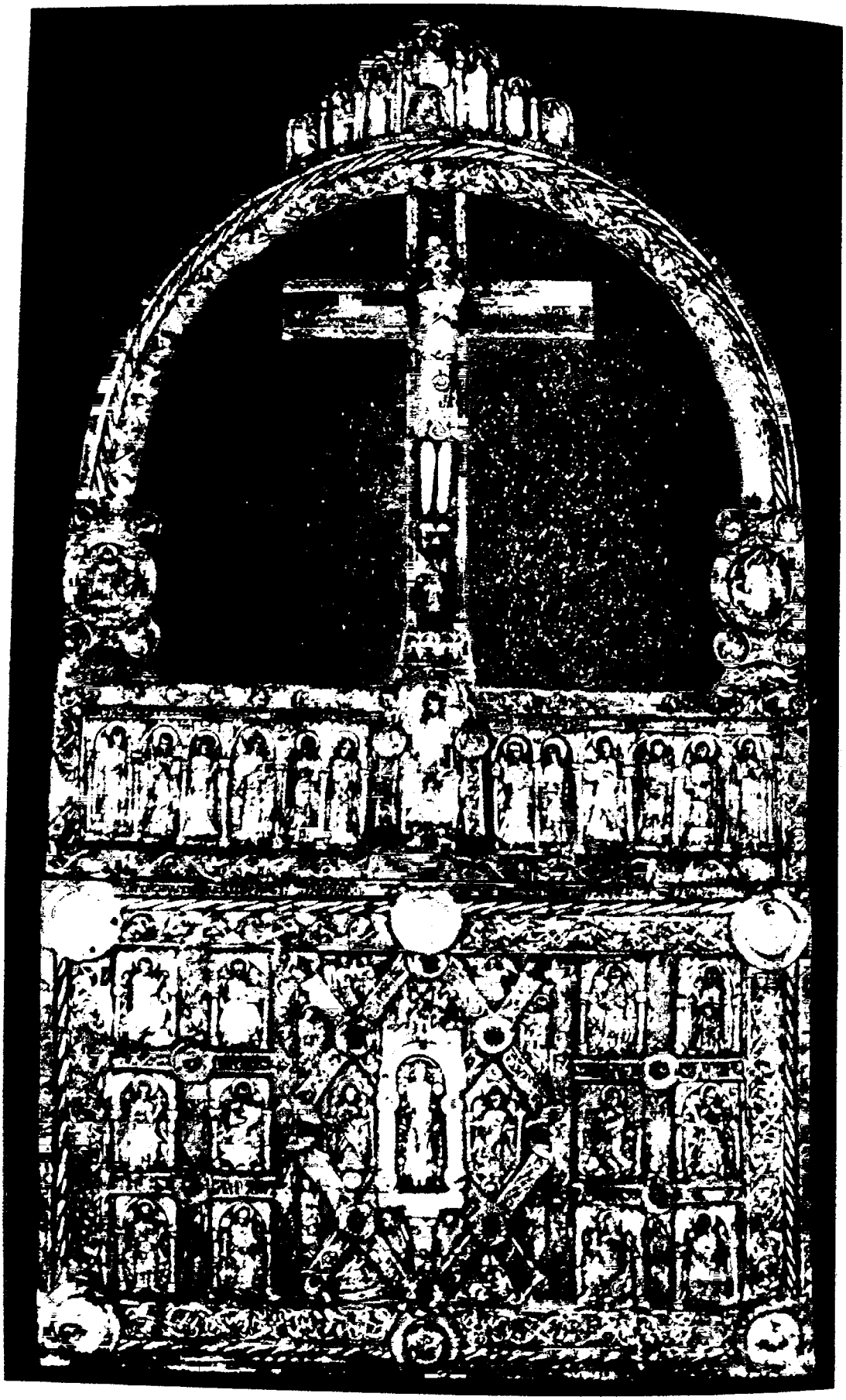
[117] I Bizantini in Italia. Milano, 1982. Cat. no. 10. P. 173. Pl. 58.

[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.* Фре-

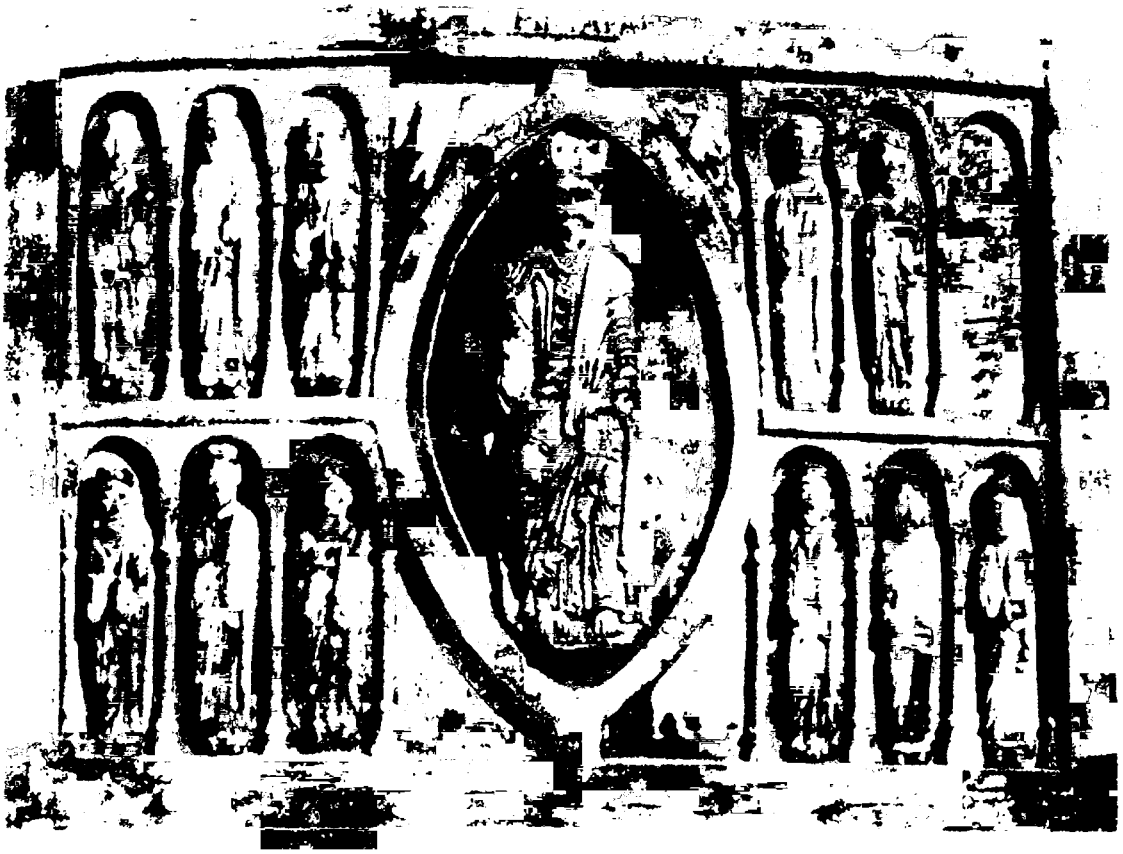
ковые росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // ДРИ: XV — начало XVI века. М., 1963. С. 75) и развита в статьях: *Баталева Т. А.* О внутреннем убранстве. С. 420–421; *Она же.* Ткани и лицевое шитье. С. 64. Если использование шитых икон в иконостасе еще может быть 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.



1. Лицевая сторона антепендиума. Базилика Сан Амброджо, Милан. Около 850 г.



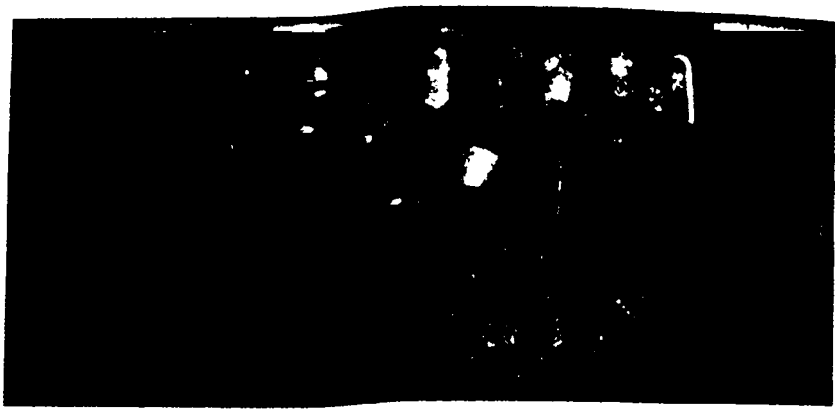
2. «Золотой алтарь» из Лисбьерга. Национальный музей, Копенгаген. XII в.



3. Расписанный рельефный антепендиум из ц. Санта Мария ди Тауль. Национальный музей искусства Каталонии, Барселона. XII в.



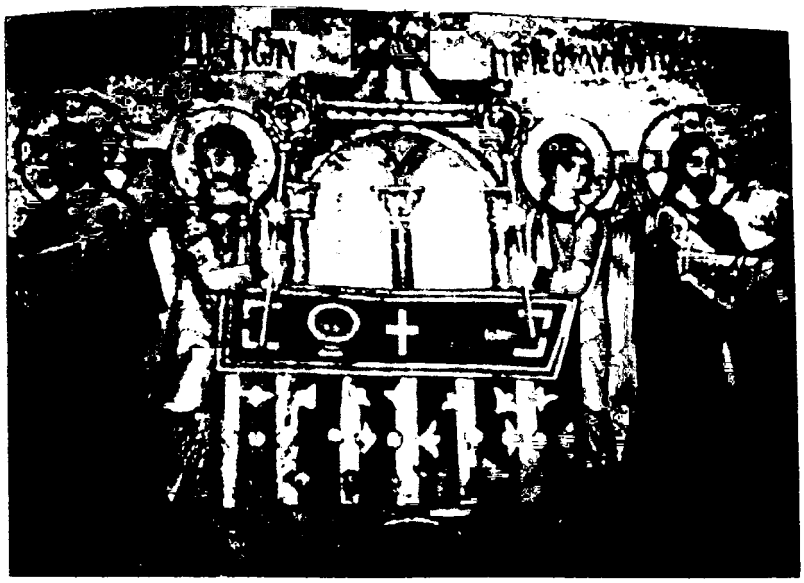
4. Живописный антепендиум из Авиа. Национальный музей искусства Каталонии, Барселона. 1170–1190 гг.



5. Вышитый антепендиум из Рупертсберга. Королевский музей истории и искусства, Брюссель. Начало XIII в.



6. Алтарный покров (индития) в сцене «Жертвоприношение Авеля и Мельхиседека». Мозаика. Сан Витале, Равенна. VI в.



7. Алтарный покров (индития) в сцене «Причащение апостолов». Мозаика. Софийский собор, Киев. Середина XI в.



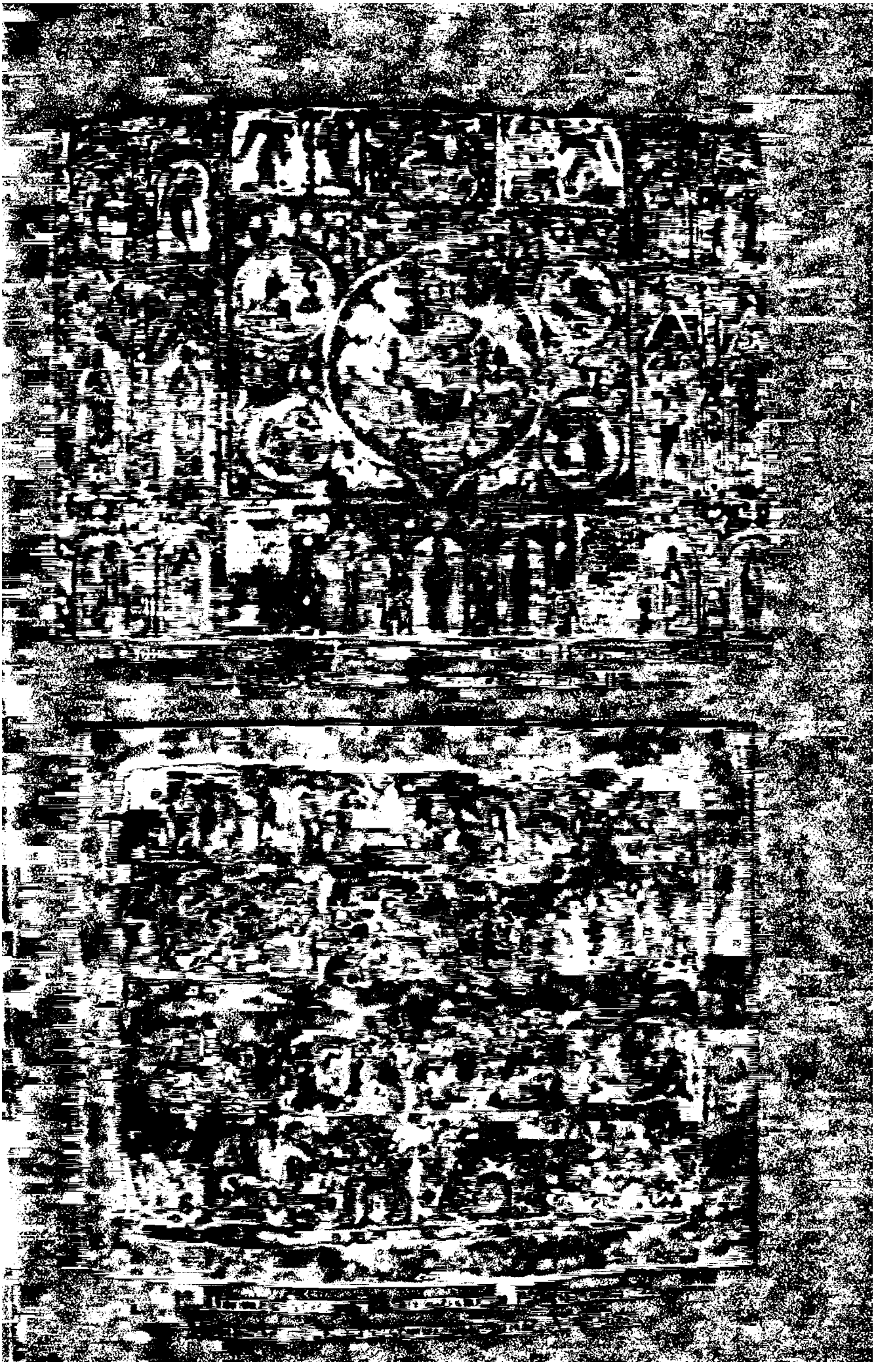
8. Вышитая предалтарная пелена. Сокровищница собора Сан Марко, Венеция. Конец XII — первая половина XIII в.



9. Алтарный крестик Сан Марко (переплавленное месторасположение Palo d'Oro)



10. Palo d'Oro. Сан Марко, Венеция. XII–XIV вв.

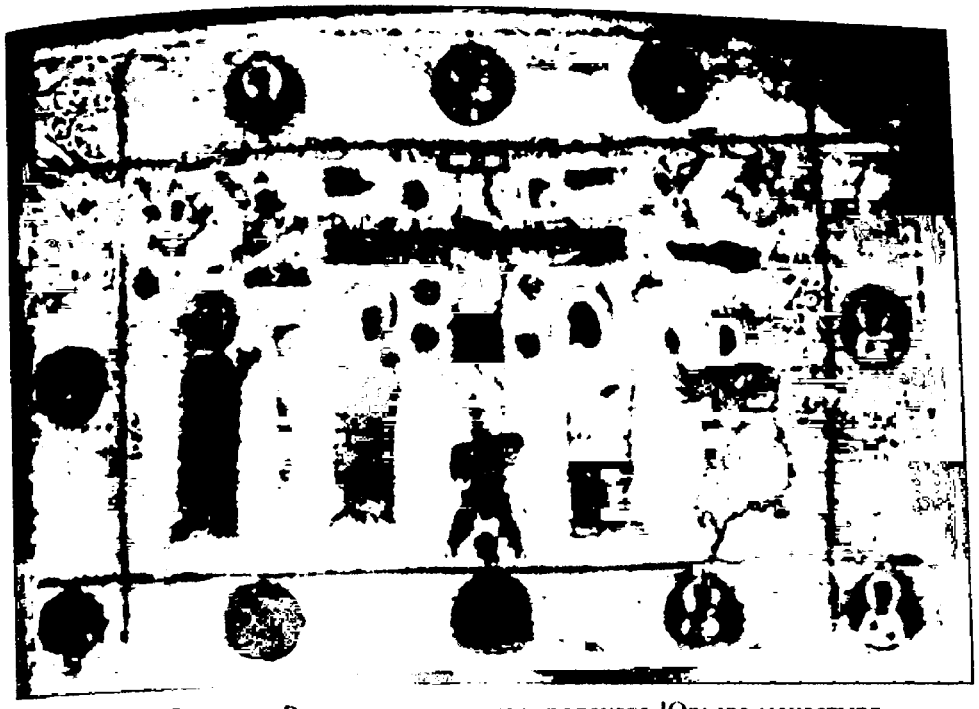




13. «Предста царица со святыми Сергием и Никоном Радонежскими». Лицевая часть вышитого алтарного покрова. Музей Троице-Сергиевой Лавры, Сергиев Посад. 1602 г.



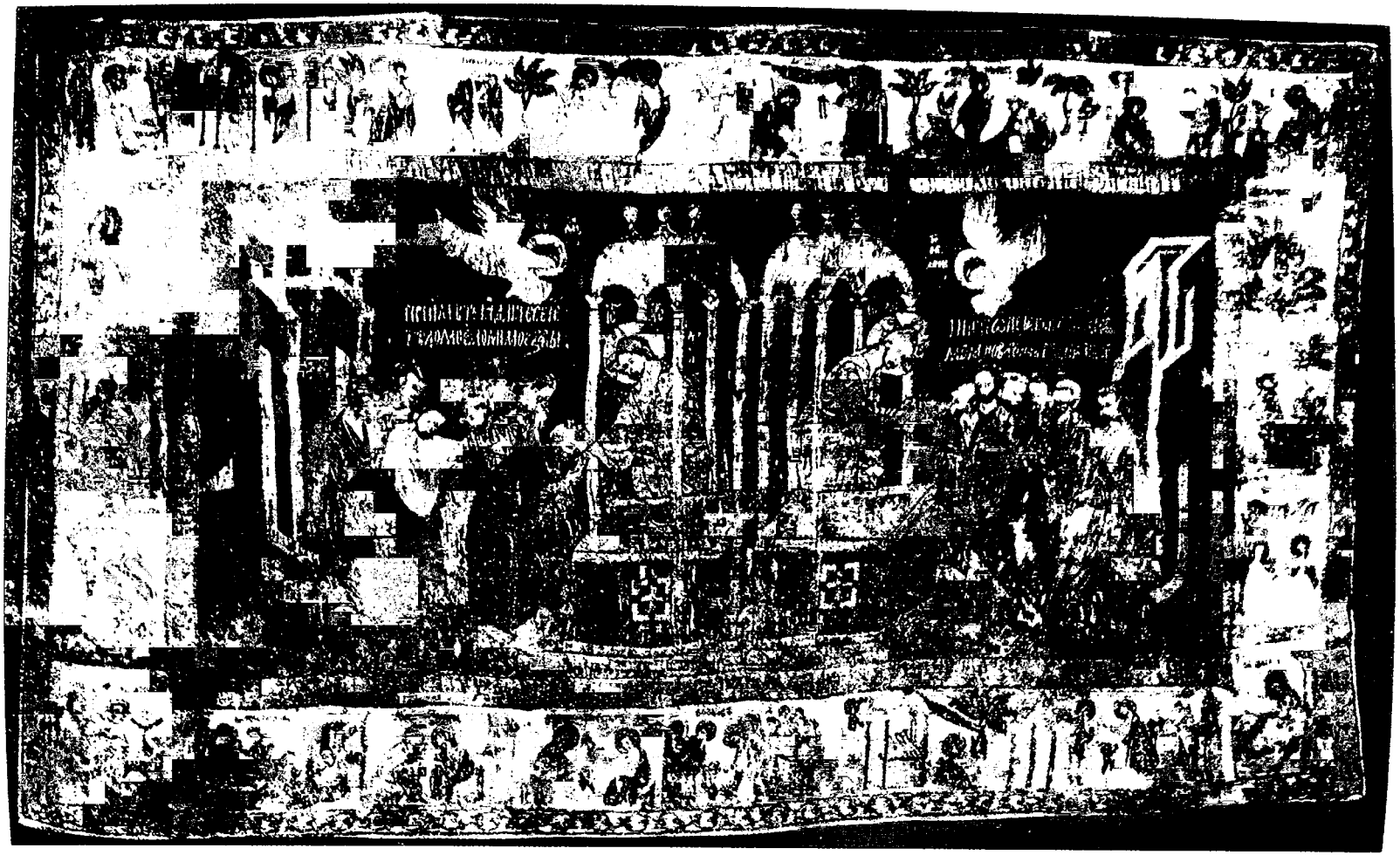
14. «Пелена с Христом Милостивым». Лицевая часть алтарного покрова. Новгородский музей-заповедник. XIV в.



15. «Пелена с Распятием» из новгородского Юрьева монастыря. Вышитая алтарная икона. ГИМ. XII в.



16. «Воздух Марии Тверской». Вышитая алтарная икона. ГИМ. 1389 г.



17. «Суздальский воздух». Вышитая алтарная икона. ГИМ. 1410–1416 гг.



18. Деисус с Христом Милостивым. Центральная композиция пелены. Новгородский музей-заповедник. XIV в.



19. Оклад Евангелия Федора Кошки. Отдел рукописей. РГБ. 1392 г.



20. Вид на иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры

М. Н. БУТЫРСКИЙ

БОГОМАТЕРЬ ПАРАКЛЕСИС У АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЛИТУРГИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗА

Система храмовой росписи воспроизводила на стенах и сводах византийских церквей монументальный образ Божественного Домостроительства. Разные композиции и изображения воплощали и символическое, и историческое понимание каждого события, одновременно вечного и абсолютно конкретного. Особое значение для правильного прочтения сюжетов придавалось текстовым фрагментам, с помощью которых в одном образе органично соединялись традиции изобразительного и письменного свидетельства Божественного Откровения. Отдельные образы были включены в сложную систему соподчинений и взаимосвязей, которые определялись иконографией и местопребыванием их в пространстве храма.

Одним из наиболее устойчивых в целостном замысле храмовой декорации представляется условный «диалог» между образами Христа и Богоматери на западных гранях восточных опор. Их монументальные изображения, вынесенные впереди всей декорации алтаря и обращенные к верующим, являлись видимым свидетельством близости Христа и Богоматери, на котором основано представление о ее роли как защитницы, молящей за человеческий род. Разделяемые алтарным пространством, иконографически вариативные, эти изображения рассматривались как единая связанная композиция, чему способствовал и постоянный выбор эпитетов: Христа — *сотир, елеймон, антифонит*, Богоматери — *елеуса, кехаритомене, параклесис*[1]. Последний эпитет утвердился в качестве иконографического определителя композиции, в которой идея заступничества обрела свое наглядное пластическое выражение — через изображение Богоматери Молительницы со склоненной головой и обращенными к Христу руками, в которые вложен свиток с записанным текстом диалога между ними[2].

Все исследователи — С. Тер Нерсесян[3], особенно много писавший о Богоматери Параклесис К. Уолтер[4], М. Татич-Джурич[5], Д. Мурики[6], Г. Бабич[7], М. Хатзидакис[8], А. Эпштейн[9], Э. Катлер[10] — признавали в этой композиции начальное развитие деисусной тематики, т. е. посреднической молитвы о заступничестве, которая исходит от Богоматери. В этом качестве композицию нередко называют двухфигурным Деисусом, в котором роль каждого из персонажей предельно

выявлена — иконографически, композиционно и словесно, через диалогический текст на ряде памятников. Ее появление имеет непосредственное отношение к формирующимся в X–XI вв. правилам монументальной декорации предалтарной зоны. Эти композиции уместно рассматривать в контексте развития «иконографии иконостаса» (К. Уолтер), т. е. с учетом складывания программы декоративного оформления алтарной части храма и закрепления здесь сюжетов, связанных с посреднической миссией святых. Именно в образах Христа и обращенной к нему Богоматери Защитницы, составляющих композицию Параклесис, ценность посреднической молитвы выражена предельно наглядно.

Уже Тер Нерсесян обратила внимание на постоянство отводимого им места: Параклесис обычно (хотя и не всегда[11]) находится на западных гранях пары предалтарных опор, фланкирующих проход в виму и в алтарь, т. е. на том месте, где очень рано стали изображать крупные фрески-иконы Христа и Богоматери, обращенные в пространство перед темплоном. Принято считать, что они предшествовали появлению собственно икон в так называемом эпистильном ряду темплона. Судя по сохранившимся памятникам (Келеджлар-килисе в Каппадокии, Хосиос Лукас в Фокиде), это могло происходить в раннем X в.[12] Данное нововведение, очевидно, уже к XI в. становится правилом, не носившим, однако, общеобязательный характер.

Изображенные на предалтарных опорах Богоматерь и Христос обычно представлены в различных иконографических типах, одним из которых является Параклесис. Это не препятствовало восприятию парных изображений в качестве композиционного целого, объединяемого общностью темы (о чем говорит подбор эпитетов) и местом нахождения.

Эта композиционная группа представляла собой одно из первых устойчивых звеньев складывающейся структуры ансамбля предалтарных композиций. В письменных источниках подобные изображения Христа и Богоматери назывались «проскинесис» и ли «проскинемата»[13]; возможно, мы сталкиваемся с ранними случаями почитания в храме (в ходе богослужений?) конкретных чтимых изображений, однако основания для этого остаются дискуссионными. Согласно мнению Г. Бабич, они могли быть репликами-списками неких чтимых икон и почитались именно в этом качестве. В пользу этой гипотезы может свидетельствовать и обычай выделения этих изображений рамой (живописной или скульптурной), подчеркивавшей их иконное происхождение. Однако в это время мы не знаем примеров почитания храмовых икон в ходе литургии, за исключением икон, честь которым воздавалась во время малого входа в алтарь.

Обряд целования иконы перед входом в алтарь, сохранившийся до нашего времени, очевидно, относится к наиболее ранним формам вовлечения образов в повседневное богослужение. Наиболее часто совершающаяся литургия Иоанна Златоуста содержит молитвы, во время и после произнесения которых священнику и диакону надлежит почтить иконы Христа и Богоматери возле царских врат. *«...священник целует малую икону Спасителя сбоку царских врат, обращается лицом к алтарю, благословляет священнослужителей, целует такую же икону Богоматери у царских врат и, войдя в алтарь, целует престол»*; диакон, испросив у священ-

ника благословение на время Трисвятого, становится в царских вратах лицом к молящимся и, показуя орарем на икону Спасителя, а затем, обращаясь к иконе Богоматери и далее к престолу, возгласно произносит, доканчивая возглас священника *«и во веки веков»*. Все эти действия совершаются во время Малого входа, именно при чтении молитвы на Малый вход и на Трисвятое.

По письменным литургическим источникам, этот ритуал поклонения иконам прослеживается уже в XII в. (согласно рукописи литургического чинопоследования Великой церкви из Британского музея)[14]. На возможность существования подобного обряда в XI в. косвенно указывают иллюстрации литургического свитка из библиотеки Иерусалимского патриархата (Stavrou 109; около 1060 г.)[15]. На полях текста молитвы на Трисвятое изображены сидящий на троне Христос и справа молящая к Нему Богоматерь, именуемая Параклесис (о значении эпитета ниже). Связь изображения и текста задается словами молитвы, читавшейся священником при Малом входе. Молитва на Трисвятое обращена к Спасителю (*«Боже Святый, Иже во святых почиваяй...»*) с просьбой о *«прощении всякого согрешения ... молитвами* (в оригинале ταῖς πρεσβείαις) *Св. Богородицы и всех святых, от века Тебе благоугодивших»*. Образ *пресбейи* — молитвенного ходатайства, заступничества — создается парными изображениями Богоматери Параклесис и Христа, причем Богоматерь представлена ее иконой. Об этом можно судить по способу изображения — в прямоугольной рамке, погрудно, отлично от всех прочих миниатюр свитка.

На наш взгляд, чтобы установить возможную связь между появлением образов Христа и Богоматери на предалтарных опорах и почитанием икон во время малого входа, необходимо рассмотреть историю сложения данного ритуала в византийском чинопоследовании. В древности малый вход, называвшийся иначе первым входом, был реальным входом клира и прихожан в основное пространство храма; атриум и нартекс являлись местом сбора и начала торжественной процессии духовенства и мирян[16]. От этого времени сохранился обычай благословения священником диакона перед входом в алтарь, которое ранее было обращено к прихожанам, готовящимся войти в храм из нартекса.

Не могло ли почитание икон при Малом входе также перейти от каких-нибудь более ранних форм поклонения чтимым реликвиям у входа в церковь? Исходным пунктом мог послужить некий обряд, значимость которого определялась, в первую очередь, авторитетом храма и святынь, в нем находившихся. Такими храмами для Византии были храм Воскресения в Иерусалиме и Св. София в Константинополе, неоднократно служившие источниками для самых разнообразных заимствований. По письменным свидетельствам, подкрепленным современными исследованиями, известно, что в нартексе Софии Константинопольской по сторонам от царских врат — центрального прохода в храм — находились иконы Христа и Богоматери. Древнейший источник, сообщающий об иконах Св. Софии (не позднее конца XI в.), относит появление по крайней мере одной из них ко времени правления императора Льва VI Мудрого (886–912). Это была прославленная на христианском Востоке икона Богоматери, по преданию, говорившая некогда с Марией Египетской у врат иерусалимского храма Воскресения.

Вплоть до первой половины IX в. почитавшаяся на своем первоначальном месте, она затем была перенесена императором Львом в Св. Софию, где ее поместили справа от царских врат, по всей вероятности, в соответствии с прежним местоположением[17]. Мы ничего не знаем о конкретных формах почитания ее в Константинополе, но известно, что древний Устав Великой церкви предусматривал поклонение ей по определенным дням во время патриаршего входа на вечерние богослужения, как о том сообщает Симеон Солунский (XV в.)[18]. По свидетельству Константина Багрянородного, в X в. Малый вход в Великой церкви еще соответствовал своему первоначальному значению входа священника и народа из нартекса в неф[19]. При торжественных богослужениях император встречал патриарха в нартексе храма, и, остановившись перед царскими вратами, со свечами в руках совершал им троекратное поклонение, в то время как патриарх читал молитву входа. Константин Багрянородный не упоминает при этом иконы Богоматери. Однако троекратные поклоны царя перед храмовыми вратами во время чтения патриаршей молитвы могли быть обращены и к чудотворному образу; по сообщению Симеона Солунского, подобным ритуалом начинал свой вечерний вход в Великую церковь патриарх.

О существовании парной иконе Богоматери иконы Христа, называвшейся Спасом Исповедником, можно судить только из сравнительно поздних источников XIII–XV вв.[20] Нет никаких свидетельств об официальном поклонении ей, неизвестно, когда народное благочестие сделало этот образ разрешителем от греха, тем самым возвысив его и уравняв по значению с иконой Богоматери.

Предположение о программном характере поставления икон в нартексе Св. Софии, объединенных темой покаяния, давшей исток традиции помещения образов Христа и Богоматери по сторонам алтарного пространства, было недавно высказано А. М. Лидовым[21]. Эти образы, подобно чудотворным иконам, соучаствовали в обретении спасения раскаявшихся грешников; выражением и обещанием этого участия были уже приводившиеся нами эпитеты, сопровождавшие отдельные изображения. Замысел Льва Мудрого, единственным зримым свидетельством которого остается мозаика над царскими вратами Св. Софии, повлек за собой почитание икон во время входа в храм, а затем прохода в алтарь в обряде Малого входа.

* * *

Содержание композиции Параклесис складывается из ряда тем, заданных как местопребыванием ее в храмовом ансамбле, так и обращенностью (посредством «диалога») образов Христа и Богоматери друг к другу. Подобная запись ее молитвенного обращения ко Христу представляется важнейшим элементом иконографической схемы Параклесис.

Присутствие текста в этой композиции имеет свою историю. Впервые он встречается на памятниках рубежа XI–XII вв. и существует затем в двух письменных культурах — греческой и славянской. В первой из них он обнаруживает редкую устойчивость на протяжении нескольких столетий, будучи в XVIII в. включенным, практически в неизменном виде, в «Ерминию» Дионисия Фурноа-

графиота[22]. Славянские же памятники отличает значительная вариативность текста в зависимости от места и времени создания ансамбля.

И устойчивость текста на греческих памятниках, и его постоянные видоизменения на славянских говорят о том, что он являлся одним из значимых элементов данной композиции, определявших ее содержание, тем более, что наличие свитка, который во многих случаях Богоматерь держит покровенной рукой, должно было указывать на литургическое происхождение текста[23]. Сама по себе иконография Параклесис сложилась на основе уже существовавших в ранневизантийской традиции элементов. Изображение Богоматери в молитвенном обращении ко Христу восходит, по всей вероятности, к обычному правилу представления святых персонажей с текстами молитв от имени донаторов или ктиторов, направленных реально или символически показанному Христу. Протографом принято считать икону Богоматери Агиосоритиссы, или Халкопратийской, о которой, в сущности, ничего не известно.

От доиконоборческой эпохи сохранился важнейший памятник, демонстрирующий полностью сложившуюся иконографию Параклесис со свитком в руке Богоматери (ил. 1). Это точно не датированная мозаика (предположительно, VII в.) из церкви Св. Димитрия в Фессалониках. Она располагается на северо-восточном столбе вблизи алтарной преграды и обращена в пространство вимы. Богоматерь Параклесис есть только часть большой композиции, в которой также представлены св. Феодор в позе оранта и Христос погрудно в верхнем сегменте. Богоматерь стоит слева от него, держа в руке свиток, на котором написано: «*Прошение, Господи Боже, услышь глас моего прошения, ибо я прошу за мир*»[24]. Другая надпись проходит под изображением и выражает веру Климента, вероятнее всего, заказчика, в могущество Богоматери; сам Климент на мозаике не представлен. По своему характеру она представляет собой вотивный образ, имеющий конкретного заказчика, однако прошение подается Богородицей не за него лично, а за «мир», т. е. за все земное творение.

Вероятно, временем до IX в. датируется икона Богоматери Параклесис из синайского монастыря Св. Екатерины, переписанная в XIII в[25] (ил. 2). В руке у Нее свиток, начинающийся словами: ΤΙ ΜΗΤΕΡ ΑΙΤΕΙΣ (*«Что просишь ты, мать?»*)[26]. Эти слова Христа станут непременной частью диалога между Ним и Богоматерью на всех последующих композициях XII–XV вв. К сожалению, нельзя полагать, что текст этот сохранился от первоначальной живописи, а не относится к XIII в.

Таким образом, немногочисленные ранние изображения подтверждают древность иконографической формулы Параклесис (вплоть до существенных деталей, к которым можно, например, отнести покрытость мафорием руки Богоматери, держащей свиток), но не являются постоянным элементом декорации алтарной части и не имеют устойчивого текстового комментария.

В последующий период композиция Параклесис со свитком появляется в группе памятников XII–XV вв., причем как в монументальной живописи, так и в иконописи. В их числе — композиция на южной стене храма Св. Георгия в Курбиново 1191г.[27]; изображение Богоматери в церкви Св. Врачей в Кастории

(конец XII в.)[28]; фреска Богоматери Аракиотиссы в Лагудера (около 1192 г.)[29]; фреска в Манастире возле Прилепа (XIII в.)[30], фреска в храме Богоматери Олимпиотиссы (около 1260–1290 г.)[31]; фрески XIV в. в Св. Софии Охридской[32] и Св. Николая Орфаноса в Фессалониках[33]. Самой ранней является знаменитая икона Богоматери из Сполето (около 1100 г.)[34] (ил. 3). На окладе этой иконы, по всей видимости представлявшей собой ex voto, имеется первый полностью сохранившийся вариант греческого текста диалога между Христом и Богоматерью: *«Что же ты просишь, Мать? — Спасения смертным. — [Они] разгневали меня. — Будь милостив, Сын Мой. — Но они не покаялись. — Верным милость [даруй]»*. В конце текста упомянуто имя Ирины Петралифины, очевидно, заказчицы иконы либо оклада к ней, чья «верность» удостоверяется перед Христом самой Богоматерью. Однако в самом диалоге, который в таком виде будет существовать на всех памятниках этого типологического ряда, спасение просится для всех, что косвенно подтверждает существование к началу XII в. некоего общего текста, легшего в основу литературной программы данной композиции[35].

В росписях Лагудера и церкви Богоматери Олимпиотиссы тот же диалог представлен в более пространной форме. На первой фреске после слов Богоматери: *«Верным милость»* следует заключительная реплика Христа: *«Возможно искупление [грехов]»*, а затем ответ Богоматери: *«Благодарю»*[36]. На фреске из церкви Богоматери Олимпиотиссы данный диалог предстает в наиболее полном виде: он начинается с обращения Богоматери ко Христу: *«Прими прошение* (ἡ δέησις) *Матери Твоей, о Божественное слово»*[37]. Далее следуют фразы, полностью совпадающие с текстом Лагудера. Сохранившийся примерно до половины текст курбиновской фрески[38] (ил. 4), полностью соответствует тексту как на сполетанской иконе, так и на фреске из Кастории.

Плохо видимая фреска из храма Ильи Пророка в Фессалониках, датируемая второй половиной XIV в., позволяет восстановить только начало текста. Уцелела первая фраза Богоматери, обнаруживающая полное совпадение с текстом из церкви Св. Никиты в Чучере, близ Скопье[39]. Текст диалога между Христом и Богоматерью, вошедший в «Ерминию» Дионисия Фурноаграфиота, очень близок византийскому первоисточнику. То же можно сказать о фреске из росписей 1483 г. в Метеоре, где композиция Параклесис стала частью большого трехфигурного Деисуса. По всей вероятности, в поздний период самостоятельность сюжета Параклесис перестает осознаваться, и он отождествляется с обычным Деисусом[40].

С XIV в. композиция Параклесис получает распространение в росписях сербских и македонских храмов, воздвигаемых Неманичами, а также болгарских. В них, наряду с греческим оригинальным текстом, начинают использоваться славянские переводы. На фреске из храма Св. Никиты в Чучере, расписанном Михаилом и Евтихием в 1316–1318 гг. (ил. 5), дан греческий текст, практически полностью совпадающий с текстом Олимпиотиссы за одним лишь исключением: в первой строке обращения ко Христу употреблен эпитет οἰκτιρμόν — «сострадающий», встречающийся также среди эпитетов Христа в богослужениях Великого поста. Впоследствии он войдет и в текст «Ерминии». Через два года те же

мастера расписывают храмы Св. Георгия в Старо Нагоричино (1320 г.) (ил. 6) и собор Успения Богоматери в Грачанице (1318 г.). Там, в тех же композициях, этот текст, очевидно, впервые воспроизводится в славянском переводе. Вариант Старо Нагоричино: *«Прими моление твоей матери щедри. — Что мати просиши — Земльним спасение. — Прогневаше ме. — Прости сыну мой. — Нь не обращают се. — Спаси благодети ради... Благодарю те слове»* (окончание текста испорчено)[41]. Вариант Грачаницы сокращенный: *«Что мти просищи. — Грешним спасеніе. — Али не обращтајусе. — Помилуй сину моі о грешних власти имаши...»*[42]. Сравнивая эти варианты с современными греческими и с более поздними славянскими переводами, нетрудно убедиться, что перевод времени работы Михаила и Евтихия в Старо Нагоричино наиболее точно следует византийскому первоисточнику.

Текст диалога между Богоматерью и Христом из композиции Параклесис в Дечанах (около 1350 г.; роспись восточной стены придела) очень близок Старо Нагоричино: *«Прими моление матери своей владыко человеколюбе. — Что мати просишь? — Грешным прощение. — Прогневаше ме. — Прости сын мой. — Не каются — Святым даром — Благодарю тя, слове»*[43]. Этот же текст встречается и на фреске из Патриаршей церкви Петра и Павла в Тырнове, датируемой серединой XIV столетия[44]. В этом ансамбле Параклесис сделалась частью трехфигурного Деисуса, что, начиная с XIV в., получит все большее распространение на Балканах.

Позднейшие славянские варианты этого текста, уже поствизантийской эпохи, все дальше отходят от греческого оригинала. Если текст свитка в руках Богоматери из росписи наоса храма Успения Богоматери монастыря Трескавац в Македонии (конец XV в.) близко следует тексту Дечан, то на фреске около 1620 г. из храма Св. Николая монастыря Слепче (Македония) (ил. 7) диалог между Богоматерью и Христом звучит уже следующим образом: *«Слышь матерь свою царь — Что просишь мать моя? — Грешным спасение. — Тебе ради»*. Богоматерь Параклесис, как и на тырновской фреске, является частью трехфигурного Деисуса на северной стене храма.

Наш краткий экскурс позволил обратить внимание на специфические особенности появления, сохранения и распространения текста на свитке в композиции Параклесис. Его греческий оригинал становится одним из устойчивых элементов иконографии Параклесис на рубеже XI–XII вв. (исходя из сохранившихся памятников). По существу, можно говорить только об одной его редакции, которая используется практически без сокращений и искажений в византийскую эпоху и позднее, вплоть до времени Дионисия Фурноаграфиота. Существующие памятники показывают, что традиция включения этого текста в композиции Параклесис по своему бытованию столичная и балканская, преимущественно македонская. Возможно, именно отсюда, из Фессалоник, она проникает в Сербию, где около 1320 г. делаются славянские переводы диалога, испытавшие в течение последующего времени существенные сокращения.

* * *

Литературный источник, повлиявший на сложение текста Параклесис, был назван в работе М. Татич-Джурич: канон св. Феодора Студита, читавшийся на мясопустную субботу[45]. В каждой из девяти Песен Канона разворачивается диалог между грешником, молящим Богоматерь о заступничестве перед Христом, и Богоматерью, которая обращается с просьбой о прощении к Сыну, получает милостивый ответ Христа и отвечает просящему ее[46]. Я приведу второй и третий тропари девятой песни этого канона, в которых изложен диалог между Христом и Богородицей:

— Избавь от ада, о Слово,
Раба, припадающего к Тебе
Забудь беззакония,
Которые он совершил, молю Тебя об этом.
Если он согрешил, о Спаситель,
Он обратился ко мне,
И я прошу Тебя о нем.
Из-за меня прими его [молитвы]
Ты, кто отзывается на мольбы всех.
— Он не заслужил, о Мать,
Милости, тот грешник, что прибегнул к Тебе.
Никто из людей не прогневал меня так, как он.
Но твоими святыми молитвами
Я спасу его от ада
В Судный день,
Если поднесет он мне плоды раскаяния.

Канон св. Феодора Студита по своему содержанию принадлежит жанру канона parakletikos, т. е. просительного канона, в котором заключена мольба к Богородице и святым о заступничестве перед Христом[47]. Эти каноны, согласно монастырской традиции (студийскому уставу), произносились на пятничных вечерних богослужениях, сопровождавшихся особым поминовением усопших. Их исполнение, судя по сохранившимся рукописям, относится ко времени не ранее XI–XII вв.[48]

Точное время составления канона св. Феодора Студита неизвестно, однако в иконографии Параклесис его влияние прослеживается только на памятниках рубежа XI–XII вв. Как известно, это время литургической редакции многих иконографических программ, сложившихся ранее. Мы видим это на примере евхаристических композиций, введения гимнографических и литургических сюжетов и текстов, например, литургических молитв на свитках святителей в алтаре. По-видимому, в том же ключе можно рассматривать и появление текста на свитке в композиции Параклесис, который и по форме, и по содержанию близок канону св. Феодора Студита, фиксируя основную идею — дарование прощения грешнику при условии его покаяния и по ходатайству Богоматери. Оба текста имеют ярко выраженную эсхатологическую направленность, связанную с темой

грядущего Страшного суда, осуждением грешников (необращенных) и спасением покаявшихся (искупивших свою вину).

Устойчивость текста Параклесис в греческой (византийской) и разночтения в славянской (преимущественно сербской) традиции могут быть обусловлены особенностями исполнения этого канона в богослужебной практике византийской и сербской церкви, свидетельствовать о том, какие именно тексты канона использовались на богослужениях в тех или иных землях балканского мира.

* * *

Тема посредничества святых и ходатайственной молитвы являлась одной из важнейших в символике византийской храмовой декорации. Возникавшие варианты изобразительного решения этой темы, чаще всего объединяемого понятием Деисуса, по-разному были адаптированы в ходе сложения декоративных программ алтарной и предалтарной зон храма. Можно проследить две тенденции в развитии этого процесса: сосредоточение изображений деисусного ряда на темплоне алтарной преграды и включение подобных по тематике композиций в ансамбль стенописей. Первая тенденция возобладала в византийской традиции; отчасти она прослеживается уже в появлении вотивных икон, выносимых на алтарную преграду или размещаемых поблизости от нее, но, главным образом, реализовалась в оформлении эпистилия темплона.

Напротив, монументальные деисусные композиции — с двумя или большим числом предстоящих — после XI в. почти исчезают из апсидных программ памятников столичной византийской традиции (в отличие, скажем, от грузинских или каппадокийских)[49]. Среди групп изображений, формирующих в это время программу предалтарной зоны, особое место принадлежит парной композиции с Христом и Богоматерью. Известный с доиконоборческих времен тип Богоматери в моленной позе (Агиосоритиссы-Параклесис) после X в. оказывается в центре одной из важнейших тем предалтарной декорации, обогащаясь собственной литературной программой, окончательно сложившейся на рубеже XI–XII вв. под влиянием гимнографии (канона parakletikos св. Феодора Студита). По крайней мере, с XIV в. Параклесис утверждается в монументальных деисусных композициях на стенах наоса балканских храмов.

Примечания

[1] С XII в. эпитеты часто сопровождают отдельные изображения Богоматери, реже — Христа, акцентируя наиболее ожидаемые от Них свойства: милость, готовность к заступничеству, приход на помощь, спасение (ἐλέουσα — милостивая, κεχαριτομένη — полная милости, γοργοεπήκοος — скороподслушница, σωτήρ — спаситель, ἀντιφωνίτος — ответчик, ἐλεημών — милующий и т. д.). Условность выбора эпитета «параклесис» в качестве классификатора композиции видна и в том, что он также может сопутствовать другим иконографическим типам Богоматери: с другой стороны, изображение моленной Богоматери может сопровождаться иным эпитетом (чаще всего «ἐλέουσα» как в Лагудера). В ранних памятниках наиболее употребительными эпитетами в композициях с моленной Богоматерью выступают ἱκεσία и ἐλέουσα, не обусловлен-

ные никаким особым иконографическим типом, но также использовавшиеся для выражения идеи заступничества, ходатайства. Эпитет παράκλησις появляется достаточно поздно, сохранившиеся памятники датируют его временем не ранее начала XIV в. (в росписях церкви Св. Николая Орфаноса в Фессалониках, затем в Старо Нагоричино и Лесново, в Пече использован славянский аналог: «молебница»).

[2] *Walter C.* The Origins of the Iconostasis // ECR. 1971. Vol. 3. P. 263. Примеры исторического словоупотребления, собранные К. Уолтером (*Walter C.* Two notes on the Deesis // REB. 1968. Vol. 26. P. 311–324) и И. Зерву Тоньяцци (*Zervou Tognazzi I.* Δέησις interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina // Milion: Studi e ricerche d'arte bizantina. Roma, 1990. P. 391–416), свидетельствуют, что значение «параклесис» уже в ранневизантийскую эпоху могло служить для выражения *«жаркого, умоляющего прошения»*. В более позднее время понятие «параклесис» обогащается следующими оттенками: «моления», почти «умаливания» (становясь синонимом слова ἱκεσία), *«прошения, взывания о помощи, сделанного с горячим желанием быть услышанным»*; кроме того, это слово несет и дополнительный смысл *«утешения, дающего надежду и силу»*.

[3] *Der Nersessian S.* Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection // DOP. 1960. Vol. 14. P. 71–86.

[4] *Walter C.* Two Notes on the Deesis. P. 311-336; *Idem.* Further Notes on the Deesis // REB. 1970. Vol. 28. P. 161–187; *Idem.* The Origins of the Iconostasis // ECR. 1971. Vol. 3. P. 251–267. Ему, кроме того, принадлежит Bulletin on the Deesis and Paraclesis //REB. 1980. Vol. 38. P. 261–269, с обозрением имевшихся на тот период публикаций и кратким резюме о состоянии вопроса.

[5] *Тапић-Ђурић М.* Стеатитска иконица из Куршумлије // ЗЛУ. 1966. Т. 11. С. 65–86.

[6] *Mouriki D.* A Deesis Icon in the Art Museum // Record of the Art Museum, Princeton University. 1968. Vol. 28. P. 13–28.

[7] *Babić G.* О живописаном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 3–41.

[8] *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11–13 siècles et la transformation du templon // Actes du XV[a] Congrès international d'études byzantines. Athènes, 1979. P. 335–337.

[9] *Epstein A. W.* The Middle Byzantine sanctuary barrier: templon or iconostasis? // JBAA. 1981. Vol. 134. P. 1–28.

[10] *Cutler A.* Under the Sign of the Deesis: on the question of representativeness in medieval art and literature // DOP. 1987. Vol. 41. P. 145–154.

[11] Другим распространенным местом ее помещения является фланкирование прохода из нартекса в наос, как, например, в храме Ильи Пророка в Фессалониках. В бестолпном храме композиция Параклесис может быть изображена на стене, как показывают росписи Курбиново.

[12] Keledjlar Djami в Каппадокии и церковь Богоматери в Хосиос Лукас датируются примерно серединой X в.

[13] Их следует отличать от переносных икон «проскинесис», по поводу которых в науке сформировалось определенное суждение. См.: *Евсеева Л. М.* Византийские иконы proskynesis в богослужебном обиходе // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 65–76.

[14] *Taft R.* The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a 12th-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060 // OCP. 1979. Vol. 45. P. 284–285.

[15] См.: *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // DOP. 1954. Vol. 8. P. 172–173. Fig. 2.

[16] См.: *Taft R.* The Great Entrance. Roma, 1978. P. 192. 51.

[17] О чудотворных иконах Св. Софии Константинопольской см.: *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси

/ Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 44–48. Там же см. обзор источников и библиографию.

[18] *Darrouzès J.* Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel // REB. 1976. T. 36. P. 46.

[19] См.: *Беляев Д. Ф.* Byzantina. СПб., 1891. С. 150–153.

[20] См. *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. С. 45–46.

[21] Там же. С. 57–59.

[22] См.: *Παπαδοπυλο-Κεραμεως Α. Ι.*, Указ. соч.: Ἡ παράκλησις (μθ) λέγουσα ἐπὶ χάρτου προς τὸν Χριστὸν κόκκινα. "Δεξαι δέησιν τῆς σῆς μητρός, οἰκτίρμον." Ὁ Χριστὸς μαῦρα. "Τί, μῆτερ, αἰτεῖς;"—"Τὴν βροτῶν σωτηρίαν."—"Παρώργισάν με."—"Συμπάθησον υἱέ μου."—" Ἀλλ οὐκ ἐπιστρέφουσι" και "Σῶσον χαρίν."

[23] В известной мне литературе есть два указания на возможные источники этого текста: Г. Бабич, ссылаясь на мнение Ф. Баришича, допускает влияние одного из гимнов Романа Сладкопевца (*Баришић Ф.* Грчки натписи на иконама оставе у Раковцу // Зборник Филозофског факултета. Београд. 1968. Т. 10/1. С. 211–217: работа осталась мне недоступной). М. Татич-Джурич полагает, что текст создан под влиянием канона Феодора Студита на мясопустную субботу (*Tatuh-Ђурић М.* Op. cit. С. 77. Сн. 65). Последнее кажется более вероятным.

[24] Δέησις Κ(ύρι)ε ὁ Θ(εό)ς, εἰσάκουσον τῆς φωνῆς τῆς δεήσεώς μου, ὅτι ὑπὲρ τοῦ κόσμου δέομαι. (приводится по: *Walter C.* Two notes. P. 323).

[25] *Г. και М. Σωτηρίου.* Εικόνες τῆς Μονῆς Σιναί. Αθήναι, 1958. Εικ. 173. Эпитет дан автором по аналогии с изображениями Богоматери в росписях Старо Нагоричино и Лесново. См.: *Walter C.* Further notes on the Deesis. P. 169–171.

[26] Текст представляет собой экфрасис.

ΤΙ Μ(ΗΤΗ)Ρ ΑΙΤΕΣ Κ(ΑΙ) ΤΙΝΟ(Σ) ΔΕΗ ΦΡΑΣΟΝ.
ΚΟ(Σ)ΜΟ(Σ) ΜΕ ΠΡΟΣ ΣΕ ΤΕΚΝΟΝ ΙΚΕΤΗΝ ΦΕΡΕΙ.
ΔΕ ΔΕΞΟ ΤΗΝ Σ(ΗΝ) Κ(ΑΙ) ΤΡΟΦ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΜΗ(ΤΕ)ΡΑ
ΔΕΙΞΟΝ ΤΟ ΧΡΗΣΤΟΝ ΣΥΜΠΑΘ(ΩΣ) ΣΕ ΠΡΟΣ ΒΛΕΠ(ΕΙΝ)
ΔΙΑΛΛΑΓΙ(ΘΗ) ΠΑΣ(ΙΝ) ΕΥΜΕΝ(ΗΣ) ΕΣΟ.
(ΕΙ) ΓΑΡ ΠΑΡΕΣΦΑΛΗΣΑΝ ΑΠΡΟΣΕΞΙΑΣ
ΑΛ(Λ) ΟΥΚ Α ΠΕΤΡΑΠΗΣΑΝ ΕΚ ΤΟΥ ΣΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ
ΑΛΛ ΩΣ Θ(ΕΟ) Ν ΣΕ ΔΙΜΙΟΥΡΓ(ΟΝ) ΔΕΣΠΟΤ(ΗΝ)
Κ(ΑΙ) ΠΡΟ(Σ)Κ(ΥΝΟΥ)ΣΙ Κ(ΑΙ) ΣΕΒΟΝ ΤΑΙ ΣΥ(Ν) ΤΡΟΜΩ.

[27] Hadermann-Misguich L. Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975. Vol. 1–2. P. 229–231. Fig. 117. 118.

[28] *Πελεκανίδης Σ.* Καστορια. Θεσσαλονικη, 1958. πιν. 28.

[29] *Stylianou A.* The Painted Churches of Cyprus. L., 1985. Fig. 157.

[30] *Коцо Д., Милковик-Пепек П.* Манастир. Скопье. 1958. С. 37.

[31] *Constantinides E.* The Wall Painting of the Panagia Olympiotissa at Elasson in the Northern Thessaly. Athenes. 1992. Vol. 1

[32] *Tatuh-Ђурић М.* Op. cit. С. 77. Сл. 65.

[33] *Ξυγγοπουλος Α.* Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ. Αθήναι. 1964. Pl. 41. Fig. 76.

[34] *Bonfioli M., Ermini E.* Premese ad un riesame critico dell' "icona" del duomo di Spoleto // Atti del IX Congresso internazionale di studi sull'arto medioevo. Spoleto. 1983.

[35] Х. Белтинг предполагает, что икона из Сполето, как и синайская, воспроизводят икону Богоматери Халкопратийской, однако непосредственной моделью для них послужил некий «вариант» древней Агиосоритиссы, именно Богоматерь, обращающаяся с письменным прошением к Христу Антифониту. См. *Belting H.* Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art. Chicago. 1994. P. 241.

[36] "Ἐξοῦσι λύτρον. Εὐχαρίστω λόγε".

[37] "Δεξαι δεησιν τῆς σῆσ μητρός, | σου λόγε". Цит. по: *Constantinides E.* Op. cit. P. 213, note 458.

[38] "Τι, μῆ(τε)ρ, | αἰτεῖς"; "Των | βροτιῶν) σ(ωτη)ρίαν | Παρώργισάν | με, σ(υμ)πάθησ(ον) υἱε μου" "Ἀλλ'ουχ ε[πιστρέφουσι]" Цит. по: *Hadermann-Misguich L.* Op. cit. T. 2. P. 229.

[39] *Papazotos T.* The Identification of the Church of "Profitis Elias" in Thessaloniki // DOP. 1991. T. 41. P. 122. n. 11. Fig.5–7. [Δέξαι] δεησιν τῆ[ς σῆς μητρ]ὸ[ς] οἰκτιρμο[ν] εις ΙΙΓ. [...].

[40] Такие Деисусы включают в себя изображение Богоматери с эпитетом Параклесис, а также Христа Судии на троне.

[41] *Тодић Б.* Старо Нагоричино. Београд. 1994. С. 86. Сл. 16; С. 1, 12.

[42] *Tamuh-Ђурић М.* Op. cit. С. 76.

[43] *Тодић Б.* Указ. соч. С. 86. Сл. 16; С. 123. Сл. 11, 12.

[44] *Protić A.* Le style de l'ecole de peinture murale de Tirnovo // L'art byzantin chez les Slaves. P., 1930. V. 1.1. Tab. V.

[45] *Tamuh-Ђурић М.* Op. cit. С. 77. Сл. 65.

[46] Θεοτοκαριον. Εκδιδομεν υπο Σ. Ευστρατιαδου. Chennevieres-sur-Marn, 1931. P. 84–87.

[47] *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. С. 42.

[48] Там же. С. 50. Примеч. 58.

[49] Об этом см.: *Velmans T.* L'image de la Déesis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres regions du monde byzantin // Cah. Arch. 1980–1981. Vol. 29.



1. Богоматерь Параклесис. Церковь Св. Димитрия в Фессалониках. Мозаика. VII в.



2. Богоматерь Параклесис. Икона из монастыря
Св. Екатерины на Синае. IX в. (переписана в XIII в.)



3. Богоматерь Параклесис. Икона из Сполето, Италия. Около 1100 г.



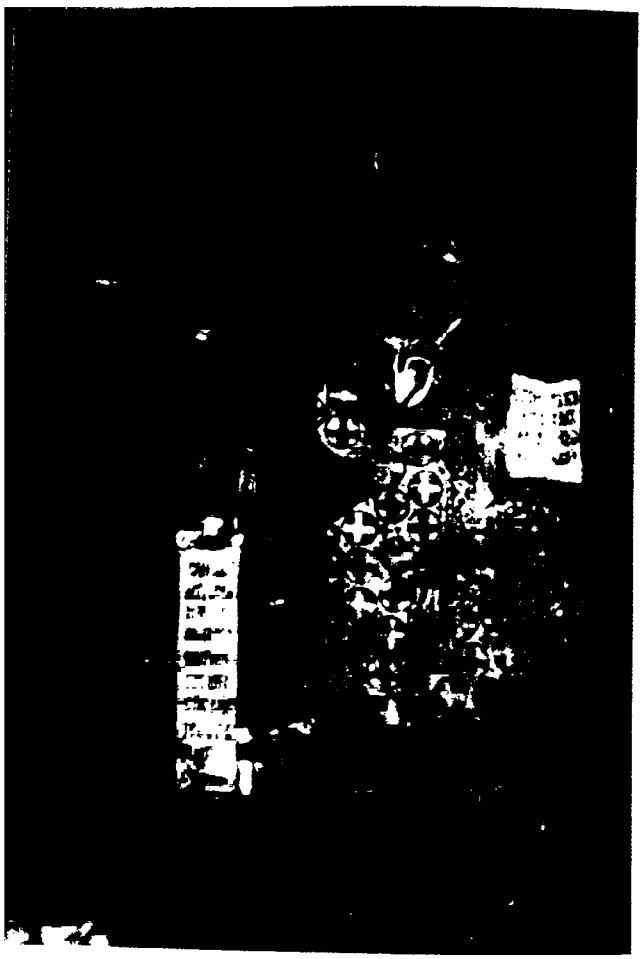
4. Богоматерь Параклесис. Церковь Св. Георгия, Курбиново, Македония. Фреска. Около 1191 г.



5. Богоматерь Параклесис. Церковь Св. Никиты в Чучере. Фреска. XIV в.



6. Богоматерь Параклесис. Церковь Св. Георгия в Старо Нагоричино, Македония. Фреска. 1320 г.



7. Богоматерь Параклесис в составе трехфигурного Деисуса.
Церковь Св. Николая монастыря Слепче. Фреска. Около 1620 г.

BARBARA ZEITLER

TWO ICONOSTASIS BEAMS FROM MOUNT SINAI: OBJECT LESSONS IN CRUSADER ART[1]

The vast icon collection at the Monastery of St. Catherine's at Mount Sinai contains a number of twelfth- and thirteenth-century painted beams which once decorated the epistyles of templa. Two of these form the subject of this article. These two beams provide important evidence about the type of sanctuary barrier in use in the High Middle Ages, and its decoration. At the same time, they have implications of a much wider nature. These beams, which once formed part of typically Orthodox church furniture, are thought to have been made by Western, thus in all probability Latin-rite, artists, some time in the thirteenth century. Thus, they can be seen to provide evidence about the cultural encounter of East and West that was particularly pronounced during the Crusader period. They can also serve to highlight some of the problems inherent in the concept of "Crusader art".

The first of these beams shows the Twelve Feasts (Dodekaorton) of the Byzantine Festival cycle, as well as an additional scene, the Last Supper. All these scenes are accompanied by Greek captions. This beam consists — at present at any rate — of three panels; it is 2.25 m in length and 0.28 cm wide[2]. The second beam shows the Great Deesis: Christ, Mary and St. John the Baptist are shown in the company of SS. Peter and Paul, the four Evangelists and SS. George and Prokopius. As in the case of the Great Feasts epistyle beam, the figures appearing on this beam are identified by Greek inscriptions. This beam is rather narrower than the Great Feasts beam, measuring only 1.66 m in length and 0.44 m height[3]. Today the left and right hand-side of this beam are chamfered. The fact that the haloes of the two saints at either end are incomplete suggests that the present appearance of the Great Deesis beam is due to a later alteration[4]. In its original state, the panel is likely to have been rectangular, just like the Great Feasts beam. It is, however, not merely the shape of this epistyle beam, but also its dimensions that are unusual. For an epistyle beam, this piece is remarkably short.

The twelfth- and thirteenth-century epistyle beams at Sinai once formed part of templa. In the twelfth and thirteenth centuries, the templon was the most commonly used type of sanctuary barrier in the Orthodox church[5]. An analysis of both textual evidence and archaeological remains has shown that the iconostasis, an opaque screen separating the sanctuary from the nave, is a type of barrier that only came into existence in the late Byzantine period. It reached its apogee in the Russian Orthodox

church. The type of sanctuary barrier used in the Byzantine church well into the Middle Byzantine period was the templon, a low parapet on which an architrave, or epistyle, supported by columns was placed[6]. A templon would have left the altar visible to the congregation, at least for most of the time. Only at certain points during the celebration of the liturgy was the holy of holies concealed when curtains were drawn[7]. The epistyle of a templon was often decorated with a series of single icons, or with epistyle beams. The two beams from Mount Sinai under consideration here depict the two subjects most commonly used to decorate the epistyle: the Deesis and the Great Feasts of the Byzantine Church[8] (Fig. 1–5). The development of the templon to the iconostasis was effected when, in the late Byzantine period, large icons, which previously were often placed on stands to either side of the templon, migrated to the intercolumniation of the templon. Even though the development from the templon to the iconostasis can be seen as emphasising the separation between the clergy and the laity, the decoration of the opaque sanctuary screen has recently been interpreted as an expression of lay piety[9].

Whilst the two beams in the Sinai collection provide comparatively straightforward evidence for the decoration of an epistyle in the thirteenth century, they have implications that go significantly beyond the function of the templon and its transformation to the iconostasis, briefly outlined above. What makes them unusual and downright problematic is that they have been categorised as belonging to a group of icons that have come to be known as "Crusader icons". These enigmatic images came to the attention of the art historical world in the 1960s in a series of articles by Kurt Weitzmann, which followed a systematic exploration of the Sinai icon collection[10].

Weitzmann attributed some 120 icons to this group. They were grouped together because they have a number of characteristics that are unusual compared to Byzantine icon painting of the thirteenth century. These unusual characteristics pertain to both iconography and style, and are explained as resulting from the fact that these icons were painted by Western artists. These artists had some familiarity with Byzantine art, but their training in and knowledge of the conventions of Western medieval art can be discerned in these icons. In some instances, the hybrid nature of these images, in which the characteristics of Eastern and Western art are mixed, if not necessarily fused, are explained with reference to their putative patrons believed to have been Western.

Weitzmann's work on the "Crusader icons" was ground-breaking and proved greatly influential on studies of thirteenth-century icon painting from the eastern Mediterranean. The paradigm of "Crusader icons" has also been applied to the second epistyle beam under discussion here, that depicting the Deesis. This beam is considered to have been painted by a Venetian artist active in the eastern Mediterranean sometime in the thirteenth century[11]. It has been interpreted as exemplifying how a Western artist, possibly from Venice, adapted the format of an iconostasis beam whilst working in the eastern Mediterranean[12]. This beam has also seen as representing vital evidence for the transformation of the Byzantine epistyle beam into the Italian dossal, a development that culminated in the creation of the polyptychs decorating the altars of churches on the Italian peninsula[13].

This suggestion, however, is problematic. The relationship between the Byzantine icon and images used to adorn Italian altars in the thirteenth century is a complicated one, not least because any causal relationship between the two is seriously affected by their different functions[14]. Thus, the Great Deesis beam is perhaps most fruitfully considered within the context of the eastern Mediterranean, rather than as a link in the transformation of the Byzantine epistyle into the Italian dossal[15]. Even when viewed from a Levantine perspective, however, the Great Deesis beam is a problematic object. One reason of this is the unusual dimensions of the panel. As we saw earlier, this panel is remarkably short. Does this suggest that the Great Deesis panel is far too short ever to have functioned as an iconostasis beam?

Such considerations are necessary when considering these two "beams" as representative examples of "Crusader icons". Gradually, the concept of "Crusader icons" is beginning to be regarded more critically. Doubts, for instance, have been cast on the coherence and, indeed, the existence of such a group. Many icons in this group have recently be attributed to the activities of Eastern Christian artists indigenous to the Levant, in particular Syrian Orthodox and Armenian artists working in Syria or Cyprus[16]. This view marks a shift in the interpretation of this complex body of material: Western artists are seen to play a much less significant role in the icon production of the eastern Mediterranean during the thirteenth century. The most recent assessment of the two epistyle beams under discussion here is symptomatic of this interpretative shift: because they formed part of liturgical furniture associated specifically with the Orthodox church, it has been argued that the beams could not have been painted by Western artists[17]. According to this view, the function of an object and the ethnic background of the artist who was responsible for this object are inextricably linked. But can it be assumed that Western artists could not have painted these epistyle beams merely because they functioned as part of liturgical furniture in an Orthodox-rite church? Indeed, was the ethnic background of artists instrumental in determining the context in which the objects these artists created were used? The complex cultural dynamics of the eastern Mediterranean would suggest caution in adopting dogmatic views.

Bearing in mind the historical circumstances of the eastern Mediterranean of the thirteenth century, it is suggested that the possible contexts in which these beams were made and viewed need to be carefully investigated before drawing any conclusions about the ethnicity of the artists who made them. The same is true of the liturgical context in which the two panels originally functioned. Owing to the dearth of evidence, any conclusions that can be reached about these two epistyle beams must remain speculative. If anything, however, the cultural history of the eastern Mediterranean during the thirteenth century suggests a cautionary approach, avoiding interpretations steeped in modern notions about relations between different ethnic and religious groups. This does not mean that ethnic and, in particular, religious differences were unimportant in the Middle Ages, especially in areas, such as the eastern Mediterranean, where many different groups came in close contact with one another. Indeed, religious affiliation functioned as the prime marker of difference in the Middle Ages. In writing about visual evidence, the centrality of religious affiliation allows us

to distinguish between Latin-rite and Eastern-rite artists. The question remains, however, to what extent an artist's cultural and ethnic background should have a bearing on interpretations of the visual material.

It is precisely because these two epistyle beams at Sinai once formed part of liturgical furniture associated primarily with the Eastern-rite Church that they represent particularly good examples — perhaps more so than many of the other "Crusader icons" in the collection at Sinai — with which to reexamine the 1960s paradigm of "Crusader icons". The two beams also enable us to consider recent interpretations of the thirteenth-century icons at Mount Sinai more critically.

Weitzmann's interpretation of the Great Feasts beam is exemplary of the approach that has been taken in studying this enigmatic body of material. The shaky script and misspelt words that occur on these icons defined as "Crusader icons" have been cited in support of the view that their makers were Western[18]. In the Crucifixion, for instance, "stauroosis" is spelt with an omicron instead of an omega. But can it be assumed that the artist (or artists) who painted this beam also wrote the inscriptions? In addition, misspellings and the quality of the script are rarely conclusive indicators of scribes' ethnic origins. They also occur, for instance, in depictions that were without doubt produced by Byzantine artists for Byzantine patrons[19].

Perhaps more central to the paradigm of "Crusader icons" are iconographic peculiarities. The Nativity and the Pentecost of the Great Feasts beams each contain a distinct oddity which is seen to support the supposed Western origin of its artist. In the Nativity, the third Magus is of a distinctly eastern appearance, the shape of his eyes being characterised by an epicanthic fold. Undoubtedly, the racial differentiation of the Magi is striking and perhaps somewhat unexpected in an image dated to the thirteenth century. The suggestion, however, that this figure represents the Mongol general Kitbuqa, a Nestorian Christian believed to be descended from one of the wise men and a pivotal figure in the Mongols' alliance with the Crusaders against the Mameluks between 1256 and 1260 (at which point he was captured and beheaded by Baibars) is surely fanciful[20]. There is no reason that this unusual iconographic feature should be explained with reference to historical events in the Latin East. Nor, as a matter of fact, does this characteristic provide a clue about the ethnic origin of the artist. Perhaps the racial differentiation of the Magi in this scene is best understood as a response to the ethnic diversity of the Levant in the thirteenth century. Such an acknowledgement of the specific circumstance of the thirteenth-century Levant, however, is by no means the prerogative of a Western artist.

A second iconographic element can perhaps be seen to provide stronger support for the argument that the artist who painted the Great Feasts beam was Western. This is the Pentecost scene. Arguably, it is this scene, more than any of the other images, that highlights the problematic nature of the Great Feasts iconostasis beam. Superficially, the depiction conforms to the iconographic conventions of Pentecost images in Eastern-rite Christianity. Yet in contrast to Byzantine representations of the Pentecost, in which the composition accords equally prominent positions to SS. Peter and Paul, in this image it is only St. Peter who is given a central position in the composition and is shown as being somewhat isolated from the other apostles. This unusual

composition has been seen not only as accommodating Latin-rite dogma, but as the artist depicting "Roman propaganda"[21]. Such an adversarial view, however, neglects to consider that this peculiarity need not be the result of an artist proclaiming one of the finer points of Latin-rite dogma in visual form, but rather of the context in which this epistyle beam might have functioned and been viewed. Recent reassessments of "Crusader icons", as we saw earlier, have made a case for Eastern-rite artists, reducing the contribution of what are considered to be "Western" artists to "Crusader art". Perhaps one could go even further and move away from the makers of the Great Feasts beam and consider in more detail the context for which it may have been made. Weitzmann, rightly, raised the possibility that the beam was made to decorate a Latin-rite church[22]. Such a suggestion is especially attractive, considering the intermingling of so many different cultures and religions in the eastern Mediterranean during the Crusader period.

Even though the original locations of the Great Feasts and the Deesis epistyle beams, as indeed of any of the other beams in the Sinai icon collection, are not known[23], their enigmatic nature certainly makes it tempting to assume that the Monastery of St. Catherine's contained a Latin-rite chapel. There is some material evidence to indicate that Latin-rite Christians had a presence at Mount Sinai. One piece in this puzzle is provided by a Latin ninth- to tenth-century psalter and fragments of two Latin service books that survive in the Library of St. Catherine's. The psalter has survived, it seems, because it was erroneously classified as a Slavonic manuscript. The fragments of an antiphonary and an epistolary, which have been dated to the tenth century, are flyleaves in a Greek and an Arabic manuscript, both of a twelfth-century date[24]. The accidental survival of a Latin psalter and the reuse of folios from Latin manuscripts as flyleaves may indicate that there was once a much larger collection of Latin manuscripts at Mount Sinai, presumably to serve the needs of Latin-rite Christians. Most of these, however, have been destroyed, probably for religious reasons. In themselves the surviving fragments of Latin books do not support the claim that a Latin chapel once existed at Mount Sinai. At the most, the surviving Latin books at Sinai indicate that the Latin mass was celebrated in the Monastery, but they do not provide proof for the existence of a Latin-rite chapel.

A Latin-rite chapel is, however, attested to have existed at the monastery, at any rate in the late medieval period. It was known as St. Catherine's of the Franks. It appears that the earliest extant reference to this chapel is a passage in the late-fifteenth-century account by Felix Fabri. According to Fabri, the chapel was a small rectangular room containing a beautifully decorated altar dedicated to St. Catherine[25]. This is probably the same Latin-rite chapel that is included in the map of the monastic complex published in Richard Pococke's *Description of the East* (1743-1745), which is a building of small proportions situated next to the guest quarters of Latin visitors at the western end of the monastic complex[26]. It is certainly curious that Felix Fabri, who was a most careful and meticulous observer, should in his description of the Latin chapel comment on the altar but include no mention of a templon that separated him from that altar. Of course, we cannot preclude the possibility that this chapel did once contain a templon which had been removed by the time Felix Fabri visited the monastery. The

textual evidence is not only somewhat ambiguous, but also too late in date to allow us to assert with confidence that the Great Feasts beam was intended for a Latin-rite chapel at Sinai.

The problems surrounding the original destination of epistyle beams thought to have been painted by Western artists are compounded by the existence of the other epistyle beam in the collection at Mount Sinai, the Deesis beam. It has been suggested that its shortness reflects the small dimensions of the Latin-rite chapel assumed to have existed at Sinai[27]. But how can be the existence of the Deesis beam be understood in relation to the Great Feasts beam? Do they provide evidence that there were indeed two Latin-rite chapels at Sinai?, or should they be taken — perhaps somewhat implausibly — to indicate that there were two templa in the small chapel known as St. Catherine's of the Franks?

In addition to the unsatisfactory nature of the evidence available, there is another reason that it would be rash to assume the existence of a Latin-rite chapel at the time the two epistyle beams under discussion were made, some two centuries before such a building is recorded by Felix Fabri. The assertion that a Latin-rite chapel existed at Sinai during the Middle Ages is predicated on the assumption that it was considered necessary to keep the two denominations separate at the monastery. The existence of a Latin-rite chapel at Sinai by the time Felix Fabri visited the monastery might be explained as reflecting the strained relations between the Latin and the Orthodox churches following the unsuccessful and deeply unpopular attempt to bring about the Union of the two churches at the Councils of Ferrara and Florence in 1437–1438. By creating a space for the celebration of the Latin rite the monks at Sinai might have striven to express the distinctness of the two faiths. Yet, for most of the Middle Ages the Monastery of St. Catherine's enjoyed cordial relations with the papacy[29].

Even at the time Felix Fabri visited the monastery, the separation between the two faiths does not seem to have been strictly enforced. As stated in his account, Fabri not only visited the Chapel of St. Catherine's of the Franks but also said mass at altars in the main church. Admittedly, he also mentions that he was faced with the hostility of the Greek monks as he did so, but he was not banned from the *katholikon*. Felix Fabri's account is not the only fifteenth-century record to indicate that Latin-rite Christians had access to the main church. A few decades before Fabri's visit, another Western visitor, the pilgrim Antonius de Fano, who was at St. Catherine's in March 1425, states in his pilgrimage account that he offered the holy sacrifice in the main church[30]. Earlier sources, closer in date to the period in which the iconostasis beams were made, also suggest that Latin-rite and Orthodox-rite Christians were not kept separate at the monastery. Master Thietmar, a German pilgrim who visited the monastery in 1217, unfortunately remains silent about the circumstances of his religious devotions, but he does state that he ate together with the monks in the refectory[31].

It has already been suggested that the Latin-rite chapel at Sinai may have been created as a response to the troubled relations between the two churches. Another, and by no means contradictory possibility is that this Latin-rite chapel was instituted in response to the influx of Western pilgrims into Mount Sinai during the late medieval period. Even though Mount Sinai was on the pilgrimage trail during the Crusader peri-

od, it seems that the heyday of pilgrimage to Mount Sinai, at any rate by Western pilgrims, was the fourteenth to sixteenth centuries. This is not only suggested by the large number of pilgrimage accounts from this period, but also by visual evidence surviving at the monastery itself. A great number graffiti survive at Mount Sinai. Among these are drawings of coats-of-arms and Latin inscriptions from the fourteenth to the sixteenth centuries[32]. Most of these can be found in a structure with Gothic pointed vaulting which dates to the end of the twelfth or the thirteenth century. This structure came to be known as the Monks' Refectory at a later period, but, as the graffiti and coats-of-arms suggest, it was probably used as a dormitory for Western pilgrims by the fourteenth to sixteenth centuries[33].

This building may also shed light on relations between the two churches in the thirteenth century when the two epistyle beams now in the Sinai icon collection were made. Even though the graffiti surviving in this structure date from the late Middle Ages to the Early Modern period, it is not impossible that the building now known as the Monks' Refectory was constructed to accommodate the influx of Latin-rite pilgrims during the Crusader period. The dormitory, however, need not have been constructed to institute a separation between Latin-rite and Eastern-rite Christians at Sinai. The architecture of the dormitory, structurally closely linked to buildings in the Crusader territories and Western Europe, may merely reflect the presence of the Latin church at Sinai. Conceivably, this building was financed by the Latin church in the Levant. Such a suggestion, however tenuous, is not impossible because the monastery was at least nominally under the control of the Crusaders during the period of the Latin Kingdom of Jerusalem. Even when relations between the Latin and the Orthodox churches in the Levant deteriorated as a result of the Latin conquest of Constantinople in 1204, the papacy retained cordial links with Mount Sinai[34]. The possibility that this building testifies to the presence of the Church of Rome at Sinai and, by extension, to Latin builders would certainly encourage a more thorough investigation of relations between the monastery at Sinai and the Latin Church in the Levant and of the extent to which the Crusaders had political control over the monastery in the twelfth and thirteenth centuries.

Regrettably, the dearth of the evidence available does not allow us to shed much light on relations between Eastern- and Latin-rite Christians at Sinai during the thirteenth century. In the absence of any firm evidence one wonders whether it was in anyone's interest to institute the rigid separation between the two faiths. There can be little doubt that the monastic community at Sinai benefited economically from the influx of Latin-rite pilgrims. For most of the Middle Ages, therefore, the monks of Sinai may not have considered it to be in their interest to emphasise any rifts between the two faiths. Arguably, attempts to keep Latin-rite and Orthodox-rite worshippers separate at Sinai, as is evident from Felix Fabri's pilgrimage account, only date from the later medieval or early modern period, reflecting the deterioration in relations between the two churches at that time. Equally possibly, such a separation might have resulted from the monks endeavouring to cope with the increased influx of Western pilgrims in the late medieval period.

The problems of establishing the existence of a Latin-rite chapel at Sinai in the thirteenth century apart, can it necessarily be assumed that these two templon beams

were made for Sinai?[35] There is evidence to suggest that several of the icons in the Sinai collection are likely to have come from elsewhere. Even though it is quite probable that quite a few icons were manufactured at Sinai, being sold there perhaps to pilgrims, such a suggestion is by no means true of all the icons. Several of the twelfth-century icons, and many of the thirteenth-century icons, especially those included in the category of "Crusader icons", are thought to have come from Cyprus. Indeed, it comes as no surprise that a number of Sinai icons are of Cypriot origin, as the monastery had (and still has) a number of *metochia* on the island[36].

Another consideration — this one being of a rather more practical nature — can also be cited in support of the suggestion that the Great Feast and the Deesis beams need not be of Sinai manufacture. If we insist that these beams were made at Sinai, the desert location of the monastery would certainly have required for the long planks of wood used in their manufacture to have been imported from elsewhere. But if the planks had to be brought to Sinai from another, less arid location, is it not possible that the beams arrived at the monastery fully painted? Just as it is conceivable that these beams were not made at Sinai, it is equally possible that they were not part of the Sinai collections in the thirteenth century, but were originally made for other churches somewhere else in the eastern Mediterranean. Such a consideration has important implications not only for an understanding of the two epistyle beams under consideration here, but also for the thirteenth-century icons at Sinai in general.

There is one last clue, alas tantalisingly imprecise, about the location of the Great Deesis beam. A Latin graffito has been scratched into its surface. It is dated to 1530 and reads "Fra Ludov(ico) di Luxina [?] fuit hic". Perhaps by the time Brother Lewis visited Sinai this beam was in the monastery. Certainly, an epistyle beam is not the most obvious location for a graffito. Does the presence of this inscription suggest that in 1530 the Great Deesis was not on top of an epistyle of a templon? Clearly, this is an issue which may not be unrelated to the unusual dimensions of the panel referred to above.

However speculative, the preceding discussion suggests caution in assuming that either the Great Feasts beam or the Deesis beam had to be made for a Latin-rite chapel at Sinai. This, of course, does not preclude the possibility that they may have been made for Latin-rite churches elsewhere in the Mediterranean, perhaps in Lusignan Cyprus or in what little remained in the thirteenth century of the Crusader territories in Syria-Palestine. That a Latin-rite environment was probably its original location can certainly be suggested for the Great Feasts beam. This is indicated, in particular, by the Pentecost scene. As we saw earlier, this image is unusual in that the composition accords particular prominence to St Peter. Whether this unusual iconography can be described as "Roman propaganda"[37] remains to be tested. The adoption of such an adversarial view does not seem to do justice to this piece, especially when considering that this epistyle beam may not have been made for an Orthodox church.

Much importance had been attached to the possibility that at least one of the two beams under discussion originally functioned in a Latin-rite environment. If these beams were used in Latin-rite churches they would indicate that liturgical furniture rooted in the traditions of the Orthodox Church was adapted for use in at least some Latin-

rite churches in the Crusader Levant[38]. The significance, however, of this suggestion is debatable. Sanctuary barriers certainly existed in Western Europe. Templa, closely inspired by Byzantine examples, were found on the Italian peninsula. Writing at the end of the eleventh century, Leo of Ostia, for instance, mentions the barrier separating the sanctuary from the nave in the church of Monte Cassino. The Latin-rite church at Torcello contains what is ironically one of the most complete instances of a Byzantine templon: it appears that the parapets and the colonnade are eleventh- or perhaps twelfth-century pieces of Byzantine sculpture that were taken to the Veneto, probably after the Sack of Constantinople[39]. A templon is also known to have existed at San Marco[40]. Owing to their close connection with Byzantium, southern Italy and the Veneto are, it might be argued, perhaps not the best examples to cite in a discussion of the use of barrier in churches in western Europe. The concept of demarcating the sanctuary from the remainder of the church, however, was far from unknown in other parts of western Europe. In the thirteenth century, both Latin-rite and Eastern-rite Christianity shared a trend towards the separation of the clergy from the laity, leading in the West to the introduction, for instance, of the jubé at Chartres and the choir screen at Naumburg[41].

Such practices also appear to have existed in the Latin East. In his description of the Holy Sepulchre the German Theoderic, who went on a pilgrimage to the Holy Land in the 1170s, refers to a "door of the choir"[42], suggesting that the choir was separate from the remainder of the church. There is strong evidence to suggest that a templon existed in the Latin cathedral of St Sophia in Nicosia in the fourteenth century. John del Conte, the archbishop of Cyprus, is said to have erected a screen embellished with paintings and heraldic devices[43].

However tempting it is to interpret the use of a sanctuary barrier in Latin-rite churches in the eastern Mediterranean as a straightforward adaptation of Eastern-rite practices, the Great Feasts and the Deesis beams do not necessarily provide proof for Latin-rite Christians adopting ideas exclusive to the Eastern church. Rather, these two beams may represent examples of Orthodox liturgical furniture that were harnessed to express the separation of the sanctuary from the remainder of the church, a concept which had currency in both East and West at the time. Orthodox liturgical furniture was thus merely the most conveniently available vehicle with which this idea could have been expressed in a Latin-rite church in the eastern Mediterranean.

In the preceding discussion the possible architectural and ritual contexts in which the Great Feast and the Deesis beams might have been used, have become increasingly uncertain. This encourages us to come full circle and consider once more the paradigm of "Crusader icons". So far, iconographic considerations have received the most attention; style, used in the widest sense of the term, has largely been left out of the discussion. Stylistic considerations, however, can be used to gain a different understanding of those enigmatic images, commonly known as "Crusader icons".

Central to the attribution of these two beams to Western artists has been their stylistic and compositional resemblance to thirteenth-century Italian art. The scenes on the Great Feasts beam, for instance, are very similar to thirteenth-century Venetian examples. Other parallels are found in manuscript illumination from the Latin East, which in turn is seen to be partly the product of artists of Italian, especially Venetian

origin. Close parallels, for instance, are seen to exist between the Crucifixion scene on the epistyle beam and the Crucifixion in the Perugia Missal (Biblioteca capitolare, ms 6) and the same scene in the Egerton Missal (London, British Library, ms Egerton 3153)[44]. The artist responsible for the Deesis beam, too, has been seen to have close connections with Venice[45].

With these two icons, and indeed with "Crusader icons" in general, the game of stylistic attribution can be played *ad infinitum*. Recently, for instance, the attribution of the Great Feasts beam to a Venetian artist has been challenged on the grounds that the similarities between this image and contemporary Venetian art are not close enough. Instead, connections with Apulian and Cilician material have been suggested. What similarities there exist between this beam and Venetian art are merely an indication that certain pictorial ideas were available to artists working in either Venice or the eastern Mediterranean[46]. Such shared traits are part of an artistic *lingua franca*[47].

The problems surrounding the interpretation of these epistyle beams, and indeed of "Crusader icons" in general, however, are far more fundamental. Central to the assessment of painting from the eastern Mediterranean during the Crusader period has been the assumption that an artist's ethnic origin can be identified by means of stylistic analysis. In the absence of suitable thirteenth-century evidence, the problems with this approach can be highlighted by considering an object that postdates the beams under discussion.

The object is a triptych showing St. George in the presence of three Ethiopian saints on the central panel and scenes from St. George's martyrdom on the wings (Fig. 6). It was painted at the turn of the sixteenth century in Ethiopia. Even a cursory glance at the triptych shows that it employs many of the conventions of contemporary Ethiopian art. Yet, an inscription on this image states that "I, Marqoros, the Frank, painted this picture". This was a name used by Niccolo Brancaleon, a Venetian artist who worked in Ethiopia between ca 1480 and the third decade of the sixteenth century. This artist, as far as we know, was trained in Venice[48]. Brancaleon was probably a Latin-rite Christian who perhaps because of lack of commissions had left his native city. He had more success working in the service of patrons who were Monophysite Christians. Even though trained in Venice, this artist clearly adapted his style to suit the expectations of his Ethiopian patrons.

This triptych, in which the inscription but not the style of the image identifies the ethnic origin of the artist, shows that style is an analytic category that can be used only with difficulty to identify the ethnic background of artists. This insight allows us to suggest that, in the absence of any firm indications about the ethnic background of the artists responsible for the epistyle beams at Sinai, all that can be stated safely about these objects is that their painters were aware of certain artistic conventions commonly in use in the Latin West. Based on the evidence that we have, we cannot preclude the possibility that the artists who painted these beams were Eastern Christians, who, bearing in mind the extensive cross-cultural contacts in the eastern Mediterranean, had incorporated certain Western conventions into their artistic repertory.

A problem in this argument might be, in the case of the Great Feasts beam at any rate, the prominent position given to St. Peter in the Pentecost scene. This image,

unusual in the context of Eastern Christian art, could quite easily undermine the contention that the Great Feasts beam might well have been painted by an Eastern-rite artist. At this juncture, however, it may be useful to separate the artist from the specific conditions in which the Great Feasts beam was made. The Pentecost scene may provide a clue about the requirements placed on the artist by a Latin-rite patron, who may have been a cleric in a Latin-rite church somewhere in the eastern Mediterranean. In itself, however, the Pentecost image does not proclaim the artist's ethnic background. Conversely, if, for the sake of argument, we assume that the Pentecost scene does not provide a clue about the original display of the Great Feasts beam after all, perhaps its unusual "Western" characteristics can be seen as resulting from an Eastern-rite artist showing off his knowledge of Western iconographic conventions.

However brief, the preceding remarks have highlighted the ability of style to cut across cultural boundaries. This fact may encourage us to rethink a further assumption that has been fundamental to the assessment of these two epistyle beams: as we saw earlier, the postulated Western origin of their makers has been seen to determine the context in which these beams were displayed. Thus, if the artists are postulated have been Western, it is argued that the beams were made for a Latin-rite church. A different, but nevertheless related, conclusion is one that places the object, not the artists, at the beginning of a chain of argument: precisely because these beams are part of Orthodox liturgical furniture, they could not have been painted by Latin-rite artists.

Such a conclusion, however, is perhaps more indicative of modern preconceptions than of the historical reality of the eastern Mediterranean in the thirteenth century. There is substantial evidence from this area to suggest that any such dogmatic views are unable to do justice to the complex societies inhabiting the eastern Mediterranean during the Crusader period. As with the late-fifteenth-century Ethiopian triptych mentioned earlier, some particularly incisive evidence comes not from the Crusader territories themselves, but from neighbouring Egypt. These can be seen to form an object lesson for visual material from the Latin East. Far from diminishing the thrust of the argument, a comparison of "Crusader icons" and other artefacts from the Crusader territories with material from Egypt and other neighbouring territories is likely to have fruitful results.

Documents included in the Cairo Genizah provide a wealth of material about interactions among different cultural groups inhabiting medieval Fustat. Among these are texts that indicate that in Fustat Jews and Muslims, and occasionally also Christians, jointly ran workshops[46]. Such collaborations by craftsmen and artisans creating glass, metalwork and other artefacts suggest that artistic ideas and pictorial motifs must have been accessible to different ethnic groups. The sharing of such ideas and motifs is confirmed by a twelfth-century wood-carving from Fustat (Paris, Louvre). This carving is commonly classified as Islamic, but the object did not function in an Islamic environment. The carving is a fragment from a Torah arch once in a synagogue in Fustat, as is indicated by an inscription in Hebrew[47]. The decorative motifs on this carving, however, are by no means restricted to use on Jewish liturgical furnishings. The same motifs, for instance, also occur on a contemporary mihrab from al-Sayyida (now Cairo, Islamic Museum)[48].

Bearing in mind the remarks on workshop practices recorded in the Cairo Genizah, it cannot be assumed that the carver of this object was necessarily Jewish. Nor is there any evidence to suggest that an artist's cultural background affected his relationship with his patrons. In medieval Fustat, Muslim artists may have worked, for instance, for Jewish or Christian patrons. Many of the artefacts these artists made were intended not for domestic use, but were made specifically to function in mosques, synagogues or churches. Clearly, the cultural and religious affiliation of an artist or artisan did not affect the use of artefacts. If we view the Great Feasts beam in the light of the evidence from medieval Fustat, is it so inconceivable that Latin-rite artists decorated liturgical furniture to be used in Orthodox-rite churches in the eastern Mediterranean, even if we acknowledge the doctrinal problems provided by the unusual depiction of Pentecost in the Great Feast?

It is perhaps tempting to conclude on a negative note by stating that there is really nothing much that can be known about these two epistyle beams now in the collection at Mount Sinai. We do not know the context in which these two beams were originally used, nor can we be certain about the ethnic and cultural background of the artists who painted them. The uncertainties surrounding the manufacture of these beams indicate that their makers' ethnic backgrounds are not central to gaining an understanding of why these objects were made and how they functioned. Perhaps another question emerges from the preceding discussion: does it not appear that the concept of "Crusader icons" is the figment of an art historical imagination? We have already seen that the notion of "Crusader icon painting" has come under attack recently, but perhaps entirely for the wrong reasons. If these two epistyle beams tell us anything at all, it is that, within the specific circumstances of the eastern Mediterranean in the thirteenth century, we cannot pronounce with confidence whether an artist was Syrian, Greek or Venetian. Rather, these two beams emerge as products that are specifically Levantine and that, therefore, could have functioned in a variety of contexts.

Footnotes

[1] It is pleasure to acknowledge the support of the Centre for European and Russian Studies at UCLA in enabling me to attend the Symposium on the Iconostasis held in memory of Andre Grabar in Moscow in June 1996. I would also like to thank Elizabeth Teviotdale for her astute comments.

[2] *Weitzmann K.* Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai // Art Bulletin. 1963. Vol. 45. P. 181–183. Fig. 3–4; *Idem.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // DOP. 1966. Vol. 20. P. 62–64. Fig. 22–23; both reprinted in Studies in the Arts at Mount Sinai (Princeton, 1982); *Idem.* Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai // DXAE. 1984. T. 12. P. 82–86. Fig. 15–17. For a colour reproduction of the Nativity see: *Weitzmann K.* The Icon. New York, 1982. P. 222–224. See also ibid., 204.

[3] *Soteriou G., M.* Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1956. Vol. 1. Fig. 117–124; T. 2. P. 112–114; *Weitzmann K.* Icon. P. 205, 229–231; *Idem.* Crusader Icons and Maniera Greca // Ed. I. Hutter. Byzanz und der Westen. Vienna, 1984. P. 158–159. Fig. 22 a-b; *Idem.* Icon Programs... P. 80–82.

[4] The modification of the panel may be compared to another icon from Sinai, a seventh-century image showing the Virgin and Child (Kiev, Museum of Eastern and Western Art). The

upper corners of this panel were cut off at some point, creating a triangular termination. In its present state, thus, the icon has the "Gothic" shape of a panel in an Italian trecento altarpiece. See: *Weitzmann K.* Monastery of St. Catherine at Mount Sinai // Weitzmann K. et al. The Icons. Princeton, 1976. P. 15–18, plate B 2.

[5] *Labrecque-Pervouchine N.* L'iconostase: une évolution historique en Russie. Montreal, 1982.

[6] A particularly illustrative example of this type of sanctuary barrier can be found in the Church of St. Panteleimon at Nerezi. On the sanctuary barrier in the Byzantine church see: *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icone aux IIe–13e siècles et la transformation du templon // XVe Congrès International d'études byzantines. Athens, 1976. Vol. 3. P. 157–192; *Walter C.* The Origins of the Iconostasis // ECR. 1971. Vol. 3. P. 251-267, reprinted in his Studies in Byzantine Iconography. L., 1977; *Mango C.* On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemisos at Constantinople // Зоог раф. Београд, 1979. Т. 10. С. 1–13, reprinted in his Studies on Constantinople. Aldershot, 1993; *Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // JBAA. 1981. 134. P. 1–28; *Thon N.* Zur Entwicklungsgeschichte der Ikonostase // ZOK. 1986. Vol. 2. P. 193–207 was not accessible to me.

[7] *Epstein A.W.* Op. cit. P. 26.

[8] The Deesis was shown on the epistyle of the templon in the church of St. Sophia in Constantinople. See: *Walter C.* Further Notes on the Deesis // REB. 1970. Vol. 28. P. 161–87, reprinted in Studies in Byzantine Iconography. On the epistyle in the main church of the Pantokrator Monastery in Constantinople, the Deesis and the Great Feasts appear to have been combined. See: *Epstein A. W.* Middle Byzantine Sanctuary Barrier. P. 5; *Epstein A. W.* Ibid. P. 15 states that six of the eleventh- to thirteenth-century beams at Sinai depict the Deesis.

[9] *Walter C.* A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. Vol. 51. P. 203–228.

[10] *Weitzmann K.* Thirteenth-Century Crusader Icons // Art Bulletin. 1963. Vol. 45. S. 179–203; *Idem.* Icon Painting... P. 51–83; *Idem.* Four Icons on Mount Sinai: New Aspects of Crusader Art // JÖB. 1972. Bd. 21. S. 279–93.

[11] *Demus O.* Zum Werk eines venezianischen Malers auf dem Sinai // Byzanz und der Westens / Ed. I. Hutter. S. 131–142.

[12] *Weitzmann K.* Icon Programs... P. 82.

[13] *Belting H.* Likeness and Presence. Chicago, 1994. P. 21.

[14] *Gardner J.* Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage / Altarpieces. 1250–1550. Function and Design / Ed. E. Borsook, F. Superbi Gioffredi. Oxford, 1994. P. 5–39, esp. 14–15.

[15] A better example with which to examine the relationship between the Byzantine iconostasis beam and the Italian dossal might be the lintel on the east portal of the Pisa Baptistery. This relief appears to be an adaptation of Byzantine models by Pisan craftsmen. See: *Kopp-Schmidt G.* Die Dekorationen des Ostportales am Pisaner Baptisterium // JBK. 1983. Bd. 34. S. 25–58, esp. 47–51.

[16] *Vouriki D.* The Icons of the Twelfth to the Fifteenth Centuries // Sinai: Treasures of the Monastery of St. Catherine / Ed. K. Manafis. Athens, 1990. P. 102–124.

[17] Ibid. P. 109.

[18] *Weitzmann K.* Thirteenth-Century Crusader Icons. P. 182; *Idem.* Icon Painting. P. 67, referring to misspellings in an icon of St. Procopius.

[19] Examples are some of the inscriptions on the crown of Constantine IX Monomachos in Budapest, or the captions accompanying some of the frescoes found in the churches of Cappadocia. For the crown of Constantine IX see most recently: *Oikonomidis N.* La couronne dite de Constantin Monomaque // Travaux et Mémoires. 1994. 12. P. 241–262, who uses the

misspellings to argue, not entirely convincingly, that the crown is a fake.

[20] *Weitzmann K.* Icon Painting... P. 63–66; *Idem.* Icon Programs...P. 84.

[21] *Weitzmann K.* Thirteenth-Century Crusader Icons. P.183.

[22] *Weitzmann K.* Crusader Icons and Maniera Greca. P. 158–159; *Idem.* Icon Programs... P. 81.

[23] Even those currently used as iconostasis beams are not in their original position. See: *Weitzmann K.* Icon Painting... P. 71, 75.

[24] *Lowe E. A.* An Unknown Latin Psalter on Mount Sinai // Scriptorium. 1955. T. 9. P. 177–179; *Idem.* Two Other Unknown Latin Liturgical Fragments on Mount Sinai // Speculum. 1965. Vol. 19. P. 3–25.

[25] Palestine Pilgrims' Text Society. The Wanderings of Felix Fabri. II. 1983. Vol. 9–10. P. 547. 612–613. Repr.: New York. 1971.

[26] *Pococke R.* Description of the East and Some Other Countries. London, 1743. Vol. 1. Pl. 56. between p. 150–151. See also: *Skrobucha H.* Sinai. London, 1966. P. 78. One piece evidence relating to the Latin-rite chapel in the monastic complex at St Catherine's is provided by: *Burckhardt J. L.* Travels in Syria and the Holy Land. London, 1823. P. 543, where he claims that he was shown chapels belonging to the Armenians, Copts and Latins, but that they had long be abandoned by their owners. The Latin chapel, it is claimed, fell into ruins at the end of the seventeenth century.

[27] *Weitzmann K.* Crusader Icons and the Maniera Greca. P. 159.

[28] A problem acknowledged in *Weitzmann K.* Icon Programs... P. 81.

[29] *Eckenstein L.* A History of Sinai. London. 1921. P. 146–150; *Hobbs J. J.* Mount Sinai. Austin, 1995. P. 82.

[30] *Skrobucha H.* Sinai. P. 78.

[31] *Sandoli S. de.* Itinera Hierosolymitana Crucesignatorum. Jerusalem, 1983. Vol. III. P. 277.

[32] *Rabino H. L.* Le monastère de Sainte-Catherine (Mont-Sinai). Souvenirs épigraphiques des anciens pèlerins // Bulletin de la société royale de géographie d'Egypte. 1935. Vol. 19. P. 21–126. esp. 55–65. Fig. 5–9, pl. 15.

[33] *Grossman P.* Architecture // Sinai. P. 38. See also: *Rabino H. L.* Le monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinai. Cairo. 1938. P. 54–57.

[34] See footnote 29 and: *B. Hamilton.* The Latin Church in the Crusader States. London, 1980. P. 169–169, 319–320.

[35] See, for instance: *Weitzmann K.* Thirteenth-Century Crusader Icons. P. 181; *Idem.* Icon Programs... P. 65.

[36] *Weitzmann K.* A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons Attributed to Cyprus' // Studies in Memory of David Talbot Rice / Ed. G. Robertson, G. Henderson. Edinburgh. 1975; *Mouriki D.* Icons of the Twelfth to the Fifteenth Centuries, in Sinai. P. 102–124. For a list of past and present metochia see: *Ibid.* P. 380.

[37] *Weitzmann K.* Thirteenth-Century Crusader Icons... P. 183.

[38] *Ibid.* Idem. Icon Programs... P. 95.

[39] The images currently in place on the epistyle date from the fifteenth century. See: *Hager H.* Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Munich, 1962. S. 69; *Walter C.* Origins of Iconostasis // ECR. 1971. Vol. 3. P. 258.

[40] *Kieslinger F.* Le transenne della Basilica di S. Marco del sec. XIII // Ateneo Veneto. 1944. T. 131. P. 57–61.

[41] *Braun J.* Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Munich, 1924. Bd. 2. S. 649–670; *Gamber K.* Sancta Sanctorium. Studien zur liturgischen Ausstattung der Kirche, vor allem des Altarraums. Regensburg. 1981. P. 109–119.

[42] *Wilkinson J.* Jerusalem Pilgrimage... London. 1988. P. 282.

[43] *Francis R. B.* The Medieval Churches of Cyprus. London. 1949. P. 33.

[44] *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford. 1957. P. 48–49, 51.

[45] Apart from its connections with Venice, the beam is also seen as being related to the double-sided icon of the Crucifixion and Anastasis, one of the very few icons at Sinai, and indeed elsewhere in the Latin East, with Latin inscriptions. This artist is also thought to have come from Venice. See: *Demus O.* Zum Werk eines venezianischen Malers... S. 131–142.

[46] *Pace V.* Italy and the Holy Land: Import-Export. I: The Case of Venice // The Meeting of Two Worlds / Ed. V. Goss. Kalamazoo. 1986. P. 331–345. esp. 333–334.

[47] For the notion of an artistic lingua franca in the Mediterranean of the thirteenth century see: *Belting H.* Zwischen Gotik und Byzanz: Gedanken zur Geschichte der sachsischen Buchmalerei im 13. Jahrhunderts. 1978. Bd. 41. S. 217–257.

[48] *Chojaacki S.* Major Themes in Ethiopian Painting. Wiesbaden. 1983. P. 379. 384. 436; *Heldman M.* African Zion. New Haven: London. 1993. 188–189. Cat. 88: *Cormack R.* Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds. London. 1997. P. 211–213.

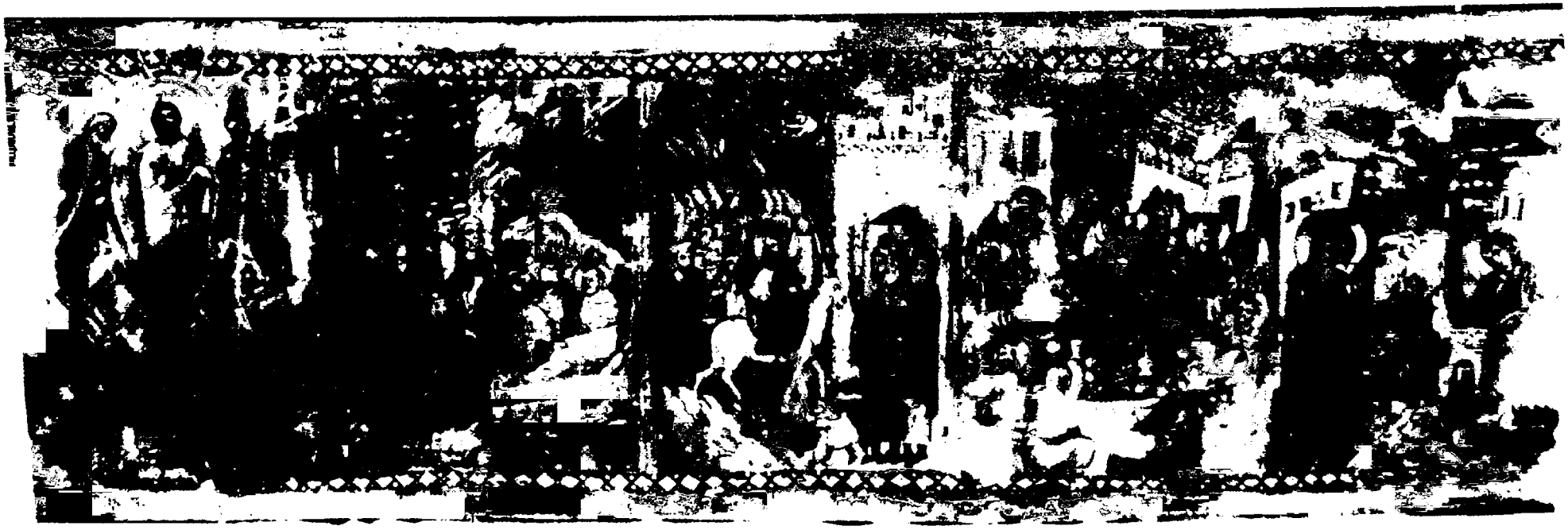
[49] *Goitein S. D.* Mediterranean Society. Berkeley.1971. Vol. II. P. 296–297.

[50] Musée du Louvre. Catalogue des boiseries de la section islamique. Paris. 1988. Fig. 45, 45a.

[51] Ibid.



1. The Twelve Feasts. A part of the iconostasis beam. The St.Catherine's Monastery at Mount Sinai. 13th century



2. The Twelve Feasts. A part of the iconostasis beam. The St.Catherine's Monastery at Mount Sinai. 13th century

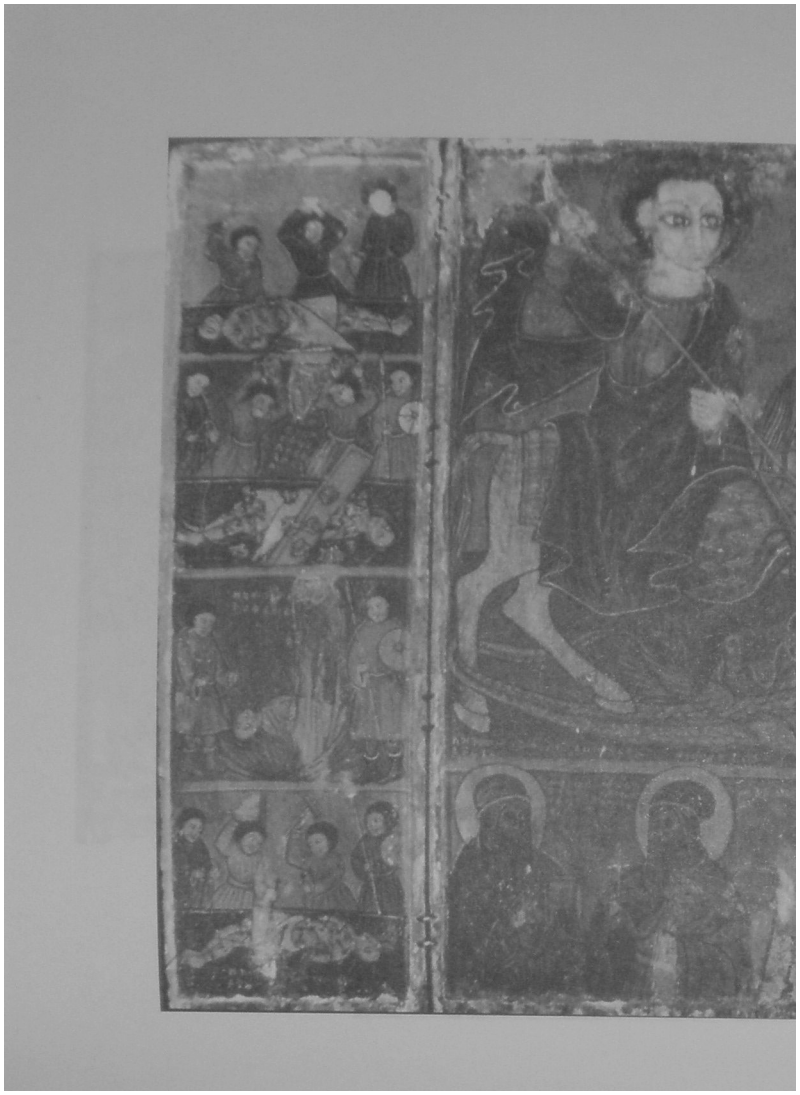


3. The Twelve Feasts. A part of the iconostasis beam. The St.Catherine's Monastery at Mount Sinai. 13th century





4–5. The Great Deesis. Two parts of the iconostasis beam.
The St. Catherine's Monastery at Mount Sinai. 13th century





6. St.George with three Ethiopian saints and the St. George Vita cycle. A triptych. Ethiopia. Early 16th century

Г. В. СИДОРЕНКО

«МИХАЙЛОВСКИЕ» РЕЛЬЕФНЫЕ ПЛИТЫ XI в. О ВОЗМОЖНОЙ АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЕ ДМИТРИЕВСКОГО СОБОРА В КИЕВЕ

Две шиферные рельефные плиты с изображением конных воинов, называемые по месту их последнего бытования «Михайловскими», одна — из Софийского собора Киева (ил. 2), другая — из собрания ГТГ (ил. 1), несмотря на обширную литературу, до настоящего времени остаются не до конца расшифрованными произведениями средневекового искусства. Вопросам стиля, датировки, определения имен святых воинов, функциональному назначению плит посвящены труды Н. И. Петрова, А. И. Некрасова, Б. А. Рыбакова, В. Н. Лазарева, В. Г. Пуцко, Г. К. Вагнера, Б. М. Соколова, А. Грабара, С. Радойчича[1].

Попытка обобщить высказанные мнения исследователей, выделить и обосновать наиболее вероятные сделана в посвященных одному из рельефов, находящемуся в коллекции ГТГ, статьях Каталога собрания ГТГ, изданного в 1995 г.[2] Рельеф, хранящийся в Софийском соборе Киева, рассматривался лишь как парный к рельефу из ГТГ, как часть комплекса. Выводы этой публикации состоят в следующем: обе плиты составляют единую композицию, в которой воплощена идея триумфа великого киевского князя и покровительства ему святых воинов. На плите Софийского собора изображены святые Георгий и Феодор Стратилат, на плите ГТГ, возможно, в образе триумфатора, князь Изяслав Ярославич, со своим небесным патроном Димитрием Солунским; плиты были сделаны в период его княжения и связаны с датой постройки им Дмитриевского монастыря в Киеве в 1062 г.; в стиле рельефных плит прослеживаются некоторые черты, объединяющие их с искусством Малой Азии и Грузии[3].

Несмотря на стремление исследователей достаточно полно представить историю рельефов, в стороне остались проблемы, касающиеся непосредственно рельефа из Софийского собора, и было лишь высказано предположение о функциональном назначении плит.

На основании археологических раскопок, проведенных прежде всего А. С. Анненковым в 1838 г.[4] и Киевской археологической экспедицией Института археологии АН УССР в 1980 г.[5], можно считать установленным, что изначальный каменный собор Дмитриевского монастыря[6] находился к юго-востоку от Михайловского собора[7]. В научной и краеведческой литературе XIX в., особенно второй его половины, посвященной топографии древнего Киева, а также истории

Михайловского монастыря, подтверждением местонахождения собора Изяслава, кроме найденных остатков фундаментов, служило и упоминание о шиферных рельефах, которое было своего рода дополнительным аргументом в пользу расположения собора именно в этом месте[8] и свидетельством принадлежности самих плит этому собору. О находке рельефных плит специально писал В. Г. Пуцко в статье о киевских рельефах святых всадников[9]. Тем не менее следует уточнить и существенно дополнить историю обнаружения плит теперь уже в связи с возможным их местонахождением в соборе.

М. К. Каргер, ссылаясь на обнаруженный среди дел Архива Академии художеств рапорт от 6 августа 1838 г. на имя президента Академии А. Н. Оленина художника М. Шурупова, посланного в Киев *«для снятия планов и разрезов тамошних церквей и для срисовывания любопытнейших памятников...»*, предположил, что именно при раскопках А. С. Анненковым были найдены шиферные рельефные плиты[10]. Но судя по тому, что увиденное художник определил *«осколками кирпича и Карпатской плиты»*, речь могла идти только о части шиферной плиты, относящейся, как выяснилось позднее, к рельефу с изображением змееборцев Софийского собора[11]. Это единственное косвенное свидетельство о находке. В «Отчетах о действиях Временного комитета изысканий древностей в Киеве» за 1838 г. плита среди обнаруженных при раскопках предметов не упоминается[12]. Л. И. Похилевич, при описании Михайловского монастыря, отмечал, что *«...на восток от великой церкви, у ограды»*[13] на месте развалин *«вмуровано в стену изображение мученика Тирона на коне, сделанное рельефом на камне художником мало искусным. Каменное изображение это найдено в земле при фундаментах той же церкви»*[14], т. е. имелись в виду еще сохранившиеся тогда руины («развалины») Дмитриевского монастыря.

Другой поврежденный фрагмент плиты со св. Георгием, как писал Н. Закревский, ссылаясь на сообщения *«людей достойных вероятия»*[15] (т. е. доверия), по-видимому, был найден при строительстве ограды Михайловского монастыря в 1785 г.[16] и положен перед западными дверями соборной церкви в качестве мостика рельефом вниз[17]. Между 1856 и 1858 гг., после сооружения в 1856 г. при настоятеле монастыря Аполинарии Вишлянском (1845–1858) с западной стороны перед Михайловским собором каменного двухэтажного корпуса для монахов, а в 1857 г., с южной, — гостиницы и мощения монастырского двора чугунными плитами, необходимость в мостике через канаву отпала, и рельеф был поднят. Очевидно, тогда же, в связи с благоустройством территории, были разобраны последние руины Дмитриевского монастыря и обе части плиты соединены и укреплены с реставрационными добавлениями на монастырской стене Михайловского монастыря, справа от южных ворот. Соединенная из двух частей рельефная плита была тщательно срисована *«изъ уважения къ почтению древности»* 10 июля 1864 г. для издания Н. Закревского[18]. Об этом же месте расположения рельефа как обретенном *«в недавнемъ времени»* писал в 1864 г. и Н. Сементовский[19].

В 1884 г. на территории Михайловского монастыря найден второй рельеф, о котором в декабре того же года на заседании церковно-археологического общества при Императорской духовной академии сделал сообщение П. А. Лашкарев[20].

С 1896 г., до сноса Михайловского монастыря, в литературе местом расположения двух рельефов называлась южная стена Михайловского собора, недалеко от алтаря[21].

В марте 1997 г. археологами А. Возницким, Г. Ивакиным, С. Поляковым, архитектором Ю. Лосицким на территории Михайловского Златоверхого монастыря, в юго-восточной части, обнаружена служившая верхней ступенькой погреба шиферная рельефная плита с изображением святого всадника[22] (ил. 3).

Не подлежит сомнению, что найденная плита входит в единый комплекс с двумя известными плитами. Это подтверждается не только указанным в публикации местом находки, но и технологическими приемами в обработке поверхности (размер полей, пологий ковчег и т. д.), материалом — красным овручским шифером, стилем и приемами резьбы в изображении всадника, особенно при сопоставлении его с образом св. Димитрия на плите из ГТГ (форма и складки плаща, застежка на плече и вид фибулы, лик с выпуклым глазным яблоком и точкой, отмечающей зрачок в центре, прическа, при которой волосы на голове уложены крупными рядами и заправлены за большие ушные раковины). Размер плиты в высоту совпадает с размером шиферных плит[23].

На плите изображен святой воин в движении слева направо, с поводьями в правой руке и поднятой вверх левой к лику, открытой ладонью, в жесте как бы показывающем отсутствие или освобождение от оружия, в данном случае, от копья, направленного наконечником в сторону движения, лежащего параллельно нижнему краю плиты, под скачущим конем. На плите надпись имени изображенного всадника, как и на двух известных плитах, отсутствует.

На наш взгляд, на плите редкое в византийском и в целом средневековом искусстве скульптурное изображение св. Евстафия Плакиды в иконографическом варианте, известном нам на стеатитовой иконке[24] (ил. 6), происходящей из Спасо-Преображенского собора Спасо-Каменного монастыря, основанного в 1260 г. белозерским князем Глебом Васильковичем, внуком великого князя ростовского Константина Всеволодовича[25], и находящегося на Кубенском озере близ г. Вологды.

Близким вариантом является также изображение конного Евстафия Плакиды с поднятой рукой на бронзовых дверях мастера Баризано в Монреале (между 1174 и 1179 гг.), в Равелло (1179 г.), в Трани (1180 г.)[26].

Появление св. Евстафия Плакиды на рельефных плитах Дмитриевского собора в Киеве не случайно. Возможно, святой был патроном умершего в 1033 г. сына князя Мстислава Владимировича Тмутараканского, Евстафия, двоюродного брата князя Изяслава[27]. Плита с рельефом св. Евстафия могла носить характер мемориального посвящения князьям Мстиславу Владимировичу и его сыну[28].

Подробно рассмотренная история обнаружения рельефов в разное время, но на участке, ограниченном территорией Михайловского монастыря, позволяет с большей долей достоверности еще раз подтвердить принадлежность плит Дмитриевскому собору основанного Изяславом Ярославичем монастыря.

О первоначальном назначении плит были сделаны различные предположения, из которых можно выделить три основных. Н. Сементовский плиту с изо-

бражением змееборцев, укрепленную на ограде Михайловского монастыря, называл парапетной[29]. То же мнение о двух плитах высказал почти столетие спустя Ю. С. Асеев, определенно называя их парапетными и находившимися на хорах храма по типу ограждения хор Софийского собора[30]. Наиболее распространенным является мнение А. Н. Грабара о расположении плит на фасаде по сторонам от входной двери[31]. Это мнение с некоторыми уточнениями места расположения плит разделяли Г. К. Вагнер[32] и В. Г. Пуцко[33]. Подкрепленное примерами прежде всего среди памятников грузинского искусства[34], оно кажется почти бесспорным. Но как бы ни были композиционно близки грузинские памятники киевским шиферным рельефам, тем не менее, среди них нет несакральных фигур, аналогичных той, что на плите из собрания ГТГ.

Наряду с рельефами конных святых воинов, изображения донаторов помещались на фасадах грузинских храмов, преимущественно предстоящими Христу или святым, в известной схеме *«ктитор с моделью храма»*[35]. Оба вида украшения фасадов имели устойчивые традиции, существовали параллельно, никогда композиционно не совмещаясь среди известных нам памятников. Впервые мнение, не нашедшее последователей[36], о том, что киевские рельефы служили алтарными преградами в соборе Дмитриевского монастыря, высказал А. И. Некрасов[37].

Действительно, вытянутые по горизонтали плиты («Свв. Георгий и Феодор» — 112 × 218 см; «Св. Димитрий и великий князь киевский» — 114 × 219 см; «Св. Евстафий» — 113 × 153 см) дают основание соотнести их с алтарной преградой[38], тем более что площадь Дмитриевского собора (длиной около 28 м и шириной 19,5 м)[39] допускала наличие в алтарной преграде плит указанных размеров. Кроме того, хорошая сохранность резьбы рельефа на плитах, в том числе и на вновь найденной, хотя мы и не знаем, когда плиты попали в землю и сколько времени они там находились (последнее упоминание Дмитриевского монастыря в Радзивиловской летописи относится к 1128 г.)[40], также позволяет рассматривать плиты в структуре интерьера храма. То, что оборотная сторона плит не имеет изображений, не исключает предположения о месте их в алтарной преграде. Р. О. Шмерлинг при подробном описании плит алтарных преград храмов Грузии не отмечает ни одного случая сюжетного или орнаментального изображения на их оборотах[41], тогда как византийские алтарные плиты, исполненые, по-видимому, до XI в., орнаментированы чаще всего с обеих сторон, причем основным мотивом орнамента являлся крест в различном обрамлении[42], или же выполнены в технике сквозной резьбы с теми же мотивами[43].

Плиты могли занимать место в любой из конструкций, характерных как для раннехристианских архитектурных памятников, где резные плиты в виде низких парапетов располагались по сторонам центрального входа в алтарь или занимали пространство между интерколумниями, так и для темплона более позднего времени XI–XII вв., в котором преобладала форма «портика», — резные плиты алтарной преграды располагались между колоннами, поддерживающими архитрав[44]. Н. П. Кондаков, посетивший Сапарский монастырь в Грузии в 1873 г., описал конструкцию и устройство алтарной преграды первой половины XI в.

древнего храма Успения, резные плиты которого располагались между столбиками в виде пилястр, по линии солеи и клиросов[45].

Сюжетные композиции киевских рельефов представляют собой редкое явление для византийской традиции, где алтарные плиты, как было сказано выше, так же, как и архитравы, украшались орнаментальными мотивами и крестами[46], тогда как в грузинском искусстве, где на алтарных преградах были самые различные изображения, в том числе и святых воинов, рельефы находят, хотя и не прямые, аналогии.

Программа киевских рельефов, кроме триумфа великого князя, включает в себя еще несколько аспектов: это изображение св. Димитрия как небесного патрона князя, как святого, в честь которого основан монастырь и построена церковь после победы в 1060 г. над торками; это изображение великого князя Изяслава Ярославича как ктитора Дмитриевского монастыря; это защита и помощь святых воинов князю в период его правления; их небесное покровительство могущественному роду великого князя Владимира Святославича в лице его сыновей и внуков[47].

Некоторые из обозначенных тем отдельно имеют сюжетные аналогии как среди рельефных изображений на фасадах грузинских церквей (примеры конных святых воинов и ктиторов приведены выше)[48], так и на алтарных преградах со святыми воинами[49] или же, хотя достаточно редко, ктиторами[50].

Неожиданной, но наиболее полной смысловой аналогией киевским могут служить две уникальные алтарные плиты Цебельды в Абхазии. Именно эти плиты дают возможность назвать шиферные рельефы алтарными. Первым, кто привел в качестве сюжетно-композиционной аналогии киевским рельефам плиты Цебельды, назвав их «вороновскими», был А. И. Некрасов[51]. Плиты найдены в конце прошлого столетия графиней П. С. Уваровой во время ее археологичесих экспедиций по Кавказу, в долине Цебельды, в небольшой церкви на территории имения, владельцем которого был г-н Воронов[52]. Плиты хорошо изучены, имеют обширную библиографию. Наиболее полное исследование памятника проведено Л. Г. Хрушковой, определившей иконографию сцен плит, стиль рельефов и давшей характеристику их идейного замысла. Л. Г. Хрушкова датирует плиты рубежом VIII–IX вв. или началом IX в.[53] Плиты дошли в неполном виде, к тому же с момента публикации П. С. Уваровой до настоящего времени некоторые фрагменты были утрачены, а при проведенных Л. А. Шервашидзе раскопках в 1964 г. обнаружены новые. Им же была предложена реконструкция плит на основе всех известных фрагментов[54].

При сопоставлении расшифрованной Л. Г. Хрушковой программы алтарных плит Цебельды с ничего общего не имеющими, на первый взгляд, киевскими шиферными рельефами обнаруживается связь, скрытая внешней «непохожестостью» памятников, различным их решением. Оба комплекса имеют близкие в смысловом отношении изображения: святого, которому посвящен храм, — на первой плите из Цебельды, на нижнем поле, по достаточно аргументированному предположению Л. Г. Хрушковой, это св. Евстафий в сцене «Явление лика Христа охотящемуся Евстафию Плакиде»[55] (ил. 4); святых всадников — на верхнем

регистре второй плиты (ил. 5) в композиции, сходной с шиферными рельефами[56]; донаторов, чье присутствие является важной деталью в ключе понимания рельефа[57], и наконец, в алтарных плитах Цебельды, так же как и в шиферных рельефах, отражены актуальные религиозные и политические идеи времени создания плит. По мнению Л. Г. Хрушковой, в их программе воплотилось торжество христианства и церкви, мощь христианского царства[58]. Аналогия киевским плитам среди алтарных преград Абхазии, вскользь указанная А. И. Некрасовым, явилась наиболее важной.

Сопоставление идейных программ алтарных плит Цебельды и киевских шиферных рельефов также дает основание оставить в силе вопрос о возможной принадлежности шиферных плит алтарной преграде Дмитриевского собора. Но прежде всего, нам представляется допустимым сделать попытку рассмотреть связь изображений на шиферных плитах как литургических образов с символикой алтарного пространства.

По толкованию Симеона, митрополита Солунского (ум. в 1428 г.), в «Книге о храме», «что являют Символы в Божественном собрании совершаемых вещей»[59], алтарь есть образ Неба, а Трапеза, или Престол, есть и Гроб и Престол Иисуса Христа, имеющий на себе «приплотие» и «трапезоносное», т. е. плащаницу — *«ею же обвися мертвый»* и ризу — *«яко славы одежда»*[60]. Божественный Гроб не имеет в себе плоти, но лишь священные одежды: одни, свидетельствующие о воскресении из мертвых; другие, символизирующие Царя Славы, «Господа вознарившегося», одежды Христа Второго пришествия. В этой системе символов алтарная преграда, очевидно, служила не только перегородкой, отделяющей алтарь от храма, но как бы уподоблялась стене саркофага, представлялась видимой стеной невидимого Божественного Гроба, будучи тем самым неразрывно связанной в орнаментах и сюжетах плит с символикой Воплощения, Воскресения и Второго пришествия Христа.

Традиционно сохраняя название гробниц саркофагами[61], христианство наделило их знаками и символами торжествующей веры не только в загробную жизнь, но и в воскресение самой плоти при Втором пришествии Христа[62].

В алтаре покоятся и мощи святых мучеников, полагаемые под Престол в особом ковчежце при освящении храма, по толкованию Симеона Солунского, *«потому, что они сопутствуют Христу великому свидетелю Небесного Отца»*[63]. Тема «сопутствия Христу» святых мучеников в пространстве храма занимает особое место, как в системе мозаик и фресковых росписей, так и в скульптурных рельефах алтарных преград и фасадов. Эта тема особенно четко прослеживается в сохранившихся алтарных преградах Грузии VII–XI вв. Главная доминирующая тема победы над адом, тема Воскресения передавалась не только в прообразовательных символах раннего христианства, но и в зримых образах святых мучеников и в евангельских сценах. По наблюдению исследователей Н. А. Аладашвили, Дж. Иосебидзе, характерной доминантой в богословской программе грузинских церквей являлась тема Богоявления при Втором пришествии, в символическом значении которого выступали и композиции Преображения, и Вознесения с Христом в Славе[64], *«на гопоту облечеся»*[65]. Для изучаемого вопроса суще-

ственно отметить присутствие сопутствующих композициям Преображения, Вознесения, Деисуса или отдельной фигуре Христа двух конных всадников — святых мучеников, причем всегда среди них изображался св. Георгий.

По Вернигородской Симфонии слово «победоносный» в Библии встречается единственный раз в Апокалипсисе (Откр. 6:2). Текст относится к видению всадника на белом коне при снятии Агнцом первой печати. Церковно-славянский текст: *«...и видехъ, и се конь белъ, и седяй на немъ имеяше лукъ, и данъ бысть ему венецъ, и, изыде побеждаяй, и да победитъ»*. Русский текст: *«Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный и чтобы победить»*. Фразу *«и вышел он как победоносный»*, очевидно, следует понимать как вышел в позе победоносца, т. е. триумфатора. В свою очередь, триумфатор на коне, венчаемый венцом, — типичная композиция в античном искусстве.

В Слове пятом гл. 13 Толкования на Апокалипсис Андрея, архиепископа Кесарии Каппадокийской (вторая половина V в.)[66], образ всадника на белом коне объясняется следующим образом: *«Иоанн... говорит о победе над огненным змием»*. Выражение — *«изыде побеждаяй и да победит»* — Андрей Кесарийский толкует как двойную победу, т. е. *«изыде побеждаяй»* — *«первая победа есть обращение язычников»*, а *«и да победит»* — *«...вторая — добровольный и соединенный с мучением выход из тела»*[67]. Таким образом, по представлению Андрея Кесарийского, апокалиптический всадник является в позе триумфатора на белом коне, венчаемый венцом и побеждающий огненного змея. Перед нами — иконографический образ св. Георгия, возникший в Малой Азии. Во фразе гл. 6 2-го стиха Апокалипсиса — *«имеющий лук»* — слово «лук» понималось как образ силы вообще (Иов. 22, 20) или как образ победоносной силы Евангелия[68]. Св. Георгий также явился совершителем двойной победы: силой молитвы он усмирил змея-дракона, обратив в христианство язычников, и испытал семь смертей, спасаемый и воскрешаемый Христом, и принял мученический венец. Св. Димитрий Солунский, Федор Тирон и Феодор Стратилат также совершили двойную победу, стали «сопутствующими» Христу с Георгием, восседающем на белом коне и именуемым Победоносцем.

В Первоевангелии книги Бытия (Быт. 3:15) заповедано о семени жены, что *«оно будет поражать тебя* (т. е. змея. — Г. С.) *в голову»*, змея — искусителя и гонителя церкви. Исайя, пророчествуя о веке Царства и победе Господа над язычеством, говорит: *«В тот день поразит Господь мечом Своим тяжелым, и большим и крепким, Левиафана, змея прямо бегущего, и Левиафана, змея извивающегося, и убьет чудовище морское»* (Ис. 27:1).

Образ св. Георгия, изображаемого то с копьем, то с мечом и поражающего змея, становился зрительным образом силы Господа, предтечей Апокалиптического всадника на белом коне: *«Верного и Истинного; Который праведно судит и воинствует»*, на ризе которого *«написано имя, Царь царей и Господь господствующих»* (Апок. 19:11, 12), т. е. становился символом Христа Второго пришествия. Эта исключительная своего рода контаминация св. Георгия с всадником на белом коне «первой печати», и со всадником на белом коне «в отверстом не-

бе» Апокалипсиса (Откр. 19: 11, 12) представляет его образ также в свете Апокалипсиса как победителя змея — гонителя церкви, как вестника Второго пришествия Христа. На наш взгляд, именно ипостась святого Георгия, связывающая его со Вторым Пришествием Христа и Страшным судом, придавала его образу исключительную популярность и возвела его в покровителя народов и государств.

Святые всадники Георгий с Димитрием или Георгий с Феодором (Тироном или Стратилатом), на рельефах грузинских церквей изображенные парно, должны были сами по себе, как сопутствующие Христу Второго пришествия[16], символизировать Второе пришествие. Перенесенные на алтарную преграду, они становились символом Воскресения, связанным с образом Христа, приносимого в жертву и восседающего на престоле Царя Славы. Они как бы охраняли алтарь и престол[17] и свидетельствовали о реальном присутствии в церкви святых мучеников, по видению Иоанна Богослова в Откровении (Откр. 6:9)[18].

Наиболее наглядное подтверждение воплощения этой идеи мы обнаруживаем на архитраве византийского темплона, по-видимому, конца XIII — начала XIV в., находящегося во внутреннем дворе музея Митрополии в Мистре[19](ил. 7). Архитрав с редкой иконографией среди подобных памятников представляет собой каменный блок с изображением на конях св. Георгия Змееборца (слева) и св. Димитрия (справа) и процветшего креста в кивории в центре. В композиции архитрава, вознесенного над алтарем и престолом, глубоко выражена их символика. Киворий с процветшим крестом — это и Гроб Господен и знак воскресения, святые мученики «сопутствуют» воскресшему Христу, и св. Георгий в образе апокалиптического змееборца свидетельствует ожидаемое Второе пришествие. Уместно заметить, что, по Дионисию Ареопагиту, в системе христианской символики «образы коней означают покорность и полное послушание»[20].

Тема «сопутствия Христу» святых мучеников зримо наиболее актуальна на плитах алтарных преград и архитравах[21]. Композиции шиферных плит как алтарных преград торжественно предстают в свете евхаристического канона, особенно пятой его части[22]. По освящении и преложении Даров в тело и кровь Христову приносится всемирная жертва о торжествующей Небесной Церкви, благодарственно вспоминается весь лик святых (на плитах — св. Георгий, св. Димитрий, св. Федор, св. Евстафий), приносится всемирная очистительная жертва и молитва об усопших (князья, сомысленные святым на плитах), совершается воспоминание и жертвоприношение о земной Церкви и возносятся молитвы о живых (на плите — князь Изяслав Ярославич[23]). Так, донатор храма, великий князь киевский, изображенный на плите алтарной преграды, становится сакральным литургическим образом.

Открытие плиты с образом св. Евстафия Плакиды позволяет говорить о трех плитах Дмитриевского собора и гипотетически предполагать четвертую. Св. Евстафий, изображенный на стремительно скачущем коне с поднятой вверх рукой, иконографически восходит к прототипам среди античных рельефов со всадниками-триумфаторами. Образ св. Евстафия, очевидно, возник под влиянием духовной среды Киево-Печерского монастыря[24]. Евстафий по-гречески означает

«твердостоящий». К нему наиболее приложим стих библейского псалма: *«Господь твердыня моя и прибежище мое, Избавитель мой, Бог мой, — скала моя; на Него я уповаю; щит мой, рог спасения моего и убежище мое»* (Пс. 17:3)[78].

Не обозначенный надписью на плите, святой воин может быть идентифицирован благодаря существенно важной, играющей определяющую роль в понимании сюжета символической детали. Речь идет о копье, подобно стреле летящем параллельно скачущему всаднику, или неподвижно лежащем, как бы оставленном всадником. На рельефе исключительно редкое изображение копья не выступает как функциональный атрибут воина, но как чисто символический мотив[79]. Копье находит толкование в символике Дионисия Ареопагита как означающее *«отделение... несходного»* (т. е. вещественного)[80]. Введение копья в сюжет плиты показывает, что воин на коне отделил от себя весь свой прежний образ жизни как «несходное» ради спасения души и следования за Христом, т. е. он стал за грань «вещественного». Таков смысл и сказания о св. Евстафии Плакиде.

Этот аспект образа св. Евстафия отличен от малоазийско-кавказской традиции, сохраняющей в его трактовке неразрывную связь с литературным источником, где представлено чудо как причина духовного преображения Плакиды, как воскресение его души[81]. Так, св. Евстафий как пример свидетельства живого участия Христа в спасении непосредственно вводится в пространство алтаря на рельефе каменного престола (не позднее VI в.), находящемся в Археологическом музее в Кейсари (Кесария Каппадокийская)[82].

В одной и другой иконографии, в значении «сопутствующего Христу», находим св. Евстафия в парной композиции со св. Георгием на единой капители двух близко поставленных колонн, четвертой от юго-западного угла по южной стороне клуатора монастыря в Монреале, датируемого большинством исследователей 1175–1189 гг.[83], — «Видение св. Евстафия» (св. Евстафий на коне, правая рука держит поводья, левая — поднята вверх, в рогах оленя полуфигура Христа), на стороне, обращенной во внутренний дворик, «Чудо Георгия о змие» на стороне обводной галереи[84], на бронзовых дверях мастера Барисано — «Чудо Георгия о змие», напротив — «Св. Евстафий с охотничьей собакой» (св. Евстафий на коне, правая рука поднята, левая держит поводья)[85].

Таким образом, не противопоставляя свое суждение ранее высказанным гипотезам о назначении и местонахождении шиферных рельефов Дмитриевского монастыря, мы акцентируем внимание на символическом смысле изображения конных святых воинов как «сопутствующих Христу». Это аспект символически связывает образы воинов с алтарем и престолом, что позволяет предположить происхождение шиферных рельефов из алтарной преграды Дмитриевского собора.

Как известно, XI век в истории древней Руси характеризуется поиском ориентаций в политической и религиозной жизни, что, в частности, по наблюдению исследователей, допускало и вариантность в иконографии алтарных преград.

Сложные отношения с Византией, стремление к самостоятельной церковной жизни, не зависящей от Константинополя, при Ярославе Мудром, проводившем единую внешнюю политику с братом Мстиславом, князем Тмутараканским,

несмотря на внутренние между ними распри, очевидно формировали «восточную ориентацию», выразившуюся в определенных элементах малоазиатско-кавказской культуры в архитектуре и искусстве киевской Руси XI в.

По замечанию А. И. Комеча, в X–XI вв. *«зодчество Армении и Грузии, переживших новый подъем... оказало несомненное влияние на архитектуру византийской столицы»*[86]. По наблюдению В. Н. Лазарева, *«...работавшие в Десятинной церкви мастера были призваны не из Константинополя, а из какого-то иного художественного центра, тяготевшего к старым восточным традициям»*[87]. Ф. Шмит акцентировал внимание на Тмутараканском княжестве не только как на связующем звене Киевской Руси с Кавказом, в частности с Абхазией, но и как на крупном самостоятельном центре, развивавшемся преимущественно во взаимоотношениях с Кавказом и Малой Азией[88].

Исключительность плит Дмитриевского собора, на наш взгляд, объясняется непосредственным интересом, вниманием, личным заказом самого великого князя киевского Изяслава Ярославича. Приведенные аналогии плитам[89] дают основание предполагать, что Изяслав придавал княжеской власти сакральное значение. Его яркая индивидуальность проявилась в религиозной и культурной жизни Киева. Им был основан культ святых князей Бориса и Глеба (1072 г.). Судя по «Житию Феодосия», он собеседник преподобного[90]. Просвещенные монахи Печерского монастыря становились игуменами построенного им Дмитриевского монастыря — Варлаам, совершивший путешествие в Иерусалим и Константинополь[91], и Исайя, преемник св. Леонтия на ростовской епископской кафедре[92]. Ко времени его княжения относятся Остромирово евангелие (1056–1057 гг.), Изборник Святослава (1073 г.), «Трирская Псалтирь» Гертруды (X–XI вв.). В то же время развитие с XI в. торговых связей Киевской Руси с Византией, Кавказом, Малой Азией, Ираном, Германией, Скандинавией[93] могло создать ту среду, в которой своеобразно синтезировались влияния различных культур и возникали выдающиеся произведения искусства, подобные рельефным плитам Дмитриевского собора в Киеве.

Примечания

[1] *Петров Н. И.* Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Императорской Киевской духовной академии: Южнорусские иконы. Киев, б/г. Вып. 3. С. 20. Рис. 14 б; *Некрасов О.* Рельєфні портрети XI століття // Науковий збірник за рік 1925 (Зап. Українського наукового товариства в Києві). 1926. Т. 20. С. 126–140; *Рыбаков Б. А.* Прикладное искусство и скульптура // История культуры древней Руси. М.; Л., 1951. Т. 2. Гл. 10; *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Киевской Руси // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 192; *Пуцко В. Г.* Киевские рельефы святых всадников // Старинар. Н. с. Кн. 27 (1976). Београд, 1977. С. 111–124. Табл. 1–3; *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в искусстве Древней Руси. М., 1977. С. 126, 130–131; *Он же.* От символа к реальности: Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV вв. М., 1980. С. 220; *Грабар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // ТОДРЛ. Л., 1962. Т. 18. С. 253; *Grabar A.* Sculptures byzantines du Moyen âge. T. 2 (XIe–XIVe siècle). Paris, 1976. P. 89(c, d)–90; *Радојчић С.* Кијевски рељефи Диониса, Херакла и светих ратника // Старинар. 1969. Т. 20.

С. 333–334; *Соколов Б. М.* Большой стих о Егории Храбром: Исследование и материалы М., 1995. С. 97–100.

[2] *Сидоренко Г. В.* Скульптура, прикладное искусство X–XIV веков // ГТГ. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995. С. 188–189. Кат. 91.

[3] Публикацию в 1-м томе каталога 1995 г. предваряла статья: *Сидоренко Г. В.* Памятник монументальной пластики эпохи Киевской Руси // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 169–179.

[4] Отчет о действиях Временного комитета изыскания древностей в Киеве в 1838 году // ЖМНП. 1839. Ч. 21, отд. 3. Март. С. 71.

[5] Археологические исследования Киева (1978–1983): Сб. научных трудов. Киев, 1985. С. 57.

[6] Археологические раскопки 1980 г. определенно свидетельствуют, что изначально собор Дмитриевского монастыря был каменным. См.: Археологические исследования Киева... С. 57. Мнение Ю. С. Асеева о том, что первоначально собор был деревянным, не подтверждено археологическими раскопками. См.: *Асеев Ю. С.* Архитектура древнего Киева. Киев, 1982. С. 94. См. также: *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X–XII вв.: Каталог памятников. Л., 1982. С. 17.

[7] Этого мнения придерживались все авторы, касавшиеся данной темы, кроме М. К. Каргера, который отождествлял Михайловский собор Михайловского Златоверхого монастыря с Дмитриевским собором, считая, что Михайловский собор, основанный в 1108–1113 гг. Святополком Изяславичем, так же как и церковь Петра 1085–1087 гг. Ярополка Изяславича, погибли. *Каргер М. К.* Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. М.; Л., 1961. Т. 2. С. 281–282.

В. Н. Лазарев, первоначально поддерживавший мнение М. К. Каргера (*Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 206–207), впоследствии принял сторону ученых, прежде всего Ю. С. Асеева (*Асеев Ю. С.* Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве // СА. 1961, № 3. С. 291–296), определявших место расположения Дмитриевского собора к юго-востоку от Михайловского собора. См.: *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., 1966. Примеч. 13 на с. 27.

[8] *Похилевич Л.* Монастыри и церкви г. Киева. Киев, 1865. С. 23; *Лебединцев П. Г.* Дмитровский монастырь, устроенный в Киеве вел. кн. Изяславом Ярославичем, его судьба и местность //Чтения в историческом обществе Нестора-летописца. Киев, 1877. С. 32; *Он же.* Киево-Михайловский Златоверхий монастырь в его прошлом и настоящем состоянии. Киев, 1885. С. 9; *Слюсарев Д.* Церкви и монастыри, построенные в Киеве князьями, начиная с сыновей Ярослава до прекращения Киевского великокняжения // Тр. КДА. Киев, 1892. Т. 1, вып. 1. С. 122; *Петров Н. И.* Киев, его святыни и памятники. СПб., 1896. С. 90; *Он же.* Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897. С. 152.

[9] *Пуцко В. Г.* Киевские рельефы... С. 115.

[10] *Каргер М. К.* Древний Киев. С. 272, примеч. 2.

[11] *Там же.* С. 272.

[12] Отчет о действиях Временного комитета... С. 71–73.

[13] *Похилевич Л.* Указ. соч. С. 23.

[14] Там же.

[15] *Закревский Н.* Описание Киева. Киев, 1868. Т. 2. С. 547.

[16] *Берлинский М. Ф.* Краткое описание Киева, содержащее историческую перечень сего города. СПб., 1820. С. 88. М. К. Каргер также указывал 1785 г. как дату постройки новых монастырских стен. В своем донесении Синоду киевский митрополит Самуил

...начинал об открытии, именно в связи со строительством, развалин древних построек. *Харлов М. К.* Древний Киев. С. 268.

[27] «...Плита сия вначале находилась в притворе приделанной впоследствии церкви во имя Архангела Михаила, находящейся в ограде Михайловского монастыря...» (*Закревский Н.* Указ. соч. С. 547).

[28] Там же. С. 547–549.

[29] *Самойловский Н.* Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения необходимые для его почитателей и путешественников. Киев, 1864. С. 62.

[30] Отд. церковно-археологического общества при Киевской духовной академии за 1884 год. Сост. Н. И. Петров. Киев, 1885. С. 43–44.

[31] *Щеглов К. В.* Киев. Путеводитель. Киев, 1918. С. 118. *Шмит Ф. И.* Искусство древней Руси — Украины. Харьков, 1919. С. 79.

[32] Киевские епархиальные ведомости. 1897. 28 марта. С. 8. Публикация М. Кальницкого. Выражаю благодарность за предоставленный материал О. О. Рыжовой.

Плита, по последним сведениям, экспонировалась на выставке «Слава Византии. Искусство и культура византийского мира 843–1261» в Метрополитен-музее в Нью-Йорке в 1997 г. В каталоге выставки не опубликована.

Первая научная публикация: *Лазарев Г. Ю.* Плита западной створки святого алтарника с территории Михайловского Златоверхого монастыря // Византия и Киевская Русь. Каталог выставки. Киев, 1997. С. 13–14, № 15. По мнению автора, в нише с изображением святого воина изначально в Киеве был один из отворов алтарной преграды Успенского или Св. Петра. Г. Ю. Лазарев датирует плиту второй половиной XI — началом XII в. и по манере обработки камня относит к декорации плиты из ГТГ. Изображение на плите почти полностью...

[33] 113 × 153 × 8 см. Плита хранится в Музее архитектуры АН Украины.

[34] Прямоугольная ниша размерами 7,9 × 6,8 см в сохранившемся створе. Ныне хранится в Национальном музее-заповеднике (инв. 5418), куда поступила до 1923 г. из коллекции Свято-Духова монастыря. Благодарю А. П. Ананичева за предоставленные сведения. (Публикация: *Вагнер Г. К.* Николай Д., 1978. С. 88. Ил. 63, с датировкой XIV в. Ниша вошла в ряд византийских стилистических типов, отражающий мнение о столичной византийской традиции во второй половине XIII в. *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine icons in ivory. Text, plates. Wien, 1985. P. 247, Pl. 62, a.

По описи 1628 г. Преображенского собора Спасо-Каменного монастыря, ныне полностью разрушенного, «...образ Григория Спасителя, другой деисусный чин... с образа пророческого чина Богородица Печатная ручки на дверех царских обложены серебром по чину полатные, чинены у образа ручки царские дверные до иконостасу» (Памятники письменности и искусства Вологодской области. Каталог-путеводитель. Вологда, 1985. Ч. 4, кн. 1. С. 166).

Нет ничего удивительного, что такие уникальные византийские иконы находились в монастыре, одном из крупнейших с 1380 по 1418 г. был Дионисий Глушицкий († 1425 г.), ученик преподобного Афанасия Афонского основателя монастыря, ближайший ученик Афанасия Афонского в основе монастыря, впоследствии игумен и первый архимандрит монастыря. Ростовские Минологий // Памятники русской церкви. М., 1995. Кн. третья. С. 129. Спасо-Каменный монастырь пользовался особым покровительством высшей администрации, а также и монашества, этот монастырь посещали по крайней мере один раз в 1425 г. Иван Иванович Голтяй (1415–1462) и, по-видимому, они же основали монастырь, одним из монастырей был Спасо-Прилуцкий Вологодский монастырь. Свят. Прилуцкий Вологодский монастырь // Свящ. СПБ. Ч. 4. С. 91 (Репр. СПБ., 1994). Среди книг, вкладов монастыря в описях имеется икона «Евангелие Николаево, в чем оклад по описи 1628 г. и по описи начала XVII в. в перечне приклада и пла-

не напомнила. Судя по ее виду, иконка бережно сохранялась. Когда возникла необходимость закрепить в левой части треснувшие углы, на нее была поставлена, возможно, в XVI в., серебряная оправа с крупным окладом.

Если предположить, что иконка являлась вкладной, то она могла принадлежать как основателю монастыря в 1260 г. князю Глебу Васильковичу, так и игумену монастыря Дионисию Грозу или кому-то из князей этого времени. Тем самым само изготовление иконки может быть отнесено к более раннему времени.

Св. Евстафий Плакида упоминается в славянских месяцесловах XI–XII вв. под 20 сентября (*Сергий И.* Опыт синод., прим. Полный месяцеслов Востока. Владимир, 1901. Т. 3, ч. 2. 3. С. 986–987 (Репр. М., 1997).

[30] *Дионисий Л. Н.* Православные монастыри Российской империи. М., 1908. С. 122–125. Православные русские обители. С. 90–91.

[31] *Уваров А. С.* Дискос бриндизийский, византийский и русский // Уваров А. С. Сб. иссл. и ст. М., 1910. Т. 1. С. 62–63. Табл. LXXV, LXXVII, LXXIII.

[32] ПСРЛ. Л., 1989. Т. 38. С. 65. Следует обратить внимание на замечание С. М. Соловьева о том, что имя Евстафия «сохранило связь с языческими именами князей». См.: *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. М., 1988. Кн. 1, т. 1–2. С. 205.

[33] Св. Евстафий почитался, особенно на Западе, покровителем охотников. См.: *Сергий И.* Опыт синод. прим. Указ. соч. С. 987. Легендарная смерть князя Мстислава Владимировича, разбившегося во время охоты, занимавшей важное место в жизни русских князей, также заставляет вспомнить, что святой Евстафий обратился в христианство во время охоты, увидев оленя, несущего между рогов крест с распятым Христом. См.: Византийские легенды. Л., 1972. С. 208–209.

[34] *Сергий И.* Указ. соч. С. 62.

[35] *Алпатов М. В.* Архитектура древнего Киева. С. 98. Судя по интерьерам сохранившихся византийских храмов, как Св. София в Константинополе (537 г.), Св. Ирина в Константинополе (VI в.), Св. София в Киеве (1037 г.), в храме они сопровождались А. И. Грабаром мозаиками, мраморными плитами и мраморными балюстрадами, отгораживающими привилегированные места с особо торжественным церемониалом, подобными реконструированным ими мозаичным (см.: *Грабарь А.* Ср. ил. N 76).

[36] *Грабарь А. Н.* Указ. соч. С. 253.

[37] *Мюнтер Г. К.* Декоративная скульптура в архитектуре Рима X–XIII веков. М., 1964. С. 7.

[38] *Щепкина В. Г.* Киевские рельефы. С. 118–119.

[39] Например, фрагмент западного фасада Мартвили VII в., южный и западный фасады храма в Наге, конец X в., восточный и западный фасады Никорминды, XI в. (см.: *Алпатов М. А.* Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V–XI вв. М., 1977. С. 61. Ил. 49, 54, 56. С. 88–89. Ил. 92–94. С. 146–153. Ил. 146, 149–150).

[40] Следует вспомнить рельефы грушевой капеллы Дапери в Мцхете, 90-е годы VI в., Пицунды, X в., восточная часть южного фасада Сиона, вторая половина X в., Ахтынский, начало XI в., где диакон в изображении напоминает св. Георгия (см.: *Алпатов М. А.* Указ. соч. С. 29. Ил. 25. С. 76–77. Ил. 72. С. 115. Ил. 125. С. 128–129. Ил. 135–136).

[41] *Некрасов О.* Указ. соч. С. 37–48.

[42] Мнение, высказанное А. И. Некрасовым, первоначально поддержанное В. Г. Пуцко (*Щепкина В. Г.* Царские врата из Крыжевского монастыря. К истории алтарной преграды на Руси // ВИУ. 1975. Т. 11. С. 69), не получило, в работе 1977 г. (см. прим. 1), от него отказался, считая, что он, как и А. Грабар, рельефы частью диакона фасада отдает (см. прим. 12).

[38] Плиты могли находиться в темплоне в виде алтарной преграды — стены с архитравом (*Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. Ил. С. 119–124). В основательном труде Р. О. Шмерлинг, посвященном алтарным преградам Грузии, автор приводит свод сохранившихся памятников начиная с V в.: *Шмерлинг Р.* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962. Несмотря на то, что Р. Шмерлинг не всегда дает точные размеры алтарных плит, тем не менее можно сделать некоторые выводы: в X–XI вв., наряду с алтарными плитами более распространенной формы, приближающейся к квадрату (например: Потолети, рубеж X–XI вв.; церковь, возведенная царем Багратом в Бедиа, конец X — первое десятилетие XI в., размер плиты — 72 × 73 см; Салхино, последняя четверть X в., одна из цельных плит — 89 × 91,5 см; Дзарцеми, конец X — начало XI в.; Шиомгвими, между 1012–1030-ми гг., 78 × 71, 76 × 66, 74 × 81 см и т. д. См.: Там же. С. 90. Табл. 22, 23; С. 109–111. Табл. 25; С. 98–99. Табл. 19; С. 135–147. Табл. 39–49), была именно в первой половине XI в. группа алтарных плит, имеющих достаточные размеры и прямоугольную форму, вытянутую по горизонтали. К этой группе относится алтарная преграда церкви Накалоари в с. Ховле, состоящая из двух огромных плит размером 113 × 181 см, фланкировавших проход в алтарь, по определению Р. Шмерлинг, — *«самые большие из всех доныне известных плит грузинских алтарных преград»*. См.: Там же. С. 118. Табл. 30, 32. Непосредственно к плитам Ховле близки фрагменты алтарной преграды, обнаруженные в церкви Самеба в с. Церовани. Р. Шмерлинг не указывает их размеров, но отмечает, что *«...от преграды сохранилась левая часть одной большой плиты»*. См.: Там же. С. 121. Табл. 33. От алтарной преграды церкви Успения в Сапарском монастыре дошли четыре плиты *«.. не одинакового размера»*. *«Две из них велики — хотя все же меньше ховлинских, две другие поменьше, т. е. ощутительно короче первых»*. Там же. С. 126. Табл. 34–38. К вытянутым по горизонтали формам алтарных плит относятся и две плиты из церкви в Уртхви XI в. Там же. С. 147–151.

Киевские рельефные плиты могли входить и в конструкцию алтарной преграды, составленной по форме четырехконечного креста из парапетных плит двух размеров между столбиками, вынесенной в предалтарное пространство храма (*Лазарев В. Н.* Три фрагмента... Ил. с. 114–116). Примером могут служить сохранившиеся комплексы римских базилик и церквей: Св. Климента (VI в.), Св. Марии ин Космедин (VI в.), Св. Сабины (IX в.). Интересно отметить близость размеров плит базилики Св. Сабины с киевскими рельефами: высота плит базилики от 112 до 114 см; плиты большего размера — от 188 до 220 см; плиты меньшего размера — от 142 до 151 см. Обмеры выполнены Г. В. Сидоренко.

[39] *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв.: Каталог памятников. С. 17. Кат. 19. Табл. 4.

[40] ПСРЛ. Т. 38. С. 106.

[41] *Шмерлинг Р.* Указ. соч. Гл. VI.

[42] Ряд рельефных мраморных плит в Археологическом музее в Никее (современный Изник): плита с геометрическим орнаментом с двух сторон, центром которого является крест, размером 212 × 82 × 9,5 см (инв. 705); плита размером 88 × 68 см (инв. 750) — на лицевой стороне с двумя павлинами по сторонам фонтана, пьющими из него, и с орнаментом из двух компонентов на оборотной: первый — пересечение четырех квадратов, с выявленным перекрестием в центре, второй — начертание в круге монограммы Христа. Плита имеет особенности: изображения на сторонах не согласуются между собой. Резьба лицевой стороны дана в вертикальной композиции, оборотной — в горизонтальной, что, возможно, связано с разновременным нанесением резьбы на стороны плиты при вторичном ее использовании. Обмеры выполнены Г. В. Сидоренко.

[43] Алтарная преграда христианской базилики в Олимпии, построенной, по преданию, на месте мастерской скульптора Фидия, составлена из мраморных сквозной резьбы плит, установленных по две с каждой стороны входа в алтарь и разделенных между собой мраморной колонкой. Плиты неодинакового размера: в высоту между 105 и 108 см, в ширину между 92 и 102 см. Обмеры выполнены Г. В. Сидоренко.

[44] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 110–137.

[45] *Кондаков Н. П.* Древняя архитектура Грузии. М., 1876. С. 19. Успенский храм Сапарского монастыря, по мнению Н. П. Кондакова, представлял единственный пример для Грузии церкви с солеей, имеющей характер русских клиросов.

[46] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента... С. 120.

[47] Князь Изяслав родился в 1024 г., в год распри и замирения его отца, князя Ярослава Владимировича, и его дяди, князя Мстислава Владимировича, разделивших между собой в 1026 г. владение Русской землей (ПСРЛ. Т. 38. Радзивиловская летопись. С. 64).

[48] См. примеч. 33, 34.

[49] Например, Бедиа, конец X — начало XI в.; Уртхви, начало XI в.; храм Св. Саввы в Сапара, первое десятилетие XI в. и т. д. *Шмерлинг Р.* Указ. соч. С. 109–111. Табл. 25; С. 147–151. Табл. 50–51; С. 155–157. Табл. 571.

[50] Рельефное изображение мастером Захарией в среднике алтарной плиты церкви Задазени стоящих исторических лиц, по определению Т. В. Барнавели, царя Абхазии Феодосия и царя династии кахетинских корикозов X в. На полях, обрамляющих средник плиты, среди поясных фигур — святой воин с обнаженным мечом. *Шмерлинг Р.* Указ. соч. С. 114.

[51] *Некрасов О.* Указ. соч. С. 37–40.

[52] *Уварова П. С.* Христианские памятники: Абхазия, Аджария // Материалы по археологии Кавказа. 1894. Вып. 4. С. 7–34. А. А. Салтыков в статье, посвященной преимущественно первой плите из Цебельды, приводит мнение Ю. К. Воронова, исследователя крепости Цибилиум, который считает плиты созданными не для алтарной преграды воронковского храма, отнесенного им к XIV в., и предполагает, что они попали туда из каких-то окрестных памятников. *Салтыков А. А., прот.* «Видение св. Евстафия Плакиды» (Рельефные иконы из Цебельды) // Искусство христианского мира. М., 1996. Примеч. с. 5).

[53] *Хрушкова Л. Г.* Скульптура раннесредневековой Абхазии. Тбилиси, 1980. С. 60. А. А. Салтыков в статье, указанной выше (см. примеч. 52), впервые опубликованной на французском языке в 1985 г., датирует плиты не позже второй половины VI — начала VII в., отмечает в плитах наличие византийских, грузинских, иранских и особенно сирийских признаков и уточняет, в некоторых случаях, символическое значение изображенного. *Салтыков А. А., прот.* Указ. соч. С. 5–10.

[54] *Хрушкова Л. Г.* Указ. соч. С. 43.

[55] Там же. С. 82.

[56] Там же. С. 47, 52, 63.

[57] Там же. С. 49–50.

[58] Там же. С. 83.

[59] *Симеон, митроп.* Книга о храме // Дмитревский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии. М., 1993. С. 378.

[60] Там же. С. 386.

[61] Древние греки гробницу, будь она из камня, дерева и пр., именовали саркофагом, что буквально означало «пожиратель мяса». Плиний Старший (24–77 гг.) в своем труде «Естественная история», пытаясь объяснить употребление слова «саркофаг», полагал, что некоторые каменные саркофаги изготавливались из камня, ускорявшего разложение мертвого тела: *«В Ассе Троады камень саркофаг раскалывается легко расщепляющими-*

ся с ними. Известно, что от тел покойников, захороненных в нем, через 40 дней не остается ничего...» (*Плиний Старший.* Естествознание: Об искусстве. М., 1997. Кн. 36, гл. 27, 131. С. 139).

Немецкий ученый Дитерих, с сарказмом отнесясь к предположению Плиния Старшего, слово «саркофаг» толковал *«в символическом представлении гроба, как разверстой пасти „плотоядной" смерти»* (*Страхов П.* Воскресение: Идея Воскресения в дохристианском религиозно-философском сознании. М., 1916. С. 5–6), т. е. в любом смысле античный саркофаг, украшенный с внешних сторон изображениями из мифологии, сценами охоты или сражений, по существу безусловно свидетельствовал о власти Аида и Гекаты саркофагое (*Страхов П.* Указ. соч.).

[52] Так, в связи с пророчеством Исайи, *«...и кости ваши расцветут как молодая зелень...»* (Ис. 66:14), на одной из сторон мраморного саркофага князя Ярослава Владимировича Мудрого, на плите с листьями дуба, виноградными гроздьями и трилистниками— процветший крест с монограммой Христа (воспр. см.: История русского искусства. М., 1953. Т. 1. Ил. с. 193), а изображение Голгофского креста с двумя пальмами и двумя рыбами, с надписью «Иисус Христос Ника», определенно находилось в связи с текстом пророка Осии. *«От власти ада Я искуплю их, от смерти избавлю их. Смерть! Где твое жало! ад! Где твоя победа?»* (Ос. 13:14), сакральная византийская традиция, возникшая еще в IV в. и сохранившаяся вплоть до XI в., судя по саркофагам Десятинной церкви (обнаружены при археологических раскопках архитектором Ефимовым у северной стены Десятинной церкви в 1826 г. *Карсер М. К.* Археологические исследования древнего Киева: Отчеты и материалы (1938–1947). Киев, 1950. С. 106. Ил. с. 107; *Килиевич С. Р.* Детинец Киева IX первой половины XIII веков: По материалам археологических исследований. Киев, 1982. С. 65–66. Рис. 39 на с. 65) и саркофага Ярослава Мудрого в Софии Киевской.

Именно мотивы процветшего креста, архетипом которому служило изображение якоря в ранней символике Распятия (*Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1917 Репр.: СПб., 1995. С. 224), обретали двойной символ Распятия и Воскресения. Композиции византийских алтарных преград преимущественно образовывали определенные мотивы растительного орнамента.

[53] *Симеон, митроп.* Указ. соч. С. 387.

[54] *Ападашвили Н. А.* Грузинская фасадная скульптура X–XI вв. // Средневековое искусство: Русь. Грузия. М., 1978. С. 32; *Посебидзе Дж.* Роспись Ачи — памятника грузинской монументальной живописи конца XIII века. Тбилиси, 1989. С. 27.

[55] *Симеон, митроп.* Указ. соч. С. 387.

[56] Апокалипсис, наряду с другими библейскими книгами, был переведен на славянский язык уже первоучителем Мефодием (ум. в 885 г.). Перевод был выполнен в Болгарии, при царе Симеоне (893–927 гг.) и, естественно, полностью «пришел» на Русь после принятия крещения в 988 г. В ранней переводной литературе на славянский язык с середины X в. Апокалипсис, как правило, известен в связи с его толкованием Андреем Кесарийским, ставшим в Древней Руси неотъемлемой его частью. Древнейший из сохранившихся списков Апокалипсиса с толкованием Андрея Кесарийского относится к середине XIII в. См.: Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Каталог выставки / Отв. ред. А. А. Турилов. М., 1996. С. 28–29.

[57] *Андрей, архиеп. Кесарийский.* Толкование на Апокалипсис. М., 1901. С. 46. Репр.: Иосифо-Волоколамский монастырь, 1992.

[58] Там же.

[59] Наглядным примером, почти прямой иллюстрацией, служит композиция фресковой росписи церкви Юсуф-Коч в Каппадокии, Малая Азия. На южной стене, примыкающей к диаконнику, в рост св. Димитрий с мечом в ножнах, опущенным клинком

вниз, далее, в центре стены, между пятами арок, в нижнем регистре, конные св. Георгий на белом коне и св. Феодор Тирон на коричнево-красном коне, навстречу друг другу; над ними, в тимпане, поясной Иоанн Богослов, обе руки отведены в стороны, при этом локти прижаты к телу: правая в благословляющем жесте, в левой — закрытая книга, поддерживаемая за корешок, далее, симметрично фигуре св. Димитрия, также в рост — св. Феодор Стратилат.

[70] Храм Двани, VI в., в Грузии назывался «Св. Георгий страж хитона Христа». *Чубинашвили Н. Г.* Двани: Храмы Грузии типа «croix libre» и «вписанного в прямоугольник креста» в VI и VII вв. // Средневековое искусство: Русь. Грузия. С. 7.

В пещерных храмах Каппадокии, в Малой Азии, при малом объеме церкви алтарные преграды часто не выражены, а имеют небольшой проход в алтарь, но в символике литургических образов алтаря и предалтарного пространства прослеживается та же взаимосвязь. В церкви Св. Варвары в Гереме, XI в., на северной стене, примыкающей к жертвеннику, — композиция, представляющая св. Георгия и св. Феодора на белых конях, друг против друга.

В церкви Св. Василия, в Гереме, XI в. — на северной стене в отдельных прямоугольных обрамлениях, примыкающих к алтарной преграде, показаны св. Феодор на коричнево-красном коне (в движении к алтарю), и св. Георгий на белом коне (в движении от алтаря, к западной стене). В церкви Чаракли Килисе (Сандал), в Гереме, XI в. — на северной стене, примыкающей к преграде жертвенника: в тимпане — «Воскресение», ниже — «Св. Георгий на белом коне»; на западной стене: в арке — «Преображение»; внизу — святые воины в рост.

[71] «... Я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели» (Апок. 6:9).

[72]Размеры архитрава: 254 × 33 × 25 см. С оборота блок грубо обработан. Судя по Г-образному пазу, сделанному на обороте, в верхней части, размером 5 × 9 см, архитрав находился над царскими вратами и служил основанием для следующего блока. Обмеры выполнены Г. В. Сидоренко.

[73] *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. СПб., 1997. Гл. 15, 8.

[74] Одна из алтарных плит Уртхи (начало XI в.) представляет, судя по надписи, рельефные изображения св. Георгия на коне, несущего на пике отрубленную голову, и поверженную наземь обезглавленную фигуру. *Шмерлинг Р.* Указ. соч. С. 148. Р. О. Шмерлинг по характеру надписи определяет композицию как триумф св. Георгия над Диоклетианом и отмечает как уникальность подобной трактовки образа не только для искусства Грузии, но и искусства христианского Востока и Запада, так и расценивает «как явление чрезвычайного значения» для иконографии жития св.Георгия. *Шмерлинг Р.* Указ. соч. С. 150. Для нас, в контексте рассматриваемой темы, интересна не только форма надписи имени святого с ее смысловым значением, но и сама иконографическая схема. На плите изображен св. Георгий не в традиционной композиции, как рассматривала Р. О. Шмерлинг, победы над Диоклетианом (фигура поверженного воина и голова на пике св. Георгия), а момент мученической кончины св. Георгия — справа обезглавленное тело святого, как бы упавшее вниз лицом; в левой руке святой держит свою отделенную голову — композиция редкая и известна лишь на ряде греческих икон XV-XVII вв., но в которых св. Георгий изображен по пояс. *Овчинникова Е. А.* Икона «Георгий с отсеченной головой» в собрании Московского Исторического музея // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура / Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 164-171. Таким образом, сцена мученической кончины св. Георгия в сочетании с триумфальным смыслом надписи его имени на плите еще раз свидетельствует о победоносности мученичества.

[75] *Дмитревский И.* Указ. соч. С. 309–319.

[76] *Сидоренко Г. В.* Памятники монументальной пластики... С. 172–175. То, что на одной из шиферных плит с наибольшей вероятностью представлен великий князь киевский Изяслав как ктитор в образе триумфатора с царскими регалиями на голове, еще раз подверждается очень интересной взаимосвязью с уникальным изображением человеческой фигуры в полный рост, в короне, с царскими регалиями в руках на княжеских печатях Изяслава периода строительства им Дмитриевского собора (*Янин В. Л.* Актовые печати древней Руси X–XV вв. Т. 1. Печати X — начала XIII в. М., 1970. С. 167, Табл. I (4–9); *Гордиенко Э. А.* Розетка на печатях князя Изяслава Ярославича // История и культура древнерусского города. М., 1989. С. 235–239. Уместно отметить, что щит св. Димитрия на мозаике из церкви Архангела Михаила Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (ГТГ: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV в. № 2. Ил. с. 41) украшен розеткой той же формы, что и розетка на лицевой стороне печати Изяслава. Таким образом, связь между фигурами на плите и княжеских печатях, несмотря на то, что одна из них является всадником, представляется еще одним важным дополнительным аргументом в пользу изображения на плите из коллекции ГТГ великого князя киевского Изяслава Ярославича и подтверждением времени создания плит алтарной преграды Дмитриевского собора около 1062 г.

[77] Образ святого всадника и копья в их сложно разрешимой символической связи в композиции рельефа мог возникнуть на раннем этапе сложения взаимоотношений церкви (монастыря, в частности) и княжеской власти на Руси в XI в. и явиться отражением церковно-монастырской идеологии, с ее духовно напряженным опытом подражания Христу как *«определяющим принципом жизненного поведения»* (*Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси. М., 1995. С. 621). Основатели Киево-Печерского монастыря образовали собой высокую духовную и интеллектуальную среду (*Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 635–636). Замечателен эпизод из жизни первого игумена Печерского монастыря Варлаама, взятого затем игуменом в Дмитровский монастырь великим князем киевским Изяславом Ярославичем, описанный в «Житии преподобного отца нашего Феодосия, игумена Печерского», составленном Нестором в 80-е годы XI в. (ПЛДР. Начало русской литературы. XI — начало XII в. М., 1978. С. 322–325). «Божественный Варлаам», по выражению Жития, будучи сыном боярина, посещая киевских отшельников и беседуя с ними, сам вознамерился стать монахом. В его поведении интересна решительная смена одежд, которую он демонстрирует перед своим постригом, зримо отделяя от себя, в подражание Христу, все мирское. Его скорое и твердое стремление к перемене образа жизни отчасти перекликается с подвигом св. Евстафия Плакиды, римского патриция, сменившего свои богатые одежды на «худую ризу» христианина.

[78] Параллелизмы: Евстафий твердостоящий — *«Господь твердыня моя»*, *«Бог мой — скала моя»*. Чудесное явление Христа среди рогов оленя на высокой скале во время охоты Евстафия — *«Бог мой — скала моя... рог спасения моего»*. Обращенный Христом римский полководец Плакида, словно Савл, духовно преобразившись, став после того христианином Евстафием, всей своей последующей жизнью и принятием мученического венца показал неколебимую твердость веры, исповедуя Христа как Бога — *«Господь... избавитель мой»*, *«на Него я уповаю»*; *«щит мой»*; *«убежище мое»*.

[79] Как пример отдельно изображенного от воина копья — чеканная икона «Св. Георгий» XI в., называемая «Бочормский Георгий». На иконе моление св. Георгия, при котором копье, в вертикальном положении стоящее отдельно со щитом, не теряет связи с

воином, оно лишь временно не функционально, но остается его атрибутом. *Чубинашвили Г. Н.* Грузинское чеканное искусство: Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Тбилиси, 1959. Текст. С. 429-444. Ил. 162.

[80] *Дионисий Ареопагит.* Указ. соч. 15,5.

[81] В Толковой Псалтири Евфимия Зигабена (ум. в 1118 г.), в комментарии на Псалом 41:2 (*«...имже образомъ желаетъ елень на источники водныя, сице желаетъ душа моя к Тебе, Боже...»*) приводится наставление св. Ефрема Сирина: *«Делайся жаждущимъ, как елень, и желающимъ прийти къ источникамъ водъ, то есть къ Божеств. писаниямъ, чтобы пить изъ ихъ и чтобы оне прохладили твою жажду...»* (*Евфимий Зигабен.* Толковая Псалтирь. Киев, 1883. С. 255). Выразительное воплощение в христианской символике поэтического образа оленя из псалма 41, в комментарии св. Ефрема Сирина, как его передал Евфимий Зигабен, видим в мозаике (около 1125 г.) апсиды церкви Св. Климента в Риме (*Oakeshott W.* Mozaici Rima. Beograd, 1977. С. 237), где изображены олени, пьющие воду источников, и олень, пасущийся в подножии огромного креста с Распятием. Образ оленя в контексте псалма 41 становится символом стремления души к Богу, жажды любви Божией (*Евфимий Зигабен.* Там же). По толкованию Григория Нисского, оленю в его сильной жажде к воде *«свойственно прогонять родъ змей дыханиемъ и особеннымъ видомъ своимъ...»* (*Евфимий Зигабен.* Там же). Таким образом, св. Евстафий, в связи с образом оленя, воспринимается, в некотором роде, змееборцем. Не случайно св. Евстафий становится парным св. Георгию, поражающему змея (капитель клуатора в Монреале, бронзовые двери мастера Баризано — см. об этом далее текст статьи).

[82] Круглый каменный престол диаметром 109 см и высотой 90 см (инв. 21) имеет по своей окружности изображения, выполненные в глубоком рельефе: по центру — четырехконечный крест, окруженный двумя венками из листьев; слева — «Явление Господа св. Евстафию» (определено мною), справа — «Огненное восхождение Ильи Пророка». Вверху, на столе престола — четырехконечный крест с буквами «альфа» и «омега». Н. Тьери датирует престол V в., называя композицию с Евстафием сценой доения священной лани на огороженном священными животными участке, приняв, видимо, колчан со стрелами Евстафия за сосуд для молока. *Thierry N.* Le culte du cerf en Anatolie et la vision de Sant-Eustathe // Dossiers Histoire et Archéologie. 1987. № 121. P. 76. Огненное восхождение пророка Ильи на престоле определенно символизирует Второе пришествие Христа (Мал. 4:5).

[83] *Chierichetti S.* La cathedrale de Monreale. Milano, 1997. P. 89.

[84] На двух других сторонах капители — сцены рыцарского турнира.

[85] *Уваров А. С.* Указ. соч. Табл. LXXIII, LXXV, LXXVII.

[86] *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII вв. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987. С. 177, 178.

[87] *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Киевской Руси. С. 155.

[88] *Шмит Ф.* О Тмутаракани // Изв. Таврической Ученой Архивной комиссии. Симферополь, 1918. Отд. отт. С. 1-5.

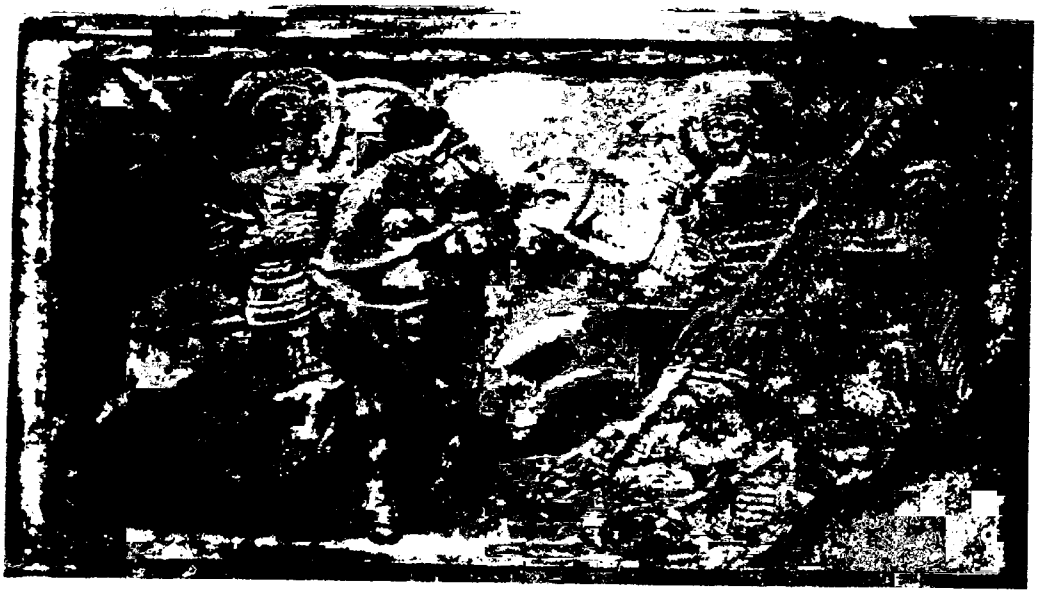
[89] *Сидоренко Г. В.* Памятники монументальной пластики... С. 172, 173, 176.

[90] Житие преподобного отца нашего Феодосия... С. 338-339, 368-369.

[91] Там же. С. 340-341.

[92] *Рапов О. М.* Русская церковь в IX — первой трети XII в.: Принятие христианства. М., 1988. С. 327.

[93] *Толочко П. П.* Древнерусский феодальный город. Киев, 1989. С. 119-140.



1. Рельеф «Св. Димитрий и великий князь киевский Изяслав». Ок. 1062 г. ГТГ



2. Рельеф «Св. Георгий и Федор». Ок. 1062 г. Софийский собор в Киеве



3. Рельеф «Св. Евстафий». Ок. 1062 г. Музей археологии АН Украины, Киев



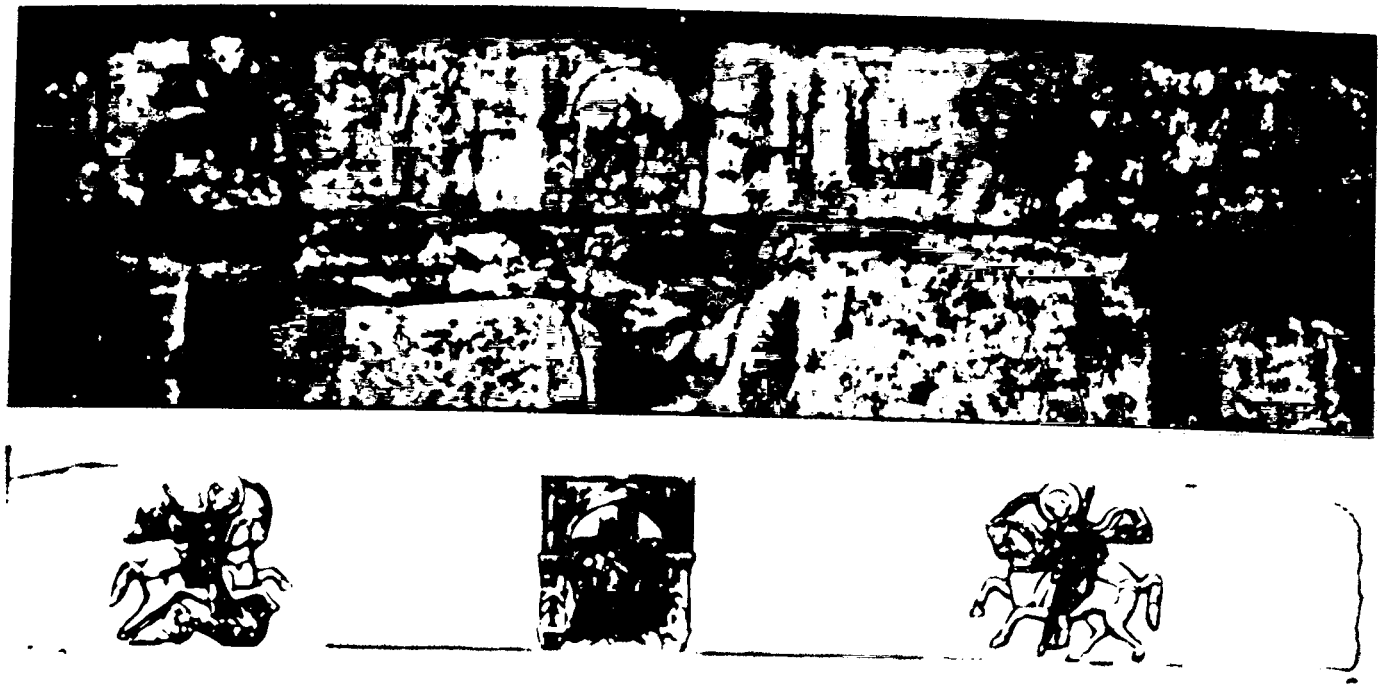
4. Плита из Цебелды. Кон. VIII — нач. IX века. Музей искусств Грузии, Тбилиси



5. Плита из Цебелды. Кон. VIII — нач. IX века. Музей искусств Грузии, Тбилиси



6. Иконка «Святой Евстафий». XIII век (?). Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник



7. Архитрав «Св. Димитрий и св. Георгий». Кон. XIII — нач. XIV века. Музей в Мистре, Греция. (Прорись реставратора Д. Н. Суховерхова)

Э. С. СМИРНОВА

ИКОНЫ XI в. ИЗ СОФИЙСКОГО СОБОРА В НОВГОРОДЕ И ПРОБЛЕМА АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ*

Древнейшие каменные храмы, построенные на Руси за первые три четверти века после принятия христианства, при князьях Владимире Святом и Ярославе Мудром, не сохранили своего иконного убранства. Единственное сооружение, об иконном декоре которого можно в какой-то степени судить как по реально дошедшим до нас, хотя и с большими переделками, отдельным иконам, так и по археологическим наблюдениям, — это Софийский собор в Новгороде, строившийся, как сообщает древнейшая — Первая — новгородская летопись, с 1045 по 1050 г., а более поздняя — Третья, составленная в конце XVII в., — по 1052 г.[1]

Софийский собор в Новгороде не имел, вплоть до 1108–1109 гг. фресковой росписи, за исключением, может быть, отдельных фигур или композиций в нижних регистрах.[2] От первоначального убранства собора до нас дошли две иконы, обе с большими утратами и изменениями их первоначального вида. Первая — это «Спас на престоле» (сейчас в Успенском соборе Московского Кремля). От нее сохранилась древняя доска, на которой в 1699–1700 г. воспроизведена первоначальная иконография.[3] Вторая — «Апостолы Петр и Павел» (Новгородский музей) (ил. 16), где первоначальная живопись фигур сохранилась, но за исключением голов, кистей рук и ступней ног, переписанных в XVI в.[4] Иконы имеют одинаковые, причем огромные, размеры (236 × 147 и 236 × 146 см), что соответствует размерам фигур в монументальной живописи.

Определение места этих икон в Софийском соборе, а также первоначального состава иконного убранства храма сопряжено с большими трудностями — нехваткой материала, вероятностью нетрадиционных решений на отдаленной периферии византийского мира. Приходится привлекать обширный сравнительный материал, прибегать к допущениям. Одна из задач данной статьи — выяснение первоначального состава предалтарных икон храма — кажется нам в большей степени приближенной к своему решению. Что касается другой задачи, выяснения первоначального места этих икон в храме, то ее решение носит лишь гипотетический характер.

---

* Работа написана при финансовой поддержке РГНФ, грант № 98-04-16163.

Первые русские каменные храмы — церковь Богородицы (Десятинная) в Киеве, 990-е годы, собор Спаса Преображения в Чернигове, 1030-е годы — принадлежали к типу «вписанного креста» и были трехнефными[5]. С конца 1030-х годов и до середины — третьей четверти XI в. господствует другой тип — пятинефные широкие храмы с окружающими их галереями. Эти храмы имели сложную структуру, с особыми престолами в тех или иных частях, с разным предназначением компартиментов (ил. 1).

Как известно, в XI и даже отчасти еще в XII в. еще окончательно не сформировалась функция помещений по сторонам центрального алтаря как жертвенника с севера и диаконника с юга[6]. Посвящение приделов Софии Киевской помогает определить сохранившаяся древняя стенопись. Д. В. Айналов и Е. К. Редин, занимавшиеся этим, подчеркивали, что этот храм, как центр всей русской митрополии, должен был иметь посвящения приделов с особенно глубоким смыслом, не зависевшим от частных причин, а *«от лица всей церкви русской»*[7].

Апсида северного нефа Софии Киевской, непосредственно примыкающая к центральной, посвящена верховным апостолам Петру и Павлу. В их образах была воплощена идея апостольской проповеди евангельского учения, что было очень важно для недавно крещеной Руси. В апсиде следующего, крайнего северного нефа находился придел Св. Георгия, великомученика, чей культ имел настолько глубокий и многогранный смысл, что строитель Софийского собора князь Ярослав, родившийся еще до крещения Руси, при переходе в христианскую веру получил христианское имя Георгий. Апсида, прилегающая к центральной с юга, посвящена богоотцам Иоакиму и Анне, а через них — Богородице. В крайней южной апсиде располагается придел Архангела Михаила, почитание которого имело многочисленные оттенки, в том числе связанные с темой загробной жизни и воскресения.

Никаких икон от киевского храма не осталось[8]. Найдены остатки фундамента мраморной алтарной преграды, проходившей между внутренними пилястрами восточной пары центральных подкупольных столбов[9]. Согласно реконструкции, она была невысокой, с открытыми интерколумниями.

На центральных предалтарных столбах Софийского собора в Киеве, на их западных, обращенных в наос поверхностях, под мозаичным «Благовещением» и шиферным карнизом, по всему храму отмечающим уровень хор, располагаются фрески — изображения отдельных фигур в рост (ил. 2). Вверху, непосредственно под карнизом, видны фигуры двух мучеников[10], ниже, над иконостасом XVIII в., видны головы еще двух мучеников, старца на северном столбе и молодого — на южном. Они похожи на мучеников-целителей Кира и Иоанна, тех самых, которые парой, симметрично св. мученикам Флору и Лавру, представлены на соответствующих столбах в росписи 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде[11]. Ниже, за иконостасом, первоначальная штукатурка, похоже, не сохранилась. Логично предположить, что там, в нижнем ярусе, третьем сверху, если считать от карниза, над невысоким цокольным орнаментальным регистром, находились фресковые изображения Христа и Богородицы, в соответствии с византийской традицией X–XI вв. (см. При-

ложение). Наличие на этих местах фигур подтверждается тем, что на другой — западной — паре центральных подкупольных столбов на всех гранях фигуры святых представлены именно в три яруса.

Своеобразие композиции на восточной паре столбов состоит в том, что фигуры верхних регистров на них очень крупные, их уровни не вполне совпадают с уровнями фигур на других столбах, в том числе на западной паре столбов. Следовательно, как подчеркивает известный исследователь Софии Киевской И. Ф. Тоцкая, специально по нашей просьбе изучившая вопрос о расположении настолпных фресок, изображения нижнего яруса должны были быть опущены ближе к уровню пола, чем на других столбах.

Предположение о фигурах Христа и Богоматери на центральных столбах киевского храма подкрепляется тем, что на его боковых столбах, которые располагаются по сторонам центральной пары пилонов, на той же линии, отделяющей наос от алтарных компартиментов, сохранились два изображения, являющиеся «фресковыми иконами» (ил. 4, 5).

С севера, на лицевой грани того столба, который расположен между Петропавловским и Георгиевским приделами, это фигура Иоанна Предтечи, в рост, в образе аскета-пустынника, с обнаженными ногами, в милоти. Правая его рука поднята в проповедническом, ораторском жесте, а в левой он держит развернутый свиток с греческим текстом, где удается прочесть слово «АМНОС». Здесь, несомненно, написан текст из Евангелия от Иоанна (Ин. 1:29), о грядущем в мир Агнце. Эта фреска связана по смыслу с обоими северными приделами. С одной стороны, образ Иоанна Предтечи подчеркивает тему проповедничества, просвещения, евангельского учения, продолжая и развивая идеи, заключающиеся в Апостольском (Петропавловском) приделе. С другой стороны, напоминание о Христе-Агнце связано с важными оттенками в почитании св. Георгия, великомученика, уподобившегося в своих страданиях Спасителю.

С южной стороны, между приделами Иоакима и Анны и Михайловским, представлена фигура Богоматери Оранты, в той же иконографии, что и мозаика в конце центральной апсиды. Наряду с вполне понятной связью этого изображения с приделом Иоакима и Анны, через тематику истории воплощения Логоса, фреска соотносится и с Михайловским приделом, как образ грядущего Воскресения, через обетование спасения благодаря Воплощению — через почитание архангела Михаила как проводника душ в загробном мире.

Следует отметить, что изображения на четырех предалтарных столбах были неодинаковыми по высоте. Если на двух центральных они должны были быть опущены относительно низко, то на обоих боковых они подняты высоко, а под ними — огромные панели с изображениями крестов. Возможно, это зависит от пропорций киевского храма: к боковым пилонам примыкают подхорные аркады, в Киеве они тройные, интервалы в них довольно узкие, и фресковые иконы пришлось поднять повыше, чтобы верующие могли лучше их видеть и не задевать.

Таким образом, мы предполагаем существование в Софии Киевской четырех фресковых икон, располагавшихся на западных поверхностях предалтарных

икон. Это был ансамбль из четырех изображений, объединенных по смыслу с сакральным пространством собора, с его компартиментами, посвящение которых зависело от специальных задач главного храма недавно крещеной страны.

Обратимся к Софийского собору в Новгороде (ил. 1). По типологии он подобен киевскому храму, но сильно отличается в деталях, в том числе в расположении и посвящении приделов. Неизвестно, имели ли апсиды, непосредственно примыкающие к центральной с севера и юга, какое-либо специальное посвящение. Крайние же боковые нефы вообще не имеют апсид. Между тем, в галереях Софии Новгородской располагаются приделы. О причинах устройства этих приделов нет сведений, равно как и об исторических лицах, выступивших со своим заказом. Установлено, что именно устройством приделов, весьма поместительных, продиктованы и специфические пропорции плана, и ширина галерей, и особенности вертикальной композиции Софии Новгородской[12]. В северной галерее, в восточной ее части, находится придел апостола Иоанна Богослова[13], его посвящение отдаленно перекликается с посвящением Апостольского придела в Киеве. В западной части той же северной галереи находится придел Иоанна Предтечи, что заставляет вспомнить фреску с фигурой Иоанна Предтечи в Киеве. В западной галерее, в ее северной части, был придел первомученика Стефана[14].

В южной части новгородского храма в древности известен только один придел — Рождества Богородицы в восточной части южной галереи. Его посвящение находит самую прямую аналогию с посвящением придела Софии Киевской праведным Иоакиму и Анне, родителям Богородицы. Следует вспомнить, что, по некоторым сведениям, еще до постройки Софийского собора в Новгороде появилась деревянная церковь Иоакима и Анны, может быть, в связи с именем первого новгородского епископа Иоакима. Этот храм, в позднейшие века тесно связанный с Софийским собором, зависевший от него, был в XVI в. упразднен, а его престол переместился в специально устроенный придел Софийского собора, к югу от придела Рождества Богородицы[15].

Галереи Софии Новгородской, с их приделами, играют более значительную роль в пространстве храма, чем в Софии Киевской. Крайние боковые нефы новгородского храма, очень узкие, служат словно связующими звеньями между главной частью храма и приделами в галереях.

Установив черты подобия в сакральном пространстве Софийских соборов в Киеве и в Новгороде, обратимся к вопросу о древнейших иконах новгородского храма.

До недавнего времени при изучении первоначального убранства Софии Новгородской принимались во внимание две ее древнейшие иконы «Спас Златая риза» и «Апостолы Петр и Павел»; предполагалось, что обе они были настольными, «стилосными», и помещались у западных граней предалтарных столбов. Высказывалось также мнение, что икона апостолов могла находиться в жертвеннике, поскольку жертвенник и северная зона алтарной части иногда в храмах византийского круга посвящались верховным апостолам[16]. Такое расположение икон не подвергалось сомнению и после открытия Г. М. Штендером в 1962–1965 гг. остатков деревянной алтарной преграды между парой централь-

ных предалтарных столбов[17]. Но в 1991 г. появилась иная интерпретация алтарной преграды: как наглухо закрытой, с двумя иконами («Спас на престоле» и «Апостолы Павел и Петр») по сторонам царских врат[18].

Это предположение кажется нам ошибочным. Во-первых, никаких следов членения алтарной преграды не сохранилось. Во-вторых, расположение икон новгородского Софийского собора в проемах алтарной преграды в XI в. представляется маловероятным, если исходить из современных знаний о византийском храмовом декоре этого времени. На этом вопросе следует остановиться подробно.

На протяжении последних десятилетий появилось большое количество исследований, посвященных истории византийских алтарных преград, а также изображениям по сторонам алтарной преграды[19]. В оборот введено много памятников X–XII в. Анализ памятников и письменных источников позволяет сделать следующие выводы. В XI в. в некоторых монастырях возникает литургическая практика закрытия алтарных дверей, а также и всех проемов алтарной преграды после перенесения святых даров на престол. Об этом говорится в литургическом комментарии Николая Андидского (вторая половина XI в.), а также в письме Никиты, хартофилакса и синкелла Софии Константинопольской, к монаху Студийского монастыря Никите Стифату, известному богослову. Хартофилакс Никита ссылается при этом на патриарха Евстафия (1019–1025 гг.), совершавшего литургию таким образом. Очевидно, что в это время уже намечается стремление подчеркнуть мистический характер литургии, хотя эти новшества не носили канонического характера, не были общеобязательными[20].

Однако речь шла только о завешивании проемов тканями, которые задергивались в определенные моменты литургии. Между тем ни реальный иконный материал, ни письменные источники — описи и типиконы некоторых храмов — ничего не говорят о наличии икон в интерколумниях алтарных преград. Тому приведены убедительные доказательства в исследовании А. Эпстин[21]. Те немногие тексты, которые пытались трактовать как свидетельство в пользу икон в интерколумниях, говорят скорее об иконах маленьких, подвешенных на архитраве, т. е. не закрывающих проемы преграды. От XI в. сохранилось только два свидетельства об иконах в интерколумниях, оба довольно туманные. В описании алтарной преграды в монастыре Монтекассино, времени аббата Дезидерия (1058–1086 гг.), сообщается, что тот заказал в Константинополе иконы для алтарной преграды, и 13 из них стояли на архитраве, а пять других висели под архитравом. Тут же говорится, что алтарная преграда имела шесть серебряных столбиков, т. е., очевидно, пять проемов, по числу икон[22]. Следовательно, иконы могли закрывать интерколумнии алтарной преграды. Однако есть доказательства, что иконы эти были небольшими и круглыми и проемов не закрывали[23].

Еще одно известие касается монастыря Петрицос в Бачкове, основанного Григорием Пакурианосом. В Типиконе этого монастыря, 1083 г.[24], говорится, что каждый день и каждую ночь должно зажигать три светильника перед иконой пресвятой Богородицы, в большой вимс — один светильник, а перед святой вимой — один светильник перед Распятием Спасителя, один светильник

перед иконой Предтечи и Крестителя, и один светильник перед иконой св. Георгия. Этот пассаж иногда трактуют как указание на иконы в интерколумниях[25], но непосредственно из текста это не вытекает: они вполне могли находиться на архитраве[26], как это было, например, в монастыре Пантократор в Константинополе в XII в.[27] и как это вообще было принято в ту эпоху.

Византийские алтарные преграды были мраморными, их колонки имели капители, и есть случаи (церковь Паммакаристос в Константинополе, ныне Фетие Джами), когда капители эти украшены бюстами апостолов с трех сторон, т. е. они рассчитаны на обозрение, а не на то, чтобы в них были врезаны иконы[28].

В качестве дополнительного, косвенного аргумента можно привести изображения алтарных преград в живописи. В мозаичном изображении Евхаристии из Михайловского монастыря в Киеве, около 1112 г., показана низенькая алтарная преграда, где переливчатые мраморные плиты вставлены в драгоценные обрамления[29]. В Лествице XII в., в монастыре Св. Екатерины на Синае (cod. 418, л. 269), представлена служба около кивория-преграды на тонких прозрачных колонках, причем иконы (с изображениями Богоматери и Христа) находятся не между колонками, а по сторонам кивория[30].

При таких прозрачных алтарных преградах особо чтимые иконы выставлялись перед преградой или по сторонам для особого поклонения «проскинезиса».

Наблюдения и архитектурно-археологические исследования В. Д. Сарабьянова показывают, что в ранних новгородских храмах алтарные преграды были открытыми (см. его статью в наст. изд.).

Алтарные преграды, в которых интерколумнии закрыты иконами, т. е. стали глухими, появляются в византийском мире не раньше конца XII в.[31] Но даже еще в начале XV в., как справедливо заметила А. Эпстин, Симеон, архиепископ Фессалоникийский, трактуя смысл алтарной преграды, ничего не говорит об иконах в интерколумниях[32].

История икон в интерколумниях — это, по существу, история местного ряда иконостаса. А она изучена плохо не только на византийском (или поздневизантийском, поствизантийском) материале, но и на материале русском. Что знаем мы о местном ряде софийского иконостаса в древности? Для суждения об иконах нижнего уровня ничего не дает известие о деятельности епископа Нифонта, записанное под 1156 г. и сообщающее, что тот *«тако украси святую Софию, притворы испьса, кивот створи и всю и вну украси»*[33]. Источники сообщают о переделках верхних ярусов, об исполнении икон с двенадцатью праздниками в 1341 г.[34], семифигурного деисусного чина с изображениями в рост в 1438 г.[35], о работах 1509 г., когда были расширены праздничный и деисусный ряды и, вероятно, написан пророческий ряд[36]. Лишь в 1519 г. впервые упоминается одна из икон местного ряда — храмовый образ «София Премудрость Божия», появление которого, возможно, следует относить к XV в.[37] О перестановках древнейших икон ничего не говорится.

Новгородцами даже в XVI в. не были забыты алтарные преграды, где интерколумнии задергивались тканями. На новгородской иконе «Покров», XVI в.,

из собрания Н. П. Лихачева, ГРМ, прекрасный белый храм — Богородичная церковь во Влахернах, но с намеком на Св. Софию Константинопольскую, а отчасти и на русские храмы, — изображен как бы в разрезе, с видом на восточную часть. В нижнем регистре композиции — арочная алтарная преграда с семью проемами. Центральный проем занят царскими вратами, а из боковых — четыре завешены красными и зелеными тканями, слегка раздвинутыми в стороны. На фоне проемов, на амвонах стоят император Лев Премудрый и патриарх Тарасий, за ними соответственно императрица Феофано со свитой и Андрей Юродивый с учеником Епифанием. На фоне проема слева от царских врат стоит «лик крылошан» — миряне в придворных лоратных одеждах, а на фоне правого проема — группа диаконов[38]. Аркада не имеет вверху горизонтального архитрава для икон и воспроизводит очень древний тип преграды, как заметил А. Грабар[39]. Разумеется, «Покров» содержит момент стилизации, какой-то специальной исторической ретроспекции, не без влияния мотивов поствизантийской живописи, это не изображение «с натуры». Но икона достаточно красноречиво передает саму атмосферу местной культуры, ее насыщенность исторической памятью.

Размещение «Спаса на престоле» и «Апостолов Петра и Павла» в двух симметричных проемах алтарной преграды XI в. в Софии Новгородской маловероятно еще и потому, что эти иконы не являются симметричными по смыслу. В первоначальном убранстве храма должны были быть и другие иконы.

Мы предполагаем, что в новгородском Софийском соборе было четыре крупных иконы, одинакового размера, и располагались они не в алтарной преграде, а, скорее всего, у западных граней четырех предалтарных столбов, по линии, разделяющей алтарные компартименты и пространство наоса, т. е. так же, как «фресковые иконы» в Софии Киевской (ил. 3).

Рассмотрим каждую из четырех новгородских икон — две реально сохранившихся и две предполагаемых.

«Спас на престоле» («Спас Златая риза»)

В 1561 г. икона была вывезена из Новгорода и с тех пор находится в иконостасе Успенского собора Московского Кремля. От «Спаса» осталась древняя доска и на ней живопись 1699–1700 гг., повторяющая древнюю с весьма необычной иконографией[40].

Письменные источники содержат весьма веские свидетельства в пользу того, что традиционное место «Спаса на престоле» было у южного предалтарного столба.

В «Повести о чюдном видении Спасова образа, како явися благоверному царю греческому Мануилу, еже он же написа», в ее так называемой Волоколамской редакции, созданной до 1526 г., речь идет о глубокой, легендарной древности, то ли XI, то ли XII в. Описывается святыня Софийского собора — *«образ милосердаго Спаса, иже на иконе написан стоит в церкви святыя Софеи на столпе на правом крилосе* (выделено мной — Э. С.) *златом риза и икона утворена, а вице, и руце, и нозе от вопов, якоже горазди изографи ведят»*[41]. Имеется в виду, бесспорно, икона «Спас Златая риза», стоявшая у южного предалтарного столпа

Те перемены, которые, возможно, производились в иконостасе в 1509 г., когда были расширены праздничный и деисусный ряды, и был, вероятно, написан пророческий ряд, не обязательно касались нижнего, местного ряда, о составе и характере которого мы вообще мало знаем. Но даже если и касались, они не могли затронуть «Спаса на престоле», иначе Повесть о Спасовом образе не описала бы икону как стоящую *в древности* на правом клиросе.

В 1528 г. новгородский архиепископ Макарий изготовил для Софийского собора новые царские врата, по размеру больше прежних, в связи с чем предпринял какие-то перемещения в иконостасе. Он *«иконы в Святей Софии повеле по чину поставити; самую чюдную икону Святую Софею выше возовиг, и цареградские иконы, Всемилостивый Спас наш Господь Исус Христос стоящ, от злата и сребра вельми чюдно устроение, и святии апостолы Петр и Павел, такоже стоящи, от злата и сребра чюдно устроени, и си чюдные иконы противу своего святительского места постави* (выделено мной. — *Э.С.*), *и пелены от паволок устрои, чюдно и чепо видети, и прочая иконы по чину повеле поставити»*[42]. В этом тексте есть немало загадок. Естественно, что изготовление новых царских врат повлекло за собой какие-то ремонтные работы в иконостасе, после чего потребовалось поставить иконы «по чину». Но непонятно, отчего самые чтимые, особо выделенные, «цареградские» иконы Спаса и апостолов, обе в роскошных окладах, очутились не в центральной части местного ряда, не вблизи царских врат, а вновь у южного столба (ибо святительское место было именно против южного столпа)[43]. Их положение можно объяснить лишь тем, что постановка икон «по чину» означала — «по старине», так как до макарьевских переделок «Спас на престоле» как раз и стоял у южного столба, т. е. там, куда его возвратил Макарий после ремонта.

Когда в 1561 г. обе древние иконы были увезены в Москву, а в 1572 г. возвращены (причем «Спас» — не в оригинале, а в копии; ил. 12), то поставили их в Софийском соборе на то же место: *«...на старом месте против места владычня»*[44].

Таким образом, «Спас на престоле» находился в древности у западной грани южного предалтарного столба, то есть там, где в византийских храмах X–XI вв. принято было помещать мозаичное или фресковое изображение Христа (ил. 6, 7, 11).

Икона Богоматери

Маловероятно, чтобы в новгородском соборе в XI в. не было бы изображения Богоматери. Образ Богородицы, Теотокос, через посредство которой был принесен в мир Спаситель, осуществилась связь земного и небесного, единство человеческого и божественного в природе Христа, был одним из центральных образов теологии средневизантийского периода. Без фигуры Богоматери невозможно вообразить ни византийский, ни русский храм XI в., и вообще послеиконоборческого периода.

Тема Богородицы была тесно связана с темой единосущия божественной и человеческой природы Христа и, следовательно, с темой истинности Боговоплощения, истинности и святости иконного образа. Поэтому она приобрела ог-

ромное значение для защитников иконопочитания. В Деяниях Седьмого Вселенского собора, состоявшегося в 843 г. в Никее и заложившего основы теории иконопочитания в борьбе с иконоборческой ересью, тема Богородицы занимает большое место. Вместе с темой Воплощения, вочеловечения Христа и его искупительной жертвы она повторяется многократно[45].

Особенно важны для нас те формулировки Деяний Седьмого Вселенского собора, которые касаются храмового декора. В Деянии первом приводится выступление Феодосия, епископа Амморийского, который сказал: «*А что касается изображений в церквах, так я полагаю прежде всего изображать икону Господа нашего Иисуса Христа и Святой Богородицы, из всякого вещества: золота, серебра, и всякими красками, чтобы всем было известно домостроительство воплощения...*»[46] Аналогичные идеи высказывает Епифаний, диакон церкви Катанской, в своем Похвальном слове, сказанном святому собору, обращаясь к христианской церкви: «*Тебе, как невесте Царя веков, Сына и Слова Божия, в воспринятой им по домостроительству плоти имеющего образ человеческий, прилично носить живописно сделанный человекообразный образ его, чтобы видно было, что ты невеста царская. **Прилично также, чтобы на священнейших стенах твоих находился живописный или же мозаический образ Матери Христа...***» (выделено мною. — *Э. С.*)[47].

Исключительное место занимал образ Богородицы в творениях патриарха Фотия, одного из ведущих византийских богословов X в., который с своих Гомилиях подчеркивает роль Богоматери в воплощении Спасителя, а также заступничество Богородицы по отношению к человеческому роду[48].

В системе росписи купольного храма в послеиконоборческий период было установлено в куполе изображать Христа в той или иной иконографии, а в конхе апсиды — Богородицу[49]. Начиная с мозаичного изображения в Софии Константинопольской, IX в., Богоматерь с младенцем на престоле, или в рост, или в поле Оранты без младенца представлены в памятниках IX–XI вв.: в конхах Софийского собора в Фессалониках, кафоликона в монастыре преподобного Луки в Фокиде, церкви Успения в Никее (композиция погибла в 1924 г.), Софийского собора в Киеве, церкви Успения в Дафни[50].

Не так отчетливо проявляется эта тенденция в пещерных храмах Каппадокии, поскольку у них совсем иное внутреннее пространство, иная «архитектура», отсутствует купол, где можно было бы разместить изображение Христа, а программа росписи отличается архаическими особенностями. Но и там изображение Богоматери играет видную роль[51].

В соборе, посвященном Св. Софии, образ Богородицы, вместилища и престола Премудрости, должен был иметь особое значение[52]. Не случайно в интерьере Софии Киевской столь большое значение имеет фигура Богоматери в конхе апсиды, которая дана в особо крупном масштабе, с подчеркнуто монументальными, массивными пропорциями.

В Софийском соборе в Охриде, середины XI в., на предалтарных столбах представлены не Спаситель с Богоматерью, но два изображения Богоматери с младенцем на престоле, причем в разной иконографии. На северном столбе

младенец Христос изображен с обнаженными скрещенными ножками, в живом повороте к Богородице, а на южном — и Богоматерь и Спаситель восседают в торжественной фронтальной позе[53]. П. Милькович-Пепек полагает, что эти парные композиции должны были выразить определенную богословскую концепцию. В одном случае Богоматерь представлена как мать со своим ребенком, в другом же подчеркивается божественная природа Спасителя[54]. Г. Бабич отмечает, что образы Богородицы с Христом в Софии Охридской *«символически указывают на присутствие Логоса, то есть Божественной Премудрости, которой посвящен охридский собор»*[55].

Но если в Софийском соборе в Новгороде не было росписи, и, следовательно, не было и изображения Богоматери в конхе апсиды, то каким же образом была представлена Богородица?

Хотелось бы думать, что икона, располагавшаяся у северного предалтарного столба, симметрично иконе Спаса на престоле, изображала Богоматерь также на престоле, в композиции, близкой к фреске в конхе Софии Охридской[56] (ил. 10). Другой иконографический вариант встречается среди произведений, созданных в XVII в. мастерами московской Оружейной палаты, которые, как известно, повторяли многие древние и особо чтимые образы. Это икона с фигурой Богоматери с младенцем на престоле, в изводе, восходящем к мозаике в конхе Софии Константинопольской, и с широкими полями, несущими на себе изображения пророков и живо напоминающими серебряные оклады древнейших новгородских икон[57] (ил. 13). Третий вариант иконографии «Богоматери на престоле» известен в Новгороде: краснофонная икона второй половины XIII в. в ГРМ, с предстоящими св. Николаем и апостолом Климентом[58], который восходит, вероятно, к «Богоматери Печерской», утраченной чтимой иконе Успенской церкви Киево-Печерской лавры.

Обратимся, однако, к документальным свидетельствам. Есть некоторые основания предполагать, что в Софийском соборе была древняя, особо чтимая икона с изображением Богоматери Одигитрии. В Новгородской Второй (Архивской) летописи говорится под 1561 г. следующее: *«В лето 7069-го месяца марта в 9, в неделю Великого поста, царь князь великий Иван Васильевичь взял из Великого Новагорода к себе на Москву из Софии Премудрости Божии три образы: Спас, да другой образ Петр и Павел, да у них во облаци Спас, да третей образ Благовещение святеи Богородицы Юрьева монастыря. Да провожали те образы архиепископ Нимин со архиманъдритом Варъфоломеем Юрьева монастыря, и со всеми игумены Новгородцкими и священицы, и со всеми гражены Великого Новагорода на Ильину улицу к Знамению святеи Богородици. Да там архиепископ у Знамения и молебны служил. Да в Софии пел 4 молебны — Преображению, да Благовещению Пречистои, да пречистой Одигитрее* (выделено мною.— Э.С.), *да апостолу Петру и Павлу, да воду святил, да иконы кропил и народ крестил. Да как архиепископ отпия обедню, и после обедни иконы отпустил»*[59]. Как мы видим, вывозя «три образы», пели «4 молебны» причем четвертым оказался молебен «Пречистой Одигитрии»

История вывоза древнейших икон из Новгорода царем Иваном Грозным не во всем ясна. «Благовещение» из Юрьева монастыря, например, было в Москве уже в 1554 г., о чем свидетельствует дело дьяка Ивана Висковатого[60]. Известие о вывозе иконы «Благовещение» в 1561 г. В. И. Антонова рассматривает как интерполяцию, вставку, которую сделал летописец, спохватившись, что в свое время не записал это под нужным годом[61]. Но могло быть и иначе: икону вывезли и вернули, не записав, а потом, в 1561 г. опять вывезли, с указанием в летописи. Вывоз икон из Новгорода с последующим возвращением известен в 1561 г. вывезли «Спаса Златую ризу» и «Апостолов Петра и Павла», а в 1572 г. их возвратили («Спаса» — в копии).

Вывоз иконы Одигитрии из Новгорода нигде не отмечен. Но такая икона явно была вывезена, коль скоро 9 марта 1561 г. отслужили молебны не только в честь Преображения (т. е. Христа в связи с иконой «Спас Златая риза»), «Апостолов Петра и Павла», «Благовещения», но и в память «Одигитрии».

О том, что это была за икона, можно строить предположения. Она могла быть из Софийского собора (как вывозимые «Спас» и «Апостолы»), но могла быть и из Юрьева монастыря (как «Благовещение»). Во-первых, это могла быть знаменитая, счастливо сохранившаяся двусторонняя икона с «Богоматерью Одигитрией» и «Св. Георгием», ныне в Успенском соборе Московского Кремля, с ее разноречивой датировкой и атрибуцией[62]: Е. Я. Осташенко относит ее к концу XI — началу XII в.[63], но, как представляется автору данной статьи, предпочтительнее датировка О. С. Поповой — ближе к середине XI в.[64]

Во-вторых, это могла быть та «корсунская» икона из Софийского собора (ил. 15), от которой осталась средняя, фоновая часть замечательного серебряного оклада в Новгородском музее (И. А. Стерлигова датирует его временем епископа Нифонта, 1130–1156 гг.)[65], надетый на новую доску. Рассматривая иконы Софийского собора, Н. Е. Мнева и В. В. Филатов отмечали, что в этом храме должна была быть и икона Богородицы, и считали древнейшей богородичной иконой собора как раз «корсунскую» в древнем окладе[66].

Наконец, это могла быть и та икона «Богоматерь Иерусалимская», или «Гефсиманская», которая неизвестно с какого времени находилась в Успенском соборе Московского Кремля и исчезла оттуда в 1812 г. и от которой осталась только реплика-копия, огромных размеров, стоящая у южной стены и задвинутая за Царское место[67] (ил. 14). Этот загадочный памятник ждет своего исследования.

Обращает на себя внимание очень большой размер всех трех «Одигитрий». Не являются ли они репликами каких-то выдающихся, крупного размера константинопольских святынь? Еще одна крупная русская «Одигитрия», конца XIII — начала XIV в. (Псковский музей) имеет размер 147 × 126[68], т. е. намного меньше предыдущих по высоте.

Исчезнувшая настольная икона Богоматери из Новгородской Софии должна была быть похожей по композиции на сохранившуюся икону Спаса, как показывают многочисленные византийские аналогии X–XI вв. (см. Приложение, ил. 6–9). Ср., например, настольные фресковые иконы в кафоликоне монастыря Протат на Афоне[69] (ил. 16).

В XI в. в Софии Новгородской могло быть несколько других богородичных икон, разных типов. В Софийском соборе в Киеве тема Богородицы была подчеркнута несколькими изображениями — мозаичной фигурой в конхе центральной апсиды, фигурой из «Благовещения», предполагаемой фреской в нижнем регистре одного из центральных предалтарных столбов, изображениями в Иоакимо-Аннинском приделе, фигурой на столбе между Иоакимо-Аннинским и Архангельским приделами. В новгородском храме, при отсутствии стенописей, были, вероятно, отдельные, поклонные иконы, в киотах, на постаментах.

«Апостолы Петр и Павел»

Эта огромная икона, размером 236 × 147 см, т. е. той же величины, что и «Спас Златая риза», хранится в Новгородском музее[70] (ил. 16). Первоначальная живопись на ней в значительной степени сохранилась, но головы, кисти рук и ступни переписаны в XVI в. Как было отмечено, ранее предполагалось, что икона с апостолами была «стилосной» у столба, либо что она находилась в жертвеннике[71], а в последнее время Г. М. Штендером и С. И. Сивак выдвинуто предположение о расположении этой иконы в самой алтарной преграде, в пару к «Спасу Златая риза»[72].

Первое документальное известие об иконе «Апостолы Петр и Павел» относится только к 1528 г.: летописный рассказ об переустройстве иконостаса архиепископом Макарием[73]. Местный ряд стал в это время, вероятно, сплошным, и, если «Спас Златая риза» занял по-прежнему свое древнее место у западной грани юго-восточного подкупольного столба (*«против... святительского места»*), то икона с апостолами, вероятно, уже утратила свое первоначальное местонахождение, поскольку очутилась рядом со «Спасом»[74]. Будучи увезена в Москву в 1561 г., она вернулась в Софийский собор в 1572 г. и встала *«против места владычня»*, как до увоза.

Структура посвящений компартиментов в Софии Новгородской показывает, что икона с апостолами связана с северной частью храма. Весьма вероятно, что она помещалась на западной грани того столба, который разделяет два северных нефа, т. е. стоит между жертвенником и крайним нефом. Мы предполагаем, что она занимала то место, которое в киевском храме занимает фреска с фигурой Иоанна Предтечи в образе аскета, проповедника явления Агнца.

Основной смысл иконы с двумя верховными апостолами — проповедь христианства, несение евангельской истины народам, — идея, актуальная в новокрещеной стране и тесно связанная с темой Божественной Премудрости. Это икона апостольских деяний, образ их обращения к народам, что ясно выражено символикой жестов. Вместе с тем икона обладает и евхаристическим смыслом, поскольку возбуждает целый ряд ассоциаций с византийскими ставротеками, где были приняты изображения апостолов Петра и Павла по сторонам частицы Честного креста. Атрибуты апостолов — ключи рая у Петра[75], его посох с крестом, книга Евангелия у Павла — содержали в себе тему обетования спасения.

Несохранившаяся икона («Архангел Михаил»?)

В Софийском соборе должна была быть еще одна икона, симметричная «Апостолам Петру и Павлу». О том, что она действительно существовала, говорит

родского музея, типологически близкий к сохранившемуся окладу иконы «Апостолы Петр и Павел» и находящийся сейчас на уже упомянутой «Богоматери Корсунской», смонтирован — вероятно, в XVI в. — из двух окладов. От одного, явно принадлежавшего иконе Богоматери с младенцем, остались нимбы. От второго — оклад полей: пятифигурный деисусный чин на верхнем поле и по три фигуры мучеников-воинов на боковых полях: Евстафий, Меркурий и Никита на левом поле, Феодор, Прокопий и Нестор — на правом[76]. Поскольку на верхнем поле утрачено два фрагмента оклада, а характер орнамента позволяет судить о размерах утрат, то, как остроумно высчитала Э. А. Гордиенко, ясна и первоначальная ширина утраченной иконы — около 147 см, т. е. такая же, как у «Спаса Златая риза» и у иконы с апостолами. О высоте иконы судить трудно, однако очевидно, что оклад сохранился неполностью и первоначально мог достигать высоты названных древних икон.

Этот оклад — не от иконы «Спас Златая риза».Святые мученики-воины не могли занимать поля иконы Спаса; там, по традиции, должны быть изображены апостолы, и они действительно были представлены на иконе «Спас Златая риза», как о том свидетельствует копия в иконостасе Новгородской Софии[77]. Не могло быть мучеников-воинов и на иконе Богородицы, поскольку там изображались преимущественно пророки. Состав святых указывает на то, что это была икона либо св. воина, например, Георгия или Димитрия Солунского, либо архангела Михаила.

Образ св. Георгия был исключительно популярен на Руси, начиная с первой половины — середины XI в., со времени правления Ярослава Мудрого, в крещении — Георгия. Присутствие в Софийском соборе его изображения не было бы удивительным. Достаточно известен был и культ св. Димитрия Солунского.

Но точно так же уместно было и изображение архангела Михаила, если, к тому же, принять во внимание, что его образ связывался с покровительством душам усопших в загробном царстве и был характерен для храмов-усыпальниц, а Софийский собор служил усыпальницей новгородских князей, епископов и архиепископов[78]. Архангел Михаил — проводник душ умерших по загробному миру, его образ соотносится с темой спасения и воскресения к жизни будущего века[79], в посвященных ему приделах часто устраиваются погребения выдающихся лиц. Некоторые посвящения храмов и приделов архангелу Михаилу отражают именно этот оттенок его почитания. Наиболее известный пример — центральный храм комплекса в монастыре Пантократор в Константинополе[80]. Расположение двух престолов Софии Киевской — Иоакима и Анны, а к югу от него — Архангела Михаила — аналогично расположению тех же престолов в монастыре Пантократора в Константинополе — храма Богоматери Елеусы, а к югу — Архангела Михаила.

Напомним, что и в Софийском соборе в Константинополе в юго-западной части был придел Архангела Михаила с его чудотворным образом. Сведения об этом образе имеются уже в текстах конца XII — начала XIII в. Согласно излагаемой русскими паломниками XIV в. легенде, архангел Михаил рассматривался как *«страж дому святыя Софеи и Царяграда до второго пришествия»*[81].

В южной части новгородского Софийского собора, а именно в приделе Рождества Богородицы, был в 1052 г. погребен строитель собора князь Владимир Ярославич, а также его супруга Анна. На схеме исторических погребений в Софии Новгородской видно, что южная часть храма буквально наполнена гробницами[42].

Именно юг, южная сторона храма связывалась в византийской и вообще христианской теологии с райским блаженством и грядущим воскресением[43]. Связь южной части храма с образом Архангела Михаила встречается во многих случаях и на Руси. В Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове роспись диаконника посвящена Архангелу Михаилу (а жертвенника — Иоанну Предтече, что заставляет вспомнить соответствующие образы обоих русских Софийских соборов XI в.[44] В соборе Рождества Богородицы в Суздале именно южные «златые врата» изображают деяния архангела Михаила[45]. Уже в XIV в. в Московском Кремле храм Архангела Михаила, служивший княжеской усыпальницей, строится именно к югу от главного Успенского собора.

Если в цикле древнейших икон Софийского собора действительно было изображение архангела Михаила, то оно могло находиться на западной лопатке того столба, который стоит между диаконником и крайним северным нефом, симметрично иконе с апостолами, или во всяком случае в южной части храма.

Если архангел Михаил был представлен в воинских одеждах, то в качестве аналогии укажем византийскую икону из золота, серебра и эмалей, конца XI — начала XII в., где в центре изображен архангел Михаил в образе воина, с поднятым мечом, а на боковых полях — фигуры св. воинов в рост: обоих Феодоров, Димитрия, Нестора, Прокопия, Георгия, Евстафия и Меркурия[46] (ил. 17). Сохранилась небольшая русская икона XII в. «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» (Музей «Московский Кремль»), с фигурой архангела в аналогичной грозной позе[47], — не реплика ли древнего новгородского прототипа?

Но святые на окладе представлены не с оружием, а в патрицианских одеждах. Если в этом отразились особенности центральной фигуры, то в среднике был изображен либо один из св. воинов также в патрицианских одеяниях, либо архангел Михаил в лоратных одеждах небесного двора, как на иконе ГТГ около 1300 г. из Ярославля[48].

Неясно, правда, время создания этой несохранившейся иконы. Датировка оклада разноречива: от середины XI в.[49] и времени архиепископа Нифонта (1131–1156 гг.)[50] до позднего XII в.[51] Нам представляется, что оклад создан никак не позже времени Нифонта, а может быть, и раньше, в XI в.

* * *

Размещение четырех древнейших икон Софии Новгородской именно у западных лопаток предалтарных столбов — не более чем гипотеза. Имеются доводы и за, и против нее.

Ширина каждой из сохранившихся древнейших икон несколько больше, чем средняя ширина софийской лопатки: 147 см вместо приблизительно 120 см. Но вряд ли эта разница может служить серьезным аргументом против названного предположения[52]. Если иконы и выступали с каждой стороны приблизительно

на 14–15 см, то получавшиеся зазоры между краями икон с тыльной стороны и боковыми лопатками столбов вполне могли быть использованы для деревянных креплений

В византийских памятниках изображения на предалтарных столбах, будь то мозаики или фрески, изумительно красиво вписаны в соответствующие участки пилястр (см. Приложение). Но бывают и исключения. Так, в церкви Панагии монастыря Осиос Лукас в Фокиде, Греция, мраморные обрамления фигур на столбах почему-то шире, чем сами столбы; мраморные «пластины» выступают с каждой стороны примерно на 10 см (осмотр в натуре). В храме монастыря Ватопед (см. Приложение) мраморная алтарная преграда, располагающаяся не между столбами, а перед ними, т. е. западнее, своими членениями не вполне соответствует положению пилонов, колонки преграды не обрамляют плоскости столбов, а слегка сдвинуты по отношению к ним.

Трудно сказать, почему ширина икон Новгородской Софии не отвечает ширине лопаток, т. е. архитектурному модулю храма. Возможно, сама иконография изображений «Спаса на престоле» и предполагаемой «Богоматери на престоле», а также иконы с двумя фигурами апостолов, требовала более широких композиций.

Существует еще одно возражение против нашей реконструкции. По мнению А. И. Комеча, поместить иконы на боковых столбах, где располагаются аркады, поддерживающие хоры, — нелогично, ибо это не отвечает архитектонике храма. Возразим, однако, что в Софии Киевской именно там располагаются упомянутые фрески с фигурами Иоанна Предтечи и Богоматери Оранты, явно относящиеся к общей программе храмового убранства, а не к локальному участку росписи. Между пилоном Софии Новгородской и столбом подхорной аркады (ныне утраченной) было более 2 м, т. е. не так уже узко, тем более если учесть, что это была не стена коридора, а всего лишь граненый столб, не мешавший проведению службы перед иконой, поклонению иконе и целованию.

То обстоятельство, что на византийских предалтарных опорах находились мозаики или фрески, а не иконы, вряд ли может опровергнуть наше предположение о размещении икон на столбах. Во фресковой росписи встречается имитация икон: фреской изображены иконы в рамочках, с петлями, которые словно бы развешаны на стенах. Это можно видеть в храмах XII в. — в церкви-колонце в Бачкове[13] и в Георгиевской церкви в Старой Ладоге[14]. В свою очередь, перед мозаичными или фресковыми изображениями возжигали лампады и устраивали службы, как перед иконами, о чем говорит, например, уже упоминавшийся типикон 1136 г. монастыря Пантократора в Константинополе. В Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове в росписи 1140-х годов на фреске с изображением Богоматери, которая, как и симметричная ей фигура Христа, фланкирует вниму. В. Д. Сарабьянов недавно во время реставрации обнаружил серебряные гвоздики от когда-то бывшего на фреске оклада — совсем как на иконе. Виды живописи были взаимозаменяемыми, все зависело от условий, от возможностей заказчиков того или иного храма. И если при первоначальной декорации Софии Новгородской не было фрескистов, то вместо фре-

сок на предалтарных столбах вполне могли быть размещены большие монументальные иконы.

Монументальный размер обеих сохранившихся древнейших икон — Спаса и апостолов — адекватен размерам мозаичных и фресковых изображений на предалтарных столбах византийских храмов. Разумеется, размеры икон и фресок в каждом случае зависят от масштабов самого храма, но должна была быть — для значительных, кафедральных храмов — и какая-то общая тенденция. В Софии Охридской размеры каждой фресковой композиции на предалтарных пилонах — около 240 × 105 см[95], т. е. в высоту они очень близки к высоте древнейших новгородских икон. Размеры мозаичных композиций Кахрие Джами, без рам, — 252 и 253 × 105 см[96]. В Календер-хане Джами рамы от исчезнувших композиций — еще крупнее.

В предлагаемой реконструкции нас не должно смущать, что иконы на предалтарных столбах Софии Новгородской оказываются в другой плоскости, чем сама алтарная преграда, заглубленная к востоку. Именно такое расположение преграды характерно для большинства византийских храмов X–XI вв., тогда как выстроенная в одну линию преграда кафоликона монастыря Ватопед, идущая от стены до стены[97], является исключением.

Западные лопатки предалтарных столбов Софии Новгородской долго оставались вне алтарной преграды, хотя она и передельвалась. Обратим внимание на то, что размеры в длину праздников 1341 г. и пятифигурного деисусного чина 1438 г. примерно совпадают: около 6 м 20 см или 6 м 30 см, и они больше, чем ширина древнейшей алтарной преграды, открытой Г. М. Штендером. Если первая алтарная преграда проходила между внутренними лопатками предалтарных столбов (около 5 м 10 см), то впоследствии она должна была пролегать западнее, между западными лопатками тех же столбов. Когда переместили преграду? Это могло случиться как при Нифонте в XII в., так и при архиепископе Василии, после пожара 1340 г.[98] Но западные грани предалтарных столбов остались в верхних ярусах открытыми. Надо полагать, что алтарная преграда полностью превратилась в сомкнутый иконостас только в XVI в., когда в 1509 г. были написаны дополнительные иконы деисусного и праздничного рядов. Икон стало так много в каждом ряду, что иконостас еще раз сместился к западу и закрыл предалтарные столбы. Но, как мы видели, «Спас на престоле» даже и при такой переделке сохранил свою позицию, которую мы считаем первоначальной, — у западной лопатки южного предалтарного столба.

Недостаточная изученность мешает сегодня решить, насколько убранство Софийского собора большими настольными иконами повлияло на декор других новгородских храмов: как располагались «Благовещение» из Юрьева монастыря (возможно, храмовая икона Благовещенской церкви 1103 г.), ГТГ[99] и «Св.Георгий» из Юрьева монастыря, ГТГ[100]. Возможно, в XII в. принципы размещения больших икон изменились.

Не исключено, что «стилосной» была икона «Богоматерь Влахернитисса» («Ярославская Оранта»), ГТГ, около 1224 г., из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле[101].

В русской храмовой декорации изображения на западных гранях предалтарных столбов долго еще сохраняли свое значение. Доказательство тому — две композиции на предалтарных столбах Успенского собора на Городке в Звенигороде, около 1400 г.: «Ангел вручает преподобному Пахомию монастырский устав» и «Беседа преподобного Варлаама с царевичем Иоасафом».

Линия, разделяющая алтарные части храма и наос, вдоль западных граней предалтарных столбов, несла огромную выразительную нагрузку. В пятинефных русских соборах XI в. с их не двумя, а четырьмя предалтарными изображениями, эта зона скрепляла основные компартименты храма, намечая связи между посвящениями его престолов в алтарных частях. Структура больших русских храмов XI в. — пятинефных, с галереями — определялась не столько собственно архитектурными традициями и художественными вкусами, сколько теологическими причинами, необходимостью как можно более глубокого раскрытия основной тематики христианства.

Наиболее важным выводом из рассмотрения древнейших икон Софии Новгородской является не их размещение именно у пилястр предалтарных столбов, а их предполагаемый состав. Против нашей реконструкции состава икон можно выдвинуть серьезное возражение. Новгород не испытал больших исторических потрясений, его культуре присуща традиционность, уважение к прошлому. Особо чтимые иконы бережно сохраняются, копируются. Икона «Спас Златая риза» была не раз скопирована в Новгороде и многократно — в Москве. Почему же от исчезнувшей иконы Богоматери не осталось столь же яркой иконографической традиции? Ответим, что ведь и «Апостолы Петр и Павел», икона сохранившаяся, почти не имеет копий и реплик (кроме житийной иконы XVI в. из церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгородском музее).

Следует подчеркнуть связь четырех предполагаемых икон между собой и с компартиментами храма. Четыре иконы раскрывали недавно обращенному народу важнейшие истины христианства, темы Христа Вседержителя, Богородицы, через посредство которой Спаситель пришел в мир, тему искупительной жертвы Христа, евангельской проповеди, грядущего спасения. На каждой из четырех икон был оклад, и на каждом окладе (судя по окладу «Петра и Павла») — не менее 20 фигур, соподчиненных по смыслу с центральным изображением: апостолы вокруг Христа, пророки вокруг Богоматери, мученики, целители и св. жены вокруг верховных апостолов, св. воины-мученики вокруг неизвестного изображения (архангела Михаила?). Эти сияющие серебряные позолоченные оклады подчеркивали тему Божественного Света, принесенного в мир, которая содержалась в иконных изображениях.

Внутренний вид Новгородской Софии был в середине XI в. весьма необычным. Причина была не только в огромном размере икон, не характерном для византийского искусства. Стены собора не имели или почти не имели росписи, а были только покрыты розовым раствором, который был заглажен специальным образом, а местами расчерчен на квадры, имитирующие кладку из камня[102]. А если это было так, то какой же глубокий контраст образовывали

с этими стенами иконы у предалтарных столбов или другие — стоящие в отдельных киотах, иконные оклады из позолоченного серебра, украшения алтарной преграды[103]

Мы совсем не касаемся здесь вопросов украшений алтарной преграды, оформления киториев, обрамлений икон. Историками византийского искусства накоплен достаточно большой материал по мраморной резьбе иконостасов, инкрустированным изображениям на алтарных преградах, орнаментальному убранству и символике этого орнамента. Все это имеет весьма косвенное отношение к новгородской проблематике. Следует лишь высказать предположение, что первоначальные иконы Софийского собора в Новгороде были как бы драгоценными инкрустациями в его интерьере, и резкость контраста могла быть сглажена столь же драгоценными тканями, которые могли украшать стены и столбы храма. В 1528 г. архиепископ Макарий, заново организуя иконостас «по чину», *«пелены от паволок устрои, чюдно и лепо видети ...»*[104]

Казалось бы, в середине XI в., когда вся христианская культура на Руси имела своим источником византийскую традицию, интерьер храма должен был иметь облик, близкий к византийскому. Однако, подобно раннему русскому зодчеству, проанализированному А. И. Комечем[105], убранство Софии Новгородской было необычным. Это определялось и большими масштабами храма, и огромностью икон, и их повышенным значением при отсутствии стенописи, и всем своеобразием местной культуры, где богатством заказчиков не всегда удавалось преодолеть трудность приглашения мастеров в удаленный край и где аристократические, проконстантинопольские вкусы княжеской среды причудливо сочетались с народными, «варварскими» традициями.

* * *

Итак, в данной статье выдвигаются следующие положения.

Несмотря на то, что от первоначального убранства Софийского собора в Новгороде до нас дошли только иконы «Спас Златая риза» и «Апостолы Петр и Павел», они вряд ли стояли симметрично в алтарной преграде собора, по сторонам царских врат, как это предположили Г. М. Штендер и С. И. Сивак. Сочетание этих двух икон, столь несимметричных по образу, и их размещение в алтарной преграде, которую в главных храмах Византии принято было оставлять прозрачной, — все это можно было бы принять лишь при допущении очень большой исключительности программы убранства русского храма, ее неподчиненности общим законам византийской теологии и культуры XI в. Вероятность этого существует, но она крайне невелика.

Мы выдвигаем гипотезу, что в Софийском соборе было не две, а четыре иконы, сходных размеров: «Спас на престоле», «Богоматерь», «Апостолы Павел и Петр» и икона с неизвестным изображением («Архангел Михаил»?). Они стояли не в интерколумниях алтарной преграды, а у западных граней предалтарных пилонов, по сторонам центральной апсиды (заменяя мозаичные или фресковые изображения, имеющиеся в большинстве византийских храмов X–XI вв.) и по сторонам боковых апсид, примыкающих к центральной с севе-

ра и юга (подобно фресковым иконам на пилонах Софийского собора в Киеве). Структура широких русских пятинефных соборов XI в., с дополнительными приделами в боковых апсидах или галереях, диктовала увеличение количества монументальных или иконных изображений, которые располагались на западных гранях предалтарных столбов, т. е. на линии, отделяющей алтарные компартименты от наоса.

Примечания.

* В начале работы над данной темой автору казалось допустимым предположение Г. М. Штендера и С. И. Сивак о размещении двух древнейших икон Софийского собора в Новгороде в интерколумниях алтарной преграды (см. примеч. 18). Эта точка зрения отразилась в тезисах соответствующей конференции (*Смирнова Э. С.* Изображения на алтарных преградах XI в. по русским источникам // Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика. Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Москва. Тез. докладов. М., 1996. С. 36–37). В ходе исследования точка зрения автора изменилась, что нашло отражение в публикуемом тексте. Предлагаемая концепция была обсуждена на международной конференции «Византийские иконы: искусство, техника и технология», организованной 20–21 февраля 1998 г. в Афинах Библиотекой Гennадиона и Американской школой классических исследований, с широким привлечением византинистов из разных стран, в том числе специалистов по культуре средневизантийского периода.

[1] Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. Под ред. А. Н. Насонова. М., Л., 1950. С. 16, 181. Новгородские летописи (так называемые Новгородская Вторая и Новгородская Третья летописи). СПб., 1879. С. 181–182.

[2] *Лазарев В. Н.* О росписи Софии Новгородской // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: статьи и материалы. М., 1978. С. 116–118 (статья впервые опубликована в сб.: ДРИ. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 7–52).

[3] *Брюсова В. Г., Щапов Я. Н.* Новгородская легенда о Мануиле, царе греческом // ВВ. 1971. Т. 32. С. 85–103; *Смирнова Э. С.* «Спас Златая риза» к иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 159–199.

В недавно вышедшей статье (см.: *Гордиенко Э. А.* Икона «Спас царя Мануила» и сказание о ней в истории новгородской церкви // ИИС. СПб., 1999. Вып. 7 (17). С. 48–74) автор утверждает, что чтимой иконой Христа в Софии Новгородской была вовсе не та, которая изображает «Спаса на престоле» и в 1561 г. находилась в Успенском соборе в Москве, а другая, нерасчищенная, на которой, как предполагает Э. А. Гордиенко, была фигура не сидящего, а стоящего Христа, — из фондов Новгородского музея. По мнению Э. А. Гордиенко, в Москве икону каким-то образом заменили (в XVII в.? См. с. 74). Это предположение никак нельзя принять, ибо «Спас Златая риза» (он же «Спас на престоле») был чтимой и широко известной иконой. С этой иконы, еще в бытность ее в Новгороде, делались копии-реплики (миниатюра Хлудовской Псалтири XIV в., иконы). Копии делались и в XVI в., когда икона была в Москве. Историко-культурная ситуация Руси XVI–XVII вв. не позволила таких подмен, тем более если древняя святыня была известна и в копиях.

[4] *Мнева Н. Е., Филатов В. В.* Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора // Из истории русского и западноевропейского искусства: материалы и исследования. М., 1960. С. 81–102. *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала

XVI века. М., 1983. С. 163 (с библ.). Ил. 1; *Стерлигова И. А.* Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI–XV века. М., 1996. С. 38–50. Предположение о том, что обе иконы или во всяком случае икона с апостолами были исполнены не при освящении новопостроенного храма, а после его разорения, учиненного полоцким князем Всеславом в 1067 г., не имеют для нас особого значения. Мы рассматриваем обе иконы как принадлежащие к первоначальному убранству, относить ли его к 1050-м или 1060-м годам. Датировка 1050-ми годами кажется предпочтительнее, поскольку нет никаких данных о том, что князь Всеслав погубил или похитил огромные иконы Софии Новгородской.

[5] *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. // Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987.

[6] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М., 1881. Т. 1, первая половина тома. С. 464; *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969. P. 7; *Царевская Т. Ю.* Некоторые особенности иконографической программы росписи церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах») близ Новгорода // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 5.

[7] *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийской собор: Исследование древней живописи, мозаик и фресок собора. СПб., 1889. С. 10.

[8] В 1589 г. Мартин Груневег видел две большие иконы Спаса и Богоматери в алтарной преграде Софийского собора в Киеве. Они могли быть памятниками XI в., впоследствии поставленными в интерколумнии алтарной преграды, но могли быть созданы и позже, например, в XII–XIII вв. См.: *Исаевич Я.* Мартин Груневег і його опис Києва // Всесвіт. 1981. № 5. С. 204–211, особенно 209–210 (цит. по кн.: *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество... С. 222).

[9] *Нельговский Ю. П.* Матеріали для вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єра Софії Київської // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С. 5–29.

[10] *Лебединцев П. Г.* Описание Киево-Софийского кафедрального собора. Киев, 1882.

[11] *Гордиенко Э. А.* Росписи 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде // ПКНО, 1974. М., 1975. С. 197–204.

[12] *Комеч А. И.* Роль приделов в формировании общей композиции Софийского собора в Новгороде // Средневековая Русь. М., 1976. С. 147–159.

[13] *Штендер Г. М.* К вопросу о галереях Софии Новгородской (по материалам археологического исследования северо-западной части здания) // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 6–27; *Янин В. Л.* Некрополь новгородского Софийского собора: церковная традиция и историческая критика. М., 1988. С. 9, 141.

[14] *Штендер Г. М.* К вопросу о галереях... С. 24–25.

[15] *Макарий, архим.* Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Ч. 2. С. 9, 14, 60.; *Янин В. Л.* Указ. соч. С. 7, 9, 10, 13.

[16] *Мнева Н. Е., Филатов В. В.* Указ. соч. С. 94 (*«...икона Петра и Павла могла стоять либо у алтарного столба со стороны жертвенника, симметрично с иконой „Корсунской" Богоматери, либо в апсиде жертвенника, хотя там придела, посвященного этим апостолам, не было. Местонахождение иконы в жертвеннике более вероятно, так как стороны крещатых столбов почти на 20 см уже иконы»*).

[17] *Штендер Г. М.* К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 83–107, особенно с. 96, чертеж на с. 97.

[18] *Штендер Г. М., Сивак С. Н.* Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // 125 лет Новгородскому музею: Материалы науч. конференции. Новгород, 1991. С. 45–51; та же статья с небольшими изменениями: *Штендер Г. М., Сивак С. Н.* Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 288–302. В дальнейшем мы ссылаемся на это последнее издание.

[19] *Lazarev V.* Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin // ΔΧΑΕ. Αθῆναι, 1964. Περ. 4, τ. 4. Τιμητικὸς Γ. Σοτηρίου. Π. 119–143 (особенно с. 130–132); *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // ВВ. 1967. Т. 27. С. 162–196. Рис. 1–21 (переизд. в кн.: *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. [Сб. статей]. М., 1971. С. 110–136; *Walter Ch.* The Origin of the Iconostasis // Eastern Churches Review. Oxford, 1971. Vol. 3. P. 251–267; *Бабић Г.* О живописаном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. Београд, 1975. Т. 11. С. 3–49. Черт. 1–23. Рис. 1–33; *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. Athènes, septembre 1976. Athènes, 1979. T. 1. P. 333–365 (тот же текст был сначала издан в предварительной публикации конгресса: XVe Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. T. 3. Art et archéologie. Athènes, 1976. P. 157–191. Мы в дальнейшем ссылаемся на издание 1979 г., которое слово в слово, страница в страницу повторяет публикацию 1976 г., но дает слегка расширенную библиографию в конце); *Mango C.* On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople // Зограф. Београд, 1979. Т. 10. С. 40–43; *Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // Journal of the British Archaeological Association. London, 1981. Vol. 134. P. 1–28; *Walter Ch.* The Byzantine Sanctuary – a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 95–106; *Пуцко Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Там же. С. 273–287; *Лидов А. М.* Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас: Происхождение. Развитие. Символика. М., 1996. С. 3–15 (см. статью в настоящем сборнике). Названные исследования содержат обширные библиографические ссылки на предшествующие публикации. Работы, посвященные отдельным памятникам, см. в дальнейших примечаниях.

[20] *Nicholaus Andidorum.* Prototheoria // PG. T. 140. Col. 445 C; *Nicétas Stéthatos.* Opuscules et lettres. Ed. J. Darrouzès. Paris, 1961. P. 232–234, 280–291. См.: *Лидов А. М.* Указ. соч. С. 10–11.

[21] *Epstein A. W.* Op. cit. Esp. p. 23–27.

[22] См.: *Schlosser J. von.* Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien, 1896. S. 207.

[23] Это следует из самого контекста Льва Остийского, где речь идет о подвешенных круглых иконах, оправленных в серебро (см.: Literary Sources of Art History. Ed. E. G. Holt. Princeton, 1947. P. 9). Возможно, этот необычный для Византии тип декора, с подвешенными иконами, зависит от западной богослужебной практики, как и заказанный тем же аббатом Дезидерием золотой антипендиум для алтаря (см.: *Epstein A. W.* Op. cit. P. 25).

[24] Τυπικον de Grégoire Pacourianos pour le monastère de Petritzos (Bačkovo) en Bulgarie. Texte original publié par R. P. Louis Petit. СПб., 1904. P. 28.

[25] *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône... P. 342.

[26] *Epstein A. W.* Op. cit. P. 22.

[27] Об убранстве храмов монастыря Пантократора см.: *Gautier P.* Le Typikon du Christ Sauveur Pantokrator // REB. 1974. Vol. 32. P. 32–33, 36–71; *Бутырский М. Н.* Византийское богослужение у иконы согласно типику монастыря Пантократора 1136 года // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 145–158.

[28] *Epstein A. W.* Op. cit. P. 25.

[29] *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., 1966. Табл. 4, 5, 13.

[30] *Weitzmann K., Galavaris G.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. T. 1: From the Ninth to the Twelfth Century. Princeton, 1990. Cat. 57. P. 159–160. Pl. XXVI. Fig. 628.

[31] *Aspra-Vardavakis M.* A Thirteenth Century Sinai Grand Deesis // Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 105–113, особенно 112–113.

Американская исследовательница Ш. Герстель отмечает, что ближе к концу XII в. в некоторых храмах появляются каменные алтарные преграды, иногда с фресковыми фигурами Богоматери и Христа, как, например, в Евангелистрии в Гераки. Поскольку такие каменные преграды, вероятно, делались вместо более распространенных колончатых, с иконами между колонками, то, следовательно, можно предполагать, что в конце XII в. уже имели место иконные изображения, вставленные в алтарную преграду. См.: *Gerstel S. E. J.* Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle; London, 1999. P. 5–10. esp. p. 10.

[32] *Epstein A. W.* Op. cit. P. 26–27. Рус. пер. см.: *Симеон Фессалоникийский.* Разговор о св. священнодействиях и таинствах церковных // Писания св. отцев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения: Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. СПб., 1856. С.190–191.

[33] НПЛ. С. 29, 216.

[34] НПЛ. С. 353; *Филатов В. В.* Праздничный ряд Софии Новгородской. Л., 1974; Византия. Балканы. Русь: иконы конца XIII — первой половины XV века. Каталог выставки. М., 1991. Кат. 27.

[35] *Филатов В. В.* Иконостас новгородского Софийского собора: предварительная публикация // ДРИ: Художественная культура Новгорода. С. 63–82; *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. Кат. 8.

[36] Новгородская Четвертая летопись. См.: ПСРЛ. Л., 1925. Т. 4, ч. 1. Вып. 2. С. 461, 469; Л., 1929. Т. 4, ч. 1. Вып.3. С.537.

[37] Об истории Софийского иконостаса см.: *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // Новгородский исторический сборник. М., 1984. Вып. 2(12). С. 211–229 (об иконе Софии Премудрости Божией — с. 214).

[38] «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. Кат. 76. С. 135 (текст Т. Б. Вилинбаховой).

[39] *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cah. Arch. 1976. V. 25. P. 158. Fig. 11. Похожая аркада с завесами изображена во фреске «Положение ризы и пояса Богородицы», конца XVI в. в Сучевице, Румыния. См.: *Grabar A.* Op. cit. P. 150. Fig. 6.

[40] См. примеч. 3.

[41] Цит. по тексту, изданному в работе: *Брюсова В. Г., Щапов Я. Н.* Указ. соч. 1971. С. 102.

[42] Вторая Софийская летопись. См.: ПСРЛ. СПб., 1853. Т. 6. С. 285 (отрывок из летописи по Воскресенскому-Новоиерусалимскому списку).

[43] Консультация Т. Ю. Царевской.

[44] Новгородская Вторая (Архивская) летопись. См.: ПСРЛ. М., 1965. Т. 30. С. 174. Правда, Э. А. Гордиенко представляет местный ряд Софийского иконостаса в XVI в. несколько иначе. Она предполагает, что «Спас на престоле» размещался у самых царских врат, рядом находилась храмовая икона «София Премудрость Божия», та самая, которую архиепископ Макарий «выше воздвиг», подняв до уровня больших настольных образов, а еще правее (южнее) «Апостолы Петр и Павел», занимая пространство местного ряда до диаконника. В левой (северной) части местного ряда Э. А. Гордиенко помещает иконы «Предста царица», «Троица» и еще некие нам неизвестные, которые *«завершали симметрию местного ряда, расположившегося теперь между жертвенником и диаконником»* (см.: *Гордиенко Э. А.* Указ. соч. С. 216–217). Г. М. Штендер и С. И. Сивак пишут: *«...в XVI в. в Софии был сооружен сплошной тябловый иконостас, и икона вполне могла быть перемещена, как это нередко случалось при обновлении иконостасов (о подобных перемещениях свидетельствуют многочисленные архивные документы XVII века)»* (см.: *Штендер Г. М., Сивак С. И.* Указ. соч. С. 289). Как мы видим, нет свидетельств, что перемещения XVI в. затронули древнюю традицию по отношению к «Спасу», а перестановки в русских храмах в XVII в. отражают совсем иную эпоху.

[45] Деяния Вселенских соборов, т. 7.: Собор Никейский 2-й. Вселенский Седьмой: Изд. 4. Казань, 1909 (репр.: М., 1996). С. 348–349, 371, 372, 375, 401, 407–409, 443–444, 446, 454–456, 470, 507–508, 529, 574, 576, 590, 636.

[46] Там же. С. 349.

[47] Там же. С. 625.

[48] The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople English Tanslation, Introduction and Commentary by Cyril Mango. Cambridge, Mass., 1958.

[49] *Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium. L., 1947. P. 20; *Лазарев В. Н.* Система живописной декорации византийского храма IX–XI века // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись [Сборник статей]. М., 1971. С. 96–98.

[50] *Ihm Chr.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. 2. Aufl. Stuttgart, 1992. S. 61–68.

[51] Jolivet-Lévy C. Les églises Byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abordes. Paris, 1991. Pl. 19–2, 20, 23, 42, 43–1, 46–2, 52–1, 52–2, 55–1, 57, 59–2, 63–2, 93, 99–3, 106, 125, 141, 142–2, 151–2, 154–1, 171, 185.

[52] Согласно Феодору Студиту, IX в., Богоматерь причастна Премудрости, соединяя в себе божественное и человеческое. См.: *Pelikan J.* The Spirit of Eastern Christendom (600–1700). Chicago, 1974. P. 141 (цит по: *Walsh E. M.* Wisdom as it Manifested in the Theotokos and the Women Saints of the Byzantine Era. Diss. Washington, 1980. P. 7–8).

[53] *Miljković-Pepek P.* La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Sainte Sophie à Ohrid // Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958. München, 1960. S. 388–391. Taf. LVI–LVII.

[54] Ibid. P. 391.

[55] *Бабић Г.* О живописаном украсу олтарских преград... С. 12.

[56] *Djurić V. J.* The Church of St.Sophia in Ohrid. Beograd, 1963. Fig. 2.

[57] Речь идет об одной из четырех икон, специально исполненных в Оружейной палате в Москве в 1687 г. для монастыря Ватопед на Афоне, но посланных в Сербию за выдающиеся дипломатические услуги сербского иеромонаха Григория, который помог в подписании мира с Турцией. Икона Богоматери находится сейчас в Великореметском монастыре в Сремских Карловцах, а три остальные — в Народной галерее города Но-

Сад. См.: Ракић З. Великореметске иконе из 1687 године и њихове аутори // ЗЛУ. Нови Сад, 1986. Т. 22. С. 127–145. Ил. 4.

[58] Прорись с раскрытой иконы и краткие сведения см.: *Смирнова Э. С.* Икона Богоматери Максимовской. Возрождение русской художественной традиции в конце XIII века // ДРИ: Проблемы атрибуции. М., 1993. С. 83–85. См.также: *Царевская Т. Ю.* Новые данные о составе росписей церкви Николы на Липне // ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век. С. 429. Публикация иконы подготавливается Д. Е. Мальцевой и Т. Ю. Царевской.

[59] ПСРЛ. М., 1965. Т. 30. С. 174.

[60] Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон, дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого, в лето 1555 // ЧОИДР. 1858. Кн. 2, отд. 3. С. 13.

[61] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]: (Опыт историко-художественной классификации). М., 1963. Т. 1. С. 57.

[62] *Лазарев В. Н.* Русская иконопись. 1983. Ил. 3 (с библ.)

[63] *Осташенко Е. Я.* Икона «Св. Георгий» из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода // Успенский собор Московского Кремля: материалы и исследования / Отв. ред. Э. С. Смирнова. М., 1985. С. 141–160.

[64] *Popova O.* Una materia trasfigurata in luce: Da Ravenna a Kiev // Milano, 1992. № 4. P. 79–87. Il. p. 84–85; *Smirnova E.* Le icone russe premongoliche // Gli Esordi della Rus': Icone dell' XI–XIII secolo. (Libro-calendario 1996). Milano, 1995. Il. 1; *Попова О. С.* Византийская духовность и стиль византийской живописи VI и XI вв. // ВВ. 1998. Т. 55. Ч. 2. С. 217; *Она же.* Древнерусская живопись и Византия // Материалы и исследования Гос. историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». Т. 12: Искусство средневековой Руси. М., 1999. С. 19.

[65] Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века / Под ред. И. А. Стерлиговой. М., 1996. Кат. 57 и с. 66.

[66] *Мнева Н. Е., Филатов В. В.* Указ. соч. 1960. С. 92. Тогда, в 1960 г., считалось, что на доске этой иконы можно найти следы древнейшей живописи.

[67] *Макарий, архим.* Указ. соч. Т. 2. С. 100. *Филатов В. В.* Иерусалимская икона Божией Матери семидесятых годов XVII века в Измайлове // Искусство христианского мира. Сб. статей. М., 1998. Вып. 2. С. 57–63.

[68] Псковская икона XIII–XIV веков / Сост. И. С. Родникова. Л., 1990. Кат. 2.

[69] *Бабић Г.* О живописаном украсу... С. 16. Ил. 1–3.

[70] См. примеч. 4.

[71] См. *Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М., 1969. С. 6; *Он же.* 1983. С. 163 (здесь автор высказывает предположение, что икона апостолов была «настенным» образом, в пользу чего говорят большие размеры иконы). См. также примеч. 16.

[72] См. примеч. 18.

[73] См. примеч. 42.

[74] См. примеч. 44.

[75] Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI–XV века. С. 234.

[76] Там же. Кат. 57. С. 242–248.

[77] *Смирнова Э. С.* «Спас Златая риза». Ил. 2.

[78] *Янин В. Л.* Некрополь новгородского Софийского Собора.

[79] Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994 (2 Aufl.) Bd. 3. Sp. 260–262.

[80] *Mango C.* Byzantine Architecture. Milano, 1978. P. 134.

[80] *Mango C.* Byzantine Architecture. Milano, 1978. P. 134.

[81] Сведения приводятся у Никиты Хониата, а также в русских описаниях Константинополя — в Хождении Игнатия Смольнянина, 1389 г., в так называемом Анонимном описании, XIV в. См.: *Majeska G.* Russian Travelers to Konstantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984. P. 95, 129, 131, 203–204.

[82] *Янин В. Л.* Указ. соч. С. 123–125, 127–129.

[83] *Пивоварова Н. В.* «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII века // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М., 1997. С. 129–130. Примеч. 11 (с библ.).

[84] Сравнение принадлежит В. Д. Сарабьянову.

[85] *Овчинников А. Н.* Суздальские златые врата. М., 1978. Фрагмент несохранившейся сцены в диаконнике собора в Суздале можно трактовать как «Исцеление расслабленного в Вифезде», что, по мнению В. Д. Сарабьянова, означает, что там располагался цикл деяний архангела Михаила.

[86] The Treasury of San Marco, Venice. Milano, 1984. Cat. 19. P. 171–175.

[87] *Лазарев В. Н.* Русская иконопись. Табл. 27

[88] Там же. Табл. 24; ГТГ: Каталог собрания. М., 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. Кат. № 41.

[89] Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI–XV века. С. 232–233 (точка зрения А. А. Медынцевой).

[90] Там же. С. 242 (мнение И. А. Стерлиговой).

[91] Там же (позиция Э. А. Гордиенко).

[92] *Штендер Г. М., Сивак С. Н.* Указ. соч. С. 289.

[93] *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977. С. 69 (ил. 39), 175 (ил. 138–139).

[94] *Лазарев В. Н.* Фрески Старой Ладоги. М., 1960. С. 28, 32. Ил. 1, 4, 15, 16; *Сарабьянов В. Д.* Фрески церкви св. Георгия // Кирпичников А. Н., Сарабьянов В. Д. Ладога – древняя столица Руси. СПб., 1996. Ил. с.107, 132, 134.

[95] *Бабин Г.* О живописаном украсу олтареих преграда... С. 16.

[96] *Underwood P. A.* Op.cit. P. 170.

[97] См. Приложение, примеч. 5.

[98] Во время пожара, начавшегося 7 июня 1340 г., *«из святой Софеи не успеша икон всех вынести, и много бысть пакости»* (НПЛ. С. 352).

[99] ГТГ: Каталог собрания. Т. 1. Кат. 7; *Smirnova E.* L'Annonciation, icône de Novgorod du XIIe siècle // Зограф. Београд, 1996. Т. 25. С. 31–38; *Смирнова Э. С.* Новгородская икона «Благовещение» начала XII века // ДРИ: Искусство Руси и стран византийского мира XII века. СПб., 1999. С. 517–538.

[100] ГТГ: Каталог собрания. Т. 1. Кат. 6.

[101] Там же. Кат. 15. Существует мнение, что «Богоматерь» стояла в Спасо-Преображенском соборе Ярославля в алтаре, это прослеживается начиная с Описи 1787 г. См.: *Брюсова В. Г.* К атрибуции произведений живописи домонгольского времени. «Ярославская Оранта» («Богоматерь Знамение») // Русское искусство XI–XIII веков. М., 1986. М. 92–94; ГТГ: Каталог собрания. Т. 1. С. 68. Но по более ранним описям икона значится не в алтаре, а в наосе: с тыльной стороны того столба, у которого было «архимандричье место». См.: Опись Спасо-Ярославского монастыря 1701 г. РГАДА. Ф. 237 (Монастырский приказ). Оп. 1, ч. 1. № 18. Л. 19 об.–20). Это богато украшенная икона, в окладе, с венцом и цатой, разными прикладами, над иконой – своего рода иконостас из пяти небольших образов, перед иконой лампада, а под иконой пелена. На том же месте, у столба, обозначена наша икона и в Описи 1691 г. (Ярослав-

ным). Таким образом, в XVII — начале XVIII в. икона стоит уже не у престольного столпа, но на почетном месте наоса. В алтарь она могла попасть достаточно поздно, как древняя реликвия, а XIII в. она вполне могла стоять у столба, тем более что ее ширина совпадает с шириной пилястр храма 1224 г. (которая была повторена и в соборе 1516 г.).

Возможно, стилосными, судя по их значимости и по удлиненным пропорциям, были две иконы из Владимира: «Богоматерь Боголюбская», около 1518 г., Владимиро-Суздальский музей, размер 185 × 105 см (См.: Живопись домонгольской Руси: Каталог выставки / Сост. О. А. Корина. М., 1074. Кат. 5) и «Спас на престоле» с припадающим митрополитом Киприаном, Успенский собор Московского Кремля, размер 168 × 91 см. «Спас» был переписан в 1700 г. Георгием Терентьевым Зиновьевым, но композиция восходит, вероятно, к рубежу XIV–XV вв., ко времени московского митрополита Киприана (См.: 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. Москва; Schloss Gottorf, 1988. Кат. 152).

[102] *Штендер Г. М.* К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской. С. 104–106.

[103] И. А. Стерлигова полагает, что деревянные столбики алтарной преграды могли быть окованы серебром, как это было в VI в. в Софии Константинопольской. См.: *Стерлигова И. А.* Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл. XI–XV века. С. 41.

[104] См. примеч. 42.

[105] *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗОБРАЖЕНИЯ НА ЗАПАДНЫХ ГРАНЯХ ПРЕДАЛТАРНЫХ СТОЛБОВ В ВИЗАНТИЙСКИХ ХРАМАХ X–XI вв.

Изучение византийских храмов X–XI вв. показывает, что в тех из них, где по сторонам апсиды имелись опоры, западные грани этих опор, фланкирующие алтарную преграду и обращенные в наос, чаще всего несли на себе монументальные изображения, выполненные в технике мозаики или фрески. Это были образы, исключительно важные в системе храмовой декорации, выделенные нарядными рельефными или живописными обрамлениями, предназначенные для особого поклонения. Чаще всего это были изображения Богоматери и Спасителя. Наиболее полно данный тип изображений был исследован в известной работе Г. Бабич об алтарных преградах[1]. Эта замечательная работа до сих пор не утратила своего значения, и для полноты картины нам остается лишь учесть некоторые новые подробности и нюансы, замеченные исследователями в последние годы.

Разумеется, примеров такого декора от X–XI вв. сохранилось гораздо меньше, чем самих сооружений, поскольку лишь в редких случаях мы можем судить о внутреннем убранстве храма. Среди памятников X в. удается выявить три примера. Это, прежде всего, церковь Успения в Никее, где на предалтарных опорах наоса располагались погибшие в 1924 г. изображения в рост: на северной опоре — Богоматерь с младенцем, в типе Одигитрии, а на южной — Христос Антифонитис, как гласила надпись[2].

Далее по хронологии следует храм Панагии в монастыре Св. Луки в Фокиде, около 950 г. Сохранилась его резная мраморная алтарная преграда, с двумя симметричными пролетами по сторонам центрального проема, а на южном пилоне сохранился тимпан обрамления, в котором ранее помещалась фигура Богородицы[3]. Отметим, что изображение Богоматери находилось, вопреки обычной традиции, на южном столпе.

Еще один памятник X в. — кафоликон монастыря Протат на Афоне. Существующие сейчас фресковые изображения Боматери с младенцем на престоле и Христа на престоле относятся к концу XIII в., но они заменили собою первоначальные фигуры, которые, вслед за А. Орландосом, датируются временем около 961 г.; сохранились их мраморные резные обрамления, идентичные резьбе первоначальной алтарной преграды храма[4] (ил. 6, 8, 9).

В недавно опубликованной реконструкции алтарной преграды кафоликона монастыря Ватопед на Афоне, которая, по стилистическому сходству со скульптурным декором храма, находящимся in situ, датируется, как и храм, временем между 972 и 985 гг., имеются примечательные особенности (ил. 7). Она занимает собою всю ширину храма, от северной стены до южной, оставляя проходы в центральную апсиду и, предположительно, в обе боковых. Из-за ее необыч-

ного характера преграда не заглублена к востоку по отношению к западным поверхностям предалтарных опор, как мы это видим в кафоликоне монастыря Протат и в Софии Новгородской, а проходит перед ними, она выдвинута в наос. Структура преграды не вполне соответствует расположению храмовых предалтарных опор: ее колонки, находящиеся перед этими опорами, чуть-чуть сдвинуты в стороны, соответственно к северу и к югу. Но расстояние между колонками повторяет ширину храмовых опор, так что в этих интервалах вполне возможно представить либо фрески, либо иконы с фигурами Богоматери и Христа[5].

Фигуры Богоматери и Христа на предалтарных столбах известны в нескольких храмах XI в. В церкви Св. Леонтия в Водоче, Македония, около 1080 г., К. Миятев видел в 1926 г. фресковые изображения Богоматери с младенцем, в типе Одигитрии, на юго-восточном столбе, и Христа, на северо-восточном. К сожалению, уже тогда невозможно было разобрать эпитет при фигуре Христа[6]. Заметим, что изображения были расположены так, как в церкви Панагии в монастыре Осиос Лукас: Христос слева, а Богородица — справа.

В обычном, традиционном расположении были даны фигуры Богоматери и Христа в церкви Успения в Дафни, конца XI в.[7] От фигуры Богоматери сохранился лишь небольшой фрагмент, а от фигуры Христа — изображение приблизительно по пояс. По пропорциям обрамлений можно заключить, что это были фигуры в рост.

В церкви Богородицы в селе Велюса, Македония, 1080-х годов, от росписи предалтарных столбов ничего не осталось, но, реконструируя состав икон на алтарной преграде, в соответствии с данными храмовой описи, П. Милькович-Пепек рисует на столбах и соответствующие фресковые изображения Христа и Богоматери, имея в виду традицию[8].

Аналогичные композиции сохраняют свое значение и в искусстве XII в. Наиболее известным примером являются мозаики в наосе церкви монастыря Хора в Константинополе. Как показал Р. Остерхоут, храм XI в. был существенно перестроен в XII в., когда и появились угловые опоры, в настоящее время несущие на себе изображения XIV в., в рост — с северной стороны — Христа, а с южной — Богоматери с младенцем, типа Одигитрии[9]. Над пышным резным мраморным тимпаном обрамления фигуры Богоматери, выполненным в духе палеологовского искусства, сохранились более простые мраморные фриз и карниз XII в.[10]

В храме Календер-хане в Константинополе, который датируется в настоящее время XII в.[11], но идентификация которого остается разноречивой (варианты — церковь Богоматери Диакониссы, Богоматери Кириотиссы, Акаталептос, или неизвестного посвящения), сохранились прямоугольные, огромные, приподнятые над уровнем пола обрамления исчезнувших композиций по сторонам апсиды[12], которые по размеру и расположению живо напоминают рамы монастыря Хора (ил. 10, 11). В верхней части обрамлений — следы сюжетных изображений, возможно, от исчезнувшего темплона: над северной рамой узнается поясной трехфигурный Деисус, а над южной — Етимасия с двумя архангелами[13].

Гнезда от аналогичных икон сохранились и в храме монастыря Осиос Хрисостомос в Кутсовендис, Кипр, около 1110 г.[14]

Правда, бывали и такие случаи, когда предалтарные опоры не расписывались, или их роспись не имела отношения к алтарной преграде, о чем напоминает в своей обобщающей работе М. Хадзидакис. Так, предалтарные опоры кафоликона Осиос Лукас облицованы мрамором, и нет каких-либо сведений о том, что они были расписаны. Исследователь предполагает, что главным храмом монастыря была церковь Богородицы, между тем как кафоликон служил огромным и роскошным мартириумом, где служили лишь несколько раз в году[15]. Надо помнить и о нестандартных решениях, например, в храме монастыря Панагии Мавриотиссы в Кастории, где перемычки в базиликальной постройке между проемами центральной апсиды и боковых сделаны столь узкими, что там разместились только фигуры столпников[16].

В XII в. встречаются уже весьма разнообразные варианты изображений, как фигуры Богоматери и Христа (см. статью М. Н. Бутырского в наст. изд.), так и сочетание фигуры Богоматери или Христа с изображением того святого, которому посвящен храм (Богоматерь и св. Пантелеймон в Нерези, Христос и св. Николай на стенах вблизи алтаря в церкви Св. Николая Касницес в Кастории, Христос и свв. Косьма и Дамиан в церкви Св. Бессребренников там же, Христос и св. Георгий в Курбинове). В Кирилловской церкви в Киеве это крупные фигуры апостолов Петра и Павла, обращенных в три четверти к центральной оси храма.

Рассматривая убранство Софийского собора в Новгороде в контексте византийской культуры XI в., естественно предположить, что, при отсутствии монументальной живописи, предалтарные столбы несли на себе большие иконы с фигурами Христа и Богоматери.

Примечания

[1] *Бабин Г.* О живописаном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 8–18.

[2] *Schmit Th.* Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin; Leipzig, 1927. S. 44–47. Taf. XXV–XXVII; *Бабин Г.* Указ.соч. С. 14 (с библ.); *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 81–82. Табл.183.

[3] Schultz R.W., Barnsley S.H. The Monastery of Saint Luke Stiris, in Focis, and the Dependent Monastery of Saint Nicholas in the Fields, near Skripou, in Boeotia. London, 1901. Pl. 25. Fig. 29 (p. 37); *Grabar A.* La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide, et les debuts des influences islamiques sur l'art byzantin en Grèce // Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. 1971. Janv.-Mars. Paris, 1971. P. 16, 26–27. Fig. 10, 11; *Бельтинг Г.* Константинопольская капитель в Ленинграде: рельефная пластика поздневизантийского периода в Кахрие Джами // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 143 (примеч. 16). Ил. с. 145. Обрамления панелей, возможно, относятся к XII в., как показала Л. Бурас (См.: *Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // JBAA. 1981. T. 84. P. 12). О датировке храма см.: Στικας Ε. Το οικοδομικον χρονικιν της μονης Οσιου Λουκα Φοκιδος. Αθηναι, 1970. Σελ. 188; *Chatzidakis M.* À propos de la date et du fondateur de Saint-Luc // Cah. Arch. 1969. T. 19. P. 127–150; *Idem.* L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon// Actes du XVe Congrès International d'études byzantines. Athènes, septembre 1976. Athènes, 1979. T. 1. P. 336–337.

[4] *Ορλανδος Α.* Το μαρμαρινον τεμπλον του Πρωτατον των Καρυων // Επετηρις Εταιρειας Βυζαντινων Σπουδων. Αθηναι, 1953. Σελ. 83-91. Πιν.1; *Бабић Г.* Указ. соч. С. 16. Ил. 1-3; *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles... P. 336.

[5] *Παζαρας Θ. Ν.* Το μαρμαρινο τεμπλο του καθολικου της μονης Βατοπεδιου // ΔΧΑΕ, τ. 18. Αθηναι, 1995. Σελ. 15-31. Πιν. 1, 16, 17; *Παζαρασ Θ. Ν.* Το μαρμαρινο τεμπλο του καθολικου // Ιερα μεγιστη μονη Βατοπαιδιου παραδοσι — ιστορια — τεχνη. Αγιον Ορος, 1996. Τομοσ 1. Σελ. 176-179.

[6] *Бабић Г.* Указ. соч. С. 17 (с библ.). Голову Христа еще можно было видеть в 1958 г., перед тем как фрески были сняты и перенесены в музей г. Шкипа.

[7] *Ορλανδος Α.* Νεωτερα ευρηγματα εισ την Μονην Δαφνιου // Αρχειον των Βυζαντινων Μνημειων της Ελλαδος. 7-1. Αθηναι, 1955 1956. Σελ. 77 88. Ευκ. 11 19; *Ламарео В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон. Ил. с. 119; *Бабић Г.* Указ. соч. С. 17.

[8] *Миљковић-Пепек П.* Нови подаци о олтарској прегради Вељусе и неке претпоставке о њеним првобитним иконама // ЗЛУ, 1975. Т. 11. С. 229-230). Ил. 2 (с. 228).

[9] *Underwood P. A.* The Kariye Djami T. 1: Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes New York, 1966. Cat. 186, 187. P. 168–171. *Ousterhout R. G.* The Architecture of the Kariye Djami in Istanbul Washington, 1987. P. 18- 19. Fig. 11.

[10] *Беляшин Г.* Константинопольская капитель в Ленинграде. С. 143–144. Ил. с. 144.

[11] *Mango C.* Byzantine Architecture Milano; New York, 1985. P. 89, 136; *Ousterhout R.* Op.cit. P. 23

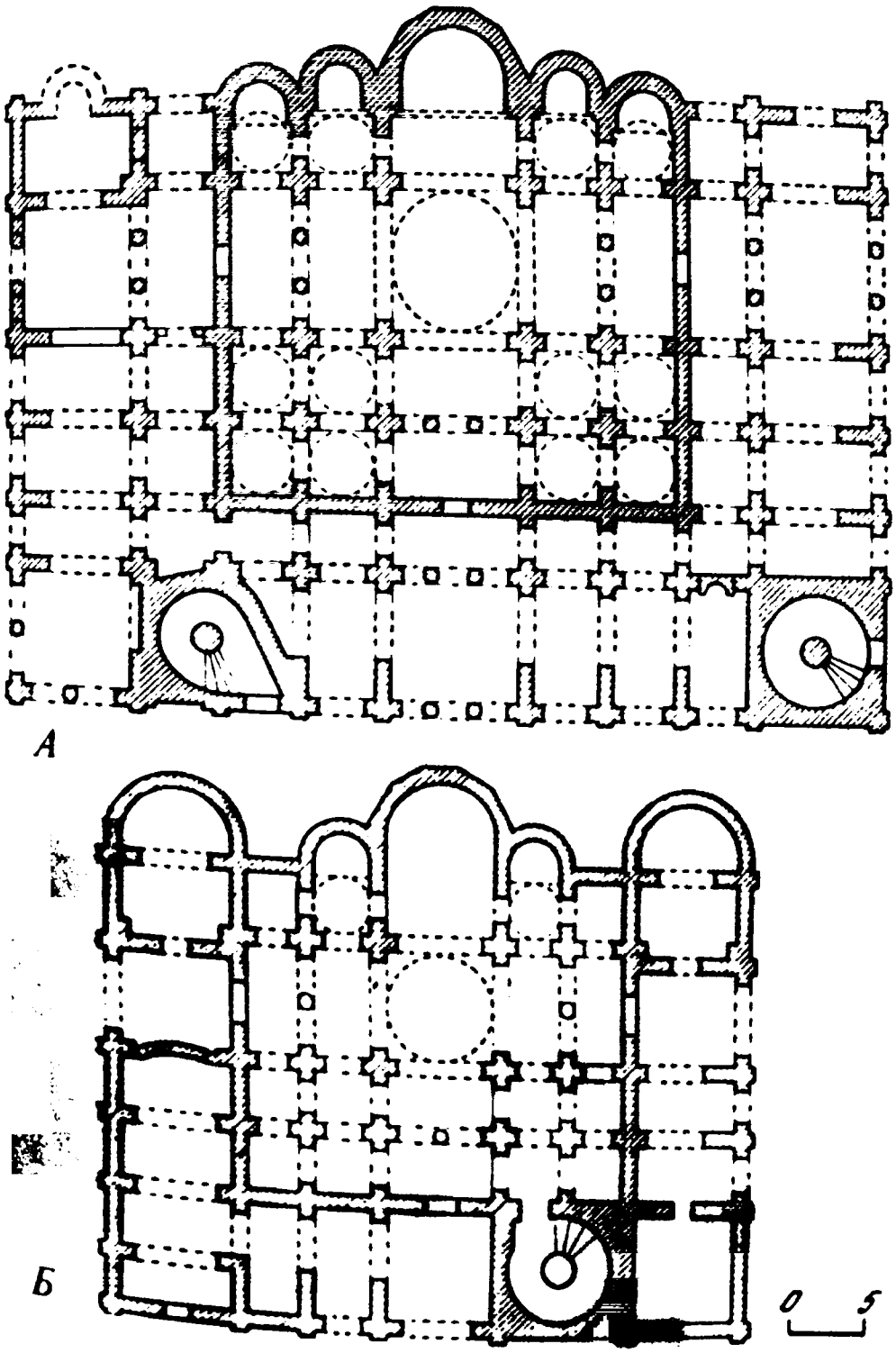
[12] *Millingen van A.* Byzantine Churches in Constantinople Their History and Architecture. L., 1912. P. 183 188 Pl XLVII *a, b.* XLIX *a, b*; *Ebersolt J., Thiers A.* Les églises de Constantinople P., 1913 (repr — Paris, 1979). P. 106–110

[13] Ж. Эберсольт заметил, что ажурная резьба обрамлений Календер-хане Джами стилистически похожа на резьбу Кахрие Джами и потому может быть отнесена к концу XIII или началу XIV в.

[14] *Mango C.* The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings// DOP, 1990. T. 44 Fig. 34, 80, 83. P. 78 79. Первоначально на этих местах находились фресковые изображения, остатки которых не поддаются убедительной идентификации. Вероятно, видимо, в XII в., они были заменены иконами на деревянных досках.

[15] *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11e — 13e siècles.. P. 336–337.

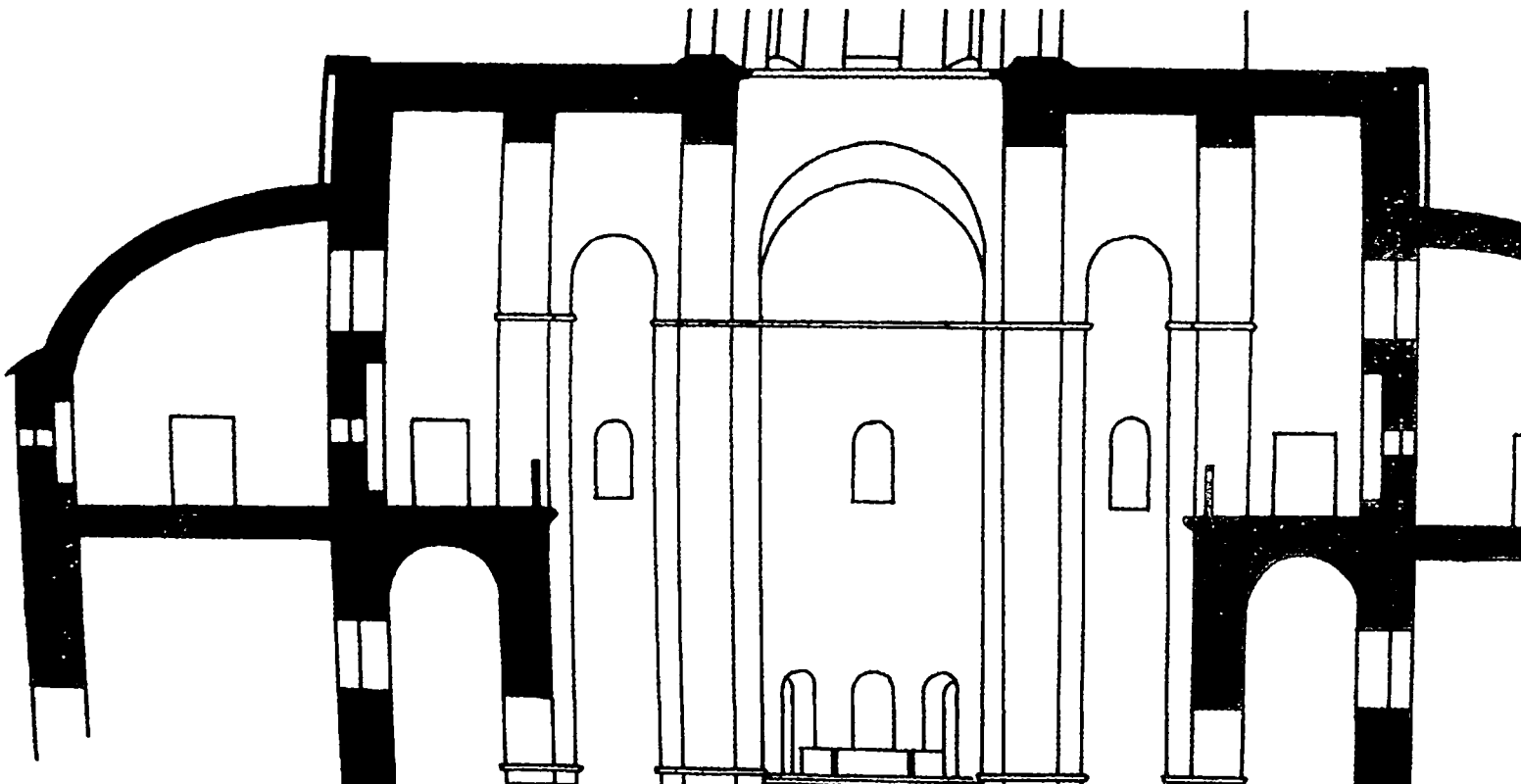
[16] *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria Athens, 1985. P. 68.



1. *А* — Софийский собор в Киеве. План. *Б* — Софийский собор в Новгороде. План. По А. И. Комечу.



2. Софийский собор в Киеве. Разрез по центральному поперечному нефу, перед западными гранями
1, 2 — предполагаемое расположение фресок с изображениями Богоматери и Христа. *3, 4* — существующие фрески
Иоанна Предтечи и Богоматери

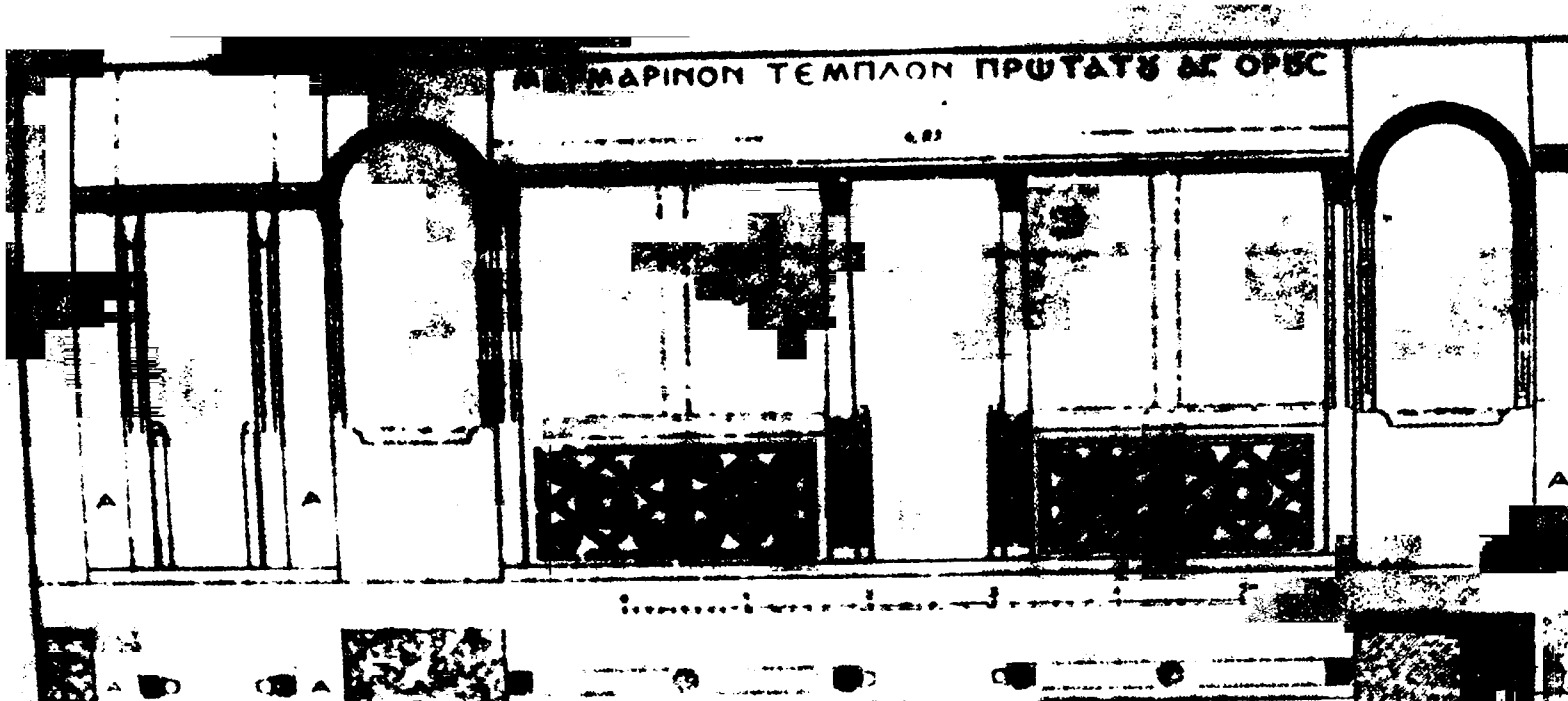


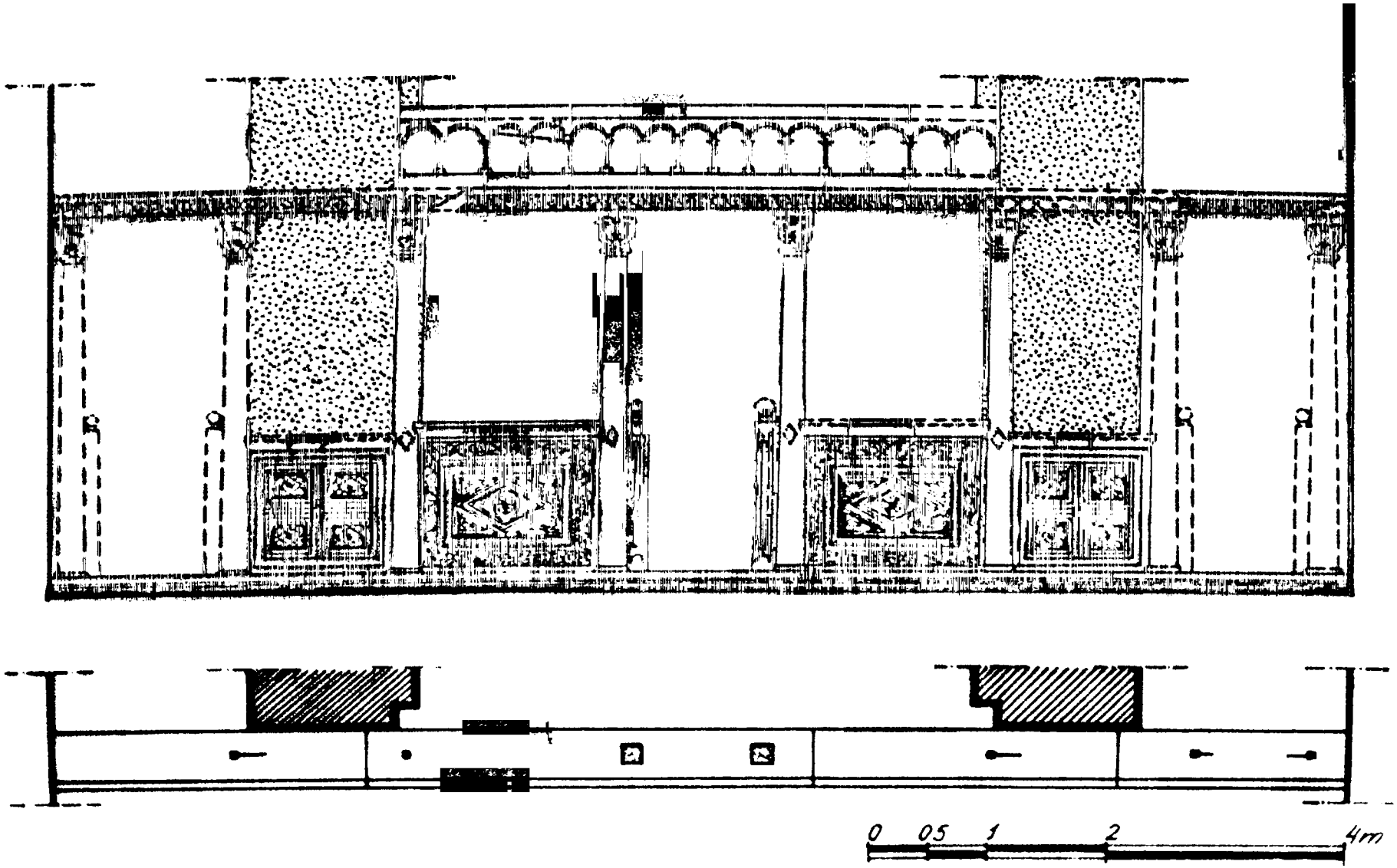


4. Софийский собор в Киеве. Вид на предалтарный столб между Апостольским и Георгиевским приделами, с изображением Иоанна Предтечи на западной грани. Схема



5. Софийский собор в Киеве. Вид на предалтарный столб между Иоакимо-Аннинским и Михаило-Архангельским приделами, с изображением Богоматери на западной грани. Схема





7. Монастырь Ватопед на Афоне. Кафоликон. Алтарная преграда с просветами перед западными гранями предалтарных столбов. Около 972–985 гг. По Т. Пазарасу



8. Календер-ханс Джами, Константинополь. Вид на северо-восточный пилон, с рамой от утраченного изображения, фланкировавшего алтарную апсиду с севера



9. Календер-ханс Джами, Константинополь. Вид на юго-восточный пилон, с рамой от утраченного изображения, фланкировавшего алтарную апсиду с юга



10. Богоматерь на престоле. Фреска на предалтарном столбе в кафоликоне монастыря Протат на Афоне. Рама — около 961 г. Живопись конца XIII в. на месте древнего изображения



11. Христос на престоле. Фреска на предалтарном столбе в кафоликоне монастыря Протат на Афоне. Рама — около 961 г. Живопись конца XIII в. на месте древнего изображения



12. Спас на престоле. Копия иконы «Спас Златая риза», с имитацией оклада. Около 1561–1572 гг., под поздней записью. Иконостас Софийского собора в Новгороде



13. Богоматерь на престоле, с пророками на полях. 1687 г. Леонтий Стефанов, иконописец Оружейной палаты в Москве. Исполнена в Москве в дар монастырю Ватопед на Афоне. Великоременский монастырь в Сремских Карловцах. Югославия. По З. Ракичу



14. Богоматерь Иерусалимская («Гефсиманская»). Фрагмент. Поздняя реплика древней новгородской иконы. Успенский собор Московского Кремля



15. Богоматерь Корсунская, в серебряном окладе, смонтированном из окладов XI — начала XII в. с двух икон. Новгородский музей



16. Апостолы Павел и Петр, в окладе. Икона из Софийского собора в Новгороде. Новгородский музей. Фотография 1919–1920 гг. Фотоархив Института истории материальной культуры, Санкт-Петербург



17. Архангел Михаил, с избранными святыми. Икона из золота, серебра и эмалей. XI — начало XII в. Венеция, ризница собора Сан Марко

В. Д. САРАБЬЯНОВ

НОВГОРОДСКАЯ АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА ДОМОНГОЛЬСКОГО ПЕРИОДА

С тех пор, как в 1859 г. увидела свет небольшая книжка Г. Д. Филимонова о церкви Св. Николая на Липне близ Новгорода[1], вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах, вынесенный автором в подзаголовок издания, продолжает оставаться предметом исследований и дискуссий. Пожалуй, главным в кругу обсуждаемых проблем является вопрос о времени заполнения проемов невысокой алтарной преграды византийского типа иконами и начала постепенного преобразования ее в высокий иконостас. Этот процесс особенно актуален для истории русского искусства, поскольку именно на Руси на рубеже XIV–XV в. высокий иконостас получил свое логическое завершение. Однако изучение русских памятников предшествующей эпохи, и, в первую очередь, домонгольского периода, сопряжено со множеством практических трудностей. Сами преграды XI — начала XIII вв. из-за многочисленных перестроек и переделок, которым на протяжении последующих столетий подвергались интерьеры русских храмов и, в первую очередь, сами иконостасы, полностью нигде не сохранились, а их остатки по причинам ветхости строительного материала — а чаще они создавались из дерева[2] — употреблялись при перестройках чрезвычайно редко. О конструкции преград можно судить по разнообразным, но, как правило, слабо выявленным следам — гнездам различных креплений, отпечаткам от конструкций в полу или на стенах и т. д. Эти следы от преград, обнаруженные в целом ряде древнерусских и, в первую очередь, новгородских памятников, уже не раз становились предметом специальных исследований. Среди последних публикаций следует выделить работы С. И. Сивак и Г. М. Штендера, посвященные алтарной преграде Софии Новгородской[3], статью В. М. Ковалевой о конструкциях новгородских преград в соборе Антониева монастыря и в церквах Благовещения на Мячине и Спаса-Нередицы[4], а также исследование Т. А. Чуковой[5], собравшей и объединившей многочисленный и разрозненный материал по малым формам храмовых интерьеров домонгольских храмов, в том числе и по алтарным преградам. Однако при всех достоинствах эти исследования не дают четкого ответа на вопрос, к какому типу, открытому или закрытому, т. е. заполненному иконами, относились древнерусские алтарные преграды. Именно эта проблема и будет, в первую очередь, рассматриваться в предлагаемой работе, материалом для кото-

рой послужили данные предшествующих исследований, а также натурные наблюдения и обмеры, сделанные за последние годы на ряде домонгольских памятников Новгорода и Пскова.

Казалось бы, следы от конструкций не дают прямого ответа на вопрос, насколько та или иная преграда была заполнена иконами. Между тем, именно параметры конструкций преграды, в сопоставлении с объемными соотношениями самих храмов, позволяют составить представление о том, насколько прочными и мощными были эти конструкции и были ли они рассчитаны для установки на них больших и тяжелых икон. Следует учитывать, что при всем своем своеобразии эти конструкции не могли быть произвольным нагромождением стоек, балок и других инженерных сооружений. Иными словами, древнерусские алтарные преграды не выходили за общие рамки традиций, символики и эстетики византийского templon'а. Их конструкция должна была иметь стандартный и обязательный набор элементов, в первую очередь, невысокий (погрудный) барьер, иногда называемый исследователями парапетом[4], с чуть повышенными царскими вратами в центре, а также горизонтальную балку, или космитис, часто именуемую в научной литературе архитравом[5]. В византийских источниках эта балка обычно называется templon'ом[6], и именно этот термин мы будем использовать в наших дальнейших рассуждениях.

Принципиально важным является и тот факт, что новгородские алтарные преграды обычно создавались непосредственно в процессе строительства церкви или сразу же по его завершении, и их крепежные элементы вмуровывались в кладку, а затем примазывались фресковой штукатуркой. Следовательно, типология алтарной преграды, структура и схема ее декорации, т. е. выбор открытого или закрытого ее варианта, определялись с самого начала создания храма, что, соответственно, не могло не отразиться на ее строении. Сами конструкции, будучи вмонтированными в тело первоначальной постройки, оставляли следы, наличие которых в сохранившихся памятниках дает основания для достаточно определенных выводов. Столь же определенное заключение о конструкциях можно сделать и на основании доказанного натурным исследованием изначального отсутствия тех или иных стандартных деталей, поскольку средневековое строительство всегда руководствовалось принципом целесообразности любого конструктивного решения, и соответственно каждая часть преграды, несущая нагрузку, должна была крепиться к стене и оставлять по себе следы в кладке или же по крайней мере подчиняться простой инженерной логике. Эти соображения в сопоставлении с конкретным материалом памятников позволяют в общих чертах восстановить картину развития новгородской алтарной преграды домонгольского периода.

Софийский собор

Самая древняя алтарная преграда Новгорода была установлена в Софийском соборе. В 1960-е годы в ходе археологических раскопок Г. М. Штендер обнаружил отпечатки от деревянных конструкций преграды, которая находилась в проеме триумфальной арки между боковыми лопатками алтарных столбов, будучи заглублена к востоку на 30 см от западной грани этих лопаток. В шурфе

заложенном в алтарном проходе у северо-восточного столба, был выявлен отпечаток от нижнего бруса, являвшегося основанием для барьера, а также след от столбца барьера, примыкавшего к южной грани северо-восточного столба собора. Ширина бруса, а возможно и его сечение, судя по отпечатку, равнялись примерно 30 см, а столбец был чуть уже". Таким образом, археологические раскопки засвидетельствовали только существование деревянной преграды и наличие у нее барьера, крепившегося к полу брусом, а к плоскости столбов вертикальными столбцами. Ни высота всей преграды или барьера, ни наличие темплона, ни количество и ширина пролетов преграды исследованиями 1960-х годов определены не были. Тем не менее, на основании этих данных Г. М. Штендер сделал вывод, что *«алтарная преграда XI века была деревянной, вероятно резной. Представляла собой ряд вертикальных стоек, опиравшихся на нижний горизонтальный брус. Вверху стойки соединялись горизонтальным брусом — темплоном, на котором, по-видимому, находился один ряд икон деисусного чина. Между стойками в нижней части находился деревянный барьер. По ширине триумфальной арки могло быть размещено пять пролетов»*[10].

Позже в соавторстве с С. И. Сивак Г. М. Штендер предложил полную реконструкцию алтарной преграды Софии Новгородской[11], которая оказалась еще более гипотетичной, чем ее первый вариант. Преграда была реконструирована в виде закрытой перегородки, имевшей трехчастную композицию. По сторонам от царских врат Г. М. Штендер расположил две древнейшие иконы Софийского собора, совпадающие по размерам, — «Спаса на престоле» или так называемого «Спаса Золотую ризу» — легендарный образ, дошедший в нескольких поздних «мерных» копиях[12], а также «Св. апостолов Петра и Павла». Совпадение размеров обеих икон (соответственно 236 × 146 см и 236 × 147 см) собственно и послужило главным поводом для реконструкции преграды закрытого типа, хотя реальные археологические данные для этого, как уже говорилось, отсутствуют. Икона «Св. Петр и Павел» явно выпадает из общей традиции, а предложенное авторами обоснование иконографической программы преграды ее ориентацией на Софию Константинопольскую представляется не более чем гипотезой.

Вероятнее всего, преграда Софии Новгородской имела стандартную конструкцию и классическую византийскую схему, состоя из барьера, невысокого темплона и столбцов. Образцом для нее должны были служить киевские соборы, и, в частности, мраморная преграда Софии Киевской[13], повторенная в новгородском кафедрале в дереве. Иными словами, теоретически можно согласиться с реконструкцией Г. М. Штендера и С. И. Сивак, исключив из нее установку икон в интерколумниях, чье присутствие в программе преграды не имеет убедительных обоснований[14].

Николо-Дворищенский собор

Княжеские новгородские соборы раннего XII в. содержат очень скудную археологическую информацию о формах алтарной преграды. Так, в Николо-Дворищенском соборе в ходе недавних археологических изысканий, проводимых под руководством В. А. Булкина, были обнаружены, как и в Софийском соборе, слабые отпечатки нижнего бруса алтарной преграды, однако располагались они

иначе — в проеме между западными ветвями крещатых алтарных столбов, проходя по линии их западных граней. Эта преграда датируется первым строительным периодом собора, т. е. ориентировочно 1113 г.[15] Ее вынос из проема собственно алтарной арки в более широкое пространство между западными ветвями крещатых в плане алтарных столбов, т. е. очевидный отход от образца Софийского собора, дает основание для различных интерпретаций. В частности, этот факт может показаться доводом для предположения, что она была рассчитана на установку икон в проемах интерколумниев, для чего было выбрано более широкое пространство. Не исключено также, что ее параметры повторяли софийскую преграду, на что указывает близость размеров: ширина проема триумфальной арки и соответственно алтарной преграды Софии равняется 5,13 м, тогда как расстояние между западными ветвями алтарных столбов Николо-Дворищенского собора и соответственно размеры преграды — 5,05 м. Если это предположение верно, то ориентация на параметры софийской преграды может восходить ко второй по времени каменной постройке Новгорода — Благовещенскому собору 1103 г., который, как показывают исследования М. К. Каргера, был идентичен Николо-Дворищенскому собору по плану и параметрам. Однако нам представляется, что отход от стандарта Софийского собора был обусловлен принадлежностью этого памятника к иному типу преграды, получившему распространение в Новгороде с начала XII в., о чем речь пойдет ниже.

Георгиевский собор Юрьева монастыря

Археологические исследования Георгиевского собора Юрьева монастыря, проводившиеся в 1933–1935 гг. под руководством М. К. Каргера[16], не затронули пространство, где могли быть обнаружены следы алтарной преграды, поэтому достоверные свидетельства характера ее конструкций отсутствуют, однако в северо-западной башне сохранился изобразительный материал, содержащий важную информацию по данной теме. В куполе башни находятся фрески, датируемые около 1130 г., которые по распределению сюжетов точно повторяют систему росписи крестово-купольного храма (ил. 1). Зенит купола, где, вероятно, находилось изображение Иисуса Христа, утратился, но на его склонах находятся четыре медальона с евангелистами, повторяющие композицию парусов, а на востоке изображена Богоматерь Оранта в арочном обрамлении, представляющая собой традиционный образ алтарной апсиды. Ниже, в простенках окон, расположены фигуры различных святых, в том числе патрона собора Св. Георгия, а по сторонам от восточного окна написаны две фрески иконного типа со Спасителем и Богоматерью Одигитрией[17]. Иконный характер этих изображений явно акцентирован: они выделены масштабно и подняты значительно выше уровня древнего пола, а также имеют иконный формат, подчеркнутый нижними горизонтальными отграниками. Росписи очень сильно пострадали и утратились, но в верхних углах левого простенка, по сторонам от Богоматери, можно едва различить контуры двух нарисованных капителей, поддерживающих, как архитрав, верхнюю отграику композиции и как будто имитирующих колонки преграды или обрамление настольных икон.

Вне сомнения, изображения Спасителя и Богоматери повторяли декорацию алтарной преграды, образцом для чего, казалось бы, могла послужить кон-

кретная преграда, уже существовавшая в основном объеме Георгиевского собора к моменту его освящения в 1130 г. Тем не менее, даже в форме предположения подобная версия порождает некоторые недоумения в связи с двумя древнейшими новгородскими иконами раннего XII в., происходящими из этого собора, — «Св. Георгием» и «Устюжским Благовещением». В. Н. Лазарев и Н. Е. Мнева высказывали предположение, что обе иконы были настольными[18], однако нельзя без доказательств исключить и вариант их предназначения для алтарной преграды, чему, казалось бы, соответствует, с одной стороны, наблюдение Н. Е. Мневой об идентичности древних размеров обеих икон, искаженных позднейшими поновлениями[19], а с другой стороны, тот факт, что их параметры заметно превышают первоначальную ширину лопаток столбов собора, что, соответственно, исключает возможность их размещения в соборе в качестве настольных образов[20]. Зная возможные параметры преграды и сопоставляя их с размерами икон, попробуем восстановить ее облик в варианте закрытого типа.

Возможны лишь два варианта ширины алтарной преграды Георгиевского собора: находясь в проеме триумфальной арки, она была около 480 см, располагаясь в пространстве между западными ветвями алтарных столбов — около 600 см[21]. В первом случае преграда могла иметь только две иконы. «Устюжское Благовещение» уже по своему иконографическому содержанию не может претендовать на эту роль. Что касается «Св. Георгия», то известны варианты, когда один из двух главных образов в программе преграды отводился под патрональное изображение[22]. В таком варианте преграда могла иметь трехчастную композицию, состоящую из равных проемов шириной около 140 см (при ширине иконы «Св. Георгий» 142 см), два из которых были заполнены иконами, а центральный — вратами, и четырех столбцов шириной по 15 см, что в целом составляет 480 см. Но при таком составе икон отпадает наше предположение о копийном характере росписей башни собора, где образ патрона собора св. Георгия отодвинут от центра и расположен вслед за Богородицей. Возможен второй вариант, когда преграда имела четыре иконы, и в таком случае, казалось бы, получает право на расположение в ней и парное «Св. Георгию» «Устюжское Благовещение». Однако такой преграде не находится места, поскольку, размещая четыре иконы с шириной не менее 140 см в проеме между западными гранями алтарных столбов, не остается пространства для царских дверей. Итак, изложенные данные показывают, что существующего материала, к сожалению, абсолютно недостаточно для реконструкции типа преграды Георгиевского собора, которая могла быть как закрытого, так и открытого типа. Что же касается фрески в башне, то она, вероятнее всего, ориентировалась не на конкретный, а на обобщенный образец. Подчеркнуто иконный характер этих изображений показывает, что подобные парные образы, обрамлявшие вход в алтарь, были хорошо известны новгородцам, однако такие иконы могли располагаться не обязательно в самой алтарной преграде, а и на столбах по сторонам.

Рассмотренные примеры новгородских алтарных преград XI и раннего XII в. не обладают тем объемом данных, которые позволили бы убедительно соотнести их с памятниками византийского мира. В целом они не противоречат,

но и не подтверждают распространенное мнение, сформулированное М. Хадзидакисом, который, проанализировав многие памятники Греции, пришел к выводу, что практика заполнения интерколумниев иконами появилась уже в XI в., а в XII столетии закрытая алтарная преграда стала повсеместным явлением, прокладывая путь к формированию высокого иконостаса[23]. Однако, если мы обратимся к анализу других новгородских храмов XII в., то перед нами предстанет куда более наполненная и системная, и в то же время чрезвычайно своеобразная картина.

Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря

Наиболее показательной с археологической точки зрения, хотя и достаточно сложной конструктивно, является алтарная преграда собора Рождества Богородицы Антониева монастыря. Она была установлена, вероятно, сразу же по завершении строительства собора в 1119 г., поскольку фресковая штукатурка под росписи 1125 г. уже примазывалась к ее конструкциям, благодаря чему от них сохранились выразительные отпечатки, позволяющие во многом восстановить облик ее основных элементов. Кроме того, на западных гранях восточных столбов, а также на лопатках боковых апсид и примыкающих к ним участках северной и южной стен наоса до уровня пят сводов и арок сохранилась значительная часть древнего грунта с фресками, что дает уникальную возможность для максимального выявления следов алтарной преграды (ил. 2). Сохранность этой части первоначальной храмовой декорации обусловлена тем, что в 1716 г. здесь был установлен высокий резной иконостас, полностью заслонивший эти поверхности и спасший их от варварского уничтожения при ремонте 1838 г. Примечательной особенностью декорации алтарных столбов является то, что фресковая роспись, украшая цокольную часть в виде «полотенец» (в настоящее время почти полностью закрытых поздним полом), затем прерывается и возобновляется лишь на уровне половины высоты столбов, т. е. на расстоянии примерно 7,15 м от древнего пола или около 6 м от современного. При этом, будучи нерасписанной, эта часть столбов покрыта тем же древним грунтом и забрызгана потеками краски, образовавшимися при росписи верхних регистров этого объема. Тот факт, что при создании фресок средняя зона алтарных столбов осталась нерасписанной, породила устойчивое мнение, что здесь уже с момента постройки собора была установлена многоярусная конструкция, явившаяся прототипом высокого иконостаса. Эти представления сформулированы В. М. Ковалевой, предложившей реконструкцию этой преграды[24]. Однако следует учитывать, что обследование преграды проводилось автором в условиях, когда еще не был удален иконостас XVIII в., что привело к ряду принципиальных ошибок. После разборки конструкций позднего иконостаса общая картина предстает в принципиально ином свете.

Преграда состояла из двух основных конструктивных элементов (ил. 3). В просвете алтарной арки, вплотную к ее западной грани, находился невысокий барьер, от столбцов которого сохранились отпечатки, ныне скрытые под поздним полом, один из них был виден в археологическом зондаже у внутренней грани северного алтарного столба. Этот элемент наиболее традиционен и присутствует, как мы увидим, в большинстве новгородских памятников. К сожалению, от-

печатки утрачены в верхней своей части, поэтому невозможно установить точную высоту барьера, однако он вряд ли превышал стандартные параметры, рассчитанные на раздачу через него евхаристических даров, которые колеблются в ряде памятников в пределах 110–120 см[25]. Как показали археологические исследования В. А. Булкина, пол в апсиде повышен примерно на 115 см[26]. В то же время с западной стороны алтарных столбов выглядывают верхние кромки цокольной фресковой декорации XII в. в виде «полотенец», которые возвышаются над современным полом на 15–20 см. Вероятнее всего, барьер преграды по уровню соответствовал росписи «полотенец», и его высота таким образом равнялась примерно 130 см.

Вторым и наиболее характерным элементом являлась мощная балка темплона, лежавшая на воздушных связях нижнего уровня, выходивших на запад из алтарных столбов. Балка примыкала вплотную к западным граням алтарных столбов, где осталась незашткатуренная полоса, или штроба. Высота расположения темплона весьма значительна, отметка гнезд от связей по их верхней грани находится на расстоянии 3,6 м от нынешнего или 4,75 от древнего пола, и если балка темплона вероятнее всего была врублена в связи в паз, то она возвышалась еще на 10–15 см. Темплон имел крупное сечение, аналогичное воздушным связям, т.е. около 25 см, о чем говорят следы от мощных дополнительных креплений в виде, очевидно, металлических крюков, которыми он был прибит к воздушным связям, проходившим на этом же уровне в проемах алтарных арок. Сохранились следы как минимум от четырех таких крючьев, примыкавших к граням столбов и поэтому оказавшихся примазанными фресковым грунтом, наиболее выразительный почти не поврежденный отпечаток находится на северном откосе алтарной арки (ил. 6).

Другие детали показывают, что темплон, несомненно, пересекал собор на всю его ширину, вплотную подходя к северной и южной стенам. Так, на северной лопатке арки жертвенника вдоль ее внешней западной грани сохранился четкий отпечаток узкого столбца, который примыкал к плоскости лопатки и подпирал балку темплона (ил. 3). О том, что балка вплотную примыкала торцами к боковым стенам собора, свидетельствует характер декора боковых лопаток дьяконика и жертвенника, которые она пересекала. Орнамент, покрывающий узкие плоскости лопаток ниже балки, имеет стандартный и повсеместно используемый в этом соборе рисунок стилизованных побегов виноградной лозы, тогда как выше балки он меняет свой характер: на лопатке дьяконика мы видим четко выполненный крещато-ступенчатый орнамент, а на шеке жертвенника использован сложный псевдо-куфический орнамент, уникальный для древнерусских памятников домонгольского периода. Здесь же сохранились небольшие фрагменты горизонтальной отгранки, обрамлявшей плоскость примыкания балки к лопатке. Но весьма примечательно, что при этом балка темплона не имела креплений в боковых стенах собора, поскольку на месте ее примыкания на северной стене сохранились фрески 1125 г. Иными словами, она не была рассчитана на установку на ней ряда икон, как это предложено в реконструкции В. М. Ковалевой[27], и имела основательные крепления лишь в центральной своей части, тогда как ее

тяжелые концы были лишь подперты узкими столбцами, не способными нести большую нагрузку. Этот факт, кроме всего прочего, позволяет предположить, что композиция преграды была реализована не в ходе строительства храма, а чуть позже, но до создания фресок в 1125 г. Известно, что собор Антониева монастыря строился в два этапа — сначала, в 1117–1119 гг. был возведен четырехстолпный объем, а через несколько лет к нему были пристроены нартекс с хорами и северо-западная башня[28], и лишь затем храм был расписан. Вероятно, эта пристройка была осуществлена около 1122 г.[29], и тогда же в соборе мог быть установлен и данный темплон.

Над темплоном на высоту более 2 м поверхность столбов осталась нерасписанной, а по нижней границе фресок проходит еще одна штроба (ил. 4), которая была ошибочно принята В. М. Ковалевой за аналогичный нижнему след от верхнего тябла иконостаса. Между тем тщательное обследование показало, что никаких креплений, достаточных для установки тябла, ни на столбах, ни на боковых стенах собора здесь никогда не было, а штроба образовалась от прибитых на обоих столбах несколькими коваными гвоздями двух узких деревянных реек шириной около 5 см, которые не могли нести на себе никакой конструктивной нагрузки и вряд ли соединялись между собой. Иными словами, эта конструкция не пересекала арочный проем алтаря. При оштукатуривании стен под фреску ни верхние рейки, ни нижняя балка темплона не удалялись, чем и объясняется наличие здесь штроб с обнаженной кладкой. При нанесении фрескового грунта под изображение св. бессребреников — Кира и Иоанна, Флора и Лавра — штукатурка именно подмазывалась под рейку, и мастер пользовался не мастерком, а втирал грунт прямо рукой, из-за чего здесь сохранились очень выразительные следы его пальцев (ил. 5). Что касается балки темплона, то, вероятно, на ней в этот момент крепились какие-то декоративные или функциональные элементы — деревянная резьба, светильники и пр. Они мешали вплотную подвести грунт к балке, чем и объясняется большая ширина образовавшейся штробы, колеблющаяся в пределах 50–57 см.

Перечисленные данные, а также другие, не столь значительные детали позволяют достаточно полно реконструировать всю алтарную преграду собора Рождества Богородицы. В пространстве между брусом темплона и полуфигурами целителей были установлены две огромные иконы, они стояли на брусе, а сверху прижимались рейками, вероятнее всего, имевшими форму карниза, который, впрочем, не имел серьезной конструктивной роли, а скорее выполнял декоративно-композиционную функцию, обозначивая границу между фреской и иконами. О наличии здесь четких горизонталей говорит следующий факт. Все четыре поля фресковой декорации алтарных столбов обрамлены оттранками, однако нижняя горизонтальная оттранка под фигурами св. бессребреников отсутствует, а раскраска их одежд, подходя к нижней кромке штукатурки, положена небрежно, как бы обрывается на полумазке, упираясь в какую-то горизонтальную преграду (ил. 4). Совершенно очевидно, что нижняя кромка композиции была закрыта конструкцией, которая выполняла организующую роль оттранки и, скорее всего, имела декоративное оформление в виде профильного карниза. Кроме того,

по центру столба у самой нижней кромки фрески хорошо видны гнезда от двух квадратных в сечении металлических гвоздей или штырей (ил. 5), которыми, вероятнее всего, были прибиты кронштейны для двух крупных лампад, висевших перед каждой из икон.

При определении сюжетов росписи обе иконы были оставлены на своих местах, а, следовательно, их содержание являлось необходимой частью общей программы храмовой декорации. В выборе возможных изображений для данных икон здесь вряд ли возможна ошибка — самым вероятным вариантом представляется размещение здесь образов Спасителя и Богоматери, которые хотя и оказались вознесенными на высоту почти 5 м, занимали свое традиционное место в системе расположения главных храмовых сюжетов. При этом отметим, что подобные гигантские настольные иконы, фланкирующие алтарь и обрамленные декоративными рамами, для XI–XII столетий были явлением достаточно частым. Пустующие ныне места от двух таких икон сохранились в соборе монастыря Хосиос Хрисостомос на Кипре, около 1110 г.[30], а в Календерхане Джами по сторонам от алтаря сохранились мраморные рамы от двух, вероятно, мозаических икон, также относящиеся к XII в.[31]

Анализ конструкций алтарной преграды собора Антониева монастыря позволяет сделать однозначный вывод, что никакой двухтябловой конструкции для крепления икон, которую предлагает В. М. Ковалева, здесь не существовало, а, следовательно, пространство между столбами оставалось открытым или, правильнее сказать, свободным от икон. Оговоримся, что речь идет сейчас только о крупных образах, наличие которых превращало бы преграду открытую или прозрачную в преграду закрытого типа. Нельзя отрицать тот очевидный факт, что темплоны византийских и, соответственно, древнерусских церквей в XII в. повсеместно украшались небольшими иконами различного содержания, не требующими дополнительных креплений и поэтому не влияющими на конструкцию преграды, и об их присутствии в рассматриваемых новгородских памятниках мы подробно скажем ниже.

Итак, отсутствие верхней балки делает очевидным и отсутствие здесь крупноформатного иконного ряда, перекрывавшего алтарную арку. Но столь же очевидно отсутствие больших икон и ниже балки темплона, поскольку барьер, на который иконы могли бы опираться, и темплон, к которому они могли бы крепиться своими верхними гранями, находились в разных плоскостях, барьер располагался в проеме арки, а темплон примыкал к западной грани алтарных столбов. Если бы иконы все же помещались на барьере, то они неизбежно крепились бы к откосам алтарной арки, но здесь нет никаких следов, при том, что на данных участках почти полностью сохранились фрески (ил. 10). Таким образом, алтарная преграда собора Антониева монастыря не имела привычного византийского облика, ибо в ней отсутствовали столбцы, капители и архитрав, а двумя ее основными элементами были не соединенные между собой барьер и темплон, роль которого исполняла мощная балка, пересекавшая алтарь на ширину всех трех апсид собора.

Церковь Спаса Нередицы

Близкая по конструкции и функции алтарная преграда находилась в церкви Спаса Нередицы (ил. 7). Часть ее элементов вмонтирована в кладку, следовательно ее можно датировать временем строительства храма, т. е. 1198 г. До разрушений 1941–1944 гг. в церкви находились детали подлинных конструкций, и даже до нашего времени дошла часть балки темплона, которая сохранилась на всю ширину арки дьяконника и южного алтарного столба (ил. 7, 8); ее средняя и северная часть наращена при послевоенном восстановлении церкви[32]. Темплон в виде бруса сечением 15–16 × 18–19 см пересекал весь храм на высоте около 4 м[33] от древнего пола[34] на одном уровне с проходившей здесь же воздушной связью, которая немного больше сечения темплона и сдвинута относительно него на восток на 13–14 см[35]. Тело балки в местах соприкосновения с алтарными столбами было вмонтировано заподлицо в их кладку, так что видна оставалась только внешняя западная грань бруса, которая выполняла роль горизонтальной отгранки, разделяя ярусы росписи на столбах (ил. 7). Торцы темплона уходят в кладку северной и южной стен церкви, а места их креплений обведены красной отгранкой, остатки которой сохранились на южной стене. Кроме того, балка темплона имела дополнительные вертикальные крепления в виде столбцов, врубленных в пол паза в балку темплона, благодаря чему можно определить их ширину, равную 13,5 см. На фрагменте балки сохранились гнезда от крепления двух столбцов, расположенных в проеме арки дьяконника (ил. 8). Один столбец примыкал вплотную к южной грани юго-восточного столба, и здесь хорошо читается след от его примазки фресковым грунтом шириной 6–8 см, что примерно соответствует глубине вруба в балку темплона, равную 5–6 см. Второй столбец был установлен на расстоянии 30 см от южной стены и, судя по размерам вруба, имел такие же параметры. Внизу столбцы, вероятно, крепились в горизонтальном брусе, вмонтированном в древний цемянковый пол, следы от которого зафиксированы В. М. Ковалевой[36].

Весьма примечательно также, что в проеме центральной апсиды подпорок под темплон вовсе не было. На северной грани южного алтарного столба сохранился след от столбца, расположенный также у самой западной грани и имеющий такие же характерные следы от примазки фресковой штукатуркой, как и в арке дьяконника, а клеймо мраморировки и медальон со св. Евлогией занимают плоскость столба в этом уровне с небольшой асимметрией, будучи чуть смещенными на восток. Однако след от столбца поднимается только до горизонтальной отгранки, тогда как выше он отсутствует, а живопись обретает симметричность. Очевидно, что перед нами отпечаток от столбца барьера, который отличался тем не менее большой высотой, поднимаясь примерно на 2 м от уровня древнего пола (или 1,5 м от современного). Не исключено, что барьер имел какие-то дополнительные конструкции или декоративные элементы, но установить это не представляется возможным. По крайней мере, конструктивные детали нередицкой алтарной преграды, несомненно, имели достаточно богатую декорацию, поскольку даже воздушные связи еще в начале нашего столетия сохраняли древнюю орнаментальную роспись[37].

В своем исследовании В. М. Ковалева предложила два варианта реконструкции алтарной преграды Спасо-Нередицкой церкви, отдав предпочтение одному из них, где темплон служит основой для предположительной установки нескольких рядов икон.[38] Однако рассмотренная конструкция оказывается слабой не только для многоярусной композиции, но даже для одного ряда икон. Темплон Нередицкой церкви, имея сечение всего 15 × 19 см, подпертый в проемах боковых арок еще более узкими столбцами (13,5 × 6–8 см), не мог быть рассчитан на значительную нагрузку. Отметим, что столбцы центральной арки в реконструкции В. М. Ковалевой доходят до тябла, становясь его дополнительной опорой, тогда как в реальности, о чем уже говорилось, они не поднимались выше барьера. Поскольку сам темплон был утоплен в кладке столбов, то и любые конструкции могли находиться только внутри арочных проемов и не выступали за плоскость западных граней столбов. На это однозначно указывает и наличие фресок на этих гранях ниже темплона, и отсутствие гнезд креплений предполагаемых горизонтальных брусьев, и такое расположение росписей на северной и южной стенах, что их композиционная целостность неизбежно была бы нарушена, окажись преграда глухой иконной стенкой, отстоящей от стены всего на 30 см.

Ивановский собор Иоанно-Предтеченского монастыря в Пскове

Схожую конструкцию алтарной преграды, видимо, имел Ивановский собор Пскова (около 1140 г.), в котором, согласно исследованиям С. П. Михайлова, были обнаружены гнезда от трех брусьев сечением 35 × 35 см, проходивших единой линией от южной до северной стены заподлицо с западной гранью алтарных столбов на высоте около 5 м (что, отметим, соответствует уровню залегания среднего яруса воздушных связей)[39]. Весьма вероятно, что композиция алтарной преграды Ивановского собора во многом повторяла образец Антониева монастыря, поскольку, как отмечают исследователи, псковский храм демонстрирует несомненную преемственность по отношению к архитектуре собора Рождества Богородицы[40]. К сожалению, эти данные изложены в публикации С. П. Михайлова слишком суммарно, что не позволяет полноценно включить их в настоящее исследование, однако они служат весомым дополнением для разработки типологии новгородских алтарных преград XII в.

Церковь Благовещения на Мячине

Если собор Антониева монастыря и храм Спаса Нередицы дают пример преграды, полностью перекрывавшей все пространство восточной части храма, то в других новгородских постройках XII в. преграды не выходили за пределы центральной алтарной арки и обладали очень простой конструкцией. Самый показательный археологический материал, исследованный и убедительно реконструированный В. М. Ковалевой, сохранился в церкви Благовещения на Мячине (1179 г.)[41]. Преграда состояла из двух традиционных элементов — барьера и темплона (ил. 11, 12). Невысокий барьер с царскими вратами был установлен в одной плоскости с западными гранями алтарных столбов. Его месторасположение воссоздается по отпечатку в цемяночном полу закладного бруса сечени-

К сожалению, высота барьера не поддается точному определению, поскольку в местах примыкания столбцов к откосам алтарной арки древняя штукатурка полностью утрачена на высоту около 2,5 м. Темплоном служила балка воздушной связи сечением 19 × 21 см, проходящая на высоте 4,80 м (по верхней грани) от древнего пола (ил. 11). Балка сильно смещена с оси столба на запад — расстояние от ее края до западной грани алтарных столбов всего 14 см, и этот факт является неоспоримым доказательством использования алтарной воздушной связи в качестве темплона[42]. Древняя балка темплона сохранилась до наших дней и содержит ряд весьма примечательных деталей, о которых речь пойдет ниже (ил. 13, 14). Пространство между барьером и темплоном, составлявшее, вероятно, более 3 м, иконами занято не было, как не было здесь и столбцов. На это указывает прежде всего расположение барьера и темплона в разных плоскостях, а также отсутствие следов дополнительных креплений, необходимых при такой высоте, да и строго центрованное относительно оси столба размещение фресок на откосах алтарной арки, которые, как, например, в церкви Спаса на Нередице, неизбежно были бы сдвинуты вглубь алтаря, окажись в этой плоскости примыкающие ко граням столбов иконы. Если бы предполагалось установить здесь преграду традиционной византийской формы, т. е. со столбцами между барьером и темплоном, то эти элементы преграды были бы совмещены в одну плоскость, чего легко достигнуть, сдвинув барьер чуть на восток или выведя балку темплона заподлицо к внешней плоскости алтарных столбов. Но отсутствие этого простого решения является самым убедительным доказательством того, что в пространстве между темплоном и барьером не было никакого конструктивного заполнения.

Георгиевская церковь в Старой Ладоге

Вероятно, именно такой тип конструктивно упрощенной преграды был наиболее распространенным в новгородских храмах середины — второй половины XII в. Следы аналогичных конструкций сохранились в Георгиевской церкви в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.), где в цокольной части откосов алтарной арки хорошо читаются отпечатки от примыкания столбцов барьера, к которым была примазана фресковая штукатурка (ил. 15). Столбцы имели ширину около 15 см и располагались, аналогично преграде Благовещенской церкви, в плоскости западных граней алтарных столбов. Отпечатки от стоек барьера были заштукатурены и расписаны под отгранку при поновлении церкви в 1445 г., когда первоначальная преграда была заменена иконостасом, однако они читаются достаточно четко за счет разницы грунтов и раскрасок (ил. 16). В качестве темплона здесь могла служить только балка воздушной связи, проходящая на высоте примерно 3,7 м от древнего пола и, в силу небольших размеров храма, расположенная на расстоянии всего 35 см от западной грани алтарных столбов. Никаких других конструкций здесь не было, что можно утверждать с полной уверенностью, поскольку в ходе последней реставрации памятник был обследован самым тщательным образом[43].

Успенский собор в Старой Ладоге

Столь же тщательное реставрационное обследование Успенского собора в Старой Ладоге (50-е годы XII в.)[44] выявило следы сходных конструкций, где столь же четко читаются отпечатки от столбиков, образовавших штробу во фресковом грунте. Барьер был слегка (примерно на 5 см) смещен к востоку от западной плоскости алтарных столбов (ил. 17). Сохранились также гнезда от балки темплона, торцы которого были вмурованы в кладку, а из этого следует, что он был установлен при строительстве храма. Темплон был составлен из двух положенных рядом прямоугольных в сечении брусьев, оставивших четкие отпечатки в гнездах (ил. 18). Высота темплона — около 3,6 м от уровня древнего пола, его общее сечение, отличающееся необыкновенной широтой — 35 × 65 см. Пространство между барьером и темплоном не было заполнено иконами, поскольку их конструкции, как и в остальных памятниках этого типа, находились в разных плоскостях. Преграды создавались одновременно со строительством храма, и их конструкция, будь она ипостазирована закрытого типа, неизбежно была бы иной.

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря

В соборе Мирожского монастыря во время реставрации рубежа XIX–XX вв. была установлена мраморная алтарная преграда «в древнем стиле», уничтожившая следы первоначальных конструкций, поэтому известна лишь высота крепления темплона, равная 3,6 м от нынешнего пола или 4,7–5 м от уровня древнего. Расположение темплона устанавливается по архивной фотографии 1898 г. из альбома О. Парли, на которой запечатлена часть алтарной стены, где в штрихе грунта хорошо видно гнездо от крепления балки[45], долгое время оставшееся под поволокой Н. М. Сафонова. В ходе последней реставрации на северной стене диаконника было раскрыто гнездо темплона, балка которого представляла собой круглое необработанное бревно, заделанное в кладку стены на глубину 63 см. Балка не является воздушной связью, а глубина ее залегания в кладке говорит о расчете на значительную нагрузку. Вероятно, по завершении строительства она была подтесана и явилась основанием для крепления на нее либо самого темплона, либо каких-то декоративных накладок. Здесь также можно с уверенностью реконструировать сплошную преграду, на что недвусмысленно указывают фланкирующие алтарную арку фрески, где изображены Богоматерь Параклесис (Просительница) (ил. 19) и Вседержитель, т. е. диалогическое изображение Богородицы и Христа, являющееся одним из самых устойчивых иконографических сочетаний обрамления алтаря[46], которое не могло быть дублировано в иконных образах той же преграды. Более того, на изображении Богородицы как будто на иконе читается множество следов от крепления накладных украшений — венца, нимба на лбу и плечах, тонких обкладок по кайме четца и поручей. Эти накладки, имевшие, вероятно, драгоценное исполнение, были прибиты тонкими иконными гвоздиками, частично сохранившимися в стене. Перед нами очевидное свидетельство почитания изображения Богоматери именно как иконного образа.

Итак, рассмотренные материалы показывают, что все новгородские алтарные преграды XII в., являющиеся реконструкциями, были, вероятнее всего,

открытого типа, без столбцов между барьером и темплоном, и следовали по крайней мере двум типологиям. Первая, представленная собором Антониева монастыря Нередицкой церковью и Иоанновским собором в Пскове, перегораживала все восточное пространство храма. Вторая типология (храмы Ладоги, церковь Благовещения на Мячине, Мирожский собор) предполагала более простую конструкцию, занимавшую только центральный проем алтаря. Что касается ранних новгородских соборов, то выявленных данных слишком мало, чтобы определить типологию установленных в них алтарных преград, однако можно высказать ряд предположений. Если преграда новгородской Софии, вероятнее всего, имела стандартную конструкцию и повторяла киевские образцы, т. е. состояла из барьера, невысокого темплона и столбцов, то пример Николо-Дворищенского собора демонстрирует отход от этой классической византийской схемы. Вынос преграды к внешним граням алтарных столбов может скорее свидетельствовать в пользу ее принадлежности к типологии, представленной собором Антониева монастыря и Спаса Нередицы. Однако эти предположения могут быть подтверждены только в ходе дополнительных археологических и реставрационных исследований.

Но главной отличительной особенностью новгородских преград являлась, вне сомнения, большая высота расположения темплона: напомним, что в храмах Антониева, Ивановского, Мирожского и Благовещенского на Мячине монастырей она колебалась в пределах 4,7 — 5 м, а в Нередицкой и двух ладожских церквах — между 3,6 и 4 м. Для сравнения укажем, что более чем в 20 памятниках, обмеры которых опубликованы в работе Г. Бабич, высота преград не превышает 3,5 м[74], в Велюсе преграда имела высоту 2,5 м[75], в соборе монастыря Пантократора — около 3,5 м (по А. Мего)[76], в Софии Охридской (по А. Эпштейн) — чуть больше 3 м[77], и т. д. Этот список можно было бы значительно расширить, но общая тенденция достаточно очевидна: новгородский темплон оказался на порядок выше, чем в византийских храмах, что повлекло за собой ряд принципиальных изменений в композиции преграды.

Чтобы понять побудительные мотивы столь высоких конструкций, обратим внимание на одну закономерность. Во всех сохранившихся новгородских храмах домонгольского периода выявлены деревянные конструкции, которые закладывались в толщу стен, как правило, в трех уровнях (на высоте хор, пят сводов и в основании барабана), и в пространстве рукавов подкупольного креста выходили в интерьер храма, получив за это название воздушных связей[78]. Примечательно, что темплоны всех рассмотренных нами памятников проходят на уровне нижнего пруса воздушных связей, и лишь единственное исключение составляет собор Мирожского монастыря, где связи открывались во внутреннее пространство храма только в уровне пят подпружных арок. В случае собора Антониева монастыря такая взаимозависимость вполне оправдана, поскольку связи являлись опорами для темплона. Очевидна эта зависимость в церквах Благовещения на Мячине и Св. Георгия в Ладоге, поскольку здесь сама воздушная связь являлась темплоном. Однако и в других случаях темплон устанавливался строго на том же уровне — параллельно связи, как это сделано в Спасо-Нередицкой церкви и так вмещая ее в пространственной композиции храма.

примером чему могут служить темплоны Ивановского собора Пскова или Успенского собора в Старой Ладоге. Примечательно, что в последнем случае брусья темплонов не имели никакой конструктивной перевязки с внутристенными связями, хотя и находились с ними в одном горизонте.

Это, на первый взгляд, весьма прозаическое объяснение высотных отметок новгородского темплона, непосредственно зависящих от уровня нижнего ряда воздушных связей, оказывается, как представляется, весьма важным для объяснения эволюции древнерусской алтарной преграды. Высота преграды новгородских храмов становится соразмерной общим высотным показателям всей постройки, поскольку уровень заведения связей естественным образом зависел от высоты церкви. Итак, преграда оказывается введенной в систему общих пропорциональных соотношений интерьера храма, и ее размеры теперь определяются масштабными характеристиками и строительными особенностями того или иного храма. Примеры Ивановского и Успенского собора и особенно Спаса Нередицы, где темплон буквально дублирует воздушную связь, показывают, что эта заданность высоты темплона очень скоро стала своего рода традицией, которая соблюдалась даже в тех случаях, когда темплон не имел никакой конструктивной зависимости от крепежных перевязок воздушных связей. Более того, новгородский темплон оказался поднятым столь высоко, что это принципиально изменило традиционные пропорции самих составляющих преграды и вынудило новгородских зодчих исключить из ее композиции такой важный элемент как столбцы, которые, окажись установленными в данных преградах, были бы неестественно вытянутыми и нарушали бы гармонию и пропорциональность соотношений конструктивных элементов.

Высота классической византийской преграды определялась, с одной стороны, естественной взаимной пропорциональностью ее частей, а с другой стороны — ее антропоморфностью, зависимостью размеров составляющих ее элементов, и, в первую очередь, высоты барьера, от человеческого роста, что хорошо видно на примере алтарных «Евхаристий» XII в., где Христос, стоя за барьером, причащает через него апостолов (ил. 20). Именно поэтому византийские преграды являлись своего рода константной, если не универсальной величиной[5], и, независимо от размеров церкви, имели схожие высотные показатели. В новгородских храмах высота преграды стала определяться совершенно иными факторами, что лишило ее классической пропорциональности и открыло путь для ее дальнейшей трансформации. Изменения конструкции повлекли за собой преобразование всего художественного и символического облика преграды, и именно здесь кроется один из побудительных мотивов ее постепенного превращения в высокий русский иконостас — процесса, растянувшегося не на одно столетие. В этой связи приобретают особое значение вопросы, что могло находиться в свободном пространстве между темплоном и барьером и как новгородская алтарная преграда соотносилась с византийской традицией установки на темплоне ряда икон или расписного эпистилия.

Реконструкция системы декорации новгородских алтарных преград

Говоря об алтарной преграде собора Антониева монастыря, следует оговориться, что главным в предлагаемой реконструкции становится вопрос, что же могло находиться на столбах в пространстве между темплоном и «полотенцами», украшавшими их цокольную часть. Если бы эти плоскости, оштукатуренные фресковым грунтом, но намеренно оставленные нерасписанными, были закрыты иконами, то их размеры (а высота этого пространства около 3,2 м) требовали бы очень мощных креплений, которые неизбежно оставили бы следы, а между тем они полностью отсутствуют. В. М. Ковалева предположила наличие здесь завес, крепившихся к брусу темплона и перегораживавших все восточное пространство алтаря. Действительно, конструкция темплона такова, что, будучи рассчитанной на большой вес только в центральной своей части, она более чем достаточна для крепления завес по всей ширине предалтарного пространства. Эта функция объясняет и размеры темплона, который не было никакой необходимости доводить до боковых стен наоса, будь он рассчитан только для крепления икон. По остроумному замечанию В. М. Ковалевой, присутствие завес, закрывавших алтарь, подтверждается и декорацией нижней части столбов «полотенцами», вторившими свисающим с темплона завесам[54], тогда как в остальной части собора, по данным археологии, цоколи стен имели традиционную роспись под мрамор. Догадка В. М. Ковалевой находит целый ряд убедительных подтверждений. Завесы, судя по ряду свидетельств, являлись традиционным, если не обязательным элементом открытой алтарной преграды[55]. Об их частом употреблении преимущественно в монастырском обиходе уже в VIII в. со ссылкой на патриарха Германа говорит Е. Е. Голубинский[56]. Аналогичные сведения приводит Т. Метью, который, опираясь на ряд источников, сообщает о распространении в византийских монастырских храмах XI–XII вв. алтарных завес, закрывавших вместо икон проемы алтарной преграды[57]. Более того, в Софии Киевской в прошлом столетии были даже обнаружены остатки приспособления для крепления завесы в виде железного прута, длина которого равнялась ширине алтарной арки[58]. Следовательно, у нас есть веские основания включить в предлагаемую реконструкцию завесы, которые, учитывая большую высоту темплона, являлись одной из главных доминант в композиции алтарной преграды собора Рождества Богородицы. Вероятно, и в церкви Спаса Нередицы темплон служил прежде всего для крепления завес, перекрывавших почти на половину высоты все алтарное пространство, повторяя тем самым схему и главную особенность алтарной преграды собора Антониева монастыря. Отличие нередицкой преграды заключалось лишь в том, что завесы перекрывали внутреннее пространство арок, оставляя открытыми плоскости столбов, украшенные фресками.

Ориентация обоих памятников на общую схему, где принципиально важная композиционная роль могла быть отведена именно завесам, предполагает и единое символическое осмысление этого мотива. Отметим, что живописная имитация завес, или так называемых полотенец, восходящая к византийским памятникам доиконоборческого периода, широко использовалась в практике древнерусской монументальной живописи[59]. Исследователи не без оснований счита-

ют, что символика пелен, обрамлявших цоколи стен храмов или их алтарные объемы, восходит к библейским описаниям устройства Скинии и Святая Святых. Именно такое объяснение этим часто используемым мотивам в домонгольских росписях Смоленска дал Н. Н. Воронин[60], к аналогичному выводу в отношении владимиро-суздальских росписей XII в. пришел Л. И. Лифшиц[61]. Если предложенная реконструкция двух новгородских алтарных преград в принципе верна, то активное включение в композицию темплона завес, почти наполовину высоты перегораживающих алтарное пространство, обретает достаточно определенный символический смысл, раскрыть который помогают росписи, сохранившиеся в обоих памятниках в зоне алтарных преград.

Наиболее показательным представляется пример Нередицкой церкви, где на западной грани южного столба сохранились фрагменты изображения, которое до сих пор не получило убедительной интерпретации (ил. 7). Поле над клеймом полилитии, отделенное снизу горизонтальной разгранкой, а сверху самим темплоном, раскрашено на первый взгляд вполне традиционными диагонально расходящимися разводами мраморной имитации, а в центре композиции, откуда идут волны мраморного рисунка, написан лик, выполненный сильно разбеленной желто-розоватой краской, который имеет странный и очень условный облик, более напоминая театральную маску, чем иконописный образ. При этом линии мраморных извивов, образуя плавные изгибы, своей формой повторяют рисунок крыльев херувима, а не стандартную мраморировку. Создается впечатление, что перед нами действительно представлен херувим, но его облик скорее имитирует изображение небесных сил, выполненное в камне или какой-то иной технике. Невольно вспоминается описание Иерусалимского храма Соломона, где на внутренних стенах были вырезаны херувимы, а Святая Святых была украшена по подобию Скинии Моисея (Исх. 25:18–20): *«И сделал он (Соломон) во Святом Святых двух херувимов резной работы и покрыл их золотом... И сделал завесу из яхонтовой, пурпуровой и багряной ткани и из виссона и изобразил на ней херувимов»* (2 Пар. 3:7–14). Именно этому описанию херувима как скульптурного изображения больше всего и соответствует фреска Спаса Нередицы. Примечательно, что и в изображениях Скинии, известных нам по примерам византийской миниатюры, херувимы представлены не в своем природном виде, соответствующем видениям пророков, а именно как золотые изваяния[62] (ил. 9). Итак, алтарную апсиду Нередицкой церкви фланкировали изображения двух херувимов, а вся декорация алтарной преграды, очевидно, воспроизводила элементы символических украшений Скинии Моисея и Святая Святых храма Соломона.

В контексте темы Скинии приобретают новый смысл и росписи алтарной арки собора Рождества Богородицы Антониева монастыря, где в нижней ее части непосредственно за алтарной преградой изображены два совершающих богослужение ветхозаветных первосвященника, в которых можно безошибочно узнать Аарона и Моисея благодаря особенностям облика последнего: Моисей представлен с густыми черными волосами и бородой, а среди первосвященников только он один обладал такой внешностью (ил. 10). Размещение фигур первосвященников в алтарной арке или предалтарном пространстве, оставаясь яв-

лением достаточно редким в византийской храмовой декорации[63], для русской монументальной живописи становится своего рода традицией. Показательно, что первосвященники присутствуют здесь отнюдь не как представители одной из категорий святости в ряду ветхозаветных праведников, что можно встретить в некоторых византийских памятниках[64], а именно как творцы богослужения, неизменно изображаемые с атрибутами священства — кадилами, ковчегами или богослужебными сосудами в руках. Эта традиция на Руси идет из Киева, где в Софийском соборе сохранилась фигура Аарона[65], а алтарь Златоверхого Михайловского собора (около 1112 г.) фланкировали фигуры Самуила и Захарии[66]. О чрезвычайной популярности темы ветхозаветного богослужения в новгородско-псковском искусстве свидетельствуют и росписи соборов Мирожского (около 1140 г.) и Снетогорского (1313 г.) монастырей, где первосвященники занимают склоны подпружных арок, и памятники XIV–XV вв., во многом ориентированные на традиции XII столетия. Есть все основания полагать, что в предалтарном пространстве Софии Новгородской (1109 г.), вероятно, в алтарной арке, были изображены фигуры первосвященников, которые впоследствии явились образцом для многочисленных повторов в новгородских росписях XIV–XV вв. Так, в Успенской церкви на Волотовом поле (1363 г.), система росписи которой во многом повторяла декорацию Софии[67], в своде алтарной арки были представлены Мелхиседек и Захария[68]. Там же расположены Аарон и Мелхиседек в церкви Спаса на Ковалеве (1380 г.)[69], а в росписях церкви Рождества Христова «на поле» (90-е годы XIV в.) фигуры Захарии и Мелхиседека в своде триумфальной арки дополнены изображениями Моисея и Аарона в восточной подпружной арке[70]. Две фигуры первосвященников, судя по описанию В. Д. Белецкого, располагались в Покровской церкви Довмонтова города (конец XIV в.) на стенах вимы в нижней зоне алтарной росписи[71]. С конца XIV столетия Мельхиседек и Захария как будто становятся обязательными персонажами декорации новгородских церквей: они занимают своды алтарной арки церквей Михаила Архангела на Сковородке (рубеж XIV–XV вв.)[72], Сергия Радонежского новгородского Кремля (1459–1463 гг.)[73] и Симеона Богоприимца Зверина монастыря (рубеж 60–70-е годы XV в.)[74], они же находились на триумфальной арке погибшей Николо-Гостинопольской церкви (1460–1470-е годы)[75]. В Успенской церкви в Мелетово (1465 г.) на алтарном своде также сохранились фрагменты двух фигур неизвестных первосвященников[76]. Эта традиция находит отражение даже во фресках собора Ферапонтова монастыря (1502 г.), где в своде триумфальной арки изображены те же Аарон и Моисей[77].

Принципиальным отличием антониевских первосвященников, по сравнению с приведенными примерами, является их расположение именно в нижней зоне алтарного проема, где они буквально обрамляют вход в святилище, что имеет несомненные иконографические протографы, известные нам по памятникам византийской миниатюры. В уже упоминавшихся выше иллюстрированных Октатевхах XI–XIII вв. повествование об устроении Скинии сопровождается, как правило, несколькими иллюстрациями, где Моисей и Аарон, облаченные в одежды первосвященников, совершают богослужение перед дверьми святилища[78]

(ил. 9). Таким образом, тема Скинии не только определяет символизм алтарной преграды собора Антониева монастыря, но и получает зримое развитие и продолжение в алтарных образах первосвященников, а вместе они составляют разворачивающуюся в пространстве композицию, где изображение Скинии как прообраза храмового алтаря включено в общую символическую программу алтарной декорации. Элементы, составляющие традиционное изображение Скинии, введены в общую композицию в этих памятниках с известной прямолинейностью, вообще свойственной новгородскому искусству, но в целом у нас есть основания говорить о том, что ветхозаветная алтарная символика была достаточно актуальной для Новгорода XII в., и ее роль не только для новгородской, но и всей русской духовной культуры еще предстоит оценить. Несомненно, эта тема разрабатывалась и в алтарных преградах византийского мира, на что указывают знаменитые Синайские врата XIII в. с Аароном и Моисеем[79]. Примечательно, что в поздних памятниках византийского круга сцена с Моисеем и Аароном, совершающими богослужение перед Скинией, станет одной из составляющих частей алтарной росписи[80]

Несмотря на некоторые второстепенные отличия, примеры собора Антониева монастыря и Нередицкой церкви демонстрируют нам в широком смысле единую конструктивную и символическую типологию алтарных преград. Учитывая, что между их созданием лежит 80 лет, можно высказать уверенность, что это не был единичный повтор подобной композиции. Правильнее было бы говорить об известной преемственности, тем более что преграда Нередицы демонстрирует явную техническую эволюцию по сравнению со своим прототипом: конструкция темплона, в отличие от собора Антониева монастыря, имеет более простое и совершенное строение, крепясь главным образом вмурованными в кладку торцами и отрезками у столбов. Если в преграде Антониева монастыря ощущается некоторая спонтанность в формировании композиции преграды (отсутствие крепления торцов темплона в кладке стен, дополнительные крепления в виде крюков), то строители нередицкой церкви действовали уже по хорошо знакомой схеме, что позволило облегчить ее конструктивные элементы. Соотношение рассмотренных фресок обеих церквей демонстрирует нам живое развитие темы Скинии, иконография которой, хотя и не очень распространенная, была хорошо известна византийскому искусству с древнейших времен[81]. Учитывая преемственность образного решения обеих преград, можно предположить, что собор Антониева монастыря послужил образцом для целого ряда новгородских построек, в том числе и Нередицкой преграды, или по крайней мере стоит в самом начале этого типологического ряда, который может быть расширен и другими памятниками. Весьма вероятно, что аналогичную композицию и символику имели алтарные преграды Николо-Дворищенского и Ивановского соборов. На западной грани северо-восточного столба Аркажской церкви сохранились остатки изображения, также напоминающие херувима. Несомненную ориентацию на ту же символическую программу демонстрируют нам фрески церкви Св. Николы на Липне (1292–1299 гг.), где на западных гранях алтарных столбов под «Благовещением» находились изображения двух херувимов (высота по верхней отгранке около

4 м), а на откосах алтарной арки в том же уровне располагались две фигуры первосвященников[82]. Этот пример красноречиво говорит об устойчивости данной типологии и ее жизненности еще на рубеже XIII–XIV вв.

Что касается традиции установки икон на темплоне, то многочисленные свидетельства говорят о том, что форма алтарной преграды с антаблементом сложилась не позднее V в., а в эпоху Юстиниана уже было принято украшать ее темплон святыми изображениями[83]. Одним из центральных памятников доиконоборческого периода являлась преграда Софии Константинопольской, известная нам благодаря описанию Павла Силенциария 563 г.[84] В VII в. расположение образов различных святых на темплоне, видимо, было уже вполне традиционным, по крайней мере для столичных храмов[85]. В одной из миниатюр Мадридской «Хроники Иоанна Скилицы», иллюстрирующей эпизод порчи икон по приказанию иконоборческого Патриарха Иоанна Грамматика (середина IX в.), изображена подобная алтарная преграда, на архитраве которой стоит деисус из четырех икон[86](ил. 22).

Послеиконоборческий период сохранил уже не только письменные, но и материальные свидетельства, позволяющие реконструировать многие алтарные преграды и их иконную декорацию. Е. Е. Голубинский[87], а вслед за ним и В. Н. Лазарев[88], считали, что установка икон на темплоне стала широко практиковаться со времен Василия I Македонянина (867–886), который роскошно украсил возведенную им в царском дворце церковь Спасителя. В жизнеописании Василия I, говоря об этой церкви, Продолжатель Феофана пишет: *«А преграда, отделяющая алтарь сего божественного дома, о Боги, какого в нем 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»*[89]. А. Эпштейн считает, что темплон этой церкви имел украшения в виде праздничного ряда, выполненного в технике эмали[90]. А типикон монастыря в Бачково, написанный в 1081 г., предписывает постоянно поддерживать огонь в лампадах перед несколькими иконами алтарной преграды, располагавшимися, вероятнее всего, также на темплоне[91].

Для XII столетия украшение византийского темплона рядом икон было повсеместным, если практически не обязательным явлением[92], тем более что эта практика поддерживалась в императорских постройках. Таковой, по мнению А. Эпштейн, являлась алтарная преграда монастыря Пантократора, украшенная эмалевыми иконами деисуса и праздников, которые частично были вывезены венецианцами и стали частью знаменитой Палла Д'Оро[93]. О повсеместном распространении этой практики в XII в. говорят и разнообразные письменные свидетельства, опубликованные А. Эпштейн и К. Уолтером[94], и сохранившиеся иконы-эпистилии Синая[95], Ватопеда[96], Вероны[97] или собрания Гос. Эрмитажа[98]. Иконы не только ставились на темплон, но и подвешивались к нему, что явствует из типикона константинопольского монастыря Богородицы Кахаритомены, написанного в конце XI в., или из описания базилики в Монтекассино конца XI в.[99], где космитис украшали 18 икон, пять из которых были подвешены, а остальные стояли

сверху[100]. Близкое расположение икон на и под темплоном, основываясь на монастырской описи 1164 г., предлагает П. Милькович-Пепек в реконструкции алтарной преграды церкви Богородицы Елеусы в Велюсе[101].

В отношении русских памятников свидетельств украшения темплонов иконами — документальных или материальных — осталось значительно меньше. Так, «Сказание об убиении Андрея Боголюбского», перечисляя украшения Богородичной церкви Боголюбова, говорит о Деисусе, который, судя по контексту, украшал темплон алтарной преграды храма[102]. Косвенные сведения содержатся в Новгородской I летописи под 1156 г., где в перечне заслуг архиепископа Нифонта перед Новгородом называются различные украшения Софийского собора, в том числе некий «кивот», который интерпретируется исследователями как одна из частей алтарной преграды[103]. Что касается самих икон, которые могли бы использоваться в качестве украшения темплона, то от домонгольского периода сохранилось лишь два владимиро-суздальских «Деисуса» позднего XII в., несомненно входившие в композицию алтарной преграды[104], тогда как расписные иконы-эпистилии типа синайских темплонов известны на русской почве лишь в единичном экземпляре в виде праздничного чина, выполненного греческими мастерами около 1341 г. для темплона Софии Новгородской и состоящего из 12 сцен, написанных на трех горизонтальных досках[105]. Несмотря на то, что не сохранилось ни единой безусловно новгородской иконы домонгольского периода, созданной для украшения темплона, мы, тем не менее, имеем все основания говорить о том, что такие иконы существовали и структура новгородской алтарной преграды в этом отношении следовала византийской традиции. Этот вывод подтверждается и рядом косвенных фактов.

Обратим внимание на одну странную деталь в системе декорации апсиды собора Мирожского монастыря: гнездо крепления темплона обрамляет большое клеймо мраморировки высотой 192 см, соответствующее верхнему регистру святительского чина (ил. 21). Мраморировка является традиционным для новгородских росписей элементом, которым декорировали цокольные части стен. Панели мраморов, возвышаясь в новгородских храмах на высоту от 1 до 2,5 м, имели не только декоративно-архитектоническое, но и сакральное значение, являясь символической границей между человеком и священным изображением, отделяя «мир горний» от «мира дольнего»[106]. Совершенно очевидно, что их появление в средней зоне росписей алтаря собора Мирожского монастыря далеко не случайно, и, таким образом, здесь на уровне темплона была выделена зона присутствия человека. Действительно, другие памятники подтверждают, что люди регулярно поднимались на темплон. Так, на откосах арки дьяконника в соборе Антониева монастыря на высоте около 1,5 м от уровня темплона или соответственно 6,5 м от древнего пола сохранилось множество граффити домонгольского времени, представляющие собой рисунки и пространные надписи молитвенного содержания. В церкви Благовещения на Мячине аналогичные клейма мраморировок также обрамляют гнезда креплений темплона, но не менее выразительна и сама древняя деревянная балка, верхняя грань которой, смотрящая внутрь алтаря, буквально стоптана и имеет характерный завал внутрь, постепенно сходя-

щий на нет к ее торцам (ил. 13, 14). Эта особенность предстает перед нами как очевидное материальное свидетельство длительной эксплуатации темплона, на который регулярно поднимались в течение многих лет. Можно полагать, что такой же функциональной нагрузкой объясняются и внушительные размеры балки темплона в Успенском соборе в Старой Ладоге, которая, напомним, имела сечение 35 × 65 см (ил. 18) и свободно могла бы выдержать человеческий вес.

Для каких целей необходимо было регулярно подниматься на темплон? Из всех возможных версий наиболее правдоподобным представляется вариант, связанный с обиходом и эксплуатацией лампад, горевших перед иконами. Согласно уже упоминавшимся письменным источникам, приведенным в работах А. Эпштейн и К. Уолтера, на темплоне чуть ли не перед каждым образом горела лампада или свеча, режим зажигания которых отличался достаточно сложной структурой и был подробно разработан в каждом отдельном случае[107]. То, как могло осуществляться зажигание этих свечей или лампад, мы видим на примере уже упоминавшейся миниатюры из Мадридского Скилицы, где служка поднимается к иконам по приставленной к темплону лестнице[108] (ил. 22). В случае с новгородскими преградами такой подъем осуществлялся изнутри алтаря, на что однозначно указывает балка в Благовещенской церкви, стертая именно со стороны алтаря. Учитывая большую высоту новгородской алтарной преграды, можно предположить, что в отдельных случаях для подъема на темплон могли использоваться более стационарные конструкции, чем обычная приставная лестница, и в таком случае служитель, зажигавший свечи или лампады, должен был передвигаться по темплону, который иногда и создавался с расчетом на человеческий вес (Успенский собор в Старой Ладоге).

В соборе Антониева монастыря и вовсе было невозможно зажечь лампады перед настольными иконами, не встав на балку темплона или на воздушную связь в арочном проеме узких боковых апсид. Очевидно, так и возникли граффити на южном откосе юго-восточного столба, где нужно было буквально прижаться к стене, чтобы достать лампаду перед настольным образом. Откосы боковых алтарных арок собора покрыты фигурами преподобных, однако на данных плоскостях изображены две «Голгофы», или поклонные кресты, имевшие в византийской традиции функцию закрытого, личного молитвенного обращения — проскинезиса, часто рассчитанного только на клириков, а именно в тех случаях, когда эти изображения были обращены внутрь алтаря. Подобные кресты написаны на оборотах расписных темплонов, например, Синайских эпистилиев XII в.[109], на оборотах образов, заполнявших интерколумнии алтарной преграды, в частности, в Старо Нагоричино, 1313–1318 гг.[110], или в арочных проемах каменной алтарной преграды в Белой церкви Карана, 1340–1342 гг.[111] Очевидно, «Голгофы» появлялись внутри алтаря именно как такие объекты, рассчитанные на личное молитвенное обращение, сопровождавшее те или иные обрядовые действия, связанные в основном с подготовкой богослужения, что в полной мере можно отнести и к изображениям собора Антониева монастыря. Это объяснение представляется совершенно естественным, если учесть, что росписи появились здесь через несколько лет после установки алтарной преграды, и практика подъема на темп-

лон и процесса зажигания огня перед главными образами храма, непременно ритуализированная и сопровождаемая молитвами, уже стала обязательным элементом ежедневного монастырского обихода. Эти обрядовые детали могли повлиять на частные элементы системы росписи и найти отражение в размещении здесь поклонных крестов.

Если наше предположение верно, то факт регулярного подъема на темплон говорит в пользу того, что в соборах Антониева монастыря, Успенского собора в Старой Ладоге и Благовещенской церкви на Мячине, а вероятно, и во всех остальных новгородских церквах на темплоне крепился ряд икон, перед которыми горели лампады или свечи. В тех преградах, где темплон перегораживал всю восточную часть церкви, т. е. в храмах Антониева, Иоанновского и Нередицкого монастырей, иконы, вероятнее всего, находились только в центральном алтарном проеме. Теоретически их расположение на темплоне многовариативно — они могли стоять или свешиваться с него, и даже крепиться на его лицевой плоскости. Однако, учитывая, что композиция алтарной преграды имела между темплоном и барьером большое пустующее пространство высотой от 2 до 3,5 м, более естественным кажется стремление заполнить это пространство, т. е. расположить иконы либо под темплоном, либо на внешней плоскости его балки. Такое их размещение делало простым и крепление светильников, кронштейны которых могли просто прибиваться к балке сверху и имели необходимый вынос для подвески самой лампады. Более того, светильники могли просто возвышаться над иконами, т. е. устанавливаться непосредственно на темплон. В этом отношении можно полностью согласиться с реконструкцией преграды Благовещенской церкви на Мячине, выполненной В. М. Ковалевой[112], тем более что такой вариант крепления икон подтверждается приведенными выше примерами описаний монастырских соборов Богородицы Кахаритумены и Велюсы, а также базилики Монтекассино.

Итак, рассмотренные памятники показывают, что в новгородской среде преобладали два типологических вида преграды — со сплошным темплоном, который перекрывал весь храм и имел мощные завесы, и с укороченным темплоном, который также мог иметь завесы, но закрывал только центральный алтарный проем. Принципиальным отличием новгородской алтарной преграды от классической византийской схемы явилось достаточно произвольное соотношение высот темплона и барьера, и, как следствие, отсутствие в композиции столбцов. Своеобразие новгородских памятников на первый взгляд не представляется чем-то особенным: история развития алтарной преграды дает множество примеров куда более существенной трансформации классической схемы в таких провинциях византийского мира, как Апулия[113], Каппадокия[114] или Грузия[115], где конструкция и декорация алтарных преград определялась, в первую очередь, местными реалиями. Даже в такой классической византийско-итальянской постройке XI–XII вв., как собор в Торчелло, специфику алтарной преграды исследователи относят именно на счет местных традиций[116]. Однако в случае с новгородскими памятниками это своеобразие имело далеко идущие последствия, во многом предопределив, как представляется, эволюционное движение от преграды к высокому иконостасу.

Вероятнее всего, названные особенности новгородских алтарных преград отражали специфику отнюдь не только новгородско-псковских церквей, но были характерны и для иных русских земель, на что недвусмысленно указывают некоторые примеры. Весьма показательный материал в отношении конструкции алтарной преграды содержит Кирилловская церковь в Киеве, где в толще южной стены дьяконника сохранилась древняя лестница для подъема в уровень темплона. Она имеет арочный выход в центре южного откоса арки дьяконника на высоте около 4 м от нынешнего пола, поднятого относительно первоначального уровня минимум на 1 м[117]. Напротив этой арки и на том же уровне в кладке южного алтарного столба сохранилось выразительное по своей форме и размерам гнездо в виде штробы размерами около 50 × 20 см, где могла бы крепиться мощная и широкая балка, по которой свободно можно было бы ходить. Очевидно, что перед нами следы аналогичного сооружения — самого темплона или скорее конструкции, рассчитанной для подъема к нему, которая могла напоминать своими формами темплон ладожского Успенского собора.

Не менее убедительную параллель изложенным материалам дают остатки росписей 1158–1161 гг. на западных гранях алтарных столбов Успенского собора во Владимире, которые закрыты в настоящее время иконостасом XVIII в. Здесь в нижней зоне расположены два огромных креста (ил. 23), изначально имевших высоту около 4 м, над которыми находятся клейма мраморировок, и лишь выше располагаются фигуры святых, относящиеся уже к рублевской росписи[118]. Совершенно очевидно, что перед нами остатки фрескового обрамления первоначальной алтарной преграды, относящейся к собору Андрея Боголюбского, которая обнаруживает несомненное типологическое сходство с рассмотренными преградами Новгорода и Пскова.

Разнообразные косвенные свидетельства, в той или иной степени подтверждающие предложенные реконструкции, содержатся и в некоторых письменных источниках. В частности, постройки Андрея Боголюбского неоднократно уподобляются Храму Соломона, основанием для чего служит именно внутренняя декорация церквей[119]. В описании пожара 1185 г., при котором пострадал Успенский собор Владимира, упоминаются «порты», «паволоки» и «укси церковные»; последнее слово Е. Е. Голубинский переводит как название драгоценной пурпурной материи[120]. Эти ткани, согласно реконструкции Н. Н. Воронина, на праздники развешивались на «вервях» поперек собора вдоль алтарной преграды, вероятно, имитируя тем самым завесы Скинии. О тканном убранстве церквей говорится и в «Летописце Владимира Васильковича Волынского», относящемся к 1289–1290 гг., где возведенные князем церкви вновь сравниваются с Храмом Соломона[122], и, в частности, упоминаются *«завесы золотом шиты, а другые оксамитные съ дробницею»*[123]. Приведенные свидетельства показывают, что использование завес в русских храмах не было редкостью, а имело достаточно широкое распространение и единую символическую интерпретацию, повторяя, в первую очередь, декорацию Скинии и Храма Соломона

Древнерусские алтарные преграды XIV–XV вв.

Материал главных русских центров, и в первую очередь, Киева и Владимира, требует прежде всего самого тщательного натурного исследования, которое может прояснить многие принципиальные вопросы. Но и данные новгородских церквей позволяют высказать некоторые соображения о возникновении высокого русского иконостаса. Большая высота темплона, отсутствие вертикальных членений в центральном объеме, который, являясь композиционным центром преграды, не содержал в себе практически никакой зрительной информации, провоцировали к заполнению пустоты, образовавшейся между барьером и темплоном. По существу, новая конструкция уже была сформулирована, оставалось придать ей художественную и смысловую целостность. Мы не знаем, когда и где в предалтарном пространстве впервые появился крупномасштабный Деисус, но пример церкви Федора Стратилата на Ручью, построенной в 1360–1361 гг., показывает, что во второй половине XIV в. он существовал в новгородской среде уже в сформировавшемся виде.

На западных гранях алтарных столбов Федоровской церкви сохранились две глубокие горизонтальные штробы, являющиеся вне сомнения следами от тябел, которые были вмурованы в кладку и пересекали всю восточную часть храма, крепясь концами в северной и южной стенах. Тябла имели сечение примерно 20 × 20 см, причем стесанными были только плоскости, выходящие наружу, тогда как их замурованная часть имела форму круглого бревна. Нижнее тябло проходило на уровне 2,05 м от пола, верхнее — на высоте 4,3 м, из чего следует, что иконы, расположенные между ними, имели высоту около 210–220 см. Примечательно, что кладка на всю высоту иконостаса делает выступ шириной около 10 см, и плоскость иконостаса оказывается чуть выдвинутой вперед, на запад, тогда как верхнее тябло частично лежит на образовавшейся полке. Таким образом, вся тябловая конструкция была спланирована при строительстве храма и может датироваться 1361 г. Плоскость стены между тяблами закрыта фресковой штукатуркой, но, будучи заложенной иконами, оставлена нерасписанной, и на ней во множестве видны брызги и потеки краски, образовавшиеся при написании фресок, тогда как пространство под нижним тяблом имеет цокольную раскраску, из чего следует, что нижняя часть оставалась открытой. Итак, перед нами один из первых русских иконостасов, состоявший из Деисуса и, вероятно, царских врат, которые, как и в постройках XII в., могли и не иметь конструктивной связи между собой. (К сожалению, плоскости возможного примыкания столбцов барьера или его крепления в полу сейчас недоступны для исследования.) Отметим, что этот иконостас по высоте (4,3 м) близок преградам XII в., и его композиция подтверждает наше предположение, что вектор заполнения пространства преграды иконами был направлен не вверх, а вниз от темплона.

Именно эта схема, представленная иконостасом церкви Федора Стратилата на ручью, получила распространение в новгородских храмах с конца XIV в. и особенно в XV столетии. Показательно, что в первой половине XIV столетия еще сохраняется старая форма преграды, о чем косвенно говорят упомянутые выше три праздничные иконы Софийского собора, чья общая длина составляет

626,5 см[124]. При этом общая ширина пятичастного Деисуса, установленного в иконостасе Софии в 1438 г. архиепископом Евфимием II, равняется 615 см[125], а расстояние между западными ветвями крещатых алтарных столбов в настоящее время, т. е. с учетом толщины штукатурки XIX в., составляет 623 см. Совершенно очевидно, что в 1341 г., когда архиепископ Василий после пожара Софии *«иконы исписа и живот доспе»*[126], темплон, а вероятно и вся алтарная преграда XI столетия были выдвинуты из проема триумфальной арки, где ее зафиксировал Г. М. Штендер, в более просторный объем между западными ветвями алтарных столбов. Сюда же был установлен и Деисус 1438 г., т. е. западные плоскости алтарных столбов еще оставались открытыми. Однако очень скоро ситуация стала меняться. Прежние формы алтарной преграды уже не устраивали новгородцев, о чем красноречиво говорит история ремонта Георгиевской церкви в Старой Ладоге, который был осуществлен по инициативе того же Евфимия II в 1445 г. Этот ремонт носил явно ретроспективистский характер возрождения старых новгородских святынь, что в целом было свойственно для церковной политики Евфимия, и многие утраченные детали храма, в том числе и фрески, восстанавливались в «древнем духе». И тем не менее низкая преграда была разобрана, а вместо нее был установлен иконостас, деревянные конструкции которого, вынесенные перед алтарными столбами, оставили в древнем полу ясные отпечатки[127].

О распространении подобных иконостасов свидетельствует обилие дошедших до нас ростовых Деисусов этого времени[128], а также материал двух псковских памятников — церкви Покрова в Довмонтовом городе, конца XIV в.[129], и Успения в Мелетове, 1463 г., где сохранились следы от аналогичных тябловых конструкций, пересекающих весь храм вдоль восточных столбов, при том, что нижняя часть иконостаса оставалась открытой, а плоскость стен расписана. Примечательно, что в обеих церквах внизу алтарных столбов написаны аллегорические изображения птицы неясыти (пеликана)[130], что свидетельствует о сформировавшейся традиции единого символического облика иконостаса и окружающих его фресковых изображений. Местный ряд в этих памятниках, как и в церкви Федора Стратилата, отсутствовал, и этот факт еще раз подтверждает мнение большинства исследователей о том, что символическое и композиционное развитие иконостаса, т. е. постепенное заполнение его пространства рядами икон, начиналось с Деисуса[131]. Деисус не поднялся над темплоном, а спустился с него, и для его крепления возникло нижнее тябло, тогда как сам темплон превратился в верхнее тябло. По существу, с этих примеров XIV и XV вв., а также с памятников московского круга[132] начинается история русского тяблового иконостаса, в символике которого во многом продолжали развиваться идеи, заложенные в домонгольской алтарной преграде. Преобразование этих форм продолжалось вплоть до конца XVI столетия, когда еще существовали тябловые конструкции без местного ряда, с открытыми росписями алтарных столбов, и лишь XVII столетие полностью изменило облик и смысл русского иконостаса, превратив его в сплошную перегородку, полностью отделившую молящихся от алтаря.

Примечания

[1] *Филимонов Г. Д.* Церковь св. Николая на Липне, близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859.

[2] *Чукова Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве Домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Под ред. К. К. Акентьева. СПб., 1995. С. 274–275.

[3] *Штендер Г. М.* К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 83–107; *Штендер Г. М., Сивак С. И.* Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 288–302.

[4] *Ковалева В. М.* Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века // ДРИ. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 55–71.

[5] *Чукова Т. А.* Указ. соч. С. 273–287.

[6] *Окунев Н. Л.* Алтарная преграда XII века в Нерезе // SK. 1929. Т. 3. С. 5–23.

[7] О терминах «космитис» и «архитрав» см.: *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. (К истории иконостаса) // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 133.

[8] *Walter C.* The Byzantine Sanctuary — a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 95–106.

[9] *Штендер Г. М.* Указ. соч. С. 96–98.

[10] Там же. С. 107.

[11] *Штендер Г. М., Сивак С. И.* Указ. соч. С. 288–302.

[12] *Смирнова Э. С.* «Спас Златая Риза». К иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и древней Руси. Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 159–199.

[13] *Лебединцев П. Г.* О св. Софии Киевской // Тр. III археологического съезда в Киеве 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 83–84.

[14] Более убедительную реконструкцию расположения этих и других икон см. в статье Э. С. Смирновой в наст. изд.

[15] Эти материалы были изложены В. А. Булкиным на конференции в НИИ искусствознания в Москве в 1995 г. См.: *Булкин В. А.* Новгородское зодчество начала XII в. по археологическим данным // Искусство Руси и стран византийского мира XII века. Тез. докладов конференции. Москва, сентябрь 1995. СПб., 1995. С. 27.

[16] *Каргер М. К.* Раскопки и реставрационные работы в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде (1933–1935) // СА. 1946. Т. 8. С. 175–224.

[17] Публикацию схемы росписи см.: *Баталов Г. С.* Реставрация стенописи XII в. в верхней части башни Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде // ПКНО. 1990. М., 1992. С. 204.

[18] См. об этом: ГТГ. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995. Т. 1. С. 45–47.

[19] Там же. С. 45.

[20] Георгиевский собор обладал чрезвычайно тонкими столбами, ширина лицевой плоскости лопаток которых, с учетом толщины фресковой штукатурки, не превышала 120 см.

[21] Точный обмер в настоящее время затруднен наличием поздних штукатурок конца XIX в., возможностью частичного стесывания лицевой поверхности древней клад-

ки, прикладками времен ремонта собора 1825–1827 гг. Предложенные размеры, тем не менее, могут колебаться в пределах не более 10 см.

[22] Например, церковь Св. Пантелеймона в Нерези. Многочисленные примеры подобного типа см.: *Бабић Г.* О живописном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 4–41.

[23] *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles et la transformation du templon // XVe Congrès International d'études Byzantines. Vol. 3: Art et archeologie. P. 159–191.

[24] *Ковачева В. М.* Указ. соч. С. 63.

[25] Например, в Велюсе барьер алтарной преграды 1080 г. имел высоту 116 см (*Миљковић-Пепек П.* Вељуса. Манастир св. Богородица Милостива во селото Вељуса крај Струмица. Скопје, 1981. С. 134–138), в Нерези, около 1164 г. – 110 см (*Окунев Н. Л.* Указ. соч. С. 8), в константинопольском монастыре Пантократора, XII в. около 120 см (*Megaw A. H. S.* Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul // DOP. 1963. T. 17. P. 344), в верхней церкви Боянского монастыря, XIII в. – около 115 см (*Гергова И.* Опит за реконструкция на олтарните прегради в Боянската църква // Проблеми на изкуството. София, 1995. Т. 1. С. 25) и т. д.

[26] *Булкин В. А.* Материалы к строительной истории Новгородского Антониева монастыря // Программа «Храм». Вып. 12: Храм и культура. СПб., 1996. С. 105.

[27] *Ковачева В. М.* Указ. соч. С. 62–63.

[28] *Штендер Г. М., Ковачева В. М.* О формировании древнего облика собора Антониева монастыря в Новгороде // КСИА. М., 1982. Т. 171. С. 54–60.

[29] *Булкин В. А.* Указ. соч. С. 116.

[30] *Mango C.* The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its Wall Paintings. Part 1: Description // DOP. 1990. Vol. 44. Fig. 35.

[31] *Warton Epstein A. W.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // JBAA. 1981. Vol. 84. P. 7–9.

[32] *Ковачева В. М.* Указ. соч. С. 59.

[33] В статье В. М. Ковалевой по непонятной причине фигурируют две цифры, обозначающие высоту расположения темплона – 4,05 и 4,55 м (Там же. С. 59–60).

[34] Раскопы, выполненные экспедицией ЛОИА под руководством В. А. Булкина, показали, что древний пол находится на глубине 40–45 см от нынешнего. Приношу искреннюю благодарность В. А. Булкину за предоставленные материалы об этих работах.

[35] Эти детали зафиксированы на чертежах П. П. Покрышкина, сделанных им в ходе ремонта 1903–1904 гг. См.: Покрышкин П. П. Отчет о капитальном ремонте Спасо-Нередицкой церкви в 1903 и 1904 годах. СПб., 1906 (Материалы по археологии России, изд. Императорской Археологической комиссией. Вып. 30). Табл. VII, VIII.

[36] *Ковачева В. М.* Указ. соч. С. 60.

[37] Остатки древней росписи были зафиксированы в 1911 г. на воздушной связи северного рукава Спасо-Нередицкой церкви. См.: Изв. ИАК. СПб., 1911. Вып. 39 (Вопросы реставрации. Вып. 7). С. 10.

[38] *Ковачева В. М.* Указ. соч. С. 59.

[39] *Михайлов С. П.* Первоначальное убранство интерьера собора Иоанновского монастыря во Пскове // ДРИ. Художественная культура X – первой половины XIII в. М., 1988. С. 99.

[40] *Конев А. И.* Каменная летопись Пскова XII – начала XVI в. М., 1993. С. 56.

[41] *Ковачева В. М.* Указ. соч. С. 55–57.

[42] Названные цифры обмеров имеют незначительные – в 2–3 см – расхождения с данными В. М. Ковалевой и не имеют принципиального значения для реконструкции.

[43] *Сарабьянов В. Д.* Новые данные о фресках церкви святого Георгия в Старой Ладоге. Предварительное сообщение по материалам реставрации в 1982–1986 годах // Практика реставрации памятников монументальной живописи: Сб. научных трудов. М., 1991. С. 32–36.

[44] *Гусева О. Г., Воинова И. Л.* К вопросу о датировке Успенской церкви в старой Ладоге // Программа «Храм». Вып. 8. Чтения памяти Н. Е. Бранденбурга. СПб., 1995. С. 75–80.

[45] Фототека РАИМК. Q 355/33.

[46] Изображение Богоматери Параклесис присутствует уже на алтарном столбе базилики Св. Димитрия в Фессалониках. VII в. См.: *Walter C.* Bulletin of the Deesis and Paraclesis // REB. 1980. Vol. 38. P. 266. Парные фресковые образы Богоматери Просительницы и Вседержителя сохранились в церквах Панагии Аракиотиссы в Лагудера, Кипр, 1192 г., Арилье, 1296 г., Св. Никиты в Чучере, 1316 г., Богородицы Одигитрии в Пече, 1330–1334 гг., Белой церкви в Каране, 1340–1342 гг., и др. См.: *Бабиh Г.* О живописном украсу олтарских преграда. С. 19 и далее.

[47] *Бабиh Г.* О живописном украсу олтарских преграда. Сх. 1–23.

[48] *Мильковик-Пепек П.* Op. cit. С. 134–138.

[49] *Megaw A. H. S.* Op. cit. P. 344.

[50] *Warton Epstein A.* Op. cit. P. 13.

[51] *Раппопорт П. А.* Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). СПб., 1994. С. 88–93.

[52] *Walter C.* The Origins of the Iconostasis // ECR. 1971. T. 3. P. 256. Показательны в этом отношении мозаики Михайловского собора в Киеве, около 1112 г. (*Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., 1966. Табл. 4), «Причащение апостолов» из Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, около 1140 г., или фрески трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе, XIII в. (*Kolias E.* Patmos. Athens, 1990 (Byzantine art in Greece). Fig. 34, 36).

[53] *Walter C.* A new look at the Byzantine sanctuary barrier // REB. 51 1993. P. 209; *Warton Epstein A.* Op. cit. P. 10.

[54] *Ковалева В. М.* Указ. соч. С. 61.

[55] *Walter C.* A new look at the Byzantine sanctuary barrier. P. 204.

[56] *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах // Православное обозрение. 1872. Второе полугодие. М., 1872. С. 584–585.

[57] *Mathews Th. F.* "Private" liturgy in Byzantine Architecture. Toward a Re-appraisal // Cah. Arch. 1982. Vol. 30. P. 125–138.

[58] *Лебединцев П. Г.* Указ. соч. С. 83–84.

[59] *Орлова М. А.* О приемах укрепления цокольных частей интерьеров древнерусских храмов и их происхождение. // Средневековая Русь. М., 1976. С. 184–190.

[60] *Воронин Н. Н.* Смоленская живопись 12–13 веков. М., 1977. С. 14.

[61] *Лифшиц Л. И.* К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 156–157.

[62] Таковы, например, подобные иллюстрации в ватиканском кодексе Христианской топографии Косьмы Индикоплова, конец IX в., Vat. gr. 699, fol. 48 r (*Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. Pennsylvania, 1992. Fig. 120), в двух ватиканских Октатевхах — позднего XI в., Vat. gr. 747, fol. 106 r, и второй четверти XII в., Vat. gr. 746, fol. 231 r (Ibid., Fig. 121, 122), в Серальском Октатевхе, вторая четверть XII в., fol. 234 v, 246 r (*Успенский Ф.* Константинопольский Серальский

кодекс Восьмикнижия Изв Русского Археологич института в Константинополе София 1907 Т 12 С 148, табл XXIV), в Ватопедском Октатевхе XIII в (*Christou P K., Mavropoulou-Tsioumi Ch., Kadas S. N., Kalamartzi-Katsarou Ek.* The Treasures of Mount Athos Athens, 1991 Vol 4 Fig 59).

[63] Фигуры двух первосвященников на откосах алтарной арки присутствуют в соборе Милешева около 1234 г (*Радочић С* Милешева Београд, 1967 Схема на с 74 75), в соборе Старо Нагоричино, 1316 1318 гг (*Тодић Б* Старо Нагоричино Београд, 1993 С 76, 98, Ил 73) Примечательно, что «Ерминия» предписывает располагать фигуры первосвященников на откосах южной и северной подпружных арок См *Дионисий Фурнографиот* Ерминия, или наставление в живописном искусстве ТрКДА 1868 Вып 1 2 С 236

[64] Например, в вимах Атенского Сиона представлены четыре фигуры Давид, неизвестный пророк Иоанн Предтеча и старец в венце — вероятнее всего, Мельхиседек (от его фигуры сохранился только лик) Т Вирсаладзе определяет его как Аарона См., *Вирсаладзе Т* Росписи Атенского Сиона Тбилиси, 1984 Ил 27 30 В Чефалу в одном из медальонов в пространстве вимы также представлен Мельхиседек, но и здесь он фигурирует как один из пророков

[65] *Лазарев В Н* Мозаики Софии Киевской М , 1960 С 32 33, 98 99

[66] *Лазарев В Н* Михайловские мозаики С 34 35, Табл 3

[67] Эту идею высказал и разработал Л И Лифшиц в монографическом исследовании, посвященном фрескам новгородской Софии (рукопись)

[68] *Вздорнов Г И* Волотово Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода М , 1989 С 50 Кат 76, 77

[69] *Лифшиц Л И* Монументальная живопись Новгорода XIV XV веков М , 1987 С 29

[70] Там же С 33, схемы на с 511 512

[71] *Белецкий В Л* Довмонтов город Архитектура и монументальная живопись XIV века Л , 1986 С 85 87 Рис 55, 56

[72] *Мальм Ю Г* О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде ДРИ XIV XV вв М , 1984 С 200-203

[73] *Лифшиц Л И* Монументальная живопись Новгорода Ил 181, 182

[74] Там же Схема на с 518

[75] *Мальм Ю Г* Фрески Гостинополья ДРИ Балканы Русь СПб , 1995 С 356-357

[76] Фрески не опубликованы

[77] *Данилова И Е* Фрески Ферапонтова монастыря М , 1970 Ил 27

[78] См примеч 62

[79] Sinai Treasures of the Monastery Ed K A Manafis Athens, 1990 Fig 35

[80] Примером может служить фреска в церкви Св Николая в Куртя де Арджеш XIV в См *Vasilescu M A Ionescu O* Pictures dominicales din Curtea de Arges Bucuresti, 1976 P 58 59 Примечательно, что и «Ерминия» предписывает располагать эту сцену в алтаре храма См *Дионисий Фурнографиот* Указ соч С 237

[81] Капитальное исследование по иконографии Сошествия см *Revel-Neher E* L'Arche d'alliance dans l'art Juif et Chrétien du second au dixième siècle Le signe de la rencontre Paris, 1984

[82] Изображения херувимов упоминает Ю Н Дмитриев См. *Дмитриев Ю Н* Церковь Николы на Липне в Новгороде Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР М , Л , 1948 С 70 Схемы росписи см *Царевская Т Ю* Новые данные о составе росписей церкви Николы на Липне ДРИ Русь Византия Балканы XIII век СПб 1997 Схемы на с 415, 417, 422

[83] Исследование иконографии алтарной преграды доиконоборческого периода и обширную библиографию см.: *Nees L.* The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the pre-Iconoclastic Period // ZK. 1983. Bd. 46. S. 15–26.

[84] Перевод текста, его интерпретацию и обширную библиографию см.: *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. 121-137.

[85] К такому выводу пришел С. Манго на основании опубликованного им описания чудес св. Артемия. См.: *Mango C.* On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinopole // Зограф. Белград, 1978. Т. 10. С. 40–43.

[86] *Grabar A.* L'Iconoclasme Byzantin. Paris, 1984. Il. 142.

[87] *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах. С. 578.

[88] *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. С. 133.

[89] *Продолжатель Феофана.* Жизнеописания византийских царей. СПб., 1992. С. 138.

[90] *Warton Epstein A.* Op. cit. P. 6.

[91] Именно так интерпретирует текст типикона А. Эпштейн. См.: *Warton Epstein A.* Op. cit. P. 21–22. М. Хатзидакис считает, что упомянутые иконы находились в интерколумниях. См.: *Chatzidakis M.* Op. cit. P. 165–166.

[92] *Бабић Г.* О живописном украсе олтарских преграда. С. 10–20; *Walter C.* A new look at the Byzantine sanctuary barrier. P. 217.

[93] Такой вывод автор делает на основании интерпретации текста типикона монастыря, написанного в 1136 г. См.: *Warton Epstein A.* Op. cit. P. 3–5.

[94] В капитальной работе А. Эпштейн приведены источники о столичных монастырях Пантократора, 1136 г., и Спасителя ту Паноктирмонос, 1078 г., о храме во дворце Вогланата, 1202 г., а также о церкви Богоматери тис Котеницис близ Филадельфии в Малой Азии, 1247 г. (*Epstein A.* Op. cit. P. 1–23). К. Уолтер дополняет этот список упоминанием о Типиконе Бачковского монастыря (1081 г.), афонского Кеилургиу (1142 г.) (*Walter C.* A new look at the Byzantine sanctuary barrier. P. 217), константинопольского Богородицы Какаритумены (*Walter C.* The Byzantine Sanctuary ... a Word List. P. 101).

[95] Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Fig. 20, 25, 31.

[96] *Chatzidakis M.* Op. cit. P. 170. Pl. XXX, 9.

[97] *Papazotos Th.* Byzantine Icons of Verroia. Athens, 1995. Pl. 39–42, 83–88.

[98] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 110–136.

[99] *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. С. 133.

[100] *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах. С. 582; *Бабић Г.* О живописном украсе олтарских преграда. С. 13.

[101] *Миљковић-Пепек П.* Op. cit. С. 237–240.

[102] БЛДР. Т. 4. XII век. СПб., 1997. С. 206–207.

[103] *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам). НИС. Л., 1984. Вып. 2 (12). С. 211–212.

[104] *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. С. 133–140. Расширение иконографической интерпретации «Деисуса с Эммануилом»

см.: *Этингоф О. Е.* «Чин с Эммануилом и двумя архангелами» из Государственной Третьяковской Галереи: К иконографии Деисуса // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 175–187.

[105] *Филатов В. В.* Праздничный ряд Софии Новгородской. Л., 1974.

[106] *Сарабьянов В. Д.* Фрески Георгиевской церкви в Старой Ладоге и стилистические течения в новгородской живописи последней трети 12 в. ВВ. 1999. М., № 57.

[107] А. Эпштейн приводит такие данные по типикону монастыря Пантократора (*Epstein A.* Op. cit. P. 2–3), а К. Уолтер ссылается также на монастырские типиконы Бачкова и Богородицы Кахаритумены (*Walter C.* The Byzantine Sanctuary — a Word list. P. 101).

[108] *Grabar A.* Op. cit. II. 142.

[109] *Chatzidakis M.* Op. cit. Pl. XXXII, 13; XXXIII, 14.

[110] *Бабиh Г.* О живописном украсу олтарских преграда. С. 29–30, примеч. 70 (библ.). Табл. 7.

[111] *Babiг G.* Les Croix à cryptogrammes, peintes dans les églises Serbes des XIIIe et XIVe siècles. Byzance et les Slaves. Melanges Ivan Dujčev. Paris, 1979. P. 1–13.

[112] *Ковалева В. М.* Указ. соч. С. 57.

[113] *Протасов Н. Д.* Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии. Светильник. СПб., 1915. Вып. 9–12. С. 49–69.

[114] *Epstein A.* Op. cit. P. 16–19.

[115] *Шмерлинг Р.* Малые формы архитектуры средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

[116] *Epstein A.* Op. cit. P. 11, n. 48.

[117] Это следует из существенного повышения порталов северной и южной стен, в результате чего были уничтожены нижние части расположенных здесь «Успения» и «Рождества».

[118] *Матвеева А. Б.* Фрески Андрея Рублева и стенопись XII века во Владимире. Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 164–166. Ил. 31. *Филатов В. мВ.* Росписи притворов Владимирского Успенского собора. ДРИ. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988. С. 156.

[119] Например, в «Повести об убиении Андрея Боголюбского» о Боголюбской церкви сказано: «*подобна тое Святая Святых, юже бе Соломон царь премудрыи создал*», близкая характеристика дана и Успенскому собору: «*и всими виды и устроеньем подобна бысты удивлению Соломонове Святая Святых*». См.: БЛДР. Т. 4. XII век. С. 206–208.

[120] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. II. С. 216.

[121] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1961. Т. 1. С. 159–162.

[122] БЛДР. Т. 5. XIII век. СПб., 1997. С. 344.

[123] *Стерлигова И. А.* Древнерусское церковное убранство по данным «Летописца Владимира Васильковича Волынского». ДРИ. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 272. Текст см.: БЛДР. Т. 5. XIII век. С. 346.

[124] Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII — первой половины XV века. Каталог выставки. М., 1991. Кат. 27.

[125] *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. Кат. 8.

[126] Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М., Л., 1950. С. 353.

[127] *Лазарев С. В., Сарабьянов В. Д.* «Евфимиевское» поновление церкви св. Георгия в Старой Ладоге. Памятники старины. Концепции. Открытия. Версии. СПб., 1997. Т. 1. С. 393–399.

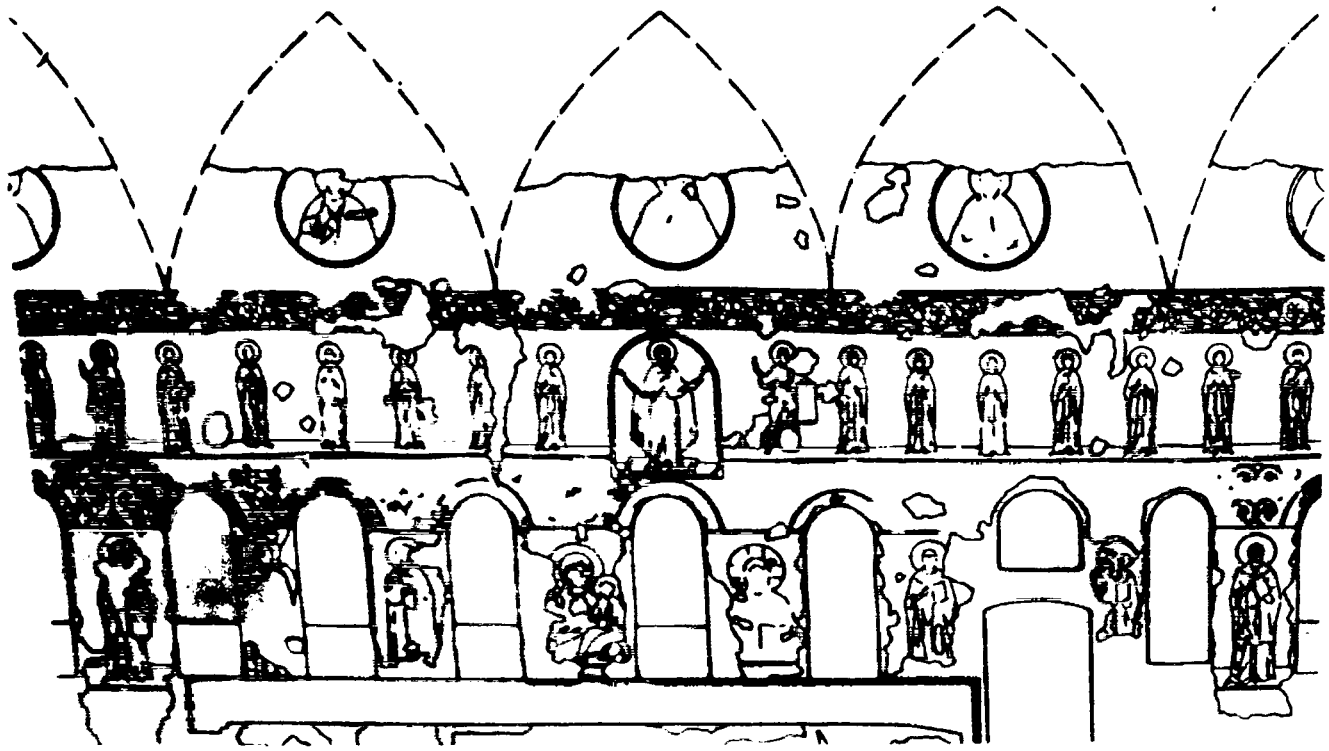
[128] Таковы Деисусы из собрания И. С. Остроухова (первая половина XV в.) и Софийского собора (1438 г.), две иконы из церкви Рождества на Кладбище (вторая половина XV в.), из старообрядческой Николо-Покровской церкви в Москве (вторая половина XV в.), из церкви Власия (вторая половина XV в.), и др. См.: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. Кат. 4, 8, 29, 33, 37, 39.

[129] *Белецкий В. Д.* Указ. соч. Рис. 83.

[130] Там же. С. 105–106.

[131] Изложение различных точек зрения см.: *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII–XIII вв. С. 139.

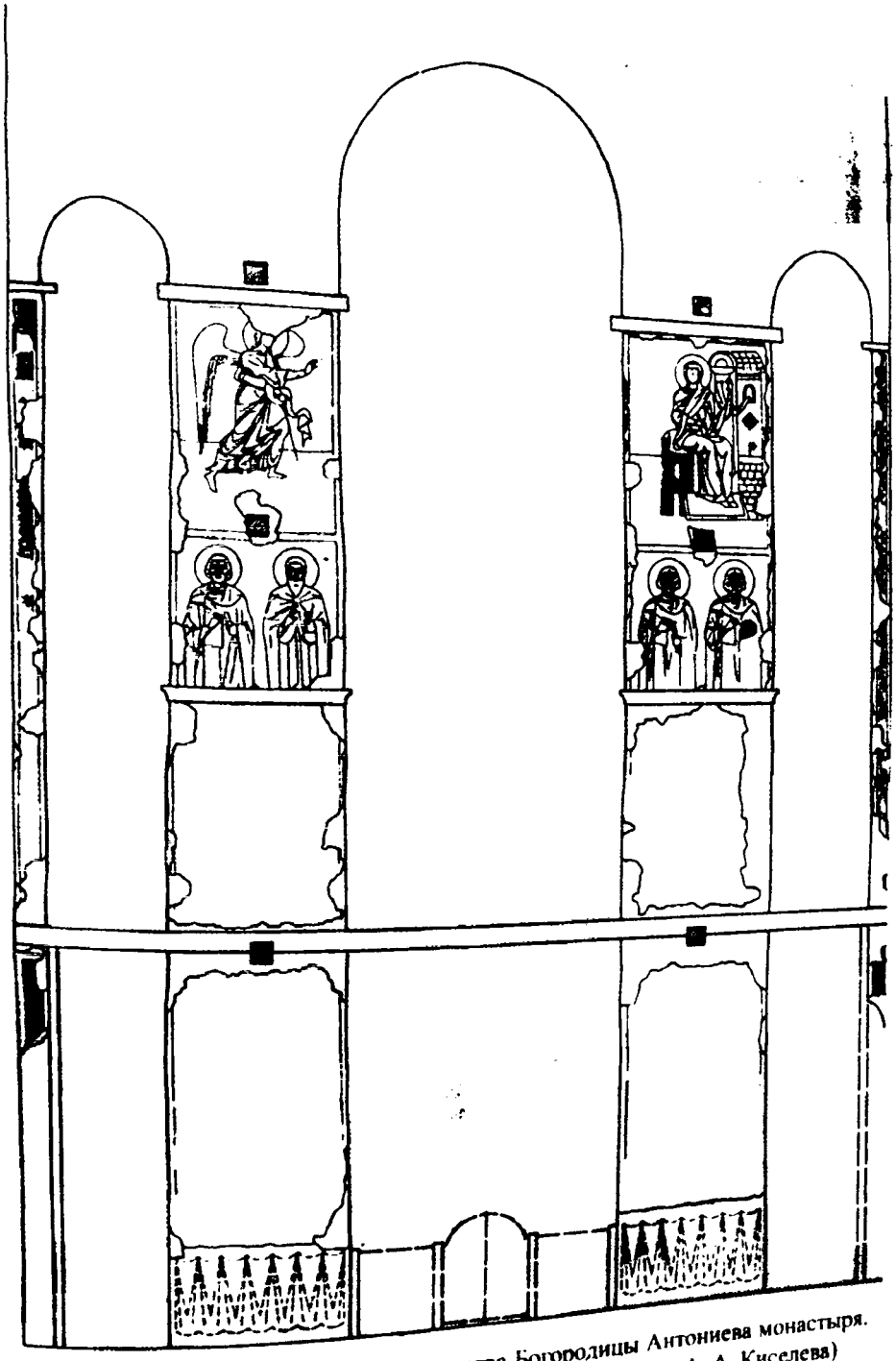
[132] *Бетин Л. В., Шервдега В. И.* Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 52–55.



1. Купол северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря. Ок. 1130 г. Схема росписи (чертеж А.А.Киселева)



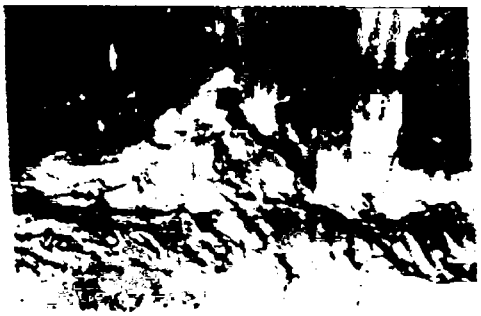
2. Общий вид алтарной апсиды собора Рождества Богородицы Антониева монастыря. 1125 г.



3. Алтарная преграда собора Рождества Богородицы Антониева монастыря. Схема-реконструкция (реконструкция автора, чертеж А. А. Киселева)



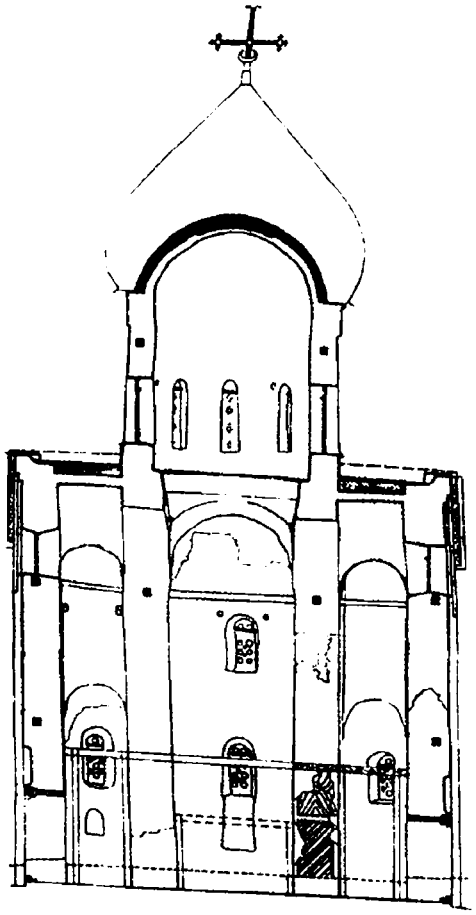
4. Св. Флор и Лавр. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря. Западная грань юго-восточного столба. 1125 г.



5. Штроба от карниза, следы примазки грунта и гнездо от лампады. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря. Западная грань юго-восточного столба. 1125 г.

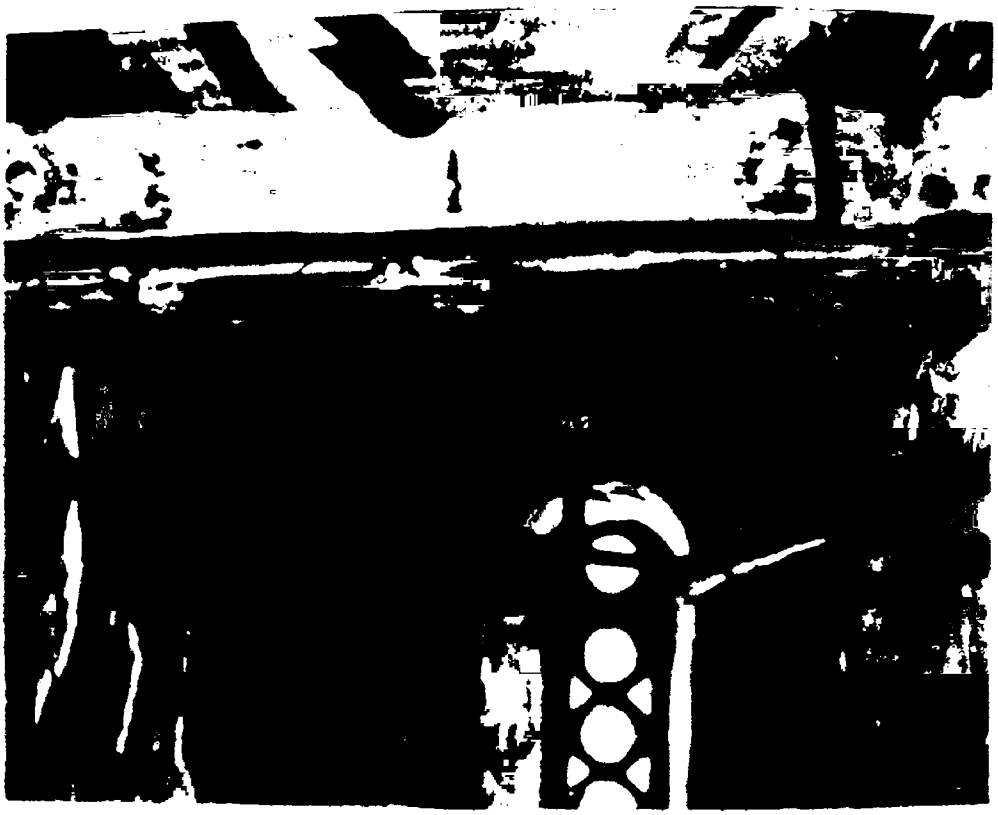


6. Гнездо воздушной связи и отпечаток крепежного крюка. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря. Южная грань северо-восточного столба. 1125 г.





7. Церковь Спаса Нередицы. Слева — схема темплона. Справа — херувим и фрагмент темплона. Западная грань юго-западного столба. 1199 г.



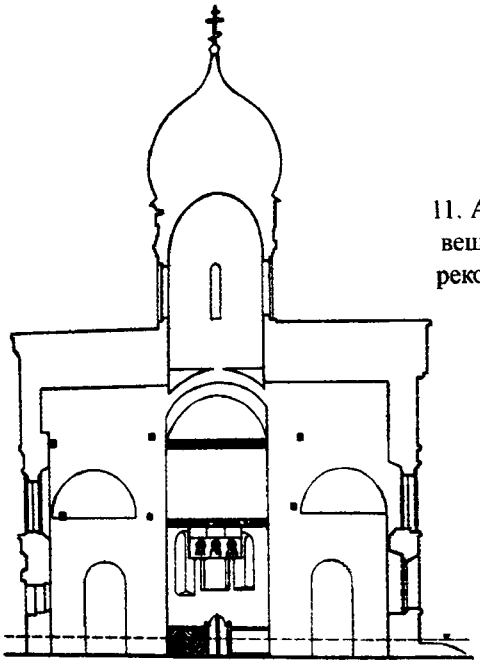
8. Фрагмент темплона в проеме арки дьяконника.
Церковь Спаса Нередицы. 1199 г.



9. Аарон и Моисей у Скинии Завета. Миниатюра из Октатевха,
вторая четверть XII в. Vat. Gr. 745, fol. 231r.



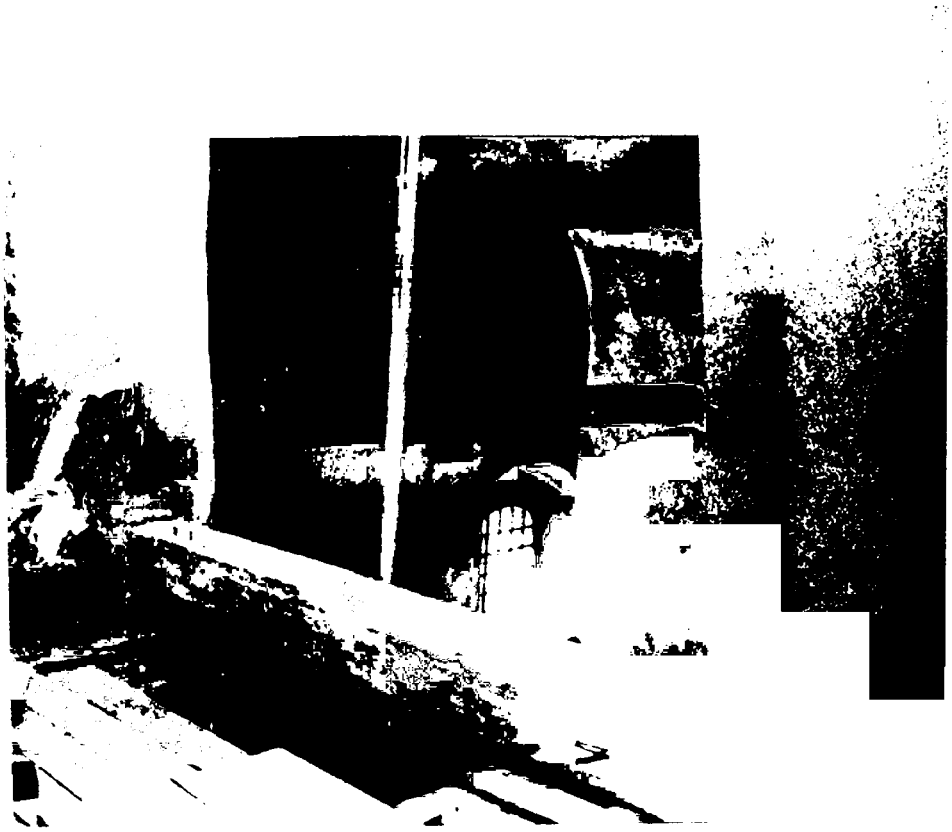
10. Пророк Моисей. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря. Фреска на северной грани южного алтарного столба. 1125 г.



11. Алтарная преграда церкви Благовещения на Мячине. 1179 г. Схема-реконструкция (по В. М. Ковалевой)



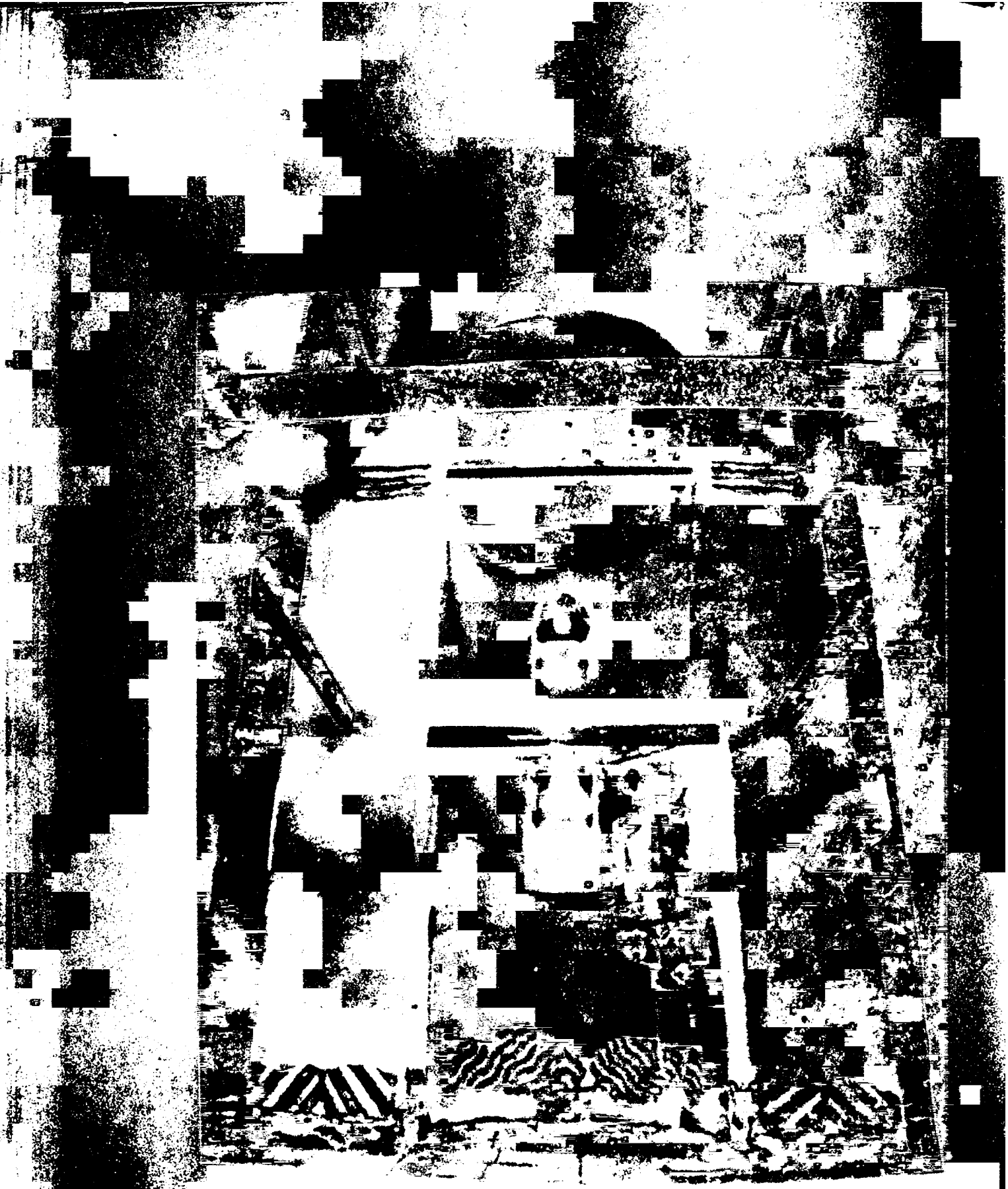
12. Алтарная апсида церкви Благовещения на Мячине. Общий вид. 1179–1189 гг.



13. Темплон церкви Благовещения на Мячине. Вид с востока. 1179 г.



14. Крепление темплона в северном откосе алтарной арки церкви Благовещения на Мячине. 1179–1189 гг.



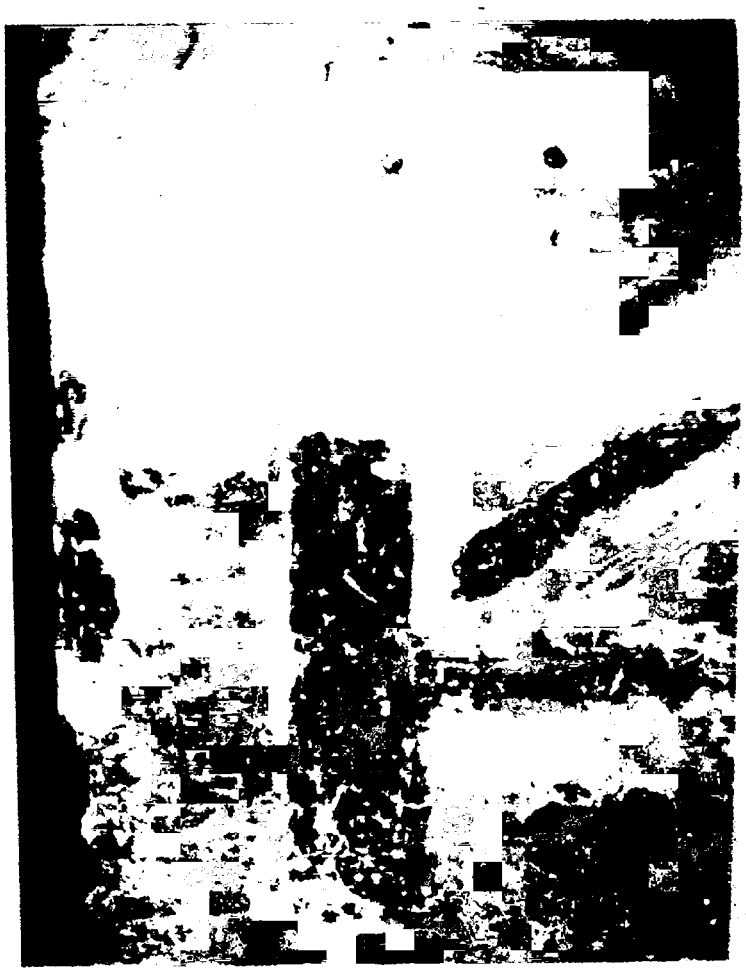
15. Алтарное пространство церкви св. Георгия в Старой Ладоге. Общий вид. Последняя четверть XII в.



16. След от столбца алтарной преграды. Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.



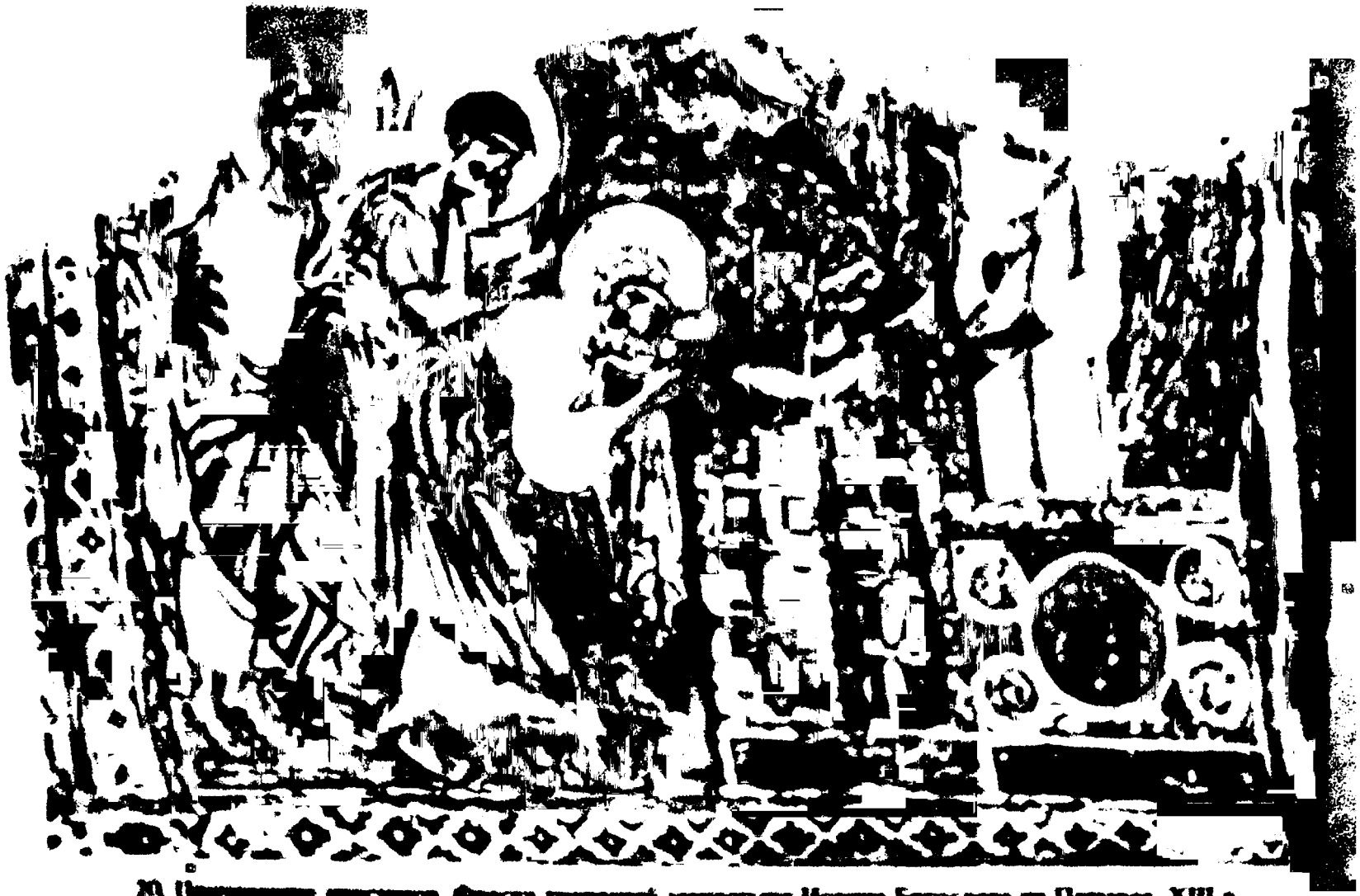
18. Гнездо от крепления темплона. Успенский собор Старой Ладоги, 50-е гг. XII в.



17. След от столбца алтарной преграды. Успенский собор Старой Ладоги, 50-е гг. XII в.



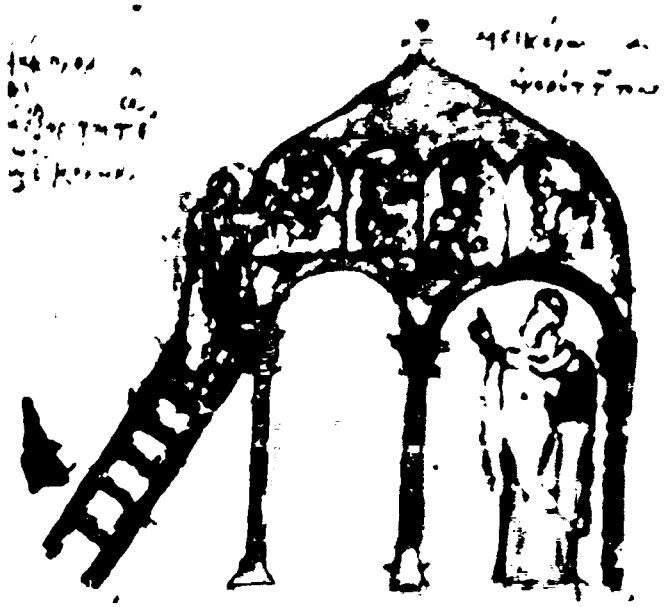
3. Алтарная преграда собора Рождества Богородицы Антониева монастыря. Схема-реконструкция (реконструкция автора, чертеж А. А. Киселева)



20. Причащение апостолов. Фреска трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. XIII в.



21. Святительский чин и клеймо мраморировки. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Южная стена алтарной апсиды. Около 1140 г.



22. Порча икон по приказанию патриарха Иоанна Грамматика. Миниатюра из «Хроники Иоанна Скилицы». Мадрид. Национальная библиотека. gr. 2. fol. 66



23 Поклонный крест. Фреска на алтарном столбе Успенского собора Владимира. 1161 г.

И. А. СТЕРЛИГОВА

ДРАГОЦЕННОЕ УБРАНСТВО АЛТАРЕЙ ДРЕВНЕРУССКИХ ХРАМОВ XI–XIII ВЕКОВ (ПО ДАННЫМ ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ)

В связи с изучением истории иконостаса хотелось бы привлечь внимание исследователей к немногим, достаточно кратким и в некоторых случаях скрытым упоминаниям в ранних русских текстах украшенных алтарных преград, дверей (царских врат), киворием, завес, окованных икон с пеленами, составлявших единый смысловой и художественный ансамбль алтарной части храма, словом, ко всему тому, что в ранних летописных текстах собирательно именуется «церковным строением»[1]. Именно эти компоненты убранства представляли для современников главную красоту церкви, наполняли ее «всею благодатию», уподобляли ветхозаветному храму Соломона, усиливали сакральную выразительность архитектурного пространства. Необходимость сгруппировать существующие в источниках сведения несомненна. Однако историка искусства на этом пути ожидают трудности текстологического анализа, скрытые цитаты, которые могут ввести в заблуждение даже опытного исследователя, а также неразработанность исторической лексикографии. Многие из описаний храмов встречаются нам в составе канонической части особого литературного жанра — прославления благочестивых деяний князя или владыки в его посмертной «Похвале», где, помимо традиционных эпитетов, содержатся и вполне конкретные сведения, которыми нельзя пренебрегать при реконструкции облика алтарных преград и связанных с ними драгоценных окованных икон. Конечно, к убедительным выводам можно прийти лишь путем междисциплинарного изучения всех источников, надо привлекать результаты натурных исследований памятников архитектуры, на основе которых построена, например, работа об алтарных преградах Т. А. Чуковой[2], и готовить комплексный свод, как это применительно к грузинским алтарным преградам сделала в свое время Р. О. Шмерлинг[3]. Наша работа носит лишь предварительный характер и, как мы надеемся, будет продолжена.

В большинстве своем использованные нами сведения уже фигурировали в литературе, полнее всего они были собраны Е. Е. Голубинским, исследование которого «Внутреннее устройство и убранство церквей сообразно с их богослу-

жебным назначением» (его первый вариант был опубликован еще в 1872 г.), по своей полноте и содержательности остается непревзойденным и доныне[4], однако в некоторых случаях мы предлагаем иную интерпретацию текстов. Невольно приходится соприкоснуться и с дискуссией о возможности существования «сквозных» или «глухих» алтарных преград в храмах средневизантийского периода, развернувшейся в трудах как зарубежных[5], так и отечественных исследователей[6]; кажется, что обращение к русским письменным источникам может пополнить ее дополнительными аргументами.

Представления о красоте и святости самого храма в русской книжности XI–XIII вв. были, как показывают тексты, неразрывно связаны с понятием его драгоценности, причем драгоценности не просто как синонима (точнее, словесного образа) святости, но и как выражения вотивности постройки. При упоминаниях в летописях возведенных храмов прежде всего фиксируется их связь с личностью храмоздателя — князя, митрополита или игумена: *«...юже созда сам», «...юже бе сам заложил», «...юже бе сам создал», «...състави собе монастырь... и церковь възгради», «...юже созда потщаньем многым», «...в память себе», «...постави церковь... на своем дворе... в свое имя»* и т. п. Затем подчеркивается драгоценность и художественность их устроения ктитором (*«украсив ю всякою красотою»*). Нередко отмечается, что храмоздатели «сами» списывали необходимые для храма богослужебные книги, оковывали престолы, кивории и драгоценные раки, «сами» отливали церковные двери. Наиболее яркое повествование о подобной деятельности князей мы находим в «Сказании о чудесах Романа и Давида»: Владимир Мономах, «умысливший сотворить» драгоценные раки святым князьям-страстотерпцам, *«пришедъ нощь премери гроба, расклепавъ же дъскы сребрьныя и позолотивъ, и пакы тако же пришедъ нощию и обложивъ окова чюдодеиная и достохвальная...»*[8].

Стремление заручиться божественным покровительством выражалось и в устроении драгоценных икон. Если в XI — первой половине XII в. при упоминаниях об украшениях храмов не всегда прямо назывались драгоценные иконы (например, Иларион о Софии Киевской: *«...юже съ всякою красотою украси и златом, и сребром, и камениемь драгымь, и съсуды честными»*; или летописец Юрия Долгорукого о переславском храме: *«церковь камену в нем доспе святого Спаса и исполни ю книгами и мощми святых дивно»*)[9], то в XII–XIII вв. прежде всего именно они олицетворяют собою главную красоту церкви. Например, Андрей Боголюбский, создав церковь святой Богородицы во Владимире, *«украси ю дивно многоразличными иконами и драгим каменьем бещисла и ссуды церковными, и верхъ ея послати...»*[10], смоленский князь Роман Ростиславич *«созда цркы камену святого Иоана и украсивъ ю всякимъ строеньемь црковнымъ и иконы златомъ и хиниптомъ* (перегородчатой эмалью. — *И. С.*) *украшены, память здевая роду своему, паче же и души своеи оставление греховъ прося...»*[11] (1180 г.); его сын Давид Ростиславич *«по вся дни ходя ко церкви святого архистратига Божия Михаила юже бе самъ создалъ в княженьи своемь, такое же нес в полунощнои стране и всимъ приходящимъ к неи дивитися изряднеи красоте ея, иконы златомь и жемчюгомъ и камениемь*

драгимъ оукрашены и всею благодатью исполнена... и видя образъ Божии и все святыя иконы, смиряя образъ свои, скроменымъ сердцемъ и смиреномъ оуздыхание от сердца вознося и слезами обливая лице свое, взирая яко на самого Творца...»[12] (1197 г.); великий князь Константин Володимирович (ум. в 1218 г.) *«паче же всего ... любя... церковное строение... многы церкви созда по своеи власти, въображая чюдными въображении святых икон, исполняя книгами и всякыми украшении»*[13]; в Житии Авраамия Смоленского (1224–1237 гг.) рассказывается, как *«приемь же блаженый домъ святыя богородица и украси ю яко невесту красну... иконами и завесами и свещами...»*[14]; Даниил Галицкий *«созда же церковь привелику во граде Холме во имя пресвятыя приснодевыя Мария, величествомь, красотою не менее сущих древних и украси ю пречюдными иконами»*[15] (1260 г.).

Вотивность всего драгоценного «церковного строения» подтверждалась и надписями, в русской традиции именуемыми «летописями», которые помещались как на самих иконах, так и на алтарных преградах. Здесь стоит вспомнить одно из старинных объяснений слова «деисус», воспринятого на Руси для обозначения темплона: *«В Греции с древнего времени был обычай... записи о построении церквей... под темплонами ...записи эти начинались словами "моление такого-то раба Божия" и слово "моление" "из записей, делавшихся под темплоном... перенесли на самый темплон"*[16]. Существовали и русские вкладные записи на алтарной преграде и входящих в нее иконах, они известны или по позднейшим их воспроизведениям на окладах икон, или по упоминаниям в письменных источниках. Особенно интересен поздний, XVIII в., текст о построении князем Владимиром первого суздальского собора, приведенный в свое время Н. Н. Ворониным в связи с проблемой первоначального посвящения храма: *«...заложи церковь первую Пречистыя владычицы честнаго и славного ея Успения, в ней же и место себе соделал и вырезал и подписал на свое имя, тут же и двор себе устроил возле церкви... и сия подпись с начала в церкви... на тябле пишет, а в тябле поставлены иконы греческого письма, и те иконы и до днесь в тябле целы суть»*[17].

Вотивный характер создания окованных икон подчеркнут и в рассказе «О Еразме черноризце...» из Киево-Печерского патерика. Богоматерь обращается к Еразму, который, по словам автора повествования епископа суздальского и владимирского Симеона (1214–1226 гг.), *«все, еже имеа, на церковную потребу истроши и иконы многы окова, иже и доныне суть у вас над олтарем»: «Еразме! Понежи ты украси церковь мою и иконами възвеличе, и азъ тя прославлю въ царствии сына моего...»*[18]. Некто муж христолюбец из 34-го Слова того же патерика *«церковь собе постави и въсхоте сътворити церкви на украшение великых икон: 5 деисуса и ове наместнеи»*, неоднократно давал «с радостию» «злато и сребро» нечестивым черноризцам, утаивавшим все от Алимпия-иконника, ничего не ведавшего о заказе, и радость эту можно объяснить лишь надеждой, что его драгоценности будут использованы на само искусное исполнение и украшение этих «великих» икон[19]. Вотивным могло быть украшение и других частей алтаря. По рассказу Киево-Печерского патерика, правнук некоего богатого

киевлянина, страдавшего проказой и исцеленного в свое время Алимпием, *«кова кивотъ златом над свято трапезою за очищение того, и сего скорому исцелению вси удивишася»* [20].

Два из трех вышеприведенных фрагментов патерика невольно заставляют нас обратиться и к месту окованных икон в храме. В первом четко указано, что они были «над алтарем», вероятно, на тябле.

Кажется, что наиболее раннее определенное упоминание икон, стоящих на тябле, имеется в древнерусской рукописи «Устав студийский церковный и монастырский» (ГИМ. Син. № 330) конца XII или начала XIII в., т. е. почти современной Киево-Печерскому патерику. Там, например, предписывается на утрене в Великую субботу зажигать *«свещь же по единои на иконе на тябле и по стенамъ и въ олтаре»*; тогда как в начале вечерни в тот же день *«подобаеть въжигати на тябле по единои свещи предъ иконами, тако же и дольнихъ иконъ, егда же елико въ Христа крестис начнуть иже на тябле свеще да въжьгуться все, а у дольнихъ иконъ по три свещи, въ начятъке же канона, да въжьгуться по 3 свещи на тябле предъ иконами, а на дольнихъ по ове»* (Л. 278 об.– 279). С осторожностью можно предположить, что в число «дольних» (нижних) икон входили и иконы «наместные», что «дольние» иконы находились в алтаре и в предалтарном пространстве храма, прежде всего, на солее, величина и богослужебная роль которой в ранний период были значительными[21], а также в пристенных киотах. По мнению Е. Е. Голубинского, «местные» или «наместные» иконы сначала были *«поставляемы вне преграды, именно сзади или спереди ее в особых киотах, а в нее саму были внесены только уже в позднейшее время»* [22]. Само это название икон, как нам представляется, может служить указанием на то, что они имели собственное, отдельное место в храме[23].

Сведения Киево-Печерского патерика о двух наместных иконах, удивившие в свое время Е. Е. Голубинского[24], отождествлявшего понятие «наместная икона» с понятием иконы храмовой или праздничной, находят на наш взгляд подтверждения в тексте Летописца Владимира Волынского (1288 г.) о создании и роскошном украшении князем двух икон — Георгия и Богородицы в церковь Георгия в Любомле, где князь *«постави церков... Георгия, украси ю иконами коваными... икону же списа на золоте наместную святого Георгиа и гривну златую възложи на нь съ женчюгом, и святую богородицю списа на золоте же наместную, и възложи на ню монисто золото с камением дорогым»* [25].

В связи с «наместными» иконами вспомним и рассказ Лаврентьевской летописи о торжественном освящении в 1231 г. собора в граде Ростове, в день памяти святых князей-страстотерпцев и празднования рождения у князя Василка сына Бориса. В этом повествовании украшение епископом Кириллом соборной церкви Богородицы сравнивается с деятельность Леонтия, просветившего град Ростов святым крещением. Кирилл украсил святую церковь Богородицы *«иконами многоценьными, их же несть мощи и сказати, и спредполы, рекше пелены, причини же и кивота два многоценна, и индитью многоценну доспе на святеи трапезе, ссуди ж и рипидьи, ...ино множство всякых узорочеи: причини же двери церковьныя прекрасны, яже наричются Златыя, сущая на полудьнои*

стране; паче же наипаче внесе в стую церкъв кресты честныя, многы мощи святыхъ в раках прекрасных в заступленье и покровъ и утвержденье граду Ростову и христолюбцы князю Василкови и княгине его и сынови его Борису и всем верою приходящим в святую церковь»[26]. Сведения о двух устроенных Кириллом «многоценных кивотах», как нам кажется, можно связать именно с «наместными» иконами. Для Е. Е. Голубинского и Н. Н. Воронина эти кивоты, вне всякого сомнения, — надпрестольные кивории. Однако никаких сведений об освящении двух престолов в соборе нет, более того, драгоценная индитья для трапезы была устроена только одна. Упоминание этих кивотов сразу же вслед за многоценными иконами и их пеленами является для нас аргументом в пользу того, что они предназначались для двух икон, стоящих у предалтарных столпов или на солее храма.

В подобном же кивоте на солее храма могла стоять и «Чюдная» (чудотворная и, следовательно, богато украшенная) наместная икона Успенской церкви Печерского монастыря, за которой сел голубь в известном рассказе Патерика, написанном в 1225–1226 гг. и повествующем о событиях начала 1080-х годов[27]: *«...слетевъ же долу, седе за иконою чюдною богородичиною наместною. Долу же стояшии хотеша яти голубъ и приставиша лествицю, и се не обретеся за иконою, ни за завесою»*[28]. Несомненно, что речь здесь идет не об алтарной завесе, а об иконной, так как Печерская икона по образу и подобию Влахернской была украшена завесой. Чтобы заглянуть под завесу, крепившуюся к верхнему краю большой иконы, надо было воспользоваться лестницей, чего не потребовалось бы для завесы алтарной.

Об украшениях или устройстве самой алтарной преграды в ранних русских источниках, казалось бы, ни разу не говорится. Прежде чем попытаться найти косвенные сведения, приведем описания некоторых византийских алтарей IX–XII вв.[29] В знаменитой Новой церкви, созданной в константинопольском императорском дворце Василием I Македонянином (867–886), алтарь был *«и золотом, и серебром, и драгоценными камнями, и жемчугом богато разукрашен и пестро расцвечен. А преграды, отделяющие жертвенник от остального храма, колоннады в нем, притолоки наверху* (ὑπέρθυρον — буквально «наддверия»[30]. — *И. С.*), *кресла внутри, ступени перед ними и сами святые престолы были сделаны и составлены из серебра, золотом повсюду покрытого, одеты в драгоценные камни и дорогой жемчуг»*. Автор жизнеописания Василия восторгался и драгоценным убранством дворцового храма Спасителя: *«А преграда, отделяющая алтарь сего божественного дома... 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»*[31]. Подобные роскошные преграды представлены в византийской монументальной живописи, например, в алтарных композициях церкви Архангела Михаила в Киеве (1108–1113 гг.) и церкви Богоматери в Студенице (1209 г.)[32]. Существуют и другие описания драгоценных алтарных преград в византийских источниках. В написанном около 1118 г. Ус-

таве константинопольского монастыря Богоматери Благодатной (Кехаритомени), основанного императрицей Ириной[33], фигурирует богато украшенная алтарная преграда, описание которой озаглавлено следующим образом: *«О темплонах, кринах, крестах, о сводах в верхней части святых врат, о святых вратах, о капителях, о наддвериях и о прибитых к столпам серебряных золоченых покрытиях»*[34]. Текст, имеющий, к сожалению, лакуны, начинается с описания какой-то части «святой вимы», сплошь украшенной серебряными позолоченными крестами и изображениями различных святых и шестокрылов. Далее говорится: *«Внутри темплона находятся другие три...* (киота? — *Н. С.*) *серебряные, позолоченные с различными камнями и по сторонам их ова серебряных позолоченных крина, вес которых составляет 6 литросов 26 эксагиев и вверху подобные позолоченные крины, вес которых 8 литросов. Святые врата вимы серебряные, полностью позолоченные, между тонкими же ксерфионами* (столбиками? — *Н. С.*) — *Благовещение, вес их составляет 19 литросов или 58 эксагиев, а их столбиков — 4. Навершия* (τὰ αρμοσφίνια)[35] *святых врат* (навершия столпцов? — *Н. С.*) *серебряные, полностью золоченые, с изображениями Христа и Богородицы, вес их составляет 3 литроса. Покрытия четырех интерколумниев* (межстолпных плит. — *Н. С.*)*...»*[36]. Следует заметить, что в двух из приведенных нами описаний алтарных преград фигурируют только изображения, выполненные на серебре.

В связи с этим греческим текстом может быть упомянута новгородская берестяная грамота № 549, найденная на территории усадьбы Олисея Гречина и датируемая рубежом XII–XIII вв.: *«Покланяние от попа къ Гръцинов: Напиши ми шестокриленая анг(е)ла 2 на довоу икоуноко, на верьхо деисусоу. И цьлоую тя. А б(огъ за мездою, или лади вься»* [37]. По справедливому заключению В. Л. Янина, речь в ней идет о заказе храмовых икон, входивших в раннюю форму иконостаса. К этому можно лишь добавить, что грамота, содержащая одно из древнейших на Руси упоминаний слова «деисус», свидетельствует об определенном этапе развития алтарной преграды в восточнохристианском мире, к которому принадлежат и роскошный иконостас константинопольского императорского монастыря, и скромный деревянный небольшого новгородского храма, заказанный его священником.

В русских источниках XII–XIII вв. алтарная преграда, согласно наблюдениям В. В. Голубинского, фигурирует под именем «перегорода», «преграда олтаря», «чистыя преградьі», «святыя ограды», «олтарные заграды», «огорода олтарьная»[39]. Сведения о древнерусских наименованиях частей преграды мы находим в повествовании Новгородской первой летописи о разграблении в 1204 г. константинопольской Софии, автором которого был, по всей видимости, владыка Антоний, совершивший паломничество в Царьград: *«...а онболъ окованъ бяше весь сребромь, и столпы сребрьные 12, а 4 кивотьныя, и тябло исекоша, и 12 креста, иже надъ олтаремь бяху, межи ими шишки, яко древа вышьша муж, и преграды олтарныя межи столпы а то все сребрьно...»*, а также в самом тексте паломничества Антония, тогда еще Добрыни Ядрейковича, об алтаре Софии: *«Въ олтари же великомъ, под трапезщою великою, на*

среде ея под катапетазмою повешен царя Константиновъ венецъ... Таже катапетазма вся золотомъ и сребром исткана бе. А столпы олтарные и теремъ и амвонъ тако же златом и сребромъ учиненъ мудро зело...» (выделено мною. — *И. С.*)[40].

Легендарные драгоценные украшения константинопольской Софии, устроенные Юстинианом, были известны на Руси также из «Сказания о построении храма святой Софии», славянская редакция которого, по предположению некоторых исследователей, существовала уже в XII в.[41] Наряду с описанием ветхозаветного храма Соломона в «Хронике Амартола», переведенной на церковно-славянский уже в X–XI вв., это «Сказание» могло вдохновлять русских храмоздателей. В нем, в частности, рассказывается, как император Юстиниан *«олтарь и стълпы въсе и преграды и двери въсе, от сребра чистаго, и иже въ олтари четыре трапезы и седьмъ степень святителъских купно съ иерейскыми... и тремецъ иже над престолом и инии многы вещи сътвори от сребра чиста позлащенна въ тлъстоту многу. Тремъц же различным созданием украси, врьху же его постави ябълько въсе злато... и кринъ от злата... и врьху его крестъ златъ... и украси и камениемъ многоценны(м)»*[42].

Украшенные драгоценностями алтари безусловно существовали и в храмах Киевской Руси, где наряду с мраморными преградами были и деревянные. Как установил Г. М. Штендер, первая алтарная преграда новгородской Софии была выполнена из дерева[43], следовательно, эта преграда, так или иначе соотносящаяся с драгоценными «наместными» иконами собора, до наших дней частично сохранившими серебряные чеканные оклады XI в.[44], не могла не быть окованной серебром. Наличие деревянных алтарных преград, украшенных золочеными пластинами с лицевыми изображениями, подтверждают и археологические данные: в так называемой Нижней церкви в Гродно, возведенной в XII в. в детинце, преграда была покрыта медными золочеными пластинами с резными изображениями святых и орнаментами, а также обоймицами с цветными стеклянными вставками[45].

Облик таких драгоценно украшенных сооружений внутри храмов позволяют представить уже упоминавшийся нами текст «Сказания о чудесах Романа и Давида», а также некоторые миниатюры древнерусских книг. В этом «Сказании» описываются украшения святых гробов Бориса и Глеба и их ограды (вора), сделанные в 1115 г. Владимиром Мономахом: *«...исковавъ бо сребрьныя дъскы и святыя по нимъ издражавъ* (выделено мною. — *И. С.*: единственное упоминание в ранних русских источниках чеканных священных изображений[46]) *и позолотивъ, покова воръ же серебръмь и золотъмь съ хрустальными великыими разнизании устрои имущь врьху пообилу злато, светильна позолочена и на нихъ свеще горяще устрои въ ину и тако украси добре, яко не могу съказати оного ухыщрения по достоянию довълне, яко многомъ приходящямъ и отъ срькъ и отъ инехъ же земль и глаголати: никое же сицея красоты несть»*[47]. Это описание могут дополнить архитектурные фоны русских миниатюр XI–XII вв., причудливые по конструкции и достоверно-предметные в некоторых деталях. Украшенные аркады с архитравами позади сто-

лов евангелистов Луки в Остромировом евангелии и Луки и Матфея в Мстиславовом евангелии (ил. 1), в некоторых случаях живо напоминающие алтарные преграды (в изображении Матфея), пюпитры и столы евангелистов, щедро «разнизанные» жемчугом и окованные золотом (в Мстиславовом евангелии), тяжелые расшитые завесы, снабженные специальными кольцами и висящие на вервиях внутри арок (в изображении Луки обоих кодексов)[48] передают художественную атмосферу придворной культуры эпохи.

Из дошедших до нас древнерусских домонгольских памятников с оформлением алтарей исследователи связывали лишь две бронзовые арки, найденные в 1840-е годы при разрытии насыпи, скрывавшей остатки кирпичной церкви во Вщиже (городище на правом берегу Десны, ныне с. Вщиж Брянской обл.), которая сгорела при золотоордынской осаде в 1238 г. (?)[49] Арки, хранящиеся в ГИМ[50] (ил. 2), полностью идентичны, у их основания — боковые выступы и довольно длинные, квадратные в сечении втулки, при помощи которых они насаживались на вертикальные деревянные опоры. Общий размер каждой арки — 72 × 56 см, длина боковых выступов — 13,5 см, расстояние между центрами втулок — 39 см. Арки выполнены в технике ажурного литья с утратой восковой модели, собраны при помощи заклепок из отдельных пластин и первоначально были светлыми, золотистыми. Их ажурная поверхность заглублена по отношению к обрамлениям и украшена плетеным узором с тератологическими мотивами, а также изображениями птиц в кругах или по сторонам крина, а профилированные слегка сужающиеся втулки завершены дольчатым шаром и узкой головой дракона, в длинной пасти которого как бы зажаты арки. Интересно, что втулки, состоящие из двух вертикальных частей, орнаментированы и с оборотной стороны арок, но проще, чем с лицевой. На вершинах арок и на их боковых выступах имеются небольшие круглые в сечении столбики с узким валиком в чуть суженной средней части и совершенно гладким горизонтальным завершением. Высота их 15 мм, диаметр верхних — 11 мм, а боковых — 17 мм. На эти столбики первоначально были напаяны отдельно отлитые свечники. Аналогичные детали сохранились на фрагменте бронзового паникадила XIII в., экспонируемого в Херсонесском музее-заповеднике. На обороте арок есть славянские надписи, исполненные на восковой модели и передающие слова не полностью; одну из них Б. А. Рыбаков считает авторской и восстанавливает так: *«Господи помози рабоу своемоу Костантину»*[51]. Арки имеют утраты и чинки, в основном древние. Церковь, в которой они были найдены, по мнению исследователей, датируется концом XII — первой третью XIII в., это небольшой (ширина около 10 м) трехапсидный одноглавый храм княжеского детинца, по всей видимости, тщательно украшенный и снабженный дорогой русской и западноевропейской церковной утварью: помимо арок в нем были найдены медный подсвечник лиможской работы первой трети XIII в., бронзовый вестфальский подсвечник с ажурным основанием конца XII в.[52] и небольшое бронзовое паникадило традиционного византийского типа[53]; существуют также сведения, что еще в конце XVIII в. на месте Вщижского замка выкапывали *«не мало медных крестов, икон»*[54].

Первый исследователь арок А. С. Уваров видел в них «*...две стороны осмигольнаго меднаго паникадила*», однако при этом не объяснял отсутствия каких-либо следов монтировки на их боковых сторонах[55]. Эта же атрибуция позднее была поддержана И. И. Плешановой[56]. Б. А. Рыбаков считал, что арки, «очевидно, составляли часть конструкции напрестольной сени, покрытой какой-либо тканью. Прообразом подобных сооружений над престолами служила библейская скиния — палатка для хранения ритуальных предметов»[57]. По мнению П. А. Раппопорта, арки могли быть частью алтарной преграды[58]. Г. Н. Бочаров, разделяя предположение Б. А. Рыбакова, выдвинул еще два: либо арки «*обрамляли какие-то живописные, резные или чеканные пластины (триптихи)*» и «*в таком случае, могли стоять и на алтарной преграде... либо составляли часть переносного реликвария или алтаря*»[59]. Эти гипотезы не выдерживают, как нам кажется, проверки в контексте древнерусской культуры, а предположению Б. А. Рыбакова противоречат как размер арок, так и маленькое расстояние между их втулками, которое никак нельзя согласовать с размерами храмовых престолов; к тому же все ныне известные по археологическим исследованиям домонгольских храмов надпрестольные кивории были четырехстолпными[60], тогда как этот имел бы, соответственно, восемь опор. Наиболее убедительным следует признать предположение П. А. Рапопорта, тем более что по источникам известны алтарные преграды, украшенные светильниками. Существует еще один вариант их места в драгоценном убранстве храма: арки (вместе с четырьмя не дошедшими до нас) могли служить частями шестигранного кивория над амвоном или какой-либо чтившейся в храме святыней, возвышавшегося на 12 столбцах[61]. Подобные кивории со световым «венком», восходящие еще к античным погребальным эдикулам, существовали в храмовой декорации средневизантийского периода. Например, множеством горящих свечей была украшена верхняя часть драгоценной ограды рак Бориса и Глеба в их святилище в Вышгороде, описанная в вышеупомянутом тексте жития этих святых.

Даже в том случае, если арки не были связаны с преградой или престолом, они одни дают нам сейчас возможность увидеть часть ансамбля древнерусского храмового узорочья, его «золотой» блеск, причудливое многообразие форм и мотивов, связанных и с византийской, и с западноевропейской культурой и одновременно оригинальных. Если по своему стилю арки явно ближе к западноевропейской, чем византийской традиции[62], что, как нам кажется, отражает общую ситуацию в древнерусской металлической церковной утвари конца XII — первой трети XIII в., то по основным декоративным мотивам (птицы в кругах, «вплетенных» в орнамент, птицы по сторонам крина) они находят аналогии в Византии, в частности, в резном декоре алтарных преград[63]. Датировка арок концом XII — началом XIII в. подтверждается их сходством со многими произведениями разных видов древнерусского искусства той эпохи[64].

Нередко летописные тексты предоставляют нам возможности для различных истолкований сведений о «церковном строении». Например, по нашему мнению, в широко известном и неоднократно привлекавшемся исследователями древнерусского искусства описании дворцовой церкви Рождества в Бого-

любовс, которую *«створи в память собе»* князь Андрей, упомянута и драгоценная алтарная преграда. Это описание открывает пространную редакцию «Повести о убиении Андрея Боголюбского», дошедшую до нас в Ипатьевской летописи под 1175 г. Приводим его с незначительными сокращениями: князь Андрей *«оуподобися цесарю Соломану, яко домъ господу богу и церковь преславну святыя Богородица рождества посреде города камену создавъ... и удиви ю паче всихъ церквии... и украси ю иконами многоценьными, златом и каменьемъ драгымъ, и жемчюгомъ великымъ безценьнымъ, и устрои е различными цятами и аспидными цатами украси и всякими узорочьи, удиви ю светлостью же, не како зрети, зане вся церкви бяше золота. И украсивъ ю и удиви ю сосуды златыми и многоценьными, тако яко и всимъ приходящимъ дивитися, и вси бо видивше ю не могут сказати изрядныя красоты ея, златом и финиптомъ, и всякою добродетелью и церковнымь строеньемь оукрашена и всякыми сосуды церковными, и ерусалимь злать с каменьеи драгими и репидии многоценьными, каньделы различными. Издну церквы от верха и до долу, и по стенамъ, и по столпомъ ковано золотомъ, **и двери же и ободверье церкви златомъ же ковано, бяшеть же и сень златом оукрашена от върха и до деисиса** (выделено мною. — *И. С.*) и всею добродетелью церьковнаю исполнена, изьмечтана всею хытростью»*[65].

По мнению Н. Н. Воронина, этот текст, *«не знающий себе равных в русском летописании»*, мог написать *«только свидетель сооружения этих храмов* (далее в тексте речь идет о владимирском Успенском соборе — *И. С.*), *человек, хорошо знавший весь состав их драгоценной утвари»*[66], а Б. А. Рыбаков даже считал, что исключительное внимание автора «Повести» к церковному узорочью было связано с его профессиональными интересами, и *«ничто не противоречит допущению»*, что именно он *«мог быть... главным декоратором златокованых храмов Андрея»*[67]. Прежде чем обратиться к интерпретации сведений «Повести», необходимо коснуться проблемы ее датировки и состояния сохранности текста.

Очевидно, что не все части текста являются одновременными, так как далее в «Повести» говорится о том, что Андрей позолотил пять верхов владимирского Успенского собора, следовательно, описание собора, отличающееся по своей лексике от описания церкви Рождества в Боголюбове, было включено в повествование позднее, после 1189 г., когда появилось пять глав, и его, по мнению Б. А. Рыбакова, надо связывать *«с каким-либо близким по времени сводом эпохи Всеволода»*[68]. Б. А. Рыбаков обратил также внимание на то, что в повествовании об Успенском соборе говорится о куполе, своде, башне и флюгерах какой-то одноглавой церкви, и предложил перенести эти строки на их первоначальное место — в описание церкви Рождества в Боголюбове, которое в дошедшем до нас тексте «Повести» *«не было завершено — в нем нигде не говорилось о внешнем виде церкви, о ее куполе и сводах»*. Предложенная Б. А. Рыбаковым реконструкция текста[69] дает нам целостное описание храма, как «изодну» (изнутри), так и «изовну» (снаружи)[70]. Если текстологическое исследование Б. А. Рыбакова кажется нам весьма убедительным, то согласиться с его истолкованием

описания храма, которое мы приведем ниже, равно как и с интерпретацией Н. Н. Воронина, мы не можем.

В соответствии с системой ценностей той эпохи описание церкви начинается с рассказа о драгоценном оформлении богослужебного пространства. Только вслед за многословным восхищением его устройством и традиционной вводной фразой *«и церковнымь строеньемь украшена и всякыми сосуды церковными»*, автор кратко упоминает его конкретные особенности.

Двери и ободверье, кованные золотом, скорее алтарные двери с примыкающей к ним преградой, что следует как из контекста («издну церкви»), так и из решительной невозможности существования средневековых кованных золотом церковных дверей. Всегда и везде храмы были для прихожан не только духовным, но и реальным прибежищем; сохранившиеся древние церковные двери или их описания свидетельствуют об их укрепленном характере, это массивные, как правило, дубовые двери, покрытые медными пластинами с изображениями, исполненными в технике литья, резьбы или золотой наводки[71]. Так, если о трех дверях владимирского Успенского собора в «Повести» говорится как об «устроенных золотом» (напомним, что, по мнению Б. А. Рыбакова, описание Успенского собора принадлежит другому автору), то, вероятно, это были медные золоченые двери, или же двери с изображениями, исполненными золотой наводкой.

Однако все исследователи считали кованные золотом двери и ободверье Рождественской церкви одним из трех ее наружных порталов. Н. Н. Воронин считал эти двери также украшенными золоченой медью, но портал, по его словам, *«мерцавший в тени притвора»*, он воспроизводит в реконструкции почему-то как каменный[72]. Б. А. Рыбаков, отстаивавший целостность и последовательность описания автором «Повести» Рождественской церкви, также считал «ободверье» ее порталом, а «сень» — надворным киворием: *«...закончив описание внутреннего убранства церкви, довеся читателя до дверей, автор говорит о сени, златом украшенной»*, и это обстоятельство убеждает Б. А. Рыбакова, *«что он имел в виду не внутреннюю надпрестольную сень, а киворий вне церкви»*; упоминание на сени «деисуса» внимания автора не привлекло[73].

В ранней русской письменности алтарные двери никогда не назывались вратами, они именовались «святые дверии», «святые двери олтарьные», а чаще в уменьшительной форме — «святые двьрьце»[74] (что может служить для историка материальной культуры указанием на их небольшую высоту), и лишь изредка — «царьские двьри»[75]. Предлагаемая нами трактовка упомянутых в «Повести» дверей как алтарных может вызвать сомнение в связи с тем, что слово «двери» не имеет уточнения. Напротив, слово «ободверье» употреблено с прилагательным «церковное» и является в данном тексте наиболее ранним из известных его упоминаний (все другие относятся уже к XVI–XVII вв.). В словаре оно объяснено как дверная рама[76], возможно, что автор «Повести» назвал так косяки и наддверную часть гибла алтарной преграды. Отметим сходство слова с одним из греческих наименований архитрава алтарной преграды в вышеприведенном нами тексте «Жизнеописания Василия» «ободверье» — «надверие» (ὑπέρθυρον). По всей вероятности, в XII в. на Руси не сложились еще устойчи-

вые наименования частей преграды[77]. Интересно, что в известных «Вопросах Кирика...» (1130–1156 гг.) под греческим словом «козмитъ», обозначающим антаблемент алтарной преграды, подразумеваются ее столбцы или косяки, на которые навешивались царские двери: *«...а попови, идуче въ олтарь на выходъ, то въ козмить целовати, то бо есть колено Христово...»*[78].

Итак, если в «Повести об убиении Андрея Боголюбского» речь идет действительно о дверях алтарной преграды Рождественской церкви, можно ли соотнести их с данными археологических исследований храма? При раскопках около юго-восточного столба было обнаружено несколько камней основания алтарной преграды. Здесь же был найден обломок белокаменной колонки, на основании чего Н. Н. Воронин предположил, что *«преграда представляла собой невысокую аркаду на белокаменном цоколе и оставляла открытым пространство алтарных апсид, свободно сообщавшееся с помещением для молящихся»*[79]. Могла быть окованной вся каменная преграда, ведь, по словам автора «Повести», в храме было *«и по стенам, и по столпам ковано золотом»*, но скорее драгоценными были только алтарные двери, ободверье и сень над ними.

Как уже говорилось, эта сень упомянута в «Повести» сразу же за ободверьем. Именно с ней связано и старейшее в древнерусской письменности упоминание слова «деисусъ»[80]. Е. Е. Голубинский считал, что это была *«сень или навес под алтарной аркой от верха и до деисуса; следовательно, иконы были в арке и от них до ее верха было более или менее далеко»*[81], П. А. Лашкарев — что сень эта была надпрестольной[82]. По мнению В. Н. Лазарева, *«как ни истолковывать слова летописи, одно несомненно — в Рождественской церкви алтарная преграда была украшена иконой „Деисуса". Вполне возможно, что это был темплон, написанный на одной продольной доске»*[83]. Н. Н. Воронин полагал, что *«боголюбская алтарная „сень"... едва ли не была каменным киворием, обитым золоченой медью, деисус же внизу „сени" мог быть резным из камня»*[84], а к убранству этой сени относится найденная при археологических исследованиях собора *«звезда из позолоченной меди, сохранившая на прикреплявшем ее гвозде кусочек известкового раствора»*[85].

Однако во всех известных нам довольно многочисленных древнерусских контекстах слова «сень» XI–XIV вв. оно ни разу не отнесено к надпрестольному киворию[86], именуемому в тот период всегда «кивот». (Помимо приведенного нами выше упоминания надпрестольных кивотов Успенской церкви в Киево-Печерском патерике и Софии Константинопольской в Новгородской Первой летописи, можно вспомнить «створенный» епископом Нифонтом кивот Софии Новгородской[87] и кивот, который поставил владимирский епископ Митрофан *«в святей Богородице зборней над трапезою и украси его златом и сребром»*.[88]) Но не могла ли эта сень, подобно *«харпосфинии святых врат»* из приведенного нами выше отрывка «Устава константинопольского монастыря Богоматери Благодатной», а также более поздним сеням царских врат, находиться над ними? В связи с этим можно еще раз вспомнить летописный текст о перестройстве в 1528 г. владыкой Макарием иконостаса новгородского Софийского собора (*«Преже бо начень отъ божественныхъ иконъ писания на*

киворе еже надъ дверми (выделено мною. — *И. С.*) *и на самих дверехъ, и на столпцехъ, числом иконного поклонения святых яко бб*»[89]), в котором все его части, расположенные выше алтарных дверей, именуются «кивотом», что подтверждает возможную тождественность слов «сень» и «киот» не только по отношению к престолу, но и к алтарной преграде. Тогда живописный, окованный золотом «деисус» (или «деисус» чеканный) Рождественской церкви в Боголюбове мог быть расположен на лицевой горизонтальной балке преграды (если она имела архитравное, а не арочное перекрытие), или же в медальонах, соответствовавших абрису наддверной арки. Нам кажется, что определенные представления о подобных преградах с иконами могут дать фронтисписы византийских литургических свитков, например, свитка из афинской Национальной библиотеки, современного Боголюбской церкви, где ясно видны изображения Петра и Павла, а три иконы Деисуса как бы подразумеваются в трех драгоценных медальонах (ил. 3)[90].

О материале «церковного строения» XII в. хотелось бы заметить следующее. Мы вполне разделяем скептицизм Н. Н. Воронина и других исследователей по поводу присутствия подлинного золота в декоре церкви Рождества. Действительно, упоминания различных драгоценных материалов в подобных текстах во многом следует отнести к области поэтики, приемам гиперболизации, вызванным обращением к литературным прототипам, в данном случае, к рассказу «Хроники Амартола» о строительстве Соломонова храма, что было в свое время доказано самим Н. Н. Ворониным[91], и в большинстве случаев украшения были выполнены из золоченых серебра и меди.

Однако всё, названное в текстах золотым, медным считать нельзя. Дошедшие до нас в Лаврентьевской летописи под 1155 г. и в реальности относящиеся, по всей видимости, к 1160 г. сведения об украшении Андреем иконы Владимирской Богоматери («*...и вкова в ню боле трии десять гривенъ золота, кроме серебра и каменья драгаго и женчюга и оукрасивъ ю постави и в церкви своеи Володимери*»[92]) могут вызвать некоторые разночтения в определении его точного веса, но никак не материала и характера. Поэтому нельзя небольшой обломок медной пластины с фрагментом тисненой надписи, найденный при археологических обследованиях Успенского собора, считать, как это делает Н. Н. Воронин, «летописью» (т. е. вкладной надписью) самого Андрея Боголюбского, «*прикрепленной к Владимирской иконе*»[93].

И уж ни в коей мере нельзя надеяться на археологическое подтверждение существования драгоценного храмового узорочья — оно в первую очередь становилось добычей завоевателей. Обнаружив при археологическом обследовании Рождественской церкви в Боголюбове лишь несколько незначительных медных фрагментов, Н. Н. Воронин пришел к выводу, что «*все эти остатки убранства собора XII в. показывают, что рассказ летописца о драгоценной утвари храма сильно преувеличен*»[94] и почему-то не упомянул о том, что церковь была жесточайше разграблена уже в 1177 г.: «*Глебъ* (речь идет о рязанском князе. — *И. С.*) *...воюеть около Володимеря и с Половци с погаными много бо зла створи церкви Боголюбьскои, коже бе украсить Андреи князь добрыи иконами и всякимъ*

узорочьем, златомъ и сребром и каменьем драгым. И ту церковь повеле, выбьивше двери, разграбити с погаными»[95].

Хотя нами далеко не исчерпаны сведения письменных источников о драгоценном «церковном строении» XI–XIII вв.[96], подведем некоторые итоги. При всей малочисленности и краткости текстов в них можно обнаружить конкретные данные об украшении алтарей. В привлеченных нами источниках упомянуты драгоценные преграды, столпы, тябла, кивоты, индитья, двери и ободверье, сень и амвон. Фигурирующие там же иконы делятся по своему местоположению в храме на следующие типы: иконы на тябле и иконы дольние, в число которых, по всей видимости, входили «местные» или «наместные». Тексты не дают нам никаких оснований для того, чтобы считать «наместные» или «местные» иконы включенными в тот период в алтарную преграду, напротив, упоминают их драгоценные киоты, золотые украшения (гривны и мониста), завесы и подвесные пелены. Конкретные образы, так или иначе связанные с алтарной преградой, названы лишь трижды. Причем во всех случаях это Деисус, располагавшийся или «над алтарем», или под изображениями шестокрылов, или на некой «сени». Исключительное внимание источников к «царским украшениям» священных трапез, к окованным златом кивотам над ними, драгоценным индитьям, которым «дивились многие», позволяет заключить, что в XI–XIII вв. алтарные преграды не были глухими, и в определенные моменты богослужения *«изрядная красота»* алтаря была доступна взорам *«всех, с верою приходящих в святые церкви»*.

Примечания

[1] ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стб. 581, 617; ПСРЛ. М., 1997. Т. 1. Стб. 443.

[2] *Чукова Т. А.* Интерьер в древнерусском храмовом зодчестве конца X первой трети XIII в.: Основные архитектурные элементы по археологическим данным. СПб., 1991 (канд. дис., текст которой остался нам недоступным). См. также: *Чукова Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб., 1995. С. 273 – 287.

[3] *Шмерлинг Р.* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

[4] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви: Период первый, киевский или домонгольский. М., 1904. Т. I, вторая половина тома. С. 162-248. См. также: *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях // Православное обозрение. М., 1872. Нояб. С. 570–589. Сведения древнерусских письменных источников о древних алтарных преградах использованы также в весьма содержательной работе: *Лебединцев П. Г., прот.* О Св. Софии Киевской // Тр. III археологического съезда 1874 г. Киев. 1878. Т. 1. С. 79–89.

[5] См. литературу, указанную в статье Э. С. Смирновой в наст. изд.

[6] *Чукова Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси; *Штендер Г. М., Сивак С. И.* Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 288-298.

[7] Показательно, что Саймон Франклин, проанализировавший характеристики произведений искусства в древнерусских домонгольских источниках, выделил среди них прежде всего именно драгоценность. См.: *Franklin S.* Perceptions and Descriptions of Art in Pre Mongol Rus // BS. 1995. T. 56/3. S. 671, 673.

[8] Успенский сборник XII–XIII вв. М., 1971. С. 68. Л. 24б.

[9] ПСРЛ. Пг., 1921. Т.24. С. 77 (Типографская летопись под 1152 г.).

[10] ПСРЛ. Т. 1. Стб. 351.

[11] ПСРЛ. Т. 2. Стб. 617.

[12] Там же. Стб. 703–704.

[13] ПСРЛ. Т. 1. Стб. 443.

[14] ПЛДР: XIII век. М., 1981. С. 94. Сравнение храма с невестой было традиционным для византийской литературы. Автор жизнеописания византийского императора Василия так писал об украшении им Нового храма константинопольского императорского дворца: *«Будто прекрасную и нарядную невесту, украсил он его жемчугом, золотом, серебра сиянием, а еще многоцветного мрамора пестротой, мозаик сочетанием, шелковых тканей одеянием и привел к бессмертному жениху Христу»* (*Продолжатель Феофана*. Жизнеописания византийских царей. Пер. Я. Н. Любарского. СПб., 1992. С. 136).

[15] ПСРЛ. Т. 2. Стб. 845.

[16] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. С. 212. Об одной из таких надписей см.: *Мурзакевич Н.* Килийская церковь св. Николая и ея достопримечательности // Зап. Одесского Общества истории и древностей. Т. 2. отд. 2, 3. С. 483.

[17] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1961. Т. 1. С. 28.

[18] *Абрамович Д. И.* Киево-Печерский Патерик. Киев, 1931. С. 119.

[19] Там же. С. 175–176.

[20] Там же. С. 175.

[21] О солее см.: *Голубинский В. В.* История русской церкви. С. 162–166.

[22] *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса. С. 585-586. Интересно, что П. Г. Лебединцев независимо от Е. Е. Голубинского на основе изучения письменных источников пришел к выводу, что именно нижний ряд иконостаса «закрылся позже всего». См.: *Лебединцев П. Г., прот.* Указ. соч. С. 86–88.

[23] Этого же мнения придерживался П. Г. Лебединцев. См.: *Лебединцев П. Г., прот.* Указ. соч. С. 84.

[24] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. С. 213–214.

[25] ПЛДР: XIII век. С. 414.

[26] ПСРЛ. Т. 1. Стб. 458.

[27] Патерик Киевского Печерского монастыря. Под ред. Д. И. Абрамовича. СПб., 1911. С. 104–105.

[28] *Абрамович Д. И.* Киево-Печерский Патерик. С. 173. См. также: *Карабинов И.* «Иместная» икона древнего Киево-Печерского монастыря. Изв. ГАИМК. Л., 1927. Т. 5. С. 101–113.

[29] Перечень письменных источников о византийских алтарных преградах см.: *Walter C.* The Byzantine Sanctuary – a Word List. Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 103–106; некоторые важные фрагменты приведены в работе *Belting H.* Bild und Kult. München, 1991. S. 547–584.

[30] *Walter C.* Op. cit. С. 102. К сожалению, в этом исследовании К. Уолтера фигурируют далеко не все термины, связанные с алтарной преградой. См., например, лексику описания декора алтарей в византийском документе 1204 г.: *Miklosich Fr., Muller J.* Acta et Diplomata graeca medii aevi sacra et profana. Vien, 1887. T. 3. P. 55.

[31] *Продолжатель Феофана*. Жизнеописания византийских царей. С. 136(84). С. 138(87).

[32] Воспр. см.: *Лазарев В. Н.* Михайловские мозаики. М., 1966. Ил. 5; ДРИ: Русь. Византия. Балканы: XIII век. СПб., 1997. Ил. с. 72.

[33] См.: *Казанский П. С.* Типик женского монастыря пресвятыя Богородицы Благодатной (Κεχαριτομενης, основанного и устроенного императрицею Ириною, женой императора Алексея Комнина, по ея повелению и мысли составленный и изданный Древности: Тр. МАО. М., 1878. Т. 7. С. 59–76 (краткое изложение содержания каждой главы Типика); *Мансветов И. Д.* Примечания к Типику // Там же. С. 77–91.

[34] Издание устава см.: *Gautier P.* Le typikon de la Theotokos Kecharitomene // REB. 1985. T. 43. P. 154.

[35] Это слово в современном словаре византийского греческого языка безосновательно переводится как «шарнир, дверная петля» (см.: Lexikon zur byzantinischen Gräzität besonders des 9.–12. Jahrhunderts. Wien, 1996. Fasc. 2); Ханс Белтинг переводит его как «косяки» (см.: *Belting H.* Op. cit. S. 579). О древней, подтвержденной русскими письменными источниками традиции помещать изображения Спаса и Богоматери на столпцах выше царских врат, так что они не закрывали собою ни алтарь, ни священнодействие в алтаре, см.: *Лебединцев П. Г., прот.* Указ. соч. С. 86.

[36] Перевод выполнен Э. Н Добрыниной, за что мы приносим ей глубокую благодарность.

[37] *Колчин В. А., Хорошев А. С., Янин В. Л.* Усадьба новгородского художника XII в. М., 1981. С. 142–143.

[38] Там же. С.195–196.

[39] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. С. 195, примеч. 1.

[40] Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 48–49; Текст паломничества Добрыни Ядрейковича по копенгагенскому списку см.: *Срезневский И. И.* Св. София Царьградская по описанию русского паломника конца XII в. // Тр. III археологического съезда. Т. 1. С. 101–102.

[41] *Леонид, архим.* Сказание о св. Софии Цареградской. Памятник древней русской письменности XII века. СПб., 1889; *Ягунинский С. Г.* Византийско-славянские сказания о создании храма св. Софии Царьградской. Одесса, 1900; *Он же.* Сказание о Софии Цареградской в Еллинском летописце и в Хронографе // ИОРЯС. 1903. Т. 8, кн. 3. С. 1–43.

[42] *Ягунинский С. Г.* Византийско-славянские сказания... С. 87–88.

[43] *Штендер Г. М.* К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // ДРИ. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 95–98.

[44] Среди разных мнений о первоначальном месте этих драгоценных икон и их связи с алтарной преградой самым убедительным нам представляется забытое ныне умозаключение П. Г. Лебединцева. «В известии о переформировании новгородского иконостаса архиепископом Макарием (см. об этом ниже в тексте нашей работы. – *И. С.*) в частности, как о некоей особенности, говорится о поставлении только икон св. Софии, Всемилостивого Спаса и апостолов Петра и Павла против святительского места в нижнем поясе, где они и теперь стоят. Следовательно, и эти иконы до того времени стояли на других местах, а не в нижнем ряду, и промежутки между столпцами нижнего пояса не были еще закрыты досками икон» (*Лебединцев П. Г., прот.* Указ. соч. С. 87). Об окладах см.: *Стерлигова И. А.* Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века. М., 1996. С. 38–50.

[45] *Раппопорт П. В.* Русская архитектура X–XII вв. Каталог памятников. Л., 1982. С. 102, № 175; *Чукова Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси. С. 279.

[46] По мнению А. Л. Лифшица, любезно оказавшего мне помощь в уяснении отсутствующей в словарях этимологии слова «издражавъ», известного только в данном тексте, буква «д» в нем вставная, «изражавъ» же происходит от корня «резать» (через «ять»). Следовательно, изображения святых были, говоря современным языком, вырезаны, в реальности же исполнены чеканами, так как техника чеканки была господствующей при исполнении лицевых изображений на серебре в ту эпоху.

[47] Успенский сборник XII–XIII вв. С. 69. Л. 24в.

[48] *Popova O.* La miniature russe XIe–début du XVIe siècle. Leningrad, 1984. Il. IV, 2,4.

[49] См.: *Уваров А. С.* Древний храм на Вщижском городище // Уваров А. С. Сб. мелких трудов. М., 1915. Т. 1. С. 386–388 с указанием предшествующей литературы; о городище, лежавшем на пути из Киева в Рязань и Владимир, см.: Древнерусский город Вщиж // Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область. М., 1997. С. 230–232; об арках см.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. М., 1948. С. 252–257.

[50] Инв. 6562. Оп. 1419. № 1–2. Благодарю Н. Г. Недошивину и Н. И. Асташеву, предоставивших мне возможность изучения арок.

[51] *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. С. 253.

[52] *Даркевич В. П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе X–XIV вв. М., 1966. № 36, 37. С. 20–21; там же см. светские западноевропейские предметы, найденные во время археологических раскопок городища в 1945–1949 гг. (№ 35, 38).

[53] «Медная лампада, состоящая из прорезного поддона, подвешенного тремя гладкими пластинчатыми цепям, разделенными пополам круглыми прорезными кресчатыми дробницами» (*Уваров А. С.* Указ. соч. С. 386. Рис. 130). Вщижские находки были переданы в Московское Археологическое общество, а затем в Исторический музей.

[54] *Карамзин Н. М.* История Государства Российского. М., 1991. Т. 2–3. С. 342 (примеч. 397 к т. 2).

[55] *Уваров А. С.* Указ. соч. С.386.

[56] *Плешанова И. И.* Новгородские хоросы в собрании Государственного Русского музея // ПКНО. 1985. М., 1987. С. 347.

[57] *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X–XIII веков. Л., 1970. С. 81.

[58] *Раппопорт П. А.* Указ. соч. С.48.

[59] *Бочаров Г. Н.* Художественный металл Древней Руси X–начала XIII вв. М., 1984. С. 104–105.

[60] *Штендер Г. М.* Указ. соч. С. 88–89. По словам Симеона Солунского, эти четыре столпа устраиваются потому, что *«собрание верующих, питающихся от трапезы, составилось от всех концов земли и созвано четырьмя Евангелиями и их проповедниками»* (Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийскаго // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856. С. 186–187.

[61] О древних амвонах, в том числе и на 12 столбцах, см.: *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. С. 231–237.

[62] Не случайно некоторые исследователи считали, что эти арки *«явно западного, романского происхождения»* (*Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 102).

[63] См., например, резной декор алтарной преграды Софии Охридской: *Epstein A.* The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis? // JBAA. 1981. Vol. 134. P. 13. Fig. 3.

[64] См., например, орнаментацию киевской серебряной подвески первой трети XIII в.: *Каргер М. К.* Археологические исследования древнего Киева: Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). Киев, 1950. С. 25–26. Рис. 18.

[65] ПСРЛ. Т. 2. Стб. 581.

[66] *Воронин Н. Н.* «Повесть об убиении Андрея Боголюбского» и ее автор // История СССР. 1963. № 3. С. 83.

[67] *Рыбаков Б. А.* Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972. С. 109. Об авторе см.: *Колесов В. В.* Повесть о убиении Андрея Боголюбского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI–XIV вв. М., 1987. С. 365–367.

[68] *Рыбаков Б. А.* Русские летописцы и автор «Слова». С. 93.

[69] Там же. С. 94–95.

[70] В некоторых изданиях «Повести» слово «издну» произвольно заменено словом «изовну». См., например: ПЛДР: XII век. М., 1980. С. 324.

[71] См.: Двери церковные // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века. С. 254 (с указ. лит.), а также: ПСРЛ. Т. 2. Стб. 927 (о меднолитых дверях, отлитых князем Владимиром Волынским для церкви Георгия в Любомле); *Абрамович Д. И.* Киево-Печерский Патерик. С. 120 (о двух дверях, «доспетых» Поликарпом в церкви Богородицы Печерского монастыря).

[72] *Воронин Н. Н.* Каменное зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. С. 259.

[73] *Рыбаков Б. А.* Русские летописцы и автор «Слова». С. 95–96.

[74] Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). М., 1989. Т. 2. С. 450, 451.

[75] Там же. С. 450.

[76] Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1987. Вып. 12. С. 113.

[77] *Walter C.* Op. cit. P. 98.

[78] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. С. 204, примеч. 1; Вопросы Кирика, Саввы и Ильи с ответами Нифонта, епископа Новгородского и других иерархических лиц // Памятники древнерусского канонического права. СПб., 1908. Ч. 1.(РИБ. Т. 6). С.38 (л. 535 об.).

[79] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XI–XV веков. С. 223 224. Ил. 100 а.

[80] Исключение составляет лишь косвенное упоминание портативного пятифигурного Деисуса Андрея Боголюбского под 1158 г. в поздней монастырской летописи (см.: Летопись Боголюбова монастыря с 1158 по 1770 год, составленная по монастырским актам и записям настоятелем оной обители игуменом Аристархом в 1767–1769 годах ЧОИДР 1878. Кн. 1. С. 2–3).

[81] *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. С. 215.

[82] *Лашкарев П.* Киворий как отличительная архитектурная принадлежность алтаря в древних церквах. Киев, 1883. С. 17.

[83] *Лазарев В. Н.* Два новых памятника русской станковой живописи XII XIII веков (к истории иконостаса) // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С.138.

[84] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII XVвеков С. 25. О сени см. также с. 225.

[85] Там же. С. 225. Рис. 102.

[86] Приношу глубокую благодарность И. С. Улуханову и другим сотрудникам Института русского языка, предоставившим мне возможность ознакомиться с материалами картотеки «Словаря древнерусского языка XI XIV вв.». Наименование надпрестольного кивория сенью нам известно лишь в текстах XVII в.: «*Вокругъ престола подъ сенью*

завеса тафтяная алая» (Микулинская летопись, составленная по древним актам. М., 1854. С. 49 (1602 г.)); «*Лето 7150 (1642) сентября въ 1 день сооружена сень сия над престоломъ Чуда Архистратига Михаила иже в Хонехъ*» (надпись, существовавшую на надпрестольном кивории в московском Чудовом монастыре, см.: *Лашкарев П.* Указ. соч. С. 17).

[87] Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. С. 29, 216.

[88] ПСРЛ. Т. 1. Стб. 460.

[89] ПСРЛ. СПб., 1853. Т. 6. С.285.

[90] Byzantine Art an European Art. Athenes, 1964. Cat. 358.

[91] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. С. 337–339.

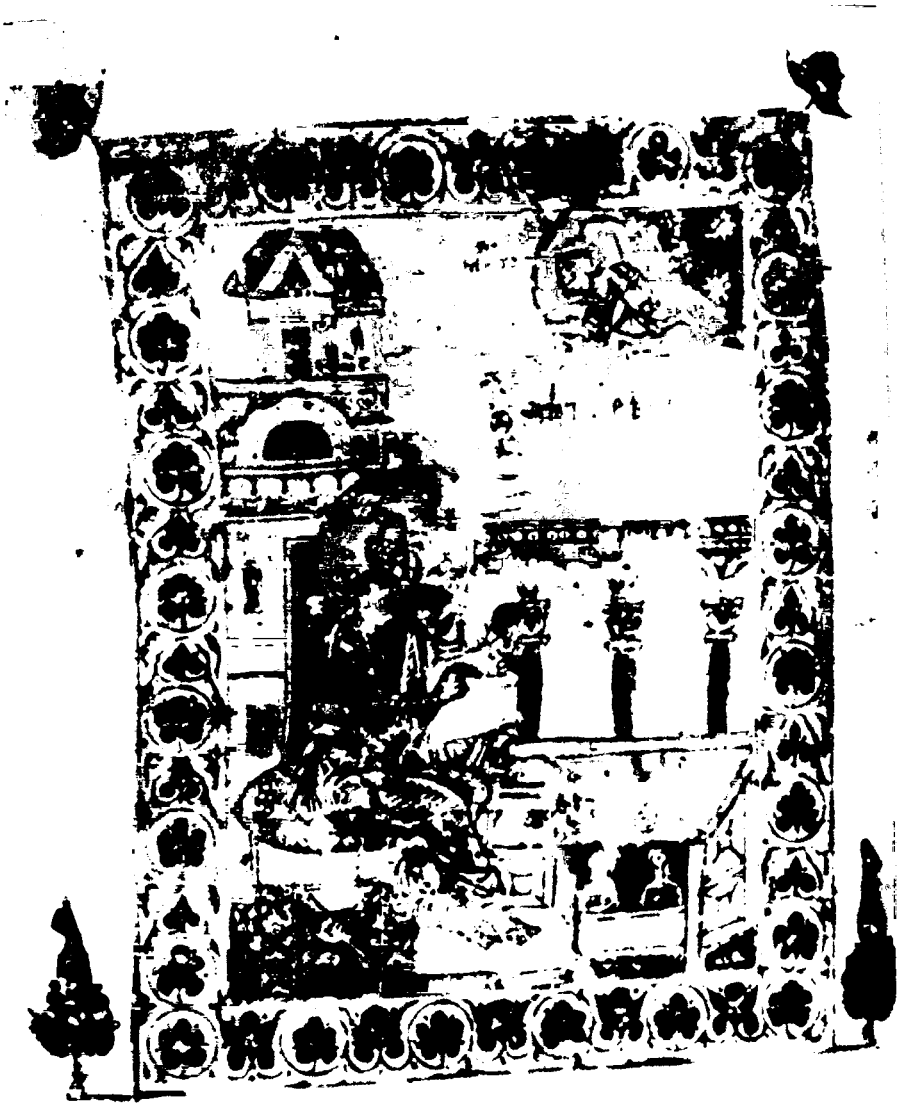
[92] ПСРЛ. Т. 1. Стб.346.

[93] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. С. 157.

[94] Там же

[95] ПСРЛ. Т. 1. Стб. 383.

[96] См., например, описание алтарного строения в церкви Иоанна Златоустого, созданной князем Даниилом Романовичем в Холме: «*...входящи во олтарь стояста два столпа от цела камениа, а на нею камора и выспрь же верхъ украшенъ звездами златыми на лазуре*» (ПСРЛ. Т. 2. Стб. 843–844). См. также: *Стерлигова И. А.* Древнерусское церковное убранство по данным «Летописца Владимира Васильковича Волынского» // ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век. С. 269–273.



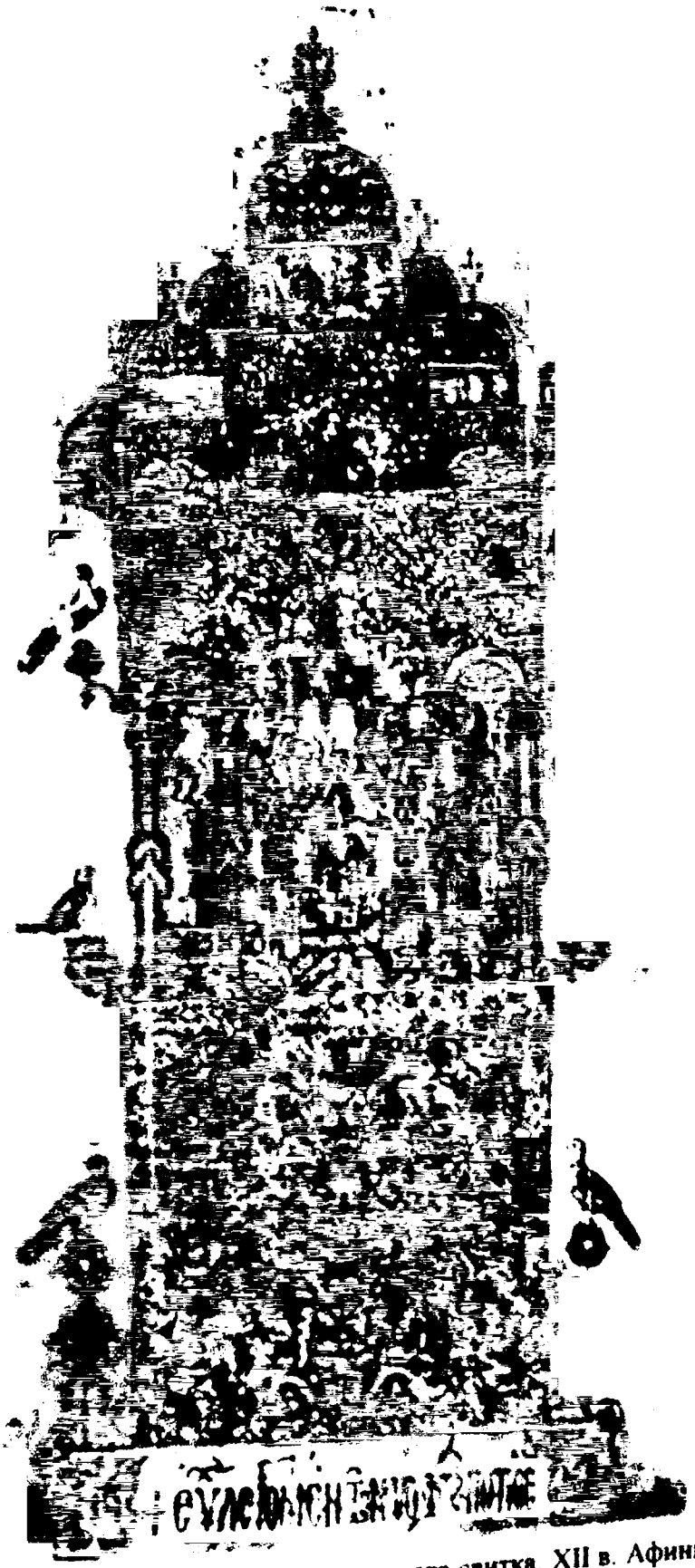
1. Евангелист Матфей. Миниатюра Мстиславова Евангелия. Начало XII в. ГИМ, Син. 1203



2. «Вщижская арка». Бронза, литье. Конец XII



— начало XIII в. ГИМ



3. Начальная миниатюра Литургического свитка. XII в. Афины, Национальная библиотека, 2759

LEONID A. BELIAEV

THE SANCTUARY BARRIERS AND OTHER LITURGICAL ARRANGEMENTS IN THE EARLY MOSCOW CHURCHES

Altar screens as well as other liturgical devices of medieval Moscow churches are little investigated by archaeologists.

For the pre-Mongolian period there exist several field report publications done by G. M. Shtender, V. M. Kovaliova, etc., and also the first attempts were made to generalize information on liturgical devices of the sacred space of the Old Russian altars by T. A. Chukova. However, for the post-Mongolian period, from the 14th until the 17th c., we have nothing.

Thus an impression appears that specialists underestimate the necessity of such research. The reasons for this situation are clear enough: architectural archaeology of the "Moscow period", 14th–17th c., in general, is developed very little, archaeologists and the restorers of architecture used to work separately; the materials of field research and architectural measurements are published spontaneously. This includes also the general social situation in the country, as well as the historical ways of the Russian scholarship.

Today the importance of archaeological research on the appearance and development of the high iconostasis, the key-problem for the formation of the interior of the Russian Orthodox Church, is obvious. This is the archaeology that might give the possibility to build a reliable typological line of the transformation of a low altar screen of the "Byzantine" type into the Russian iconostasis of the transitional period, from the 13th to the 15th c., because the examples of such a type have rarely survived. It concerns also the existence of altar screens with architectural decoration during the early-Moscow period — a transitional type between Byzantine altar screens and the developed type of a high Russian Orthodox iconostasis of the late-medieval period. Even this long-lasting problem, yet the only one to have arisen, is still waiting to be resolved.

One of the problems was formulated by L. Betin and V. Sheredega[1] in a brief issue devoted to the remains of the old altar screen, discovered by S. S. Pod'yapol'skii in the cathedral of Savvino-Storozhevskii monastery in Zvenigorod. The authors promised to continue investigations and to solve a problem

However, until the present, this work has not yet been done and the discussion died away for more than 15 years.

Investigations of the early Moscow altar screens was continued by V. V. Kavel'maher, and now we are waiting eagerly for this publication in a forthcoming issue of *Drevnerusskoe Iskusstvo*. However, since it is not yet published, it would be very useful to consider some methodological problems. For example, whether it is possible to get necessary information on the transformation of iconostasis out of the remains found during archaeological excavations.

Such an attempt was made recently by T. A. Chukova. Her work concerns pre-Mongolian materials, which are studied thoroughly and are more detailed than the ones of the period from the end of the 13th to 15th c.[2] She was able to identify several construction types of the foundations of the altar screens and has interpreted them as different types of altar screens which corresponded to different constructions of the foundations. In the course of this study she has found out several different stages. In general, the first churches, from the end of the 10th to the 11th c., followed Byzantine tradition of architectural constructions and built altar screens of stone, marble or ceramic. However, even during that period, some monuments such as St. Sophia in Novgorod, which is quite remote from the central regions of the river Dnieper, had wooden altar screens. As we know, a very similar situation, depending on the trade routes, occurs when we study other types of monuments — for example, sarcophagi of different Byzantine types are unknown in the Northern Russian territories.

In the 12th century instead of the stone altar screens they began constructing wooden barriers, as well as brick ones (however, the wooden altar screens prevailed). It is well known that in Russia use of wood as a construction material was an important factor, which influenced alterations of a Byzantine type altar screens into the high Russian iconostasis. Moreover, it might be that the process of "sticking together" of the architectural elements of a Byzantine type altar screen to the eastern part of medieval Russian churches was caused by gradual elimination of their sizes — the process which could be observed from the 11th to the 15th c.

More diversity could be observed when we study pre-Mongolian altar screens on the Galitskaia, Volynskaia, Vladimirskaia and Suzdal'skaia territories — they built foundations for altar screens (as well as, probably, altar screens themselves) of limestone. We can suppose that the foundations of early Moscow churches were built in the same way, because at the first stage the Muscovites acquired a lot of construction traditions from the pre-Mongolian North-Eastern Rus', from the Rostov and Tver' architecture.

During my excavations in Bogoiavlenskii monastery (the monastery of Epiphany) in Moscow 10 years ago, I got a rare opportunity to study thoroughly the construction of the foundation of the altar screen dating to the second half of the 14th or early 15th century (Fig. 1), the key-period of transition from an altar screen to a high iconostasis. General information about this monument is already published. However, I would like to consider it in more detail.[3] Let us remind you of a long dispute concerning the dating of the first stone Moscow churches, among which one of the most

LEONID A. BELIAEV

THE SANCTUARY BARRIERS AND OTHER LITURGICAL ARRANGEMENTS IN THE EARLY MOSCOW CHURCHES

Altar screens as well as other liturgical devices of medieval Moscow churches are little investigated by archaeologists.

For the pre-Mongolian period there exist several field report publications done by G. M. Shtender, V. M. Kovalkova, etc., and also the first attempts were made to generalize information on liturgical devices of the sacred space of the Old Russian altars by T. A. Chukova. However, for the post-Mongolian period, from the 14th until the 17th c., we have nothing.

Thus an impression appears that specialists underestimate the necessity of such research. The reasons for this situation are clear enough: architectural archaeology of the "Moscow period", 14th–17th c., in general, is developed very little, archaeologists and the restorers of architecture used to work separately, the materials of field research and architectural measurements are published spontaneously. This includes also the general social situation in the country, as well as the historical ways of the Russian scholarship.

Today the importance of archaeological research on the appearance and development of the high iconostasis, the key-problem for the formation of the interior of the Russian Orthodox Church, is obvious. This is the archaeology that might give the possibility to build a reliable typological line of the transformation of a low altar screen of the "Byzantine" type into the Russian iconostasis of the transitional period, from the 14th to the 15th c., because the examples of such a type have rarely survived. It concerns also the existence of altar screens with architectural decoration during the early-Moscow period — a transitional type between Byzantine altar screens and the developed type of a high Russian Orthodox iconostasis of the late-medieval period. Even this long-lasting problem, yet the only one to have arisen, is still waiting to be resolved.

One of the problems was formulated by L. Beliaev and V. Shevedega in a brief notice devoted to the remains of the old altar screen discovered by S. S. Podyapolskii in the cathedral of Savvino-Storozhevskii monastery in Zvenigorod. The authors promised to continue investigations and to solve a problem of interaction between the constructions of wooden altar screens and high iconostasis.

However, until the present, this work has not yet been done and the discussion died away for more than 15 years.

Investigations of the early Moscow altar screens was continued by V. V. Kavel'maher, and now we are waiting eagerly for this publication in a forthcoming issue of *Drevnerusskoe Iskusstvo*. However, since it is not yet published, it would be very useful to consider some methodological problems. For example, whether it is possible to get necessary information on the transformation of iconostasis out of the remains found during archaeological excavations.

Such an attempt was made recently by T. A. Chukova. Her work concerns pre-Mongolian materials, which are studied thoroughly and are more detailed than the ones of the period from the end of the 13th to 15th c.[1] She was able to identify several construction types of the foundations of the altar screens and has interpreted them as different types of altar screens which corresponded to different constructions of the foundations. In the course of this study she has found out several different stages. In general, the first churches, from the end of the 10th to the 11th c., followed Byzantine tradition of architectural constructions and built altar screens of stone, marble or ceramic. However, even during that period, some monuments such as St. Sophia in Novgorod, which is quite remote from the central regions of the river Dnieper, had wooden altar screens. As we know, a very similar situation, depending on the trade routes, occurs when we study other types of monuments — for example, sarcophagi of different Byzantine types are unknown in the Northern Russian territories.

In the 12th century instead of the stone altar screens they began constructing wooden barriers, as well as brick ones (however, the wooden altar screens prevailed). It is well known that in Russia use of wood as a construction material was an important factor which influenced alterations of a Byzantine type altar screens into the high Russian iconostasis. Moreover, it might be that the process of "sticking together" of the architectural elements of a Byzantine type altar screen to the eastern part of medieval Russian churches was caused by gradual elimination of their sizes — the process which could be observed from the 11th to the 15th c.

More diversity could be observed when we study pre-Mongolian altar screens on the Galitskaia, Volynskaia, Vladimirskaia and Suzdal'skaia territories — they built foundations for altar screens (as well as, probably, altar screens themselves) of limestone. We can suppose that the foundations of early Moscow churches were built in the same way, because at the first stage the Muscovites acquired a lot of construction traditions from the pre-Mongolian North-Eastern Rus' from the Rostov and Tver' architecture.

During my excavations in Bogoiavlenskii monastery (the monastery of Epiphany) in Moscow 10 years ago, I got a rare opportunity to study thoroughly the construction of the foundation of the altar screen dating to the second half of the 14th or early 15th century (Fig. 1), the key-period of transition from an altar screen to a high iconostasis. General information about this monument is already published. However, I would like to consider it in more detail.[2] Let us remind you of a long dispute concerning the dating of the first stone Moscow churches, among which one of the most important roles belongs to Bogoiavlenskii cathedral (Fig. 2). According to this discus-

sion, it dates approximately from the 1340-s to the early 15th century, depending on the information sources we choose: unreliable written documents or the results of archaeological investigations, again not always very precise.

However, at the present time, this interval is quite appropriate as long as it corresponds in general to dating of other monuments. The most important results of these excavations are that they have confirmed:

1) The dating of the cathedral within this period;

2) The simultaneous construction of both foundations of the cathedral and its altar screen.

Our excavations revealed the remains of the foundations of the northern, southern and western walls, of the central apse and of four pillars. The basement between them was deliberately filled in with small pieces of limestone mixed with lime and sand. Even more ancient layers were discovered underneath. However, no one stone was found at any level higher than the ancient floor. Among the substructures at this level we were able to identify a structure between two eastern pillars, which was essentially moved further west than the "facades" of the pillars. However, according to our observations, it had no continuation within the aisles (Fig. 3).

The structure was very similar technologically to other foundations: roughly hewn stones and small stone pieces, which were stuck together by lime-mortar. However, its level did not correspond to the walls or to the pillars: it was much smaller and was literaly "hanging" in the layer of crumbled limestones which filled the basement. The general elevation of the structure was about 80 cm with average stone size of about 30–35 cm high. The east-west dimension of the bottom of the first row was 160 cm. Compared with the western "facades" of the eastern pillars, the first row was extended to the west for about 60 cm and formed a kind of a step about 25–27 cm in width. The dimension of the second row was about 120–130 cm and it was extended to the west for approximately 35 cm.

The western sides of the stones were hewn thoroughly. The surface of the whole structure was very straight. The eastern surface of the structure, conversely, was roughly done. The eastern sides of the stones were not hewn. The surface looked explicitly like a background one. The northern part of the structure was destroyed by a later building. However, in front of the northern pillar we were able to identify the remains of stones without any mortar, which corresponded to the level of the structure in the central nave. We can suppose that the similar structure existed in front of the southern pillar as well.

In our first publication we have supposed that this structure was the foundation of a stone altar screen. Now I would like to broaden and develop this hypothesis with some, yet not numerous, parallels. First of all, we should mention the cathedral of Archangel Mikhail in Staritsa, which was thoroughly studied archaeologically by N. N. Voronin. There he found a structure that undoubtedly served as the foundation of the stone altar screen. The foundation was "splitting" between the pillars and was similar to the structure which was mentioned above[1]. Secondly, let us recall the conclusions made by Betin and Sheredega about the remains of architectural decoration, which might belong to the old altar screen, in the cathedral of Savvino-Storozhevskii

monastery[5]. V. V. Kavel'maher did not reject these conclusions as well. It might be possible that the altar screen between the eastern pillars in Bogoiavlenskii cathedral was built not as a high wall with a plain surface to be painted by frescoes, rather, it had archaic elements of architectural decoration similar to Staritskii and Savvino-Storozhevskii cathedrals.

The excavations of Staritskii cathedral provided us with other essential archaeological materials: for example, in its northern apse there was discovered a segment of a circle-shaped stone construction, which perfectly corresponded to the curve of the apse. Definitely, it could be interpreted as the foundation of a special table for the Eucharist host.

A similar "table", which was measured by Maksimov, existed also at the Assumption cathedral in Zvenigorod[6]. (According to the report of V. V. Kavel'maher, the "table" still exists, although it is not available for scholars.) Such an archaic form was very typical for the architecture, at least, during its "Moscow period": a perfectly preserved table of the same form survived in the northern apse of the cathedral of Peter the Metropolitan, which dates to the early 16th century[7] (Fig. 4: 5.11). There exists also the brick foundation for an altar screen, which is too monumental to have been built for a wooden iconostasis. Finally, we have to mention a "mysterious" limestone structure, which was recently discovered in the northern apse of the Assumption cathedral in Rostov by O. M. Ioannisian. The structure is too big to serve as the foundation for the "table". Probably, it was built as a podium for the table[8].

Unfortunately, the following problems have been studied very little until the present: constructions of altar screens; development of an *amvon* and *bema*; alterations of *sintrons* and service niches. It concerns the early Moscow period, as well as the period from the end of the 15th to 17th c. However, the similar structures still exist, even when they are made of wood and not of stone. For example, during the excavation of the southern aisle of Kazanskii cathedral on the Red Square, there were found traces of a temporary wooden box-shaped altar dating back to the middle of the 17th century. Bricks were loaded inside the box to increase its weight. Later, the box-shaped altar was replaced by a stone one based on four pillars and with a special depression for the cross.

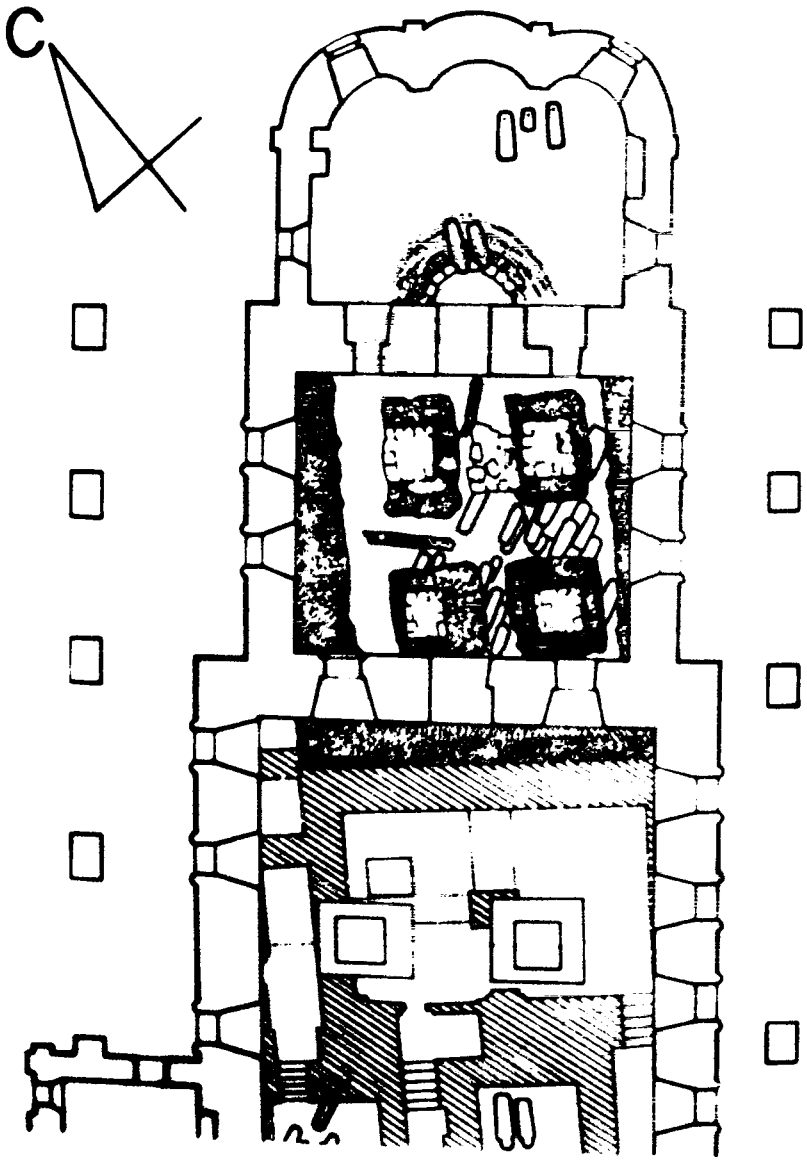
Today we have an unusual task, which has never been challenged before in Russian scholarship: to create the history of the development of a church building from the 11th to the 17th c. from an absolutely unexpected point of view. We have to study specific elements of liturgy and its influence on the development of church architecture, to analyse functional alterations, which were demanded by donors, the congregations, the monastic communities, etc.; other alterations caused by the social context of a building, rather than to continue describing medieval Russian architecture from the esthetic point of view.

It would be impossible to proceed in this direction without the help of reliable materials on the history of different elements of church buildings. And only archaeology can provide all necessary information. Some examples of such studies on liturgical alterations and their impact upon the planning of church buildings in other regions of the Christian World have been published recently[9].

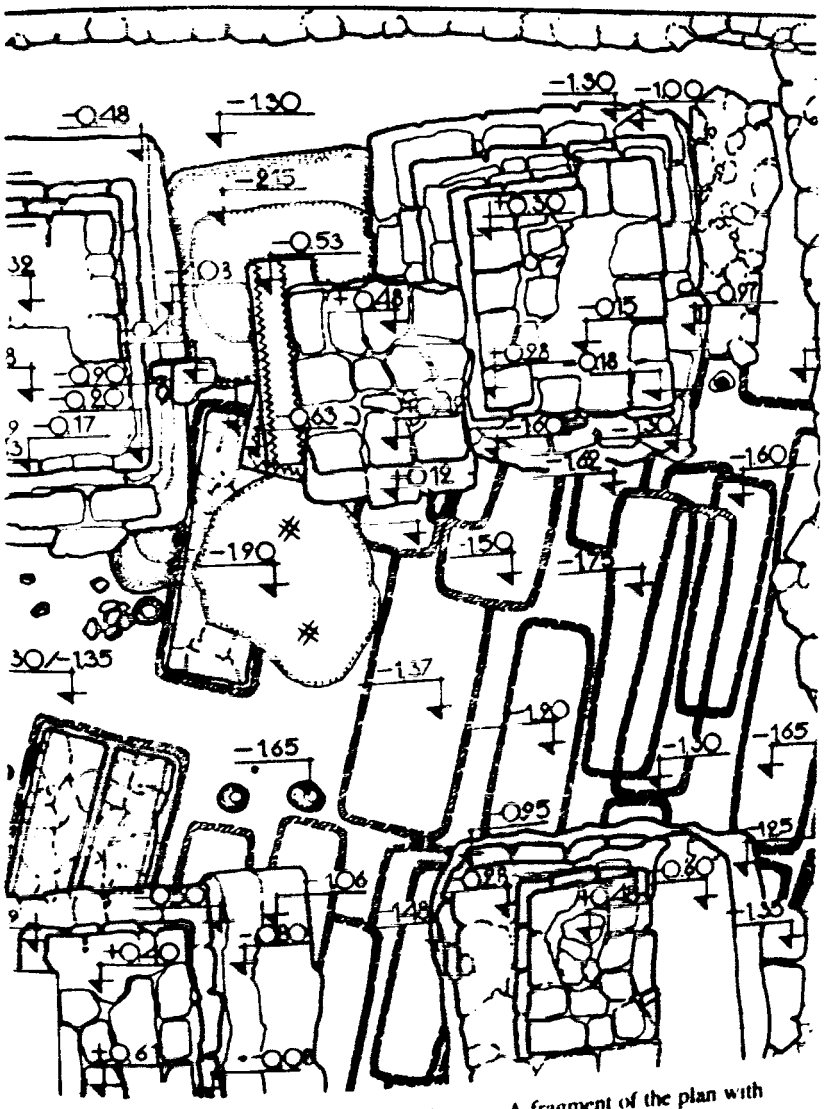
[illegible]



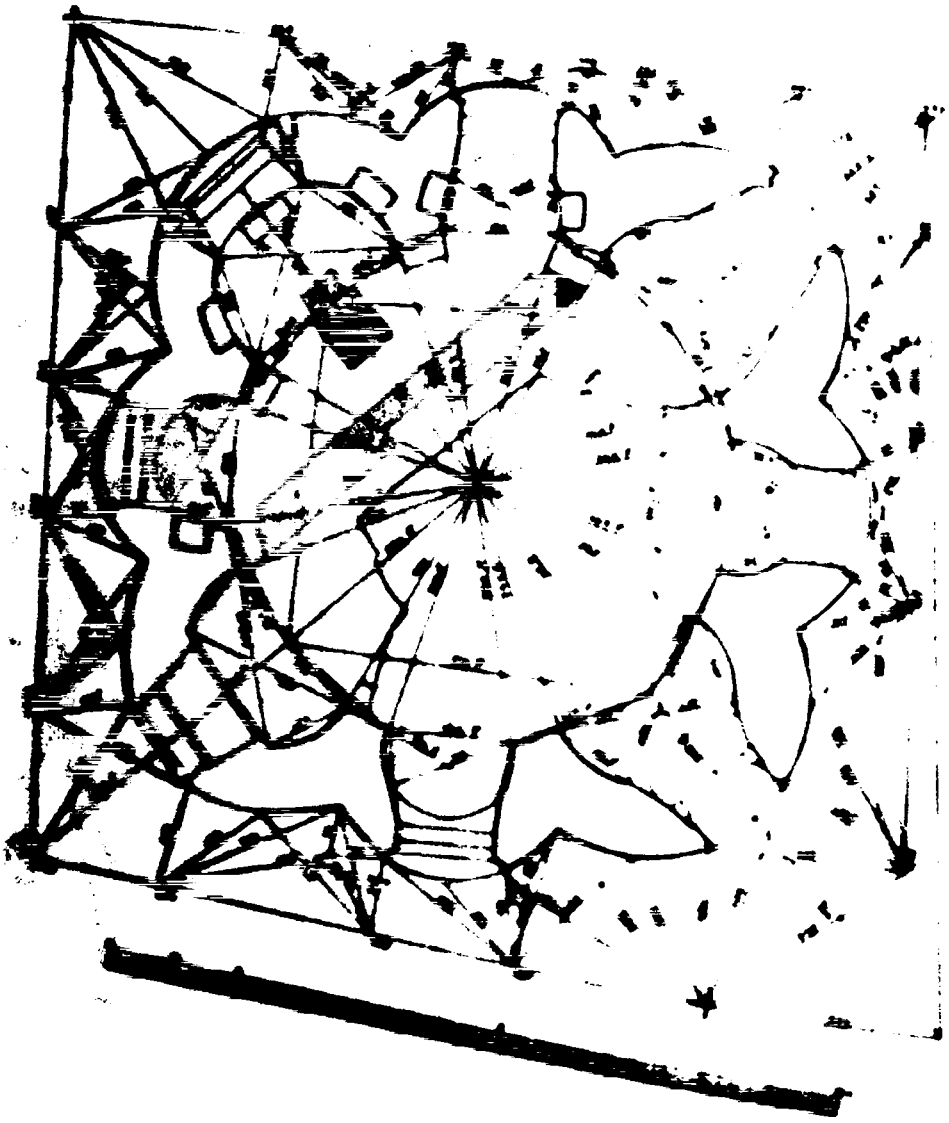
1. The cathedral of the Epiphany at Moscow. Mid of the 14th — first quarter of the 15th c. Excavations of 1980s. The foundation of the south-eastern pillar; in the background — a stair of the foundation of the altar-barrier. Photo by V. Rudchenko (1987)



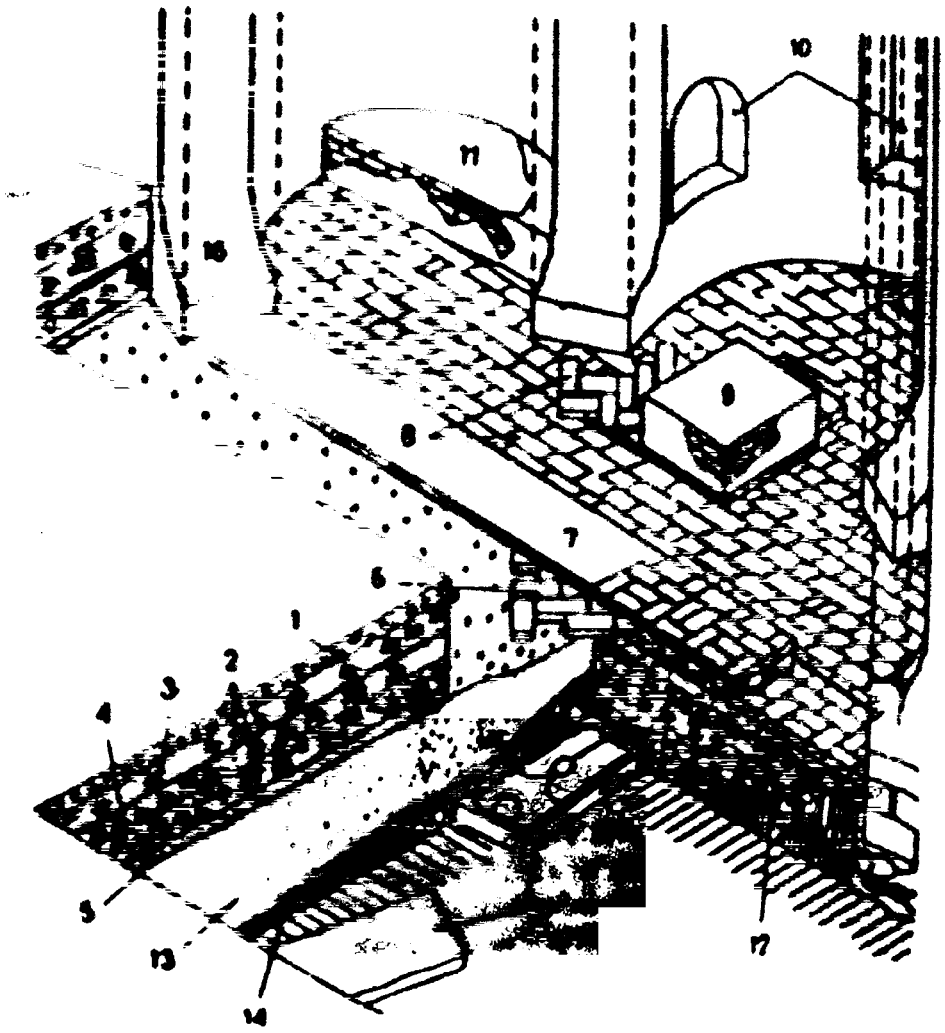
2. The cathedral of the Epiphany at Moscow. Mid of the 14th — first quarter of the 15th c. Excavations of 1980s. A general plan of the cathedral



3. The cathedral of the Epiphany at Moscow. A fragment of the plan with foundations of both the piers and the altar-barrier



4. Some details of liturgical constructions in 15th- and 16th-century temples — foundations of altar barriers, altar-tables and prothesis-tables of segment shape. A plan of the cathedral of St. Peter-the-Metropolitan in Vysokopetrovsky monastery. Investigations of 1980s.
(measurements supervised by B. P. Dedushenko)



5. The cathedral of St. Peter the Metropolitan in Vysokopetrovsky monastery. Reconstruction according to investigations in 1980s.

1 — a contemporary floor; 2 — 18th- and 19th-century fillings-in; 3 and 4 — remains of the 17th-century floor; 5 and 6 — remains of the 16th- and 17th-century brick floor; 7 — the foundation of the 16th- or 17th-century altar-barrier; 8 — brick floors in the apse; 9 — the 17th-century altar-table built over the remains of the early 16th-century altar-table; 10 — cavitary stalles in the apse; 11 — the foundation of the prothesis-table; 12 — the foundation of the altar-barrier; 13 — filling-in under the early 16th-century floors; 14–16 — the necropolis and remains of the wooden church (before the 16th century).

Л.А. ЩЕННИКОВА

ДРЕВНЕРУССКИЙ ВЫСОКИЙ ИКОНОСТАС XIV — НАЧАЛА XV в.: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Высокий многоярусный иконостас определяет своеобразие интерьера православного русского храма, является органической и самой духовно насыщенной частью его художественного убранства.

В работах русских исследователей XIX — начала XX в. в общих чертах была выявлена связь иконостаса с символикой алтаря и литургией, а также сделан априорно верный вывод о возникновении сплошных высоких иконостасов на рубеже XIV — XV вв.[1]

Первостепенное значение для дальнейшего осмысления иконостаса как одного из самых глубоких духовно-художественных явлений христианской культуры имели богословско-философские труды о. Павла Флоренского. В ставшем ныне знаменитым и широко известным сочинении «Иконостас», подготовленном в период работы П. А. Флоренского в Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой лавры (1918–1920 гг.), собственно иконостасу посвящено лишь несколько высказываний, но в них с исчерпывающей полнотой выражено его духовное содержание и определено его назначение в храме.

Основная мысль П. А. Флоренского следующая: иконостас необходим для того, чтобы являть человеку высшую реальность бытия языком символов, в которых пребывает *«реальность энергии некоей другой реальности»*.[2] Развивая далее это краткое определение, он дает поразительную по своей богословской осмысленности характеристику алтарной преграды, *«разделяющей два мира»*: *«Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть видение. Иконостас есть явление святых и ангелов — агиофания и ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. Иконостас есть сами святые.*

По немощи духовного зрения молящихся, Церкви, в заботе о них, приходится пристраивать некоторое пособие духовной вялости: эти небесные видения, яркие, четкие и светлые, отмечать, закреплять вещественно, след их свя-

зывать краскою. Но этот костыль духовности, вещественный иконостас, не прячет что-то от верующих — любопытные и острые тайны, как по невежеству и самолюбию вообразили некоторые, а, напротив, указывает им, полу-слепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственною их косностью, кричит им в глухие уши о Царствии Небесном... <...> Но вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится не вместо них, а — лишь как указание на них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них. Направленность же внимания есть необходимое условие для развития духовного зрения. Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда чрез их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее з а ним живых свидетелей Божиих»[3].

Работа о. Павла в машинописной копии стала известна специалистам в 1950-е годы и сразу же получила творческий отклик, ее широко использовали, хотя и без ссылок на источник[4]. Несомненно, что с этим выдающимся творением начала века был знаком и Л. А. Успенский. Иконописец, талантливый популяризатор и одновременно крупнейший ученый-иконовед XX в. и богослов иконы, Л. А. Успенский воспринял самую суть труда о. Павла Флоренского и придал богословско-философским определениям иконостаса исторически обоснованную форму. В 1963 г. в «Вестнике русского западно-европейского патриаршего экзархата» в Париже была опубликована его статья «Вопрос иконостаса». Этот очерк, до сих пор еще не оцененный по своему достоинству, хотя и постоянно цитируемый историками искусства, является лучшим исследованием XX в., самым полным по охвату проблем, касающихся иконостаса православного храма. Более того, внимательное прочтение очерка дает ответы на все вопросы, не оставляя «тайн» и «загадок» иконостаса, но предлагая всю перспективу дальнейшего исследования и решения конкретных задач.

Основная цель, которая была поставлена Л. А. Успенским при написании статьи, — показать истинный смысл и назначение иконостаса в храме противникам иконостаса, число которых возросло в послевоенные годы, в период *«литургического возрождения и тенденции к "возвращению" к первым векам христианства»*, выразившегося в *«тяготении к первохристианским формам устройства храма»*[5].

Прекрасное знание литературы, как русской, так и зарубежной, осведомленность в проблематике и современной духовно-культурной ситуации Православной церкви за границей помогло Л. А. Успенскому дать полное представление об иконостасе как духовно-историческом явлении — от его истоков до наших дней, и все это — в предельно сжатых рамках краткого очерка.

Истоки иконостаса (алтарной преграды), отделяющей алтарь собственно храма, восходят к литургической традиции иудейства, генетически перешедшей в христианский культ, что было «окончательно установлено» современной литургической наукой[6]. Пространственное разделение храма на две части, в которых выделяется место, где совершается таинство, было обусловлено *«структурой общины в литургии, ее разделением на совершителей таинства и его уча-*

стников»[7]. Место Престола с Телом Христовым образует собою священное пространство, называемое алтарем, или вимой. Согласно толкованию святых отцов (Софроний Иерусалимский, Герман Константинопольский), это место явления Судии во Втором пришествии *«из-за Восседающего на нем* (престоле. — *Л. Щ.*), *который будет судить живых и мертвых»*[8]. Понимание вимы как *«места суда в его эсхатологической перспективе»* выразилось в том, что на своде алтарной арки, или в виме, изображался либо Христос с 12 апостолами, либо Етимасия.

Алтарная преграда, или завеса, в христианских церквах была *«внешним признаком иерархичности частей храма»*[9]. При этом завеса Святая Святых ветхозаветного храма (с изображенными на ней херувимами) получила новозаветное толкование — была уподоблена апостолом Павлом плоти Христовой (Евр. 10:20), благодаря чему на ней стали изображать либо крест, либо Распятие[10].

Ссылаясь на св. Григория Богослова (PG. T. 37. Col. 1234) и, видимо, обращаясь мыслью к сочинениям о. Павла Флоренского, Л. А. Успенский делает чрезвычайно важный вывод, являющийся квинтэссенцией всей статьи и имеющий первостепенное значение для понимания высокого иконостаса: *«Преграда, завеса, а позже иконостас, отделяя алтарь от корабля, есть грань между двумя мирами: вневременным и временным. В дальнейшем развитие алтарной преграды и превращение ее в сплошной иконостас идет именно по линии все большего раскрытия смысла этой грани. Она не "отделяет все более священство от народа", исключая последний из участия в таинстве, а наоборот... все более и более раскрывает эту грань не только как разделение, но и как соединение, как выражение взаимопроникновения временного и вечного, алтаря и корабля... <...> На пути этого раскрытия на Востоке алтарная преграда превращается в сплошную стену из икон, на Западе отмирает»*[11].

Другой существенный вывод статьи — понимание, объяснение и раскрытие Деисуса (деисусного чина) как смыслового ядра, *«из которого развилась тематика иконостаса»*[12]. Наконец, третий вывод, прямо касающийся нашей темы, заключается в объяснении высокого древнерусского иконостаса рубежа XIV–XV вв. *«движением исихазма»*, *«расцветом богословской мысли»* и *«литургического творчества иконописи»*[13].

В другой более поздней своей работе («Исихазм и расцвет русского искусства»)[14] Л. А. Успенский дал несколько важных уточнений и дополнений высказанных им прежде мыслей. Раздел, посвященный русскому иконостасу, начинается со следующего положения: *«Одним из наиболее значительных плодов исихастского расцвета в России, расцвета не только святости и церковного искусства, но и литургического творчества, является иконостас в своей классической форме»*[15]. Л. А. Успенский точно и ясно раскрывает смысловой источник *«иконографического строения иконостаса»*, определяя его содержание как *«образное соответствие литургической молитве непосредственно перед эпиклезой "Ты, и единородный Твой Сын, и Дух Твои Святый: Ты от небытия в бытие нас привел еси... нас на небо возвел еси, и Царство Твое даровал еси будущее"; иконостас наглядно показывает "пути домостроительства Божия..."»*[16]. Ученый историк-богослов подчеркивает, что главное значение ико-

ностаса не в *«назидании»*, но в *«онтологической связи между Таинством и образом»*, в явлении *«того же прославленного Тела Христова, реального в евхаристии и изображаемого в иконе»*[17].

По его мнению, иконостас является порождением *«русского исихазма»*, благодаря которому произошло *«глубокое жизненное проникновение как в Таинство Евхаристии, так и в икону Христову»*[18]. В конечном итоге, *«самым значительным результатом исихастского осмысления алтарной преграды»* было *«раскрытие трехчастной иконы деисуса в целый ряд заступников святых, обращенных ко Христу — Судии второго пришествия»*[19]. Кажется совершенно верным вывод ученого, что с этим связано и значительное увеличение высоты деисусных чинов, написанных исихастами Андреем Рублевым, Феофаном Греком и их сотоварищами. Смысл этого увеличения в том, чтобы сделать Деисус доминирующим в иконостасе, приблизить его к причастникам. Причастник становится *«сотелесником Христовым»* (Еф. 3:6), приобщается *«к прославленному Его Телу второго пришествия»* только через Суд, о чем напоминается в молитвах перед причастием *(«суд себе ям и пию...»)*; *«реальность евхаристического Тела и Крови предполагает и реальность суда»*. Грандиозный деисусный чин, помещенный *«непосредственно над тем местом, где происходит причащение верующих»*, усиливает *«вневременной аспект»* суда и заступничества святых в соответствии с молитвословием: *«ныне и присно и во веки веков»*. В итоге *«сочетание реального тела с образом и молитвой дает полноту участия в Литургии: телесное причащение и общение в молитве через образ»*[20]. Так ученый богослов XX столетия раскрывает смысл и значение высокого иконостаса. В своей работе он прямо ссылается на сочинение о. Павла Флоренского и цитирует его.

Статьи Л. А. Успенского во многом исчерпывают вопрос о духовном содержании и идейных основах формирования высокого иконостаса в конце XIV в. Принимая во внимание работы предшественников, ученые продолжают успешно разрабатывать конкретные проблемы и отдельные вопросы, касающиеся истории иконостаса, подкрепляют теории фактическим материалом археологии и искусства. Удачные примеры подобных исследований — доклады, прочитанные на международном симпозиуме «Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика», среди которых выделяются доклады А. М. Лидова и Л. М. Евсеевой[21], имеющие отношение к нашей теме и публикуемые в настоящем издании.

* * *

Рассматривая духовное содержание высокого иконостаса, Л. А. Успенский опирался на исследования В. Н. Лазарева и М. В. Алпатова о русском иконостасе конца XIV — начала XV в., точнее, на их работы о Феофане Греке и Андрее Рублеве, к творчеству которых ученые относили монументальные многоярусные иконостасы в Благовещенском соборе Московского Кремля, Успенском соборе во Владимире и Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры. Наиболее

ранним среди трех комплексов является иконостас Благовещенского собора. Посему проблема формирования и развития высокого древнерусского иконостаса оказалась неразрывно связанной с историей возникновения, типологией и иконографией иконостаса этого придворного кремлевского храма.

Изучение иконостаса Благовещенского собора было начато И. Э. Грабарем в период реставрации икон в 1918–1919 гг.[22] Он датировал деисусный и праздничный ряды иконостаса 1405 г. и отнес их к творчеству тех мастеров, которые, согласно летописи, расписывали старый Благовещенский собор. Исходя из этого, как казалось, неопровержимого достоверного факта, И. Э. Грабарь сделал знаменательное умозрительное заключение, ставшее краеугольным камнем для всех последующих исследований: *«Как раз в конце XIV — начале XV века понятие "подписать церковь" означало не только расписать стены, но и написать иконы для иконостаса, ибо именно в это время иконостас приобретает все большее значение, становится декоративным центром храма, и его эволюция близится к завершению»*[23].

И. Э. Грабарь, а вслед за ним В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов и другие исследователи, полагая, что деисусный и праздничный ряды созданы одновременно, в 1405 г., считали их принадлежащими к одному и тому же иконостасному комплексу, который, по их мнению, явился классическим образцом для всех других высоких иконостасов[24].

В. Н. Лазарев, приняв точку зрения И. Э. Грабаря, не ставил вопроса о расположении иконостаса в реальном интерьере Благовещенского собора. Но совершенно очевидна мысль ученого, что этот монументальный памятник предназначался для большого храма, каким, как тогда думали, и был старый придворный храм Благовещения. Он писал: *«Поскольку в великокняжеской Москве масштаб церквей увеличивался из года в год, постольку увеличивался и проем алтарных арок. А это неизбежно влекло за собой увеличение размера иконостаса, приобретавшего все большую монументальность и мало-помалу перенявшего на себя функцию росписи, настолько он оказался насыщенным самыми разнообразными иконографическими темами. Так сложилась классическая форма русского иконостаса, в выработке которой Феофан принял самое деятельное участие. Можно без преувеличения сказать, что только Москва могла предложить Феофану в начале XV века решение столь монументальной задачи»*[25].

В этом априорном теоретическом определении процесса возникновения иконостаса, которое восходит к идеям И. Э. Грабаря, немало устаревшего, в частности, мнение о перенесении на иконостас функции росписи[26], и неточного (например, о разнообразии иконографических тем). Но главное его положение — о создании высокого многоярусного иконостаса для больших храмов — остается основополагающим и до сегодняшнего дня. По мнению В. Н. Лазарева, вклад Феофана Грека в историю иконостаса выразился в увеличении деисусного чина, благодаря чему *«иконостас приобрел невиданную ранее монументальность, а входящие в его состав фигуры... приобрели совсем новую классическую выразительность»*[27]. Следующий шаг в развитии иконостаса был сде-

лан Андреем Рублевым в Успенском соборе во Владимире: он ввел полуфигурный пророческий ряд[28]. Так сформировался высокий русский иконостас, включающий в себя монументальный деисусный чин с фигурами в полный рост, праздничный ряд и полуфигуры пророков над ним. Высокий иконостас В. Н. Лазарев считал *«чисто русским изобретением»*, возникшим первоначально в деревянных церквах, *«где не было настенных росписей и где он их заменил»*[29]. В Москве, благодаря совместным усилиям Феофана Грека и Андрея Рублева, иконостас приобрел внушительность композиции и стал *«главной точкой приложения творческой энергии»* древнерусских иконописцев[30].

М. В. Алпатов, отдавая дань своему времени, рассматривал высокий иконостас как *«порождение эпического творчества народа в годы подъема его национально-освободительной борьбы»*[31]. На рубеже XIV–XV вв. иконостас получил свою законченную форму, в создании которой главная роль принадлежала русским мастерам. В работе над иконостасом Благовещенского собора Феофан Грек сотрудничал с Андреем Рублевым и Прохором с Городца, благодаря которым (но никак не Феофану) возник замысел иконостаса и его совершенное осуществление[32]. Эта мысль повторена и в его статье «Феофан в Москве»: *«Исходя из этого* (т. е. расположения отдельных фигур в росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, 1378 г. — *Л. Щ.*), *можно думать, что при создании иконостаса Благовещенского собора в его оркестровке как чего-то целого Феофану вряд ли принадлежала решающая роль. В выполнении этой задачи заключался вклад русских мастеров»*[33]. В монографии о творчестве Андрея Рублева исследователь подчеркивает роль младшего из трех предполагаемых авторов иконостаса Благовещенского собора — Андрея Рублева, и при этом смягчает категоричность утверждения о «неспособности» Феофана воплотить идею иконостаса. *«Перед художниками стояла первостепенной важности трудная задача создать иконостасную композицию, проникнутую идеей "предстательства" святых перед троном всевышнего и образующую стройное целое,* — пишет исследователь. — *Подобное понимание иконостаса сложилось на Руси в итоге многолетних поисков. По складу своего дарования и по своему мировоззрению Феофан вряд ли сумел бы без сотрудничества с русскими мастерами выработать такой замысел и его осуществить... Рублев был участником не только выполнения, но и замысла величаво-торжественной и интимно-трогательной иконостасной композиции...»*[34].

М. А. Ильин в 1960-е годы посвятил проблеме возникновения высокого иконостаса содержательную статью, в которой он, опираясь на работы дореволюционных исследователей, собрал множество сведений о русских алтарных преградах-иконостасах XII–XIV вв. и сделал вывод, что в конце XIII в. *«в системе алтарных преград стали намечаться изменения, выразившиеся в первую очередь в увеличении масштаба деисусного чина, что должно было отразиться и на архитектурной части алтарных преград»*[35]. Одним из первых он использовал вышерассмотренную статью Л. А. Успенского «Вопрос иконостаса», приняв его положение о влиянии идей исихазма на процесс формирования высокой преграды-иконостаса. Вместе с тем он считал, что многоярусный иконо-

стас начал складываться задолго до конца XIV в. и процесс этот *«носил повсеместный характер»*[36].

В другой своей работе М. А. Ильин высказался еще более категорично: *«Распространенное в литературе мнение, что создателями высокого и многоярусного иконостаса являются Феофан Грек и Андрей Рублев, должно быть оставлено. Сложение иконостаса — типично русского художественного явления — относится к более раннему времени и нуждается в специальных научных изысканиях»*[37]. Вместе с тем он полагал, что на рубеже XIV–XV вв. иконостас находился *«в стадии интенсивного формирования»* и его завершение еще далеко не было закончено[38]. До конца первой четверти XV в. существовали два типа высокого иконостаса: расчлененный восточными предалтарными столбами и сомкнутый. Иконостас Благовещенского собора первоначально был расчленен столбами. В первой трети XV в., в один из кратковременных периодов пребывания на великокняжеском престоле звенигородского князя Юрия Дмитриевича, иконостас был реконструирован: Деисус дополнили двумя иконами мучеников — Димитрия Солунского и Георгия, соименного святого звенигородского князя, а также двумя иконами столпников Даниила и Симеона[39]. Рассматривая далее иконографию и художественные особенности деисусного и праздничного рядов Благовещенского иконостаса, М. А. Ильин пришел к выводу, который оказался в некотором противоречии с его вышеизложенной точкой зрения. Он писал: *«...à priori можно предполагать, что Феофан не только возглавлял артель работавших с ним мастеров, но, как говорится, держал в своих руках дирижерскую палочку... Следовательно, художественный замысел иконостаса в целом должен считаться произведением Феофана Грека. Индивидуальность же манеры письма его помощников рисуется приглушенной, подчиненной общей идее»*[40].

Первой самостоятельной работой Андрея Рублева он считал созданные вместе с иконописцем Даниилом фрески и иконостас Успенского собора во Владимире. Согласно его реконструкции, иконостас Успенского собора также был расчленен столбами с росписями и закрывал собою пространство всех пяти нефов[41].

Основные идеи и теоретические суждения М. А. Ильина были восприняты Л. В. Бетиным и развиты им, с существенными дополнениями, в двух статьях конца 1970-х годов: «Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов» и «Исторические основы древнерусского высокого иконостаса»[42].

Особое мнение об иконостасе Благовещенского собора имеет В. Г. Брюсова[43]. Она верно замечает, что иконографическая программа центрального ядра иконостаса создавалась совместно иконописцами и богословами. Исполнителями же иконостаса Благовещенского собора она называет Андрея Рублева и Даниила Черного.

Концепции большинства статей об иконостасе Благовещенского собора имели в основном теоретический априорный характер; они не были подкреплены целенаправленными комплексными исследованиями архитектуры собора,

реальной истории иконостаса, иконографии и художественных особенностей его икон.

Новый этап в изучении этого памятника начался в 1970-е годы, когда благодаря архитектурно-археологическим исследованиям было выяснено, что монументальный деисусный чин не мог принадлежать маленькому бесстолпному храму, каким, как оказалось, был придворный великокняжеский собор, расписанный в 1405 г. тремя мастерами[44]. Л. В. Бетин, отказавшийся от своей первоначальной концепции, отнес сохранившийся в Благовещенском соборе деисусный и праздничный чины к предполагаемому иконостасу Архангельского собора Кремля, где в 1399 г. также работал Феофан Грек[45].

В 1980-е годы нами было установлено, что иконостас Благовещенского собора состоит из разновременных рядов, соединенных в один комплекс после пожара 1547 г.[46] Его деисусный чин является выдающимся творением греческого художника, исполненным в последней четверти XIV столетия[47]. Иконы праздничного ряда мы определили как работу иконописцев ведущей московской мастерской начала XV в.[48]

Таким образом, иконостас Благовещенского собора не может более рассматриваться как единый комплекс и, соответственно, как первый высокий многоярусный иконостас. Поскольку деисусный чин и праздничный ряд были созданы в разное время, разными мастерами и первоначально, видимо, принадлежали двум разным храмам, вопрос о формировании высокого иконостаса на рубеже XIV–XV вв. оказывается менее ясным, чем представлялось предшествующим поколениям ученых.

На основании исследований последних лет можно предложить две рабочие гипотезы.

Гипотеза первая. Высокий трехъярусный иконостас, состоящий из полнофигурного деисусного чина со «Спасом в силах», праздничного ряда, включающего в свой состав Страстной цикл, и полуфигурного пророческого ряда, был создан в Москве при непосредственном участии Феофана Грека и, вероятно, митрополита Киприана. Возникновение этого нового типа иконостаса было связано с исихазмом, что впервые отметил Л. А. Успенский, а также, видимо, с особенностями богослужения по Иерусалимскому уставу (Л. В. Бетин), вводимому в Москве в конце XIV в. Впервые такие иконостасы появились в кремлевских соборах, где работал Феофан Грек с учениками, Андрей Рублев и их сотоварищи, и в больших храмах городов и монастырей московской ориентации. (От одного из таких иконостасов остался деисусный чин, привезенный в XVI в. в выгоревший Благовещенский собор. Праздничный и пророческий ряды этого иконостаса не сохранились.) В начале XV в., благодаря творчеству Андрея Рублева и других мастеров, этот новый тип иконостаса подвергся некоторым композиционно-иконографическим изменениям в соответствии с архитектурой храмов, требованиями заказчиков и стилем времени.

Гипотеза вторая. Формирование высокого иконостаса в Москве XIV – начала XV в. имело два этапа. На первом этапе, как предполагал В. Н. Лазарев, иконостас состоял из деисусного и праздничного рядов. В начале XV в., в мас-

терской Андрея Рублева (возможно, впервые в иконостасе Успенского собора во Владимире) был создан полуфигурный пророческий ряд.

Для решения проблемы формирования и развития высокого древнерусского иконостаса XIV–XV вв. требуется выявление иконографических прототипов как иконостаса в целом, так и каждого его ряда в отдельности; тщательное комплексное исследование иконостаса Успенского собора во Владимире и Троицкого в Троице-Сергиевой лавре, созданных при непосредственном участии Андрея Рублева.

* * *

Новое обращение к проблеме высокого иконостаса в последние годы началось с деисусного чина Благовещенского собора. Внимание одних исследователей было направлено на его датировку и атрибуцию, других интересовала его иконография и особенно образ «Спас в силах», который в предшествующих работах еще не стал предметом специального изучения. Между тем именно этот образ определяет уникальность благовещенского Деисуса и других восходящих к нему русских деисусных чинов XV в. И. А. Кочетков высказал убедительное предположение об участии митрополита Киприана в создании иконографической программы Деисуса со «Спасом в силах», воплощенной в деисусном чине Благовещенского собора Феофаном Греком[49].

Истоки иконографии благовещенского Деисуса, литургические источники и литературно-смысловые параллели образа «Спас в силах» рассмотрены нами в ряде статей[50]. Раскрытие этой темы является определяющим в решении вопроса о духовном смысле, возникновении и формировании высокого иконостаса со «Спасом в силах».

В древнейших алтарных росписях, сохранившихся в основном в пещерных церквах Каппадокии и грузинских храмах IX–XIII вв., встречаются изображения Христа-Судии во «славе», с предстоящими в молении Богоматерью, Иоанном Предтечей и архангелами в конхе апсиды; их ряд продолжают образы апостолов и святителей на стенах апсиды. Эти алтарные образы являются прямым прототипом Деисуса со «Спасом в силах» из Благовещенского собора, в иконографической программе которого так же, как и в древних алтарных декорациях, совмещены два сюжета, две темы — Деисус и Божественное величие, (прославление Христа), запечатленные в монументальных, крупномасштабных образах, напоминающих настенные изображения. В каппадокийских росписях можно найти и ближайшие прототипы изображению «Спас в силах», отличительной иконографической особенностью которого является соединение «славы» с образами четырех символов Евангелий.

Древние алтарные изображения ветхозаветной Теофании имели ярко выраженное литургико-эсхатологическое содержание. Алтарная композиция «Деисус-Видение», «Деисус-Слава», соединяющая в себе содержание ветхозаветной Теофании с новозаветным образом Христа-Искупителя и явлением в будущем веке судии Второго пришествия с предстоящим ему сонмом свидетелей его славы и ходатаев-молитвенников людского рода — живых и усопших, рас-

крывает смысл совершающегося в алтаре таинства Евхаристии образно и наглядно.

Для живописного воплощения на алтарной преграде-иконостасе таинства Евхаристии как средоточия литургии иконография древнего алтарного Деисуса-Видения оказалась наиболее адекватной изобразительной формулой. Деисус со «Спасом в силах» полностью соответствует толкованию Симеона Солунского, наглядно показывая, *«союз любви и единство во Христе земных святых с небесными»*, непреложно свидетельствуя, *«что Христос находится и на небесах со Своими святыми, и с нами теперь, и что Он еще должен прийти»*[51].

Возникновению своеобразной иконографии полнофигурного Деисуса со «Спасом в силах», вероятно, способствовало и еще одно обстоятельство, ранее не принимавшееся во внимание: молитвенное поминовение усопших на проскомидии и литургии, получившее новое осмысление в эпоху эсхатологии «последних дней». По мнению А. И. Алексеева, *«поминальная практика, утвердившись на Руси в XIV–XV вв., заложила подлинный фундамент христианской благотворительности, став основой храмостроительства, нищепитательства, выкупа пленных и всего того, что в сознании непредвзятого человека ассоциируется со словами "Святая Русь"»*[52]. Можно думать, что молитвенное поминовение усопших стало основой, точнее, одним из идейных истоков и духовным средоточием алтарной преграды русского храма — деисусного чина со «Спасом в силах». Смысл молитвенного поминовения усопших, прямо связанного с эсхатологическими чаяниями конца XIV в., выражается прежде всего в надежде на то, что молитва живых (духовных лиц и сродников), обращенная к небесным посредникам и святым ходатаям, *«облегчит их (усопших) участь на Страшном Суде, когда Господь Иисус Христос придет со славою судить живых и мертвых»*[53].

По мнению исследователей, возникновение в конце XIV в. синодика-помянника следует связывать с деятельностью митрополита Киприана[54]. Для нашей темы не менее важно и то, что появлению «частных» синодиков-помянников, возможно, предшествовал чин торжественного прославления православных императоров, патриархов, князей, святых, а также общие поминания всех павших за веру[55]. Чрезвычайно важным обстоятельством, по нашему мнению, прямо повлиявшим на создание деисусного чина со «Спасом в силах», является установление общего поминания усопших в Димитриевскую субботу, посвященную памяти воинов, павших на Куликовом поле; церковная традиция возводит его установление к 1380 г.[56]

В связи с этим необходимо вновь обратиться к вопросу о происхождении деисусного чина, в середине XVI в. оказавшегося в Благовещенском соборе Московского Кремля. Предложенная нами гипотеза об изначальной принадлежности этого монументального памятника к Успенскому собору города Коломны[57] не получила опровержения: за последние годы не появилось и других сколько-нибудь обоснованных предположений.

Н. Н. Воронин полагал, что поводом к закладке Успенского собора могло быть *«торжество первой победы над монголами на реке Воже (к югу от Колом-*

ны) 11 августа 1378 г., незадолго до праздника Успения»[58]. Это *«торжество первой победы»* в 1379 г. (предполагаемый год закладки собора), несомненно, было именно молитвенным поминовением убиенных на поле брани. Мемориальное (поминальное) значение коломенского собора, заложенного, согласно летописи, великим московским князем Дмитрием Ивановичем, еще более усилилось после Куликовской битвы 1380 г.: в этом, вероятно, только еще начатом строительством соборе великий князь молился перед походом, а после окончания побоища здесь служили панихиды по убиенным. После смерти Дмитрия Ивановича, случившейся в 1390 г., заботу об Успенском соборе должны были взять на себя его старший сын Василий, ставший великим московским князем (Коломна перешла в его владение), и великая княгиня Евдокия, вдова Дмитрия Ивановича, также имевшая в Коломне свою долю.

В 1392 г. коломенский храм был расписан фресками. Инициатива украшения собора ровно через 10 лет после его создания князем Дмитрием Ивановичем (это подчеркивается в летописи), вероятно, принадлежала его ближайшим родственникам, владевшим Коломной, — старшему сыну и вдове. Летописи не донесли до нас имена мастеров, но ничто не противоречит (напротив, логически предполагает) участию в росписи собора Феофана Грека, работавшего в Московском Кремле в конце XIV — начале XV в. именно для тех же высокопоставленных заказчиков. Коломенский собор, многократно перестраивавшийся в течение последующих столетий, не сохранился, но осталась его главная святыня — икона Богоматери с «Успением» на обороте, в середине XVI в. перенесенная в Благовещенский собор Московского Кремля и получившая тогда наименование «Богоматерь Донская»[59]. Изучая икону, исследователи вновь и вновь возвращаются к наблюдению И. Э. Грабаря, первым отметившего поразительное сходство образа Богоматери на иконе из Коломны с ее образом на иконе из Деисуса Благовещенского собора[60]. Сопоставление этих памятников не позволяет отвергнуть мысль (напротив, укрепляют ее) об их принадлежности к творчеству одного и того же талантливого мастера, более того — к единому храмовому ансамблю.

Изображение Успения на обороте иконы указывает на создание этого двустороннего образа для Успенского собора, возможно, в качестве запрестольной выносной иконы. Однако произведение такого высокого художественного качества и столь глубокого духовного содержания, исполненное одним из талантливейших иконописцев своей эпохи, несомненно, создавалось как особый, исключительный заказ незаурядной личности. Невольно вновь вспоминается великая княгиня Евдокия, после смерти супруга принявшая иноческий постриг, но еще задолго до этого основавшая в Московском Кремле женский Вознесенский монастырь, в 1393 г. построившая в Кремле на своем дворе церковь Рождества Богородицы, которую богато украсила иконами и в 1395 г. поручила расписать Феофану Греку и Симеону Черному. Не она ли явилась заказчицей и этой выдающейся иконы, вложенной в коломенский Успенский собор Дмитрия Ивановича для молитвенной памяти о нем, с надеждой на милосердное заступничество Божией Матери, не оставившей мира «живых и усопших» и после своего Успения.

небесной предстательницы Бога Сына — Творца и Судии — в день Страшного суда и всеобщего воскресения?

В изображении Успения много сугубо личного, живого, сердечного чувства. Краски на этой стороне иконы сумрачные, с яркими контрастными белильными бликами. Лики апостолов нахмуренные, плачущие, с выражением земной печали и горечи разлуки. Но величественная фигура Христа Спасителя в золотых одеждах «будущего века», его благостный лик и светлый бесплотно-легкий образ души Богородицы на руках Вседержителя вселяют надежду, дают успокоение, зримо свидетельствуя о небесном блаженстве и вечной райской жизни. В полном соответствии с этой заупокойно-поминальной программой иконы находится и изображение Богоматери в особом типе Умиления (а не строгой торжественной Одигитрии) на лицевой стороне иконы. Редкая иконографическая особенность — ткань, зажатая в левой руке Богоматери, являющаяся в первообразе, вероятно, спускающимся подолом хитона Младенца Христа, напоминает плат, которым, согласно позднейшей интерпретации, Богоматерь слезы плачущих осушает, чтобы никто не ушел от нее неутешенным. Возможно, подобное восприятие этой детали[61] восходит к самому иконописцу или заказчику иконы.

Этот Богородичный образ был особо чтимой иконой коломенского храма, о чем свидетельствует его ранняя копия из ризницы Троице-Сергиевой лавры[62]. Перед ним молились великие князья, отправляясь в военные походы и испрашивая небесного покровительства Богоматери и своих усопших прародителей. Не случайно в лицевую сторону иконы были вставлены святые мощи.

Столь же уникальным произведением с подчеркнуто выявленной идеей заступничества святых за усопших в день Второго пришествия и Страшного суда является и деисусный чин Благовещенского собора, что неоднократно отмечалось в исследованиях последних лет. Рассматривая проблему возникновения в конце XIV в. этого, по сути, нового типа Деисуса, необходимо принимать во внимание и две иконы мучеников Димитрия Солунского и Георгия, созданные другим художником (художниками), но тем не менее составляющие с основными иконами Деисуса единый комплекс. Образы этих святых, представленных в молитвенных позах, выделены богатым золотым орнаментом одежд (почти полностью утрачен) и более высокой линией позёма. Если деисусный чин был создан для Успенского собора Коломны в память великого князя Дмитрия Ивановича и его православных воинов, павших на Куликовом поле, и тем самым связан с днем общего поминания усопших в Димитриевскую субботу, то образ Димитрия Солунского (и парный ему образ другого святого воина — Георгия) оказывается совершенно необходимым для его состава. Можно предположить, что этот Деисус и, несомненно, близкая ему по стилю и духовному содержанию «Богоматерь Умиление» («Донская») с «Успением» на обороте были заказаны великой княгиней Евдокией Феофану Греку либо в 1390 г. (10-летие Куликовской битвы), либо в период украшения собора фресками в 1392 г. Вероятно, в этот же период было установлено и всеобщее поминание усопших в Димитриевскую субботу, которое впоследствии связали непосредственно с 1380 г.

Итак, детальное рассмотрение иконографических особенностей деисусного чина Благовещенского собора позволяет сделать вывод о его создании в последней четверти XIV столетия на основе творческой переработки традиционных тем, типов и форм как современного палеологовского, так и более раннего византийского искусства. Его отличительные особенности — тип Деисус-Видение, Деисус-Слава, богословски осмысленный состав чина, в котором святые расположены в соответствии с порядком их поминания в молитвах литургии и на проскомидии, образы святителей — творцов Божественной службы Иоанна Златоуста и Василия Великого стали определяющими чертами всех последующих русских Деисусов со «Спасом в силах».

Среди сохранившихся деисусных чинов XIV в. он не имеет аналогий. Можно думать, что это высокохудожественное, во многом уникальное произведение является первообразцом: первым памятником нового — иконостасного — типа монументального полнофигурного Деисуса со «Спасом в силах», созданного в искусстве великокняжеской Москвы странствующим греческим художником, творчество которого впитало в себя традиции как столичного, так и периферийного искусства византийского мира; вероятно, ему были знакомы и произведения с образом Maiestas Domini христианского Запада. Очевидно, что автором благовещенского Деисуса был духовно и художественно одаренный, богословски образованный художник-философ, воплотивший в своем творчестве духовные идеи и идеалы исихазма, работавший по санкционированным митрополитом заказам высокопоставленных лиц.

Идейное содержание, иконография и художественный строй образов, а также возможные исторические обстоятельства возникновения этого памятника заставляют обращаться мыслью к Феофану Греку. Вероятно, он и был его создателем.

Примечания

[1] См.: *Филимонов Г.* Церковь Св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостаса в русских церквах. М., 1859; *Троицкий Н.* Иконостас и его символика // Тр. VIII археологического съезда в Москве. 1890. М., 1897. Т. 4. С. 93–96 (резюме доклада); см.: *Он же.* Иконостас и его символика // Православное обозрение. 1891. № 4. С. 696–719 (статья); *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1891. № 11–12. С. 337–353; 1892. № 1–2. С. 3–23; 1892. № 5–6; С. 321–334; 1892. Ч. 2. С. 3–17; 1892. № 11–12. С. 522–537; 1893. Вып. 5–6. Сент.-окт. С. 321–342; *Голубинский Е.* История Русской Церкви. М., 1904. Т. 1, ч. 2. С. 195–215; М., 1911. Т. 2, ч. 2. С. 343–354.

[2] *Дунаев А. Г., Флоренский П. В.* Об издании «Иконостаса» // Флоренский П. А. Иконостас. М., 1994. С. 21.

[3] *Флоренский П. А.* Иконостас. С. 61–62.

[4] В 1950-е годы вдова П. А. Флоренского разрешила архимандриту Сергию Голубцову, будущему архиепископу Новгородскому и Старорусскому, перепечатать текст «Иконостаса». Архиепископ Сергий, кроме машинописной копии, сделал также конспект «Иконостаса», который, видимо, был передан на Запад; позднее, под названием «Икона», его анонимно опубликовали в «Вестнике русского западно-европейского пат-

рианшего экзархата» (Париж. 1969. № 65. Янв.– март. С. 39–64) (*Дунаев А. Г., Флоренский И. В.* Указ. соч. С. 20).

[5] *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса // Вестн. русского западно-европейского патриаршего экзархата. [Париж]. 1963. № 44. Окт.– дек. С. 223.

[6] Там же. С. 227. Автор приводит обширный список литературы по литургии (примеч. 24).

[7] Там же. С. 228.

[8] Там же. С. 229 (Софроний Иерусалимский).

[9] Там же. С. 229.

[10] Там же. С. 230. См.: *«И так, братия, имея дерзновение входить во святилище посредством крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который Он вновь открыл нам чрез завесу, то есть, плоть свою»* (Евр. 10: 19–20).

[11] *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса. С. 230–231.

[12] Там же. С. 232. Обзор литературы о Деисусе см.: *Щенникова Л. А.* Деисус в Византийском мире: Историографический обзор // Вопросы искусствознания. 1994. № 2/3. С. 132–163.

[13] *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса. С. 233. Далее в статье излагается история иконостаса XVI–XVIII вв., раскрывается иконографический состав и дается смысловая характеристика каждого ряда, а также решается множество важных вопросов, касающихся иконостаса (например, о соотношении системы росписи и иконостаса), рассмотрение которых выходит за рамки темы нашей статьи.

[14] *Успенский Л.* Исихазм и расцвет русского искусства // Вестн. русского западноевропейского патриаршего экзархата. Париж. 1967. № 60. Окт.–дек. С. 252–270. Дополненный вариант см. в кн.: *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 207–238.

[15] *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. С. 223.

[16] Там же. С. 225–226.

[17] Там же. С. 229.

[18] Там же. С. 230.

[19] Там же. С. 230.

[20] Там же. С. 230–231.

[21] Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика: Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Тез. докладов. М., 1996. С. 26–30. 54; см. также: *Мусин А., диакон.* Возникновение многоярусного иконостаса и древнерусское литургическое сознание. С. 42–44. См. статью в наст. сборнике: *Лидов А. М.* Иконостас: Итоги и перспективы исследования. С. 11–32.

[22] См.: *Грабарь И. Э.* В поисках древнерусской живописи // Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1960. С. 43 (статья написана в 1918–1919 гг.); *Он же.* Раскрытие памятников живописи // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 10 (перепеч.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 286); *Он же.* Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи // Казанский музейный вестник. Казань. 1922. № 1. С. 8–12 (перепечат.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 84–93); *Он же.* Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов // Вопросы реставрации. М., 1926. Сб. 1. С. 79–85 (перепеч. в кн.: *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 178–182).

[23] *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. С. 84.

[24] См.: *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1954. Т. 2. С. 162–168; *Он же.* Андрей Рублев и его школа // Там же. М., 1955. Т. 3. С. 126; *Он же.* Этюды о Феофане Греке // ВВ. 1956. Т. 9. С. 193–200; *Он же.* Фео-

фан Грек и его школа. М., 1961. С. 11, 86–94; *Он же.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. С. 18, 22–23, 116–117; *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусства. М., 1955. Т. 3; Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. С. 175–176; *Он же.* Феофан в Москве — *Алпатов М. В.* Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1. С. 88–98; *Он же.* Андрей Рублев: Около 1370–1430. М., 1972. С. 20, 28, 160; *Маясова И. А.* К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 152–157; *Ильин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева: (Некоторые проблемы.) Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974. С. 53, 82, 153. Примеч. 1 к гл. 3. Обзор литературы см.: *Щенникова Л. А.* Из истории изучения московской школы иконописи XIV — начала XV века // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 58–96.

[25] *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 89.

[26] См. обоснованное опровержение этого мнения в статье Л. А. Успенского «Вопрос иконостаса» (С. 236–255).

[27] *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 89–90.

[28] Это заключение было сделано ученым на том основании, что *«пророческий ярус благовещенского иконостаса датируется XVI веком»* (*Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 90).

[29] Там же. С. 94. См. также: *Он же.* Живопись и скульптура Новгорода. С. 164.

[30] *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. С. 94.

[31] *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. Т. 3. С. 182.

[32] Там же. С. 181–182.

[33] *Алпатов М. В.* Феофан в Москве. С. 94.

[34] *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. С. 20.

[35] *Ильин М. А.* Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV–XV вв. // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 81.

[36] Там же. С. 82.

[37] *Ильин М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. С. 59.

[38] Там же. С. 59–60.

[39] Там же. С. 60–64.

[40] Там же. С. 64, 66.

[41] *Ильин М. А.* Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XV вв. М., 1970. С. 29–56.

[42] *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Там же. С. 41–56; *Он же.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Там же. С. 57–86.

[43] См.: *Брюсова В. Г.* Андрей Рублев. М., 1995. С. 55–65.

[44] См.: *Воронин Н. Н.* Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле // Из истории русского и западно-европейского искусства. М., 1960. С. 31; *Федоров В. Н., Шетяпина Н. С.* Древняя история Благовещенского собора Московского Кремля // СА. 1972. N 4. С. 223–235; *Алешковский М. Х., Альтшуллер Б. Л.* Благовещенский собор, а не придел Василия Кесарийского // СА. 1973. № 2. С. 88–99; *Федоров В. Н.* Благовещенский собор Московского Кремля в свете исследований 1960–1972 годов // СА. 1974. № 2. С. 112–129.

[45] См.: *Бетин Л. В.* О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1975. Вып. 1. С. 37–44; *Он же.* Иконостас Благовещенского собора и московская иконопись начала

XV в. // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 31–44. См. также: *Сорокатый В. М.* Некоторые надробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // ДРИ: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 417–420.

[46] *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание'81. М., 1982. Вып. 2 (15). С. 81–129. *Она же.* К вопросу о происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины (Материалы юбилейной научной конференции.) М., 1983. С. 183–194.

[47] О датировке и атрибуции Деисуса Благовещенского собора см.: *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. С. 12–13, 79–84. Кат. II.1 — II.9; *Яковлева А. И.* «Ерминия» Дионисия из Фурны и техника икон Феофана Грека // ДРИ. XIV–XV вв. М., 1984. С. 7–25; *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988. С. 10–12, 262–263; *Щенникова Л. А.* Станковая живопись // Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 45, 48, 51–56.

[48] *Щенникова Л. А.* К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 64–97; *Она же.* Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля и творчество Андрея Рублева // Зограф. [Београд.] 1988. Т. 19. С. 63–71; *Она же.* Станковая живопись. С. 45, 48, 56–59; *Она же.* Иконографические особенности праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация / ВНИИР. М., 1990. Вып. 13. С. 57–126. Об атрибуции икон праздничного ряда как произведений Андрея Рублева см.: *Осташенко Е. Я.* Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи как отражение развития стиля в конце XIV — первой трети XV в. // ДРИ: XIV–XV вв. С. 68–76.

[49] См.: *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 45–68. Об иконографии «Спас в силах» см. также: *Пуцко В. Г.* Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в русской живописи XIV–XV вв.) // ВВ. 1996. Т. 56 (81). С. 266–282.

[50] См.: *Щенникова Л. А.* О некоторых литературных источниках иконографии «Спас в силах» // Макариевские чтения. Апокалипсис в русской культуре: Материалы III Российской конференции, посвященной Памяти Святителя Макария (6–8 июня 1995 г.). Можайск, 1995. С. 157–170; *Она же.* Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1999. С. 54–86; *Она же.* Иконы Деисуса и Праздников из иконостаса Благовещенского собора: иконография и богослужебные тексты // Искусство средневековой Руси. М., 1999. С. 52–79. (Материалы и исследования / Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль»: 12).

[51] Цит. по: *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса. С. 282–283; см. также: Писания св. отцев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856 (репр.: Сочинения Блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. М., 1994). С. 191.

[52] *Алексеев А. И.* О складывании поминальной практики на Руси // «Сих же память пребывает во веки» (Мемориальный аспект в культуре русского православия): Материалы научн. конф., 29–30 ноября 1997 г. СПб., 1997. С. 7–8. См. также: *Он же.* «Иосифлянство» и «Нестяжательство» в свете поминальной практики XV в. // Первые Димитриевские чтения: Материалы научн. конф. 21–24 апреля 1996 г. СПб., 1996. С. 78–91.

[53] *Сорокин А., свящ.* Практика поминовения усопших в Православной Церкви // Сорокин А., свящ. «Сих же память пребывает во веки». С. 99.

[54] *Алексеев А. И.* Указ. соч. С. 7.

[55] Там же. С. 7.

[56] См.: Полный православный Богословский энциклопедический словарь. М., 1912. Т. 12.

[57] См.: *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. С. 108–111.

[58] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1962. Т. 2. С. 194.

[59] См.: *Щенникова Л. А.* История иконы «Богоматерь Донская» по данным письменных источников XV–XVII веков // Советское искусствознание' 82. М., 1984. Вып. 2. С. 321–338.

[60] См.: ГТГ: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV в. М., 1995. С. 141–145. Кат. 61.

[61] Смысловой аналогией этой детали может служить ткань-плат в руке Богоматери на некоторых иконах типа Умиление, намекающий на связь образа с Распятием и Оплакиванием Христа (см.: *Belting H.* Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Chicago; London, 1994. P. 367. Il. 213, 222).

[62] См.: ГТГ: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XVI века. С. 151. Кат. 65.



1. Спас в силах. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Последняя четверть XIV в.



2. Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Последняя четверть XIV в.



3. Иоанн Предтеча. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Последняя четверть XIV в.

Л. М. ЕВСЕЕВА

ЭСХАТОЛОГИЯ 7000 ГОДА И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ВЫСОКОГО ИКОНОСТАСА

Выявление замысла и основной идеи высокого иконостаса, возникшего на Руси в конце XIV — начале XV в., уже более 100 лет является одним из труднорешимых вопросов отечественной и зарубежной науки[1]. На сегодняшний день его решение не является однозначным, хотя накоплен большой научный материал как в изучении самого высокого иконостаса, так и по другим, более общим темам византийской и древнерусской культуры, который позволяет увидеть в новом ракурсе эту проблему.

В основном можно считать установленной типологию и тенденцию развития русского высокого иконостаса. По мнению современных исследователей, высокий иконостас был создан в 90-е годы XIV в. или в начале XV в. предположительно выдающимся византийским мастером Феофаном Греком, выходцем из Константинополя[2]. Это важное для русской церковной жизни деяние могло быть осуществлено только при участии митрополита Киприана (1390–1406 гг.)[3], известного как реформатор обрядовой стороны русской Церкви[4]. О первоначальном составе иконостаса имеется несколько гипотез[5]. Бесспорно, он включал ростовой Деисус с изображениями Богоматери, Иоанна Предтечи, верховных архангелов, апостолов, святителей и икону «Спас в силах» в центре. Именно такой Деисус входит в настоящее время в состав иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля[6]. Возможно, Деисус дополняли иконы мучеников, а иконостас в целом — праздничные и пророческие ряды[7]. Подобный состав комплекса, пройдя определенную редакцию русского художника, предположительно Андрея Рублева, был принят в целом за образец при оформлении высоких иконостасов в русских храмах XV–XVII вв.[8] Во второй половине XVI в. иконостас был дополнен праотеческим чином[9] (ил. 1).

Основополагающим для исследований на тему замысла высокого иконостаса следует признать раскрытие смысла и иконографических источников иконы «Спас в силах», являющейся, по сути, центром всей композиции иконостаса. Первые исследователи связали особенности этой иконографии с теофаническими видениями пророков Иезекииля и Исаии, признавая в качестве ее иконогра-

фического источника западные образцы, в том числе выходные миниатюры латинских рукописей Евангелия[10].

Трудами Г. Галавариса[11] и Р. Нельсона[12], посвященными иллюстрациям предисловий в византийских рукописных Евангелиях XI–XV вв., установлена постоянная их тема в виде композиции, где Христос представлен восседающим на радуге или троне, в окружении серафимов и евангелистов или их символов, а также сложных форм «славы», состоящей из круга или ромба или сочетающей обе эти формы. Были раскрыты прочные связи этой композиции с Литургией. Эту связь безусловно уточняют надписи в миниатюрах, рядом с изображением ангела и божественных животных, глаголов «ΛΕΓΟΝΤΑ, ΑΔΟΝΤΑ, ΚΕΚΡΑΓΟΝΤΑ, ΒΟΩΝΤΑ» (*«говорят, поют, кричат, вопиют»*), как и соединительного слова «ΚΑΙ», являющихся цитатой литургического текста, Евхаристической молитвы и Херувимской песни, где указаны ангельские чины, славящие Господа на троне. Таким образом, сама композиция «Христос во славе» может быть понята как литургическая теофания, которая во многом исходит из пророческих видений[13]. Подобные композиции, по мнению Г. Галавариса, вводят читателя в таинство Воплощения и двух природ Христа и одновременно дают образ его Второго пришествия. Эта иконография восходит, как считает исследователь, к византийским апсидальным росписям V–XI вв., образцы которых сохранились в Греции, Египте и древней Каппадокии (Турция), также содержащим надписи-цитаты из текста Херувимской песни[14].

Икона «Спас в силах» включает те же основные изобразительные элементы, что и византийская иконография «Христос во славе» апсидальных росписей[15] и миниатюр евангельских предисловий, в иконе усложняются лишь форма «славы», которая здесь состоит из внутреннего красного ромба и синего овала с монохромными изображениями небесных сил, а также внешнего красного ромба, имеющего по углам изображения символов евангелистов. Исследователь литургических текстов К. Фельми прямо называет икону «Спас в силах» эсхатологическим образом и ставит ее в прямую связь с толкованием на Литургию византийского автора VII в. Максима Исповедника, в котором особенно ярко выражено эсхатологическое понимание последней[16]. *«Для Максима Исповедника,* — считает Фельми, — *чтение св. Евангелия (т. е. литургическое чтение) уже символизирует конец мира, а отпущение оглашенных указывает на разделение людей на Страшном Суде, который сейчас совершается. Великий вход для него... начало и прелюдия новому обучению, Которое совершается на небесах...»* Лобзание мира является *«прообразом и предначертанием грядущего единомыслия... которое осуществится во время будущих неизреченных благ»...* песнь «Свят, свят, свят» указывает на *«наше единение и равночестность с бесплотными силами, которое будет явлено в будущем».* И возглас *«Един свят, Един Господь»* знаменует в конце концов *«связь и соединение с единством Божественной простоты»,* которое когда-то совершатся сверх всякого разума и понимания[17].

Комментарий Максима Исповедника широко распространился в России с XI в., как и другие толкования такого рода, в частности Григория Богослова и отрывки из комментария Германа Константинопольского[18]. Подобное эсхатологи-

ческое понимание Литургии осталось здесь действенным, как свидетельствует К. Фельми, до конца XVII в.[19] Тем более, что это традиционное истолкование достаточно соответствовало заключительному этапу трансформации византийской Литургии, связанному с именем константинопольского патриарха Филофея и, в России, митрополита Киприана. Созданное Филофеем литургическое чинопоследование (Diataxis) выразилось в адаптации Иерусалимского устава на основе мистического опыта исихастов[20], хорошо знакомого русскому обществу в конце XIV — начале XV в. Этот этап развития литургии назван Р. Тафтом « неосавваитским синтезом» [21].

Однако для Византии этого времени, по мнению К.Фельми, истолкование Литургии Максима Исповедника и других, по мысли близких ему, авторов является уже архаическим, наибольший интерес вызывает текст на эту тему автора XIV в. Николая Кавасилы, чье историческое понимание Литургии созвучно распространившемуся в Константинополе в XIII–XIV вв. Иерусалимскому уставу, несущему в себе историческое восприятие священного таинства. Космический и эсхатологический аспекты Литургии у Кавасилы, как считает Фельми, отходят на задний план, по сути дела стушевываются[22].

Как известно, в русской церковной жизни смена церковных уставов совпадает со временем создания высокого иконостаса, что вызвало у ряда ученых предположение, что именно этот важный акт церковной жизни был причиной изменения иконографии и формы предалтарной преграды в русских храмах[23], но при этом не учитывалось, что комментарии Николая Кавасилы, раскрывающие смысл этого нового устава, что и могло, в первую очередь, принести новые идеи в оформление алтарной части храма, не вызвали интереса на Руси, не были переведены и не стали действенным фактором русского литургического сознания.

Можно сделать, таким образом, противоположный вывод: задержавшееся в России эсхатологическое истолкование Литургии, связанное в основном со старым Студитским уставом, стало основой для оформления иконографии «Спаса в силах», как и, по-видимому, всего высокого иконостаса. Причиной столь постоянной приверженности на Руси тексту Максима Исповедника во многом явились, по нашему мнению, те эсхатологические настроения, которые в связи с предстоявшим в 7000 (1492) г. наступлением конца мира уже с XIV в. определяли мировоззрение русских людей.

По мнению В. Плугина, в новгородских и московских летописях эти эсхатологические настроения сказались уже в 40-годы XIV в. и особо акцентировались в последней четверти XIV и начале XV в.[24] Начиная с 90-х годов XIV в. в посланиях русских митрополитов, сначала Киприана, затем Фотия, тема конца мира становится основной. Исследователи литературной деятельности митрополита Киприана датируют текст митрополичьего послания Киприана игумену Афанасию, где впервые последовательно развернута тема близкого конца, временем около 1392 г., и считают, что Киприан первым воспользовался этим аргументом в целях назидания[25]. *«И лета, и времена кончаются, и страшный суд готовится...»*, — пишет митрополит. — *«Горе нам, яко оставихом путь правый!.. сего ради бес... всякая пакости наводит на иноческий чин; ныне есть*

и летам скончание приходит, и конец веку сему, бес же велми рыскает, хотя всех проглотити, по небрежению и лености нашей»[26]. *«В произведениях митрополита Фотия,* — по мнению исследователя посланий этого митрополита, — *мысль о близости кончины мира сделалась самою излюбленною темою его церковного ораторства и потом стала общим достоянием пастырей и простых верующих, всюду поселяя уныние, доходящее до полного отчаяния»*[27]. Тема ожидания конца мира, как считает В. Сахаров, исследовавший памятники древнерусской письменности, *«обратилась в XIV–XV вв. в главный вопрос времени»*[28]. Как известно, в 1408 г. при составлении пасхалии новый Великий круг был расписан только на 84 г., т. е. до 7000 г., и в конце этой неполной пасхалии было записано: *«Зде страх, зде скорбь, аки в Распятии Христове сей круг бысть, сие лето и на конце являся, в нем же чаем и всемирное Твое пришествие»*[29].

Ожидание близкого конца мира не было в это время только особенностью мировоззрения русской паствы. Достаточно сказать, что оба проявившие себя в разработке темы близкого Страшного суда митрополита, были выходцами из константинопольской патриархии. Митрополит Киприан был тесно связан с патриархом Филофеем Коккином, именно он и вводит в России новый для нее Иерусалимский устав, окончательную редакцию которому придал патриарх Филофей[30]. Тема послания митрополита с напоминанием о Страшном суде скорее всего имела константинопольский источник. Подобные послания приходили на Русь и от самого константинопольского патриарха, правда, они были не словесными, а «высказаны» под видом икон эсхатологического содержания: «Христос в белоризцех» и «Страшный суд», — которые в 1398/99 гг. были присланы патриархом в ответ на дары князьям московскому[31] и тверскому[32].

Эсхатологические настроения в Византии XIV в. выразились, судя по текстам патриарха Филофея и других исихастских авторов, в визионерских описаниях Будущего праведного века, которой последует за Страшным судом. Развернутую картину дает Филофей в своих известных трех речах с истолкованием притчи «Премудрость созда себе дом...», связывая «будущие блага» с добродетелью настоящей жизни[33]. Захватывающие своей страстностью визионерские образы Будущего века присутствуют у такого авторитетного автора-исихаста, как Григорий Синаит, в его « Трактате об умной молитве, написанной для ученика Луки» [34].

По мнению Г. Милле, эсхатологические настроения в связи с предстоявшим в 7000 (1492) г. наступлением конца мира укоренились в византийском обществе к середине XIV в.[35] Они оказали большое влияние на византийское искусство XIV–XV вв., которое, как считает исследователь, отвечает на них, прежде всего, созданием грандиозных композиций Страшного суда, объемлющих все западное пространство храма. Примерами таких композиций Милле называет фрески Грачаниц 1321 г. и Дечан 40-х годов XIV в. В данных ансамблях в решении темы Страшного суда появляются принципиально новые акценты по сравнению с более ранними памятниками: сокращаются изображения адовых мучений, тема праведников становится основной. Второе пришествие Христа представлено в нескольких сценах. Главная идея передается через текст раскрытого Евангелия в руках Христа: *«Приидите, благословенни Отца Моего, наследуй-*

те Царство, уготованное вам от создания мира» (Мф. 25:34). Милле называет «Страшный суд» в обоих ансамблях *«картиной торжества Добра»* и считает, что через нее создается образ Будущего века[36]. В Грачанице Христос в «Страшном суде» изображен внутри концентрических синих кругов со звездами, окруженных символами евангелистов. Изображение Второго пришествия в Дечанах представляет Христа на троне, по сторонам которого в деисусной позе Богоматерь и Иоанн Предтеча в окружении сонма ангелов; изображение Престола Уготованного, расположенного ниже, вписано в два наложенных друг на друга ромба. По мнению Милле, эти изображения Христа имеют основанием теофаническое видение пророка Иезекииля, их иконография следует древнейшим апсидальным росписям Салоник и каппадокийских храмов[37]. Но, как мы можем теперь уточнить, опираясь на выводы К. Фельми, этот источник, вероятней всего, связан с образом литургической теофании, а непосредственным оригиналом могли служить выходные миниатюры евангельских кодексов с изображением Христа во «славе». В изображении Страшного суда в стенописи монастыря Богоматери Левишка в Призрене раннего XIV в. можно видеть фигуру Христа Второго пришествия, вписанную в овал, ромб и другой, внешний овал с изображением небесных сил[38], как бы повторяющую иконографические особенности «Спаса во славе» выходных миниатюр.

Примеры подобного общего решения темы Страшного суда в византийских храмах можно расширить — в церкви Одигитрии в Мистре во фреске второй половины XIV в. северо-западного придела вдохновенный и масштабный образ Спасителя является основной доминантой сложной композиции со многими группами шествующих в Рай праведников[39].

Одновременно в Византии, согласно работам С. Радойчича[40] и Л. Мирковича[41], намечается изменение всей системы храмовой росписи, которая в целом теперь представляет идею Будущего века как вечное богообщение праведников с Христом-Премудростью. Иконографическая тема развертывается, основываясь на видениях монаха X в. Василия Нового и образах песнопений на Великий четверг (ирмос девятой песни Космы Маюмского и трипеснец Андрея Критского). В росписях второй половины XIV в. в соборах Трескавца и Маркова монастыря представлены развитые композиции, объемлющие стены и алтарь храма, где Христос изображен в трех связанных между собой программных сценах: как Царь среди святых-придворных, представленных в моленных позах; как Иерей в небесной Литургии и под символическим видом Логоса на пире праведников. Отражение этой новой системы росписи можно видеть в ряде провинциальных памятников этого времени, как, например, росписи 1374–1386 гг. в церкви Св. Афанасия ту Мусаки в Кастории[42] (ил. 2, 3).

В системе храмовой росписи идея Будущего века могла передаваться, как во фресках последней четверти XIV в. в Убиси (Грузия)[43], и более лаконично, через соотношение образов Христа, раскрывающих тему новозаветной Троицы и Второго пришествия. В центре свода убисского храма представлена полуфигура Христа в ореоле из голубого ромба и красного овала с символами евангелистов[44], — т. е., по сути, «Христа во славе» его Второго пришествия. Изображе-

ние как бы заменяет собой Пантократора отсутствующего здесь купола. В восточной части свода в ромбовидной голубой славе изображен Ветхий Деньми в окружении серафимов, на западе в круге — Святой Дух под видом голубя среди ангелов (как часть композиции «Богоявление»). Все три композиции свода передают идею новозаветной Троицы.

Композиции свода корреспондируют с системой образов Христа в апсиде: «Св. Ликом» в конхе и расположенными ниже по стене апсиды, изображениями Христа на троне в Деисусе, в центре стола в «Тайной вечери», у престола в «Евхаристии»[45]. Систему образов Христа в апсиде можно понять как обозначение, согласно визионерским откровениям, вечно длящихся актов богообщения в Будущем веке: созерцание Логоса, поклонение Небесному царю и литургическое приобщение Христу в Небесном Иерусалиме.

Таким образом, в Убиси откровения Будущего века и образ предвечной Троицы сведены в единую иконографическую программу, близкую по своей идее росписям в соборах монастырей Трескавац и Марков. Как уже отметила в общих чертах Л. Мавродинова, фрески Убиси по своей иконографии и стилю имеют своим источником солуно-македонское монументальное искусство[46].

К новым композициям на ту же тему Будущего века относится широко распространенная в палеологовских росписях алтаря и купола «Небесная Литургия», представляющая в конкретных формах обряда Великого входа служение Христа-иерея и ангелов-клириков. К этому типу мы отнесли и парные изображения: «Служение Христа в скинии» и «Премудрость созда себе дом...» — во фресках вимы третьей четверти XIV в. монастырского собора Зарзмы (Грузия)[47]. Фрески Зарзмы обязаны своей программой Афону, по иконографии и стилю они близки афоно-македонской живописи XIV в. В основе необычных композиций Зарзмы лежат указанные выше визионерские тесты патриарха Филофея (текст о Премудрости) и Григория Синаита (о будущем служении Христа в Небесной скинии)[48].

Под влиянием этой волны эсхатологических идей в палеологовском искусстве оформляется, как считает Г. Милле, новая емкая иконография, передающая торжество праведных в Будущем веке. Образцом этой новой иконографии исследователь называет композицию на так называемой далматике Карла Великого в Ватиканском музее, которую ученый датирует первой половиной XV в. Современные исследователи определяют это торжественное, шитое серебром и золотом, одеяние как патриарший саккос константинопольской работы середины XIV в., привезенный в Рим после падения Константинополя в 1453 г.[49] На лицевой стороне ватиканского саккоса представлена «Слава Христа Второго пришествия» (Милле называет композицию «Призвание праведных»). Христос изображен здесь в белых ризах в окружении праведников, также одетых в белое, на фоне круга с райскими деревами. Книга в руках Христа раскрыта на тексте Евангелия от Матфея (Мф. 25:34), как и в сцене Страшного суда во фресках Грачаниц и Дечан, что доказывает, по мнению Милле, родство самих иконографических тем[50]. По сути, на саккосе создан емкий образ Будущего века и скорее всего источником символической сцены являлась композиция монументальной росписи. По мнению Э. Пильц, иконографическая программа и сам порядок раз-

мещения сцен на ватиканском саккосе, как и на двух подобных иерейских одеяниях митрополита Фотия в собрании музея «Московский Кремль» — середины XIV в. и 1414–1517 гг., — соответствуют палеологовскому живописному убранству церквей Константинополя[51]

Вариантом этой новой иконографии, а, может быть, ее точным повторением, являлась присланная в Москву в 1398 г. икона «Христос в белоризцах», которую летописец описывает следующим образом: *«Спас, и ангели, и апостоли, и праведницы, а вси в белых ризах»*.

Таким образом, можно признать новую систему росписи в Трескавце, Марковом монастыре и Убиси, развитые композиции Страшного суда в Грачанице, Дечанах и Мистре, «Небесную Литургию» во многих палеологовских храмах, как и восходящую к монументальному искусству композицию с Христом-белоризцем на исполненных в Константинополе в кругу патриарших мастерских ватиканском саккосе и иконе, присланной в дар московскому князю, явлениями одного порядка и сходных замыслов, связанных с ожиданием близкого конца мира. Образ совершенного состояния мира в Будущем веке, Небесного Иерусалима будет для этих произведений определяющим.

Если же обратиться к русскому искусству конца XIV — XV в., времени митрополита Киприана или более позднему, то выявим присутствие в его произведениях той же визионерской идеи. Исследователи творчества Андрея Рублева неоднократно указывали на особую трактовку художником композиции Страшного суда в росписях 1408 г. Успенского собора Владимира как на торжество добра[52], что несомненно связано с идеей Будущего века и этим сходно с композициями на эту тему в Грачанице и Дечанах. К XV в., что отметил В. А. Плугин, относится распространение икон с изображением Страшного суда[53]. Икона на этот сюжет в Успенском соборе Московского Кремля, датируемая Е. Я. Осташенко концом XIV в.[54], близка по замыслу и идейной направленности фреске Андрея Рублева во владимирском Успенском соборе.

К этому же кругу памятников эсхатологического содержания можно отнести «Троицу Ветхозаветную», написанную Андреем Рублевым в первой четверти XV в.[55] в «похвалу» Сергию Радонежскому для иконостаса у его гроба. Живопись иконы выражает идею бесконечной божественной любви[56], которая и будет торжествовать в новом преображенном мире. Эсхатологическая тема была явно актуальной в той духовной среде, которую взрастил троицкий игумен, о чем свидетельствует текст Жития Сергия Радонежского, составленный Епифанием Премудрым, где автор благодарит Бога, *«еже дарова намъ такова старца свята, глаголю же господина преподобного Сергиа, в земли нашей Роустеи, и в стране нашеи полунощней, в дни наша, в последняя времена и лета»* (выделено мною, — *Л. Е.*)[57].

Эсхатологическую тему в русском искусстве продолжают с конца XV в. иконы на тему песнопения «О тебе радуется...», представляющие образ Небесного Иерусалима[58]. Центром данной композиции является младенец Христос, восседающий на коленях матери, которая представлена как царица, на троне. Сцена также содержит, как и композиция с Христом в белых ризах на ватикан-

ском саккосе, изображения праведников всех ликов святости. Обе иконографические схемы включают в себя круг как символический образ рая. Форма круга является и композиционной основой рублевской Троицы, передавая тот же символический смысл.

Однако началом развития темы Будущего века в русском искусстве следует признать творчество Феофана Грека. Как считает Г. И. Вздорнов, роспись 1378 г. в куполе церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде, надпись с текстом 101-го Псалма и выбор окружающих Христа праведников содержит намек на Второе пришествие Спасителя. Между росписью купола и иконой «Спас в силах» Благовещенского собора много общего в иконографии и идейном содержании[59]. Преобразующее начало света, которое определяет изображения всех святых во фресках Феофана в этом храме, допустимо считать образом скорого преображения всего человечества. Тема конца мира бесспорно была главной и в уникальном Апокалипсисе, написанном Феофаном в 1405 г. в Благовещенском соборе Московского Кремля и не имеющем аналогов в византийских произведениях[60]. В плане жизни эсхатологической идеи в русском обществе XV–XVI вв характерно, что «Апокалипсис» Феофана был повторен русскими художниками и в уникальной масштабной иконе на этот сюжет конца XV в. в Успенском соборе Московского Кремля[61], и в росписи 1547–1551 гг., восходящей к фрескам 1508 г., на галерее кремлевского Благовещенского собора[62].

Именно к этим тенденциям и идеям относится, по нашему мнению, замысел иконы «Спас в силах», имеющий в качестве основания тексты Литургии и ее традиционного истолкования, в которые в условиях истового ожидания скорого конца света современники должны было внимательно вчитываться. Торжество Христа, образ которого дает текст литургии, стал ведущим для воплощения идеи Будущего века, как, собственно, и во фресках Грачаниц и Дечан.

Иконографическим источником для изображения «Спаса в силах», вероятней всего, послужила византийская миниатюра рукописного Евангелия с изображением Спаса на троне в окружении символов евангелистов и сложной формы «славы». Некоторые из этих иллюстраций, относящиеся в концу XIV в., как показывает Галаварис, содержат не только круглую славу, но и вписанный в нее ромб (Vat., gr. 1210, fol. 324r)[63]. Круги и ромбы как формы, выражающие мистическую природу литургической теофании, присутствуют в разных вариантах во фресках Страшного суда в Грачанице и Дечанах, как и в других композициях на тему Христа Второго пришествия (например, фреска Убиси). Вполне вероятно, что в аранжировке символических форм проявлялось в этих случаях самостоятельное творчество художника, что справедливо и для автора московской кремлевской иконы.

Состав Деисуса высокого иконостаса, включающий несколько чинов святых — апостолов, святителей, мучеников, — стал представлять полный сонм святых, как и в композиции «Христос во славе при Втором пришествии» на ватиканском саккосе и в Деисусах с Христом-Царем на троне во фресках Трескавца и Маркова монастыря. Постепенно в состав Деисуса высокого иконостаса вошли и преподобные, в том числе святые русской церкви. В этой полноте чинов святос-

ти, предстоящих Христу, выражена одна из основных особенностей темы как торжества *всех* праведников в Будущем веке. Она имеет свои соответствия в текстах и действиях Литургии и четко выражена у ее комментаторов. В Проскомидии *«вынимаются из третьей просфоры девять частиц о Святых: Пророках, Апостолах, Иерархах, Мучениках и Мученицах, преподобных Отцах и Матерях и всех праведных»*[64]. Частицы *«полагаются по левой стороне Святого хлеба девятичисленно, в три ряда, по образу девяти чинов Иерархии небесной»*[65]. По мнению исследователя Литургии И. Дмитревского, это обозначает, что *«соборы Святых* (т. е. все лики святых. — *Л. Е.*) *перед Агнцем престолом сопричислены к ликам ангельских сил и составляют с ними одну торжествующую на небесах Церковь (Откр. 4, 5, 19)»*[66]. Дионисий Ареопагит комментирует это проскомидийное действие следующим образом: *«По возложении на Божественный Жертвенник поклоняемых Даров, через них Христос знаменуется и в приобщении подается, предстоит же ему непосредственно сословие Святых, означающее их неразлучное с ним сочетание премирного и священного единства»* (О церковной иерархии. Гл. 3, 9).

Таким образом, развернутый по своему составу Деисус высокого иконостаса, представляющий все лики святых, так же соответствует литургическому образу Будущего века, как и пророческий чин, известный в московских иконостасах первой трети XV в.

Состав всех чинов иконостаса соответствуют и другому тексту Литургии — евхаристической молитве *«о всех, соединенных воедино таинством Тела и Крови»*[67], где вспоминаются лики всех святых как Ветхого, так и Нового Завета: праотцы, отцы, патриархи, пророки, апостолы, проповедники, мученики, исповедники, учителя (т. е. святители, как уточняют толкования на Литургию), и *«всякий дух, в вере скончавшийся»*[68]. Данная литургическая молитва может объяснить появление во второй половине XVI в. праотеческого чина иконостаса.

Иконографическим источником Деисуса, центром которого является литургический образ Христа «во славе», могли послужить композиции украшенных лицевым шитьем алтарных покровов, по своему назначению наиболее тесно связанные с Литургией. На московском алтарном покрове конца XIV в. в Новгородском музее Христу на троне в окружении серафима, херувима и евангелистов (т. е. Христу «во славе») предстоят Богоматерь, Иоанн Предтеча и ангелы, изображенные в полный рост[69]. Образцом для индитии скорее всего послужил греческий памятник, о чем говорят византийские типы ликов изображенных персонажей, пышные прически их ярких золотисто-красноватых волос и русифицированные греческие надписи.

Уникальную по своей иконографии шитую пелену, датированную по вкладной надписи 1389 г.[70] относит к алтарным покровам или, точнее, их части, родственной по своей форме и функциям западным антипендиумам (т. е. пелена закрывала только лицевую часть алтаря), А. М. Лидов[71]. Центром Деисуса на пелене, включающего изображения русских митрополитов, является Нерукотворный образ, сопровождаемый изображениями серафимов и херувимов. На кайме пелены даны изображения 20 ангелов, а по ее углам в кругах представлены евангелисты. Композицию в целом можно понять как образ Христа во «славе»,

где Св. Лик является возможным емким обозначением всех мыслимых форм богообщения в Будущем веке. Определенные соответствия пелены с системой образов Христа во фресках Убиси несомненны. Византийский источник этого московского памятника ясно просматривается в типологии Св. Лика с его резко сдвинутым в строну взглядом и асимметричным расположением прядей волос. Наиболее близкую аналогию ему находим именно в убисской фреске.

Сопоставление иконографических особенностей двух московских алтарных покровов, как и их предполагаемых византийских прообразов, также показывает, что образ Христа во «славе» в его литургическом, а значит и эсхатологическом значении, был распространен в искусстве XIV в., т. е. создание Деисуса нового типа, имеющего в центре «Спаса в силах», было частью общего художественного процесса, состоящего в поиске наиболее выразительной иконографии, отвечающей духовным запросам времени.

Во всех рассмотренных византийских и русских памятниках с изображением Деисуса, имеющих в центре «Христа-царя», «Христа во славе» или «Св. Лик», фигуры предстоящих представлены в рост. Полнофигурный хор святых окружает Христа на ватиканском саккосе. Это связано как с изображением в части данных композиций Христа в полный рост (сидящим на троне или радуге), так и с самой тожественностью темы. Те же причины определили композицию полнофигурного деисусного чина высокого иконостаса. Особенность данного типа Деисуса идет в разрез с распространенным в палеологовское время полуфигурным Деисусом, крупные изображения которого давали возможность как бы приблизить изображения Христа и предстоящих к находящимся в храме, передать психологические и эмоциональные нюансы в ликах на иконах. Полуфигурный Деисус нес иную художественную идею, чем полнофигурный.

В поисках новой многорядовой композиции иконостаса с полнофигурным Деисусом и изображением Христа на троне в его центре нельзя исключить привлечение его исполнителями в качестве образца схемы средневизантийского многоярусного темплона. Подобный деревянный резной темплон с живописными вставками середины XII в. сохранился в церкви Санта Мария ин Валле Порклането в Рошиоло близ Аквилы (ил. 4)[72]. Темплон поддерживают четыре колонны. Его верхний ряд составляет девятичастная, по числу ангельских чинов, исчисленных Дионисием Ареопагитом, аркада с иконами ангелов и резными херувимами по сторонам. Ряд был увенчан люнетой с изображением Етимасии, над которой возвышался крест. Ниже в арках расположен Деисус: 28 живописных икон святых, в том числе отцов церкви, представленных в полный рост. В центре их ряда три более крупных по размеру образа с полуциркульном обрамлением — «Христос на троне» и фланкирующие, с изображением Богоматери, Иоанна Предтечи и двух ангелов. Над аркадой со святыми на карнизе среди резного орнамента — 12 резных золоченых бюстов апостолов. В основании всей композиции, на несущей доске темплона, располагались 11 круглых икон с праздниками. Их число соответствует западной традиции, так что один из них находился в центре, для полной симметрии остальных. Состав рядов темплона в Рошиоло, их арочная конструкция, связанная с представлением об идеальном граде и

с иллюстрациями Апокалипсиса[73], резной золоченый растительный орнамент, заполняющий его поверхность между рядами арок, напоминающий об украшении храма Соломона резными изображениями *«пальмовых дерев и распускающихся цветов»* (3 Цар. 6:29), как и изображения двух резных золоченых херувимов в верхней части темплона, также соответствующие библейскому описанию Иерусалимского храма[74], не оставляет сомнений в символическом осмыслении композиции темплона как Небесного Иерусалима. Многоярусная композиция темплона соответствует также представлениям о небесной иерархии в строгом согласовании с учением Дионисия Ареопагита.

Темплон в Рошиоло повторяет известный по описанию Льва Остийского бронзовый темплон с резными деревянными и исполненными в цвете (colori) фигурами в базилике монастыря Монтекассино, изготовленный в Константинополе около 1071 г. и привезенный в монастырь посланцами аббата Дезидерия в готовом виде[75]. Цветные изображения темплона могли быть эмалями. Близкий тип имел собранный из эмалей темплон середины XII в. в соборном храме константинопольского монастыря Пантократора, семь пластин которого от двух самостоятельных рядов, праздничного и ангельского, были смонтированы на знаменитой Пала д'Оро в венецианском соборе Сан Марко при ремонте последней в 1209 г.[76]

Многоярусная композиция средневизантийских темплонов прямо отвечает структуре высокого иконостаса, созданного на Руси. Сходны состав основных чинов (Деисуса со многими ликами святых и праздников) и композиция, представляющая Спасителя, святых и ангелов в полный рост. Характерно, что в русских иконостасах XVI–XVII вв. известны ряды резных или литых херувимов над верхним чином[77] (ил. 1), сходные с Рошиоло. Возможно, подобное завершение имели и первые высокие иконостасы. Однако изображения полнофигурных чинов на средневизантийских темплонах небольшие: высота темплона в Рошиоло без ангельского чина составляет около 1 м (длина темплона 4,5 м). Созданный на Руси многометровый высокий иконостас, высота икон деисусного чина которого составляет около 2 м, во многом сохранил особенности и в определенной степени выразительность палеологовского полуфигурного иконостаса, высота деисусных икон которого доходила до 1,6 м.

Пророческий чин также, возможно, присутствовал в иконостасах средневизантийского периода. Основание для такого предположения дает пророческий ряд Пала д'Оро, имеющий в центре изображение Богоматери Оранты и по сторонам двенадцать полнофигурных пророческих изображений в фас[78]. Эта золотая доска с эмалевыми пластинками исполнена по заказу венецианского дожа в Константинополе в 1105 г. как антепендиум алтаря Сан Марко[79]. Все ряды Палы, кроме пророческого: ангельский, имеющий в центре Етимасию, апостольский со «Спасом во славе», праздничный и цикл деяний св. Марка, первоначально образующий также горизонтальный ряд[80], — совпадают по своему составу и основной схеме расположения с средневизантийскими темплонами[81]. Характерно, что близкий по своей изобразительной программе памятнику в Сан Марко антепендиум, исполненный для базилики Монтекассино в Константинополе около 1071 г., посланцы аббата Дезидерия заказывали одновременно

с темплоном[82]. Можно предположить, что в качестве образца для изготовления золотого антепендиума с эмалями, не характерного для византийских украшений алтаря, была, как в XI, так и в XII в., использована многоярусная композиция темплона. Это тем более вероятно, что первоначальные эмали Палы очень схожи с вмонтированными в нее пластинами темплона из собора монастыря Пантократора, лишь примерно вчетверо уступая им в размере. Первоначальное завершение Палы ангельскими изображениями под аркадой по сторонам Етимасии также чрезвычайно близко завершению темплона в Рошиоло. Если наши рассуждения верны, то необходимо допустить, что в состав темплона входил и пророческий ряд.

Тем не менее ряд исследователей связывает образец Палы с росписями купольных византийских храмов[83] или выводит ее программу из знакомых Византии с глубокой древности шитых алтарных покровов, известных нам только по описаниям[84]. Вполне вероятно, что изобразительная программа византийских алтарных покровов отражает систему образов предалтарных темплонов. А. М. Лидов справедливо отмечает глубокую символическую связь предалтарной иконы, какой можно увидеть шитый алтарный покров, и иконостаса (а значит, и темплона), что объясняется их сходством по функции и общему замыслу[85].

Что касается росписи куполов, то предлагаемое в качестве источника изобразительной программы Пала д'Оро изображение восьми пророков по сторонам «Богоматери с младенцем» типа Никопеи в росписи барабана купола с «Христом на троне» в церкви Св. Иерофея близ Мегары, 1164 — 1191 гг.[86] может иметь и иное объяснение. Надпись из Херувимской песни «Свят, свят, свят Господь Савваоф, небеса и земля полны твоей славы» по окружности барабана в росписях, имеющих в куполе подобную композицию «Христос на троне», свидетельствует о ее связи с литургическим образом «Христос во славе». Исследовательница фресок Д. Мурики говорит о реминисценциях в росписях купола церкви Св. Иерофея тем Страшного суда и Апокалипсиса[87].

Композиция «Христос на троне» генетически связана с «Вознесением Христа» и предполагает вблизи себя ряд апостолов, который не изображен в Св. Иерофее, но фланкирует «Христа на троне» как на византийских темплонах, так и на Пала д'Оро. Симметрично фигуре Богоматери с пророками в росписях церкви Св. Иерофея, с другой стороны барабана, представлена Етимасия с двумя парами коленопреклоненных ангелов с каждой стороны. Это соответствие напоминает первоначальную композицию Пала д'Оро, где верхнему ряду ангелов симметричен расположенный ниже апостольского чина ряд пророков у фигуре Богоматери — Етимасии. Но ангельский ряд последовательно представлен и на средневизантийских темплонах. Программа росписи барабана и купола церкви Св. Иерофея, в первую очередь, на наш взгляд, соответствуют программе многоярусных иконостасов XI–XII вв. (Христос на троне, ангелы перед Етимасией) и это делает вероятным присутствие пророческого ряда в последних.

Фризы, состоящие из пророческих фигур, имеющие в центре изображения Богоматери, известны и в палеологовской монументальной живописи, они изоб-

ражались как в барабанах вторых куполов, имеющих в своем зеркале «Богоматерь с младенцем» типа Никопеи (фрески церкви Одигитрии в Мистре раннего XIV в.)[88], так и в барабанах основного купола, и тогда «Богоматерь с младенцем» помещалась в центре ряда, как во фресках церкви Св. Иерофея (фрески церкви Перивлепты третьей четверти XIV в. в Мистре)[89]. Некоторые из пророков этих фризов несут предметы — символы Богоматери и содержание текстов на их свитках также относятся к Марии. По мнению Д. Мурики, данная тема монументальной живописи в конечном счете связана с композицией «Похвала Богоматери» и является иллюстраций литургических гимнов и тропарей, содержащих пророчества о Воплощении[90]. Подобные композиции палеологовских росписей также могли послужить иконографическим источником пророческого ряда высокого иконостаса, созданного на Руси, тем более что иконография «Похвалы Богоматери» во второй половине XIV в. становится известна русскому искусству[91], а в 1481 г. фресковая композиция на эту тему занимает место на своде Похвальского придела, рядом с иконостасом, в Успенском соборе Московского Кремля.

В заключение повторим наши основные выводы. Замысел высокого иконостаса отвечал эсхатологическим настроениям, сложившимся как в византийском, так и в русском обществе в XIV–XV вв. В основе замысла лежали литургические образы. Митрополит Киприан, одним из первых на Руси в текстах своих посланий оформивший эсхатологические идеи, связанные с ожиданиями 7000 г., должен был быть, наравне с художником, подлинным соавтором этого замысла. Широкая образованность художника, его знакомство как с современными решениями эсхатологической темы в византийском искусстве, так и со структурой, составом и иконографией средневизантийских templonов, заставляет видеть в нем константинопольского мастера, и им наиболее вероятно был Феофан Грек, тем более что другие созданные им живописные ансамбли последовательно раскрывали эсхатологическую тему.

Общая идея этого разросшегося перед алтарем храма иконного ансамбля до середины XVII в. оставалась неизменной: иконостас являл образ будущего богообщения в новом преображенном мире[92]. Эта идея сказалась и на составе его местного ряда, в который к концу XV в. вошли почти как обязательные иконы «Троица Ветхозаветная» и «О тебе радуется...», раскрывающие темы предвечного состояния мира и Небесного Иерусалима. Непосредственная связь этой стены икон с реальной церковной Литургией, чин которой совершался перед ней на солее и за ней в глубине алтаря, усиливала смысл и значение грандиозной композиции иконостаса.

Таким образом, эсхатологическая тема восточноевропейского искусства XIV–XV вв., связанная с ожиданием конца мира в 7000 (1492) г. и имевшая многообразные формы выражения в Византии, в России заняла прочное место на предалтарной преграде храма. Ее выражение сугубо в иконном ансамбле можно признать характерной особенностью русской художественной культуры, где многие иконографические темы и циклы византийской монументальной живописи находили свое новое решение в иконописи, наиболее распространенном виде искусства на Руси[93].

Примечания

[1] См. историю вопроса и библиографию в статье А. М. Лидова в наст. изд.: *Лидов А. М.* Иконостас: итоги и перспективы исследования. С. 13–32.

[2] *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. С. 79–84; *Щенникова Л. А.* Станковая живопись // *Маясова Н. А., Качалова И. Я., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского кремля. К 500-летию уникального памятника русской архитектуры. М., 1990. С. 51–56.

[3] *Бетин Л. В.* Митрополит Киприан и Феофан Грек // Études balkaniques. Sofia, 1977. Т. 1. Р. 109–115.

[4] *Мансветов Н. Д.* Митрополит Киприан в его литургической деятельности. М., 1882.

[5] См. об этом статью Л. А. Щенниковой в наст. изд.: *Щенникова Л. А.* Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV века: итоги и перспективы изучения. С. 392–410.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994. С. 57–63; *Он же.* Иконография русского полнофигурного Деисусного чина // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. Международный симпозиум 4–6 июня 1996 г. Москва. Тез. докладов. М., 1996. С. 55.

[9] *Малков Ю. Г.* О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека // ДРИ. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 154–160; *Щенникова Л. А.* Станковая живопись. С. 60–61.

[10] *Пуцко В. Г.* «Maiestas Domini» в русской миниатюре конца XIV века // BS., 1979. Т. 40/2. С. 199–203; *Он же.* Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в русской живописи XIV–XV вв.) // ВВ. 1995, 1997. Т. 56 (81), 57 (82). С. 266–282, 234–245; *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл. С. 45–68.

[11] *Galavaris G.* The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 74–93.

[12] *Nelson R. S.* The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980. P. 55–73.

[13] *Galavaris.* 1979. P. 81–83.

[14] Ibid. P. 84. Также см.: *Jolivet-Lévy C.* Les églises de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et de ses abords. Paris, 1991. P. 138, 338, 340.

[15] Эту связь иконографии «Спаса в силах», как и ее литургический источник, установила Л. А. Щенникова, см.: *Щенникова Л. А.* О некоторых литературных источниках иконографии «Спас в силах» // Апокалипсис в русской культуре. Материалы III Российской научной конференции, посвященной памяти святителя Макария (6–8 июня 1995 г.). Можайск, 1996. Вып. 3, ч. 1. С. 157–170.

[16] *Felmy K. Ch.* Verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen gottlichen Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Под ред. К. К. Ашитьева. СПб., 1995. Т. 1. С. 48.

[17] Ibid. С. 42–43.

[18] Ibid. С. 43–45.

[19] Ibid. С. 43.

[20] *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 // DOP. 1988. T. 42. P. 179–194.

[21] Ibid.

[22] *Felmy K. Ch.* Op. cit. C. 39–43.

[23] *Бетин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV–XV вв. М., 1970. С. 57–72.

[24] *Пуцин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974.

[25] *Горский А. В.* Св. Киприан, митрополит Киевский и всея Руси // Прибавления к творениям святых отцов. М., 1845. Ч. 6. С. 295–369; *Дмитриев Л. А.* Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы: (К истории русско-болгарских литературных связей XIV–XV вв.) // ТОДРЛ. 1963. Т. 19. С. 104–106.

[26] *Киприан, митроп.* Ответы игумену Афанасию: 1390–1405 // РИБ. СПб., 1880. Т. 6. С. 266–267.

[27] *Вадковский А. В.* О поучениях митрополита Фотия, митрополита Киевского и всея Руси // ПС. 1875. Март. С. 312–313.

[28] *Сахаров В.* Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 62.

[29] Древние русские пасхалии на осьмую тысячу лет от сотворения мира // ПС. 1860. Ч. 3. С. 336.

[30] *Мансветов И. Д.* Указ. соч.

[31] ПСРЛ. М., 1965. Т. 11. С. 168.

[32] ПСРЛ. М., 1965. Т. 15. С. 169–171.

[33] *Арсений, еп.* Философ патриарха константинопольского три речи к епископу Игнатию с изъяснением изречения «Премудрость создала себе дом». Новгород, 1898. С. 64.

[34] В гл. 43 Григорий Синаит описывает Царствие Небесное, которое ему представляется *«подобно скинии, сооруженной Богом как моисеева, в двух завесах имеющей образ будущего века. В первую скинию войдут все священники благодати, во вторую же как умственную войдут только те, которые здесь во мраке болезней, как священники, в совершенстве трезвенно служили, имея Иисуса священноначальником в Троице и первосвященником в этой сооруженной скинии, и светозарнее освящаясь его сиянием»*. См.: *Сырку П.* К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. СПб., 1890. Вып. 2. С. 234.

[35] *Millet G.* La dalmatique du Vatican. Les élus images et croyance. Paris, 1945.

[36] Ibid. P. 22–24. Pl. III, IV, V.

[37] Ibid. P. 46.

[38] *Гурић В. Ј.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. Сл. 8.

[39] *Chatzidakis M.* Mystra. Athens, 1981. Il. 39.

[40] *Радојчић С.* Фреске Маркова монастыря и житие св. Василия Нового // Зборник радова Сербской академии наук. Нови Сад, 1956. Кн. 49. С. 215–225.

[41] *Мирковић Л.* Дали се фреске Маркова монастыря могу тумачити житием св. Василия Нового // Старинар. Београд, 1961. Т. 12.

[42] *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens, 1985. P. 106–119. Il. 1–14.

[43] *Амиранашвили Ш. Я.* Грузинский художник Дамиане. Тбилиси, 1974.

[44] Там же. Ил. 34.

[45] Там же. Ил. 4.

[46] *Мавродинова Л.* Общие иконографические особенности в средневековой монументальной живописи Грузии и Болгарии // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 9–10.

[47] *Евсеева Л. М.* Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма // ВВ. 1982. Т. 43. С. 134–146.

[48] Там же. С. 137, 145–146.

[49] *Pilz E.* Trois sakkoi byzantins. Analise iconographique. Uppsala, 1976. Здесь же подтверждено мнение П. Джонсон о первом упоминании данного саккоса в ватиканском каталоге 1489 г.

[50] *Millet G.* Op. cit.

[51] *Pilz E.* Op. cit. P. 58–61.

[52] *Демина Н. А.* О связях Андрея Рублева и мастеров его круга с искусством и культурой Киевской и Владимиро-Суздальской Руси // Андрей Рублев и его эпоха / Под ред. М. В. Алпатова. М., 1971. С. 134–136; *Матвеева А. Б.* Фрески Андрея Рублева и стенопись XII века во Владимире // Там же. С. 150–162.

[53] *Пуцин В. А.* Указ. соч. С. 42.

[54] Византия. Балканы. Русь. Иконы XIII–XV веков: Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. Август–сентябрь 1991 г. М., 1991. № 62. С. 235–236.

[55] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ] : Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. Кат. 230. С. 285–290.

[56] *Демина Н. А.* «Троица» Андрея Рублева. М., 1963. С. 55–57.

[57] *Леонид (Кавелин).* Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV веке. СПб., 1885. С. 2.

[58] *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 22–23; *Нерсесян Л. В.* К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии «О тебе радуется» // РИ: Искусство Византии и Древней Руси: К 100-летию со дня рождения Андрея Николаевича Грабара. СПб., 1999. С. 380–398.

[59] *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 81.

[60] *Алпатов М. В.* Памятник древнерусской живописи конца XV в. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964. С. 46; *Пуцин В. А.* Указ. соч. С. 46.

[61] *Алпатов М. В.* Указ. соч.

[62] *Качалова И. Я.* «Апокалипсис» в росписи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. Рукопись.

[63] *Galavaris G.* Op. cit. Fig. 82.

[64] *Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. М., 1894 (репр. 1993). С. 168.

[65] Там же.

[66] Там же. С. 169.

[67] *Успенский Л. А.* Богословие иконы в православной церкви. М., 1989. С. 230–231; см. об этом также: *Щенникова Л. А.* Деисусный чин со «Спасом в силах» (истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. Рукопись.

[68] *Дмитревский И.* Указ. соч. С. 172, 310.

[69] *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. С. 10. Табл. 3.

[70] Там же. Табл. 5, 6.

[71] См. статью в наст. изд.: *Лидов А. М.* Византийский антепендиум: О символическом прототипе высокого иконостаса. С. 161–206.

[72] *Hahnloser H. R.* Le oreficerie della Pala d'Oro // La Pala d'Oro / A cura di H. R. Hahnloser, R. Polaco. Venezia, 1994. P. 95. Tav. I.XX.

[73] Ibid. P. 106.

[74] *«И сделал в давире двух херувимов из масличного дерева... И поставил он херувимов среди внутренней части храма... И обложил он херувимов золотом»* (3 Цар. 6:23–28).

[75] Ibid. P. 96.

[76] Ibid. P. 98–100.

[77] По описи первой половины XVII в., в первоначальном иконостасе Успенского собора Московского Кремля на деревянных «стоянцах», разделявших 21 икону праотеческого чина, были закреплены 43 херувима и серафима (Описи московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно // РИБ. СПб., 1876. Т. 3. Стб. 308–309, 413–414); чеканные изображения херувимов, укрепленные на вершине трехлопастного завершения икон праотеческого чина, сохранились в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (Троице-Сергиева Лавра: Художественные памятники. М., 1968. Ил. 69). Характерно, что изображения херувимов в иконостасе Троицкого собора, как, видимо, и кремлевского Успенского собора, были исполнены в рельефе и вызолочены, как и херувимы на темплоне в Рошиоло.

[78] *Lorenzoni G.* Pala d'Oro di San Marco. Firence, 1965. P. 3. Il. 23–27.

[79] *Frazer M.* The Pala d'Oro and the Cult of St. Mark // XVI International byzantinististen congress. Akten. Wien, 1982. S. 274. То же мнение высказал Г.Р.Ханлосер, см.: *H. R. Hahnloser.* Op. cit. P. 81.

[80] *H. R. Hahnloser.* Op. cit. P. 136. Ipotesi A.

[81] Цикл чудес св. Евстратия по сторонам трехфигурного Деисуса известен на доске темплона XII в., сохранившегося в монастыре Св. Екатерины на Синае. См.: Sinai Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990. P. 20. Il. 20–22.

[82] *Hahnloser H. R.* Op. cit. P. 96.

[83] *Frazer M.* Op. cit. 1982. P. 274–275.

[84] *Лидов А. М.* Византийский антепендиум: О символическом прототипе высокого иконостаса (с. 161–206 в наст. изд.).

[85] Там же. С. 181–183.

[86] *Mouriki D.* The Cupola decoration of St. Herotheos near Megara // Archailogika analecta. 1978. T. 11. P. 116–136.

[87] Ibid.

[88] *Mouriki D.* The Old Testament Prefigurations of the Virgin in the Dome of the Peribleptos of Mistra // Archailogika analecta. 1975. T. 25. P. 268.

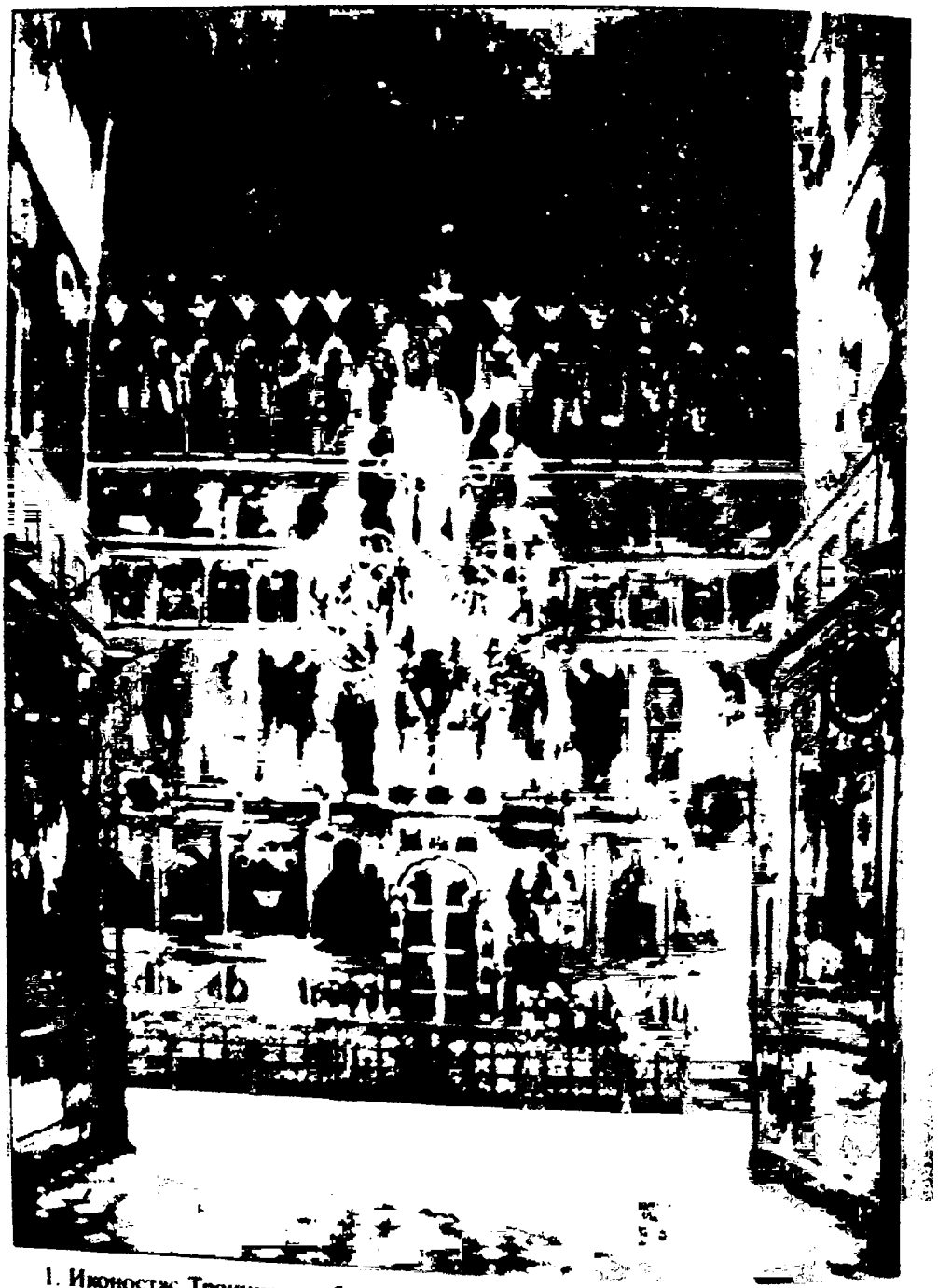
[89] Ibid. P. 267.

[90] Ibid. P. 268.

[91] Греческая или сербская икона второй половины XIV в. «Похвала Богоматери с акафистом» в Успенском соборе Московского Кремля. См.: Византия. Балканы. Русь: Иконы XIII–XV веков. Кат. 36. С. 223.

[92] Данное истолкование высокого русского иконостаса близко его рассмотрению одним из первых исследователей иконостаса П. И. Троицким, который назвал его единую композицию образом рая. См.: *Троицкий Н. И.* Иконостас и его символика // Труды VIII археологического съезда в Москве в 1890 г. М., 1897. Т. 4. С. 93–96.

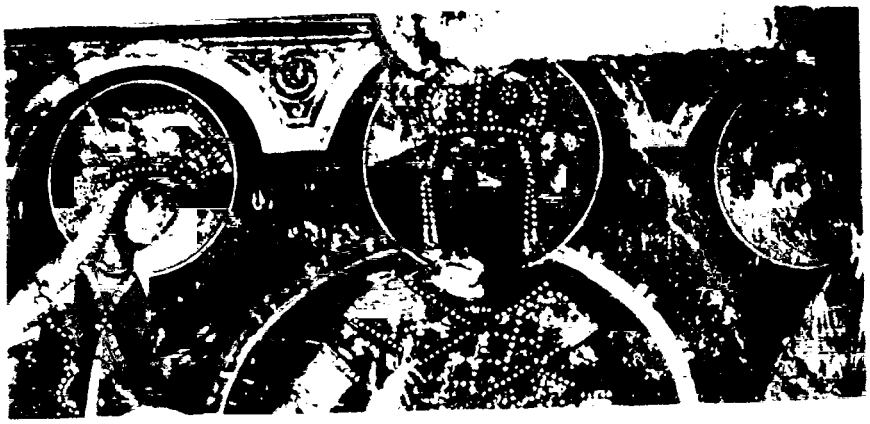
[93] Например, указанные выше иконы Страшного суда и Апокалипсиса, восходящие к монументальной живописи, как и богородичные житийные иконы (см.: *Евсеева Л. М.* Московские житийные иконы Богоматери XV–XVI веков // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 69–90) и житийные иконы св. Георгия (см.: *Евсеева Л. М.* Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники // ТОДРЛ. 1985. Т. 38. С. 86–100).



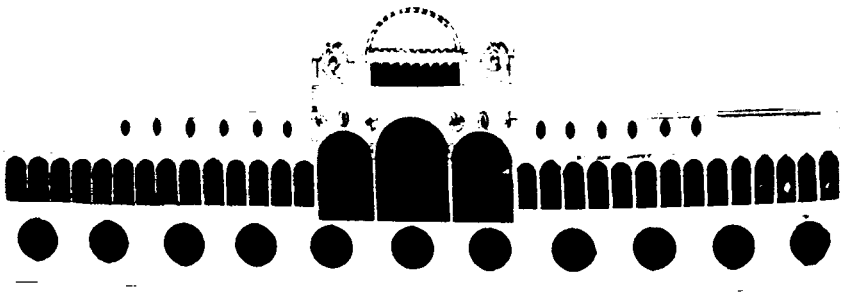
1. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. XV–XVII вв.



2. Мученики Николай Новый и Александр. Роспись северной стены церкви св. Афанасия ту Мусаки. Кастория. 1374–1386 гг.



3. Деисус. Роспись северной стены церкви св. Афанасия ту Мусаки. Кастория. 1374–1386 гг.



4. Схема темплона церкви Санта Мария ин Валле Порклането в Рошиоло, близ Аквилы (по Ханлозеру). Середина XII в.

А. Г. МЕЛЬНИК

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ РУССКИХ ВЫСОКИХ ИКОНОСТАСОВ XV — СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА[1]

Высокий иконостас, по общему мнению, — это одно из центральных явлений русской средневековой культуры. Естественно, что различным вопросам его изучения посвящена обширная литература[2]. Однако по сию пору типология иконостасов установлена лишь в самом общем виде. Например, в одной из последних обобщающих работ на данную тему иконостасы XV–XVI вв. делятся лишь на следующие четыре типа:

1) двухъярусный иконостас, состоявший из местного и деисусного чинов;

2) трехъярусный, включавший в себя либо местный, деисусный и праздничный чины, либо вместо праздничного завершался пророческим чином;

3) четырехъярусный, состоявший из местного, деисусного, праздничного и пророческого чинов;

4) пятиярусный, который, кроме чинов последнего типа, имел дополнительный праотеческий чин[3].

В свете введенного в оборот в недавнее время большого фактического материала, касающегося отдельных иконостасов XV–XVII вв., данная типология нуждается в последующей дифференциации.

Настоящая работа призвана определить основные типы только тех иконостасов, которые имели так называемую полную схему, т. е. состояли из четырех или пяти ярусов. Далее только такие иконостасы я и буду называть высокими, подразумевая под этим термином не физическую высоту алтарной преграды, а упомянутую полноту ее схемы.

Условно верхней хронологической границей данного исследования принята середина XVII в., когда стали происходить многочисленные изменения в традиционной структуре высокого иконостаса. Будут также привлекаться отдельные памятники, относящиеся ко второй половине XVII в., но восходящие к более раннему времени.

Следует подчеркнуть, что пока не обнаружено ни одного древнерусского толкования высокого иконостаса как некоего смыслового целого[4]. Да и само слово «иконостас», в качестве определения многоярусной алтарной преграды[5], очевидно, вошло в широкий оборот в России лишь в XVII в.[6] Все это существенно затрудняет понимание истинной природы высокого иконостаса.

Встает вопрос: каковы должны быть критерии для отнесения иконостасов к тому или иному типу? Надо полагать, такими критериями являются важнейшие особенности иконографии отдельных чинов, точнее — какие изображения в них представлены, полнофигурные («стоячие») или поясные. Именно эти определения икон верхних рядов иконостасов встречаются в очень скупых на иные характеристики иконографии описях храмов XVI–XVII вв. Другой существенной чертой высокого иконостаса является его пропорциональная схема, под которой здесь понимается характер масштабных соотношений между высотами отдельных иконных чинов. Ясно, что в средние века, при тогдашнем господстве иерархического начала в культуре[2], масштабное выделение отдельных элементов композиции являлось одним из основных приемов, выражавших содержание произведения. Таким образом, предложенные критерии для установления типологии высоких иконостасов, как я надеюсь, не являются произвольными, а более или менее соответствуют реальным представлениям эпохи средневековья.

Известно, что старейшим фрагментарно дошедшим до нас русским высоким иконостасом является созданный около 1408 г. для владимирского Успенского собора иконостас, первоначально включавший в себя, кроме местных икон, полнофигурный деисусный, праздничный и поясной пророческий чины.

Важно обратить внимание на следующее. Во-первых, до сей поры не обнаружено никаких данных о наличии иконостасов столь полного состава в более раннее время. Во-вторых, этот иконостас возник в главной соборной церкви тогдашней русской митрополии. По-видимому, данные обстоятельства свидетельствуют в пользу предположения о том, что он был первым русским четырехъярусным иконостасом. Думается, такое несомненное новшество, которое представлял тогда высокий иконостас, могло возникнуть лишь с санкции высших церковных властей, и появление его в главном храме митрополии с предельной наглядностью олицетворяло эту санкцию.

Характерной чертой владимирского иконостаса является его пропорциональная схема. Деисусные иконы имеют высоту 317 см, праздничные — 125 см и пророческие первоначально, по расчетам М. А. Ильина, — 165 см[3]. Явное превосходство по вертикальным размерам деисусного чина над остальными чинами свидетельствует о его иерархическом господстве в данном иконостасе, следовательно, основная идея владимирского иконостаса выражалась деисусным чином.

Небольшое различие в вертикальных размерах праздничного и пророческого чинов вряд ли имело содержательное значение. Скорее всего, несколько большие вертикальные размеры икон пророческого ряда при взгляде снизу скрадывались, и они казались почти равными по высоте иконам праздничного ряда. И как свидетельствуют сохранившиеся иконы иконостасов XV–XVI вв., по традиции, существовавшей в ту эпоху, иконы праздничного и пророческого чинов иконостасов данного типа должны были иметь примерно равные высоты. Так, например, равны по высоте праздничные и пророческие иконы иконостаса конца XV — начала XVI в. Никольской церкви в Гостинополье[4], а в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. пророческие иконы

даже чуть меньше по высоте, чем праздничные[11]. Но все-таки в большинстве подобных иконостасов пророческие иконы несколько выше праздничных.

Более того, по моим наблюдениям, во всех дошедших до нас полностью или фрагментарно русских иконостасах XV–XVI вв., состоявших из местных икон, полнофигурного деисусного, праздничного и поясного пророческого чинов, как и в упомянутом владимирском иконостасе (около 1408 г.), высота деисусных икон несколько превосходила или, в некоторых случаях, почти равнялась сумме высот праздничных и пророческих икон. Следовательно, по пропорциональной схеме все эти иконостасы были подобны друг другу.

Во владимирском иконостасе (около 1408 г.) уже отчетливо присутствуют основные характернейшие черты первого типа высокого иконостаса. Единственным отличием от большинства последующих иконостасов этого типа является то, что владимирский иконостас, согласно М. А. Ильину, был расчленен подкупольными столбами[12], т. е. он не был сомкнутым. Полагают, что один из первых или самый первый сомкнутый иконостас данного типа появился около 1427 г. в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря. Таким образом, в троицком иконостасе мы видим вполне завершенный вариант первого типа высокого иконостаса. Уже не раз отмечалось, что по образцу владимирского и троицкого иконостасов создавались некоторые иконостасы XV–XVI вв. В частности, владимирский иконостас послужил образцом для иконостаса 1481 г. Успенского собора Московского Кремля[13] и иконостаса 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря[14]. Наличие одного и того же типа высокого иконостаса в трех важнейших храмах России — Успенских владимирском и московском, а также Троицком Троице-Сергиева монастыря — определило широчайшее распространение этого типа в XV–XVI вв. Кроме указанных, к первому типу можно отнести иконостас конца XV — самого начала XVI в. Никольской церкви с. Гостинополье близ Новгорода[15], иконостас 1502–1503 гг. собора Ферапонтова монастыря[16], иконостас XVI в. собора новгородского Хутынского монастыря[17], иконостас XVI в. тихвинского Успенского собора[18], иконостас около 1570 г. соловецкого Преображенского собора[19], иконостас XVI (?) в. церкви Иоакима и Анны новгородского Софийского двора[20], иконостас второй половины XVI в. церкви с. Спасское близ Переславля-Залесского[21]. Этот список можно было бы продолжать. Но и его достаточно для утверждения о том, что первый или, условно говоря, владимирский тип иконостаса являлся наиболее распространенным и даже господствующим в XV–XVI вв., конечно, только среди высоких иконостасов[22].

Но и он не был единственным типом четырехъярусного иконостаса. Как документально установлено В. А. Меняйло, в 1485 г. Дионисием для Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря был создан иконостас, состоявший из местного, поясного деисусного, праздничного и поясного пророческого чинов[23]. Ныне трудно сказать, был ли этот иконостас первым в России или восходил к более ранней традиции. К сожалению, он не дошел до наших дней. Однако сохранилось по крайней мере два подобных иконостаса: в Успенском соборе Белозерска (середина XVI в.)[24] и в церкви Иоанна Лествичника (вторая половина XVI в.) Кирилло-Белозерского монастыря[25]. У обоих этих иконостасов, хотя ико-

ны Деисуса и поясные, пропорциональные соотношения между высотами деисусного, праздничного и пророческого чинов примерно те же, что и у иконостасов первого типа, т. е. иконы Деисуса намного превосходят по высоте праздничные и пророческие иконы. Можно думать, что и иконостас 1485 г. Иосифо-Волоколамского монастыря имел ту же пропорциональную схему. Об этом косвенно свидетельствует то, что в описях монастыря его поясной Деисус называется «большим»[7]. Таким образом, во втором типе высокого иконостаса господствующая роль отведена деисусному чину. Этот второй тип иконостаса отличается от первого типа только характером иконографии Деисуса. Поэтому можно предположить, что второй тип высокого иконостаса возник не самостоятельно, а появился в результате переработки первого типа высокого иконостаса.

Третий тип четырехъярусного иконостаса, по-видимому, впервые возник в новгородском Софийском соборе путем добавления к более древнему полнофигурному деисусному чину и праздникам полнофигурного пророческого чина в начале XVI в. Предположение о том, что последний возник в 1509 г., не подтверждено документально[8].

В этом иконостасе пророческий ряд уже значительно выше, чем праздничный. Но все же деисусный чин намного превосходит по высоте каждый из указанных верхних рядов. Таким образом, по пропорциональной схеме софийский иконостас ближе иконостасам первого типа. Значит, вполне вероятно, что третий тип высокого иконостаса происходит от этого последнего. Очевидно, в середине XVI в. третий тип иконостаса был сформирован в Благовещенском соборе Московского Кремля[9], а в начале XVII в. такой же по типу иконостас обрела церковь Успения с Пароменья во Пскове[10].

Идея иконостаса первого типа была существенно переосмыслена в иконостасе третьего типа. Иконы пророков благодаря своему полнофигурному характеру как бы лишили Деисус его абсолютного господства. К тому же в более поздних иконостасах и высота пророческих икон, сравнительно с деисусными, заметно увеличилась. Следовательно, изначальная новозаветная идея иконостаса была здесь, так сказать, потеснена ветхозаветной идеей, олицетворяемой пророческим чином.

Некоторые четырехъярусные иконостасы имели в качестве завершения икону Спаса Нерукотворного. К сожалению, пока не установлено, когда и где возникла эта традиция[11]. Наиболее ранний известный мне подобный случай относится к иконостасу Преображенского собора Соловецкого монастыря. Икона Спаса Нерукотворного была установлена над центром пророческого ряда данного иконостаса между 1570 и 1582 гг.[12] Вероятно, упомянутая традиция сложилась в России лишь немногим ранее, о чем косвенно свидетельствуют сохранившиеся храмовые описи первой половины XVI в., в которых отсутствуют упоминания изучаемых икон в завершениях иконостасов[13].

Находясь над четвертым пророческим чином, икона Спаса Нерукотворного как бы предвещала появление пятого яруса иконостаса.

Далее мы подступаемся к проблеме времени появления в иконостасе пророческого чина, которая до сей поры остается одной из самых спорных в ис-

Одни исследователи предполагают, что праотеческий чин появился в начале XV в. — в эпоху Андрея Рублева[31], другие — в начале XVI в.[32] Г. В. Попов датировал это событие серединой XVI в.[33] С. В. Филатов и В. М. Сорокатый, рассмотрев большой объем письменных источников XVI — начала XVII в., присоединились к последнему мнению[34]. Однако анализ приводимых ими документов свидетельствует, что до сей поры не найдено ни одного письменного источника, который бы прямо указывал на появление праотеческого чина именно в середине XVI в.[35] Не существует и праотеческих иконостасных чинов этого времени[36].

Достоверно известно лишь о создании в XVI в. двух праотеческих чинов по указу Бориса Годунова для иконостасов Смоленского собора Новодевичьего монастыря в 1598 г.[37] и Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря в 1599–1600 гг.[38] Источники же самого конца XVI — начала XVII в. показывают, что в это время иконостасы с праотеческим чином в России были довольно редким явлением[41]. Широкое распространение их приходится уже на эпоху, наступившую после Смутного времени, т. е. на вторую четверть — середину XVII в.

С появлением праотеческого ряда в иконостасе еще более усилилась ветхозаветная тема, и уже не раз отмечалось, что такой иконостас как бы представлял всю библейскую историю, правда, весьма специфически понятую. Пожалуй, именно данное качество пятирядного иконостаса и позволяет приблизиться к пониманию причин его появления.

В 1580–1581 гг. произошло событие исключительного значения — Иваном Федоровым была напечатана Острожская библия. Впервые русский читатель получил сведенные воедино все библейские тексты.

Легко заметить, что пятирядный иконостас изоморфен полному тексту Библии. Вряд ли это случайно. Скорее всего распространение в России Острожской библии[42] стало одной из основных причин появления идеи пятирядного иконостаса с праотеческим чином. Недавно открытые факты свидетельствуют, что в 1620-е годы, а возможно, и несколько раньше появились иконостасы с деисусным чином, в центре которого вместо традиционной иконы Спаса размещалась икона Господа Саваофа[43]. Это, на мой взгляд, является дополнительным подтверждением влияния Библии на процесс переосмысления идеи высокого иконостаса. Следовательно, пятирядный иконостас возник, видимо, после 1581 г. Возвращаясь назад, можно предположить, что идея полифигурного пророческого чина иконостаса новгородского Софийского собора была рождена под влиянием рукописной Геннадиевской библии 1499 г.

Очевидно, пятирядный иконостас сложился либо в последние годы правления Ивана Грозного, либо при царях Федоре Иоанновиче и Борисе Годунове. Возможно, появление праотеческого чина опосредованно связано не только с Острожской библией, но и с установлением патриаршества в России. Но, разумеется, все это не более чем догадки, нуждающиеся в последующем специальном рассмотрении и доказательствах.

С гораздо большей определенностью можно судить о типах пятирядных иконостасов.

Надо полагать, от третьего типа четырехъярусного иконостаса произошло два типа пятиярусных иконостасов. Первый из них имел, кроме местных икон, полнофигурный деисусный, праздничный, полнофигурный пророческий и полнофигурный праотеческий чины. Наиболее ранним известным иконостасом такого типа, по-видимому, является дошедший до нас, правда, в перестроенном виде, иконостас 1598 г. Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Второй тип представлен местным, полнофигурным деисусным, праздничным, полнофигурным пророческим и поясным праотеческим чинами. Судя по описи 1601 г. Кирилло-Белозерского монастыря, к данному типу принадлежал иконостас придельной церкви Кирилла Белозерского[44], возникший, очевидно, между временем освящения указанного придела в 1587 г. и временем составления описи 1601 г., т. е. в конце XVI в. Более ранние подобные иконостасы не известны. К тому же типу принадлежат дошедшие до нас иконостасы Благовещенского собора Московского Кремля и Софийского собора в Новгороде.

От первого типа четырехъярусного иконостаса происходит третий тип пятиярусного, состоящий из местного, полнофигурного деисусного, праздничного, поясного пророческого и полнофигурного праотеческого чинов. Одним из первых иконостасов такого типа, видимо, стал иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, после добавления к его древней четырехъярусной части в 1599–1600 гг. праотеческого яруса.

По всей видимости, от первого же типа происходил еще один тип пятиярусного иконостаса, состоявший из местного, полнофигурного деисусного, праздничного, поясного пророческого и поясного праотеческого чинов. Таков иконостас Георгиевской деревянной церкви (1651 г.) Покшенгского погоста Архангельской губернии[45]. Возможно, подобным же иконостасом в третьей четверти XVII в. являлся иконостас ростовского Успенского собора. Об этом свидетельствует то, что расстояние между тяблами, предназначавшимися для крепления праотеческого чина этого иконостаса, почти такое же, как расстояние между тяблами, в которые крепился, по-видимому, поясной пророческий чин[46].

Наконец, от второго типа четырехъярусного иконостаса произошел пятый тип пятиярусного, он состоял из местного, поясного деисусного, праздничного, поясного пророческого и поясного праотеческого чинов. Таков сохранившийся в перестроенном виде иконостас в Успенском соборе Белозерска[47] (иконы его праотеческого чина отнесены О. В. Лелековой к концу XVII в.).

Предварительно время возникновения последних двух типов следует отнести к концу XVI — середине XVII в.

Важно отметить следующее. Как было показано выше, в иконостасах с полнофигурным Деисусом применялись все возможные сочетания как поясных, так и полнофигурных пророческих и праотеческих чинов. А с поясным Деисусом сочетались лишь поясные же пророки и праотцы. Это в какой-то мере приоткрывает для нас специфику понимания высокого иконостаса людьми XV–XVII вв.

Итак, в пятиярусном иконостасе идея Деисуса потеряла господствующее положение, потесненная идеями, выраженными в пророческом и праотеческом чинах, т. е. ветхозаветной идеей.

Особенно справедлив этот вывод для иконостаса с полнофигурным деисусным, праздничным, полнофигурными пророческим и праотеческим чинами. Одним из наиболее характерных памятников такого типа является дошедший до нас иконостас московского Успенского собора середины XVII в. В нем высота икон Деисуса примерно равняется высотам икон пророческого и праотеческого чинов[48].

Итак, на настоящем уровне знания можно считать, что в России XV — середины XVII в. бытовало три типа четырехъярусных и пять типов пятиярусных иконостасов (ил. 2).

Примечания

[1] Предварительную публикацию настоящей работы см.: *Мельник А. Г.* К истории и типологии русских высоких иконостасов XV — середины XVII в. // История и культура Ростовской земли. 1994. Ростов; Ярославль, 1995. С. 114–124.

[2] *Голубинский Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах // Православное обозрение. 1872. Второе полугодие. № 7–12; *Снеровский Н.* Старинные русские иконостасы. СПб., 1893; *Голубинский Е.* История русской церкви // ЧОИДР. М., 1904. Кн. 2. С. 195–207; *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса // Вестн. Русского западно-европейского патриаршего экзархата. Париж, 1963. № 44. С. 223–255. *Ильин М. А.* Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 29–40; *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Там же. С. 41–56; *Он же.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Там же. С. 57–72; *Филатов С. В.* Проблемы взаимодействия станковой и монументальной живописи в памятниках архитектуры Московского круга конца XV–XVI веков. М., 1987. Дис. ... канд. искусствовед.; *Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы в XVI в., их состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья. М., 1993. С. 59–102. В данных работах см. более полную библиографию по рассматриваемому вопросу.

[3] *Филатов С. В.* Проблемы взаимодействия станковой и монументальной живописи в памятниках архитектуры Московского круга конца XV–XVI веков. М., 1987. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. С. 13.

[4] *Мельник А. Г.* О символическом понимании некоторых форм храма в России позднего средневековья // Русская история: проблемы менталитета. Тез. докладов. М., 1994. С. 69.

[5] В азбуковниках XVI–XVII вв. слово «иконостас» имеет ряд различных значений, одно из которых — «деисус» (*Ковтун Л. С.* Азбуковники XVI–XVII в.: Старшая разновидность. Л., 1989. С. 195).

[6] Е. Голубинский считал, что *«у нас иконостас не назывался иконостасом до первой половины XVIII века»* (*Голубинский Е.* История русской церкви. С. 214). Однако ныне известно, что слово «иконостас» в нынешнем значении стало употребляться по крайней мере с конца XVII в. (См.: Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1979. Вып. 6. С. 222).

[7] См., например: *Калачев Н. В.* Писцовые книги XVI века. СПб., 1872. С. 612, 621; *Куприянов И. К.* Опись монастыря Николая чудотворца на Лятке, близ Рюрикова городища под Новгородом // Изв. императорского археологического общества. СПб., 1863. Т. 4, вып. 5. Стб. 427; Опись Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г. (ОР РНБ. Кир.-Бел. № 71/1310).

[8] *Бицилли П. М.* Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. С. 14–15.

[9] *Ильин М. А.* Указ. соч. С. 33.

[10] См.: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. С. 289–290, 340–343.

[11] *Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (исследования и реставрация) // Художественное наследие. М., 1988. С. 208–319.

[12] *Ильин М. А.* Указ. соч. С. 30–31.

[13] *Ильин М. А.* Указ. соч. С. 32; *Зонова О. В.* К вопросу о первоначальном художественном убранстве предалтарной стены московского Успенского собора // Проблемы русской средневековой художественной культуры. М., 1990. Вып. 7. С. 57–66.

[14] *Лелекова О. В.* Указ. соч. С. 66.

[15] *Мельник А. Г.* Иконостасы второй половины XV – начала XVI в. церкви Николы в Гостинополье // Сообщ. Ростовского музея. Ярославль, 1995. Вып. 8. С. 90–98.

[16] См.: *Подъяпольский С. С.* Каким же был иконостас Рождественского собора Ферапонтова монастыря? // Ферапонтовский сборник. М., 1991. Вып. 3. Рис. 4, 5.

[17] См.: *Гусев П. Л.* Новгород XVI века по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия» // Вестн. археологии и истории, изд. С.-Петербургским археологическим институтом. СПб., 1900. Вып. 13. С. 53.

[18] См.: *Смирнова Э. С.* Живопись Древней Руси. Л., 1970. Ил. 31, 32, 33, 34. Приношу благодарность Татьяне Борисовне Вилинбаховой, сообщившей мне дополнительные сведения об иконах данного иконостаса. Для рассматриваемой темы не существенно то, что, как теперь полагают, настоящий иконостас первоначально не принадлежал тихвинскому Успенскому собору.

[19] *Мельник А. Г.* Об иконостасах Преображенского собора Соловецкого монастыря // Археология и история Пскова и Псковской земли. 1992. Псков, 1992. С. 48–50.

[20] См., *Соловьева И. Д.* К истории иконописного собрания Александро-Свирского монастыря // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 48. С. 404.

[21] См.: *Мясницын С. И.* Переславль-Залесский. Л., 1975. С. 96.

[22] Известно, что количественно по всей Руси XV–XVI вв. преобладали иконостасы, состоящие из местного и деисусного рядов.

[23] *Меняйло В. А.* Новые данные о творчестве Дионисия // ДРИ. Художественные памятники русского Севера. М., 1989. С. 58.

[24] См. вкпр. в: Памятники Отечества. М., 1994. Вып. 30. С. 38–39. Приношу благодарность Ольге Владимировне Лелековой, сообщившей мне данные о датировке иконостаса.

[25] *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. М., 1979. Рис. 54, 55, 57. Приношу благодарность Галине Олеговне Ивановой, сообщившей мне дополнительные сведения об этом иконостасе.

[26] *Меняйло В. А.* Указ. соч. С. 58.

[27] *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // НИС. Л., 1984. Вып. 2 (12). С. 215.

[28] В этом случае имеется в виду иконостас Благовещенского собора, еще не получивший верхнего ряда пророческих икон.

[29] Данный вывод получен путем суммирования данных, имеющихся в следующих работах: *Гращенков Н. М.* К вопросу о происхождении памятников древнерусской живописи из собрания Псковского музея-заповедника // Археология и история Пскова и Псковской земли. Тез. докладов. Псков, 1987. С. 13–15; *Алпатов М. В., Реутинская Н. С.* Псковская икона XIII–XVI веков. Л., 1990. С. 299.

[30] *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы. СПб., 1893. С. 23–24.

[31] *Мельник А. Г.* К истории иконостасов XVI–XVII вв. храмов Соловецкого монастыря // Роль Архангельска в освоении Севера: Тез. докладов. Архангельск, 1984. С. 121.

[32] См.: *Кукушкина М. В.* Библиотека Соловецкого монастыря в XVI в. // Археографический ежегодник за 1970 год. М., 1971. С. 368–371; *Она же.* Библиотека Соловецкого монастыря в XVI в. // Археографический ежегодник за 1971 год. М., 1972. С. 341–344; *Георгиевский В. Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. Прилож. С. 1–22.

[33] *Ильин М. А.* Указ. соч. С. 30; *Бетин Л. В.* Исторические основы... С. 71; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 143. Примеч. 195.

[34] *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. СПб., 1892. С. 4–7; *Успенский Л. А.* Указ. соч. С. 234.

[35] *Попов Г. В.* Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса по письменным источникам // Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 135.

[36] *Филатов С. В.* Проблемы взаимодействия... С. 91–93; *Сорокатый В. М.* Об иконостасе с праотеческим рядом и его развитии во второй половине XVI века // Русская художественная культура XV–XVI вв.: Тез. докладов. М., 1990. С. 70; *Он же.* Новгородские иконостасы в XVI в. ... С. 80–82.

[37] Названные авторы оперируют храмовыми описями самого конца XVI — начала XVII в., экстраполируя их данные на более раннее время. Рискованность таких операций покажу на одном примере. В. М. Сорокатый, обнаружив в Описи Новгорода 1617 г. свидетельство, что в соборе новгородского Клопского монастыря тогда существовал высокий иконостас с праотеческим чином, датировал этот иконостас 1560-ми годами (*Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы в XVI в. ... С. 79–80). Однако, согласно опубликованной описи того же монастыря 1582 г., ни в одном из его храмов такого иконостаса не существовало (*Гневушев Г. М.* Церкви и ризницы трех монастырей Новгородской области по описи 7090 (1582 г.) // Сб. новгородского общества любителей древности. Новгород, 1910. Вып. 3. С. 1–4).

[38] На первый взгляд, этому выводу противоречит наличие в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля икон праотеческого чина, датируемых по стилю серединой — третьей четвертью XVI в. (*Щенникова Л. А.* Станковая живопись // Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 61). Однако датировка только по стилю весьма ненадежна и, в частности, С. В. Филатов относит эти иконы к началу XVII в. (*Филатов С. В.* О времени появления праотеческого чина в русском иконостасе // Архитектурное наследие и реставрация. М., 1992. С. 110). Более того, они представляют собой врезки в иконы XIX в. (Там же. С. 110). Каково же первоначальное назначение этих очень маленьких иконок — неизвестно.

[39] *Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы в XVI в. ... С. 82.

[40] *Никитюева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 61.

[41] См.: *Филатов С. В.* О времени появления ... С. 106; *Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы XVI в. ... С. 62, 79–82.

[42] О распространении в России Острожской библии см.: *Сапунов Б. В.* Острожская библия в русских библиотеках конца XVI–XVII вв. // Федоровские чтения, 1981. М., 1985. С. 160–167.

[43] *Мельник А. Г.* К истории комплекса художественных памятников, поступивших в Ростовский музей из церкви села Гуменца // История и культура Ростовской земли, 1996. Ростов, 1997. С. 55–57.

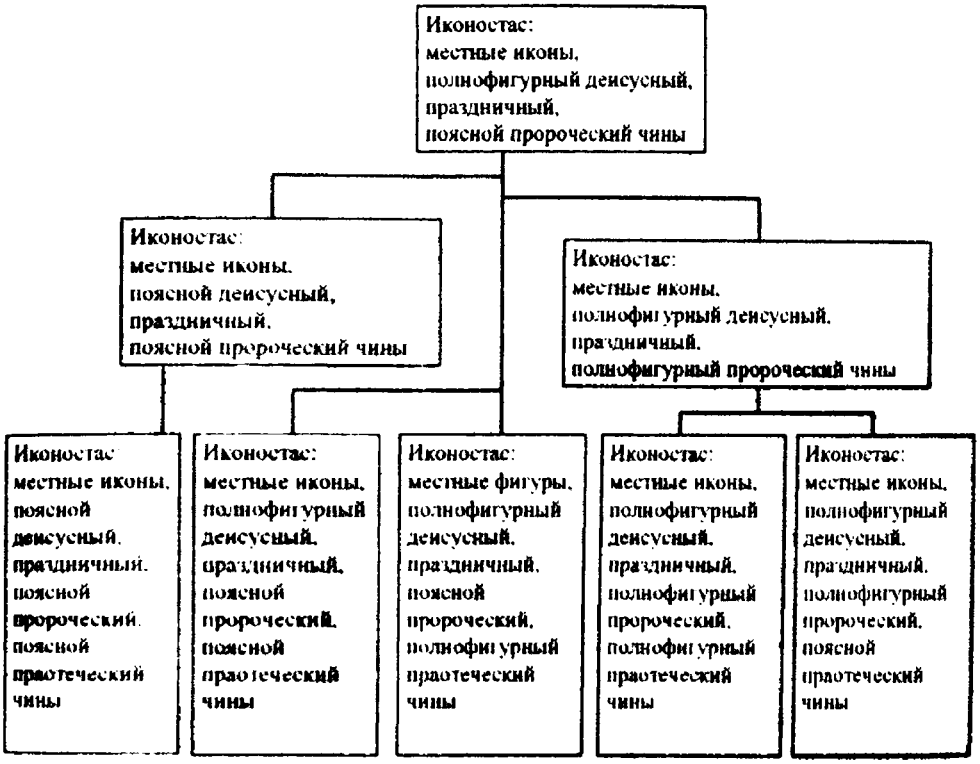
[44] См.: *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII в.: 1397–1625. СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 153; ОР РНБ. Кир.-Бел. № 71/1310. Л. 88–117 об.

[45] См.: Изв. императорской археологич. комиссии. СПб., 1911. Вып. 41. С. 132.

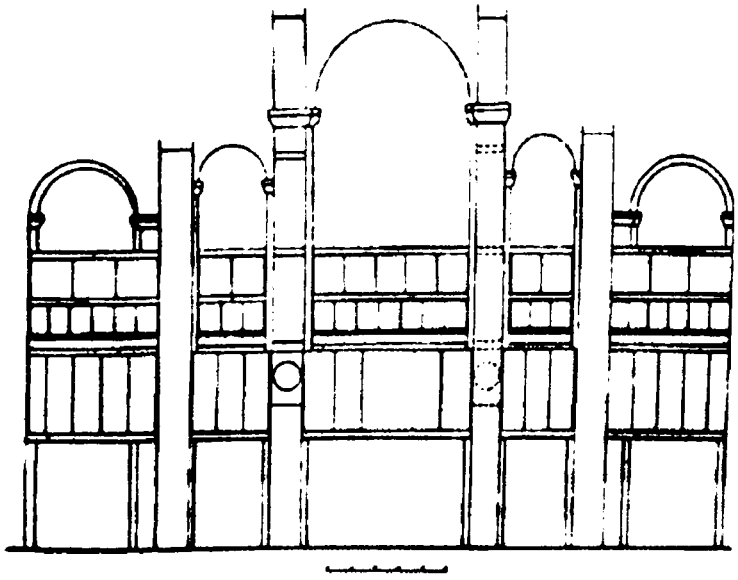
[46] См.: *Мельник А. Г.* К истории иконостаса Успенского собора Ростова Великого // ПКНО. 1992. М., 1993. С. 340–341.

[47] См. воспр.: Памятники Отечества. С. 38–39.

[48] В данной классификации не учитывается наличие в некоторых иконостасах XV–XVII вв. рядов пядничных икон и завершений в виде иконы Спаса Нерукотворного, или Распятия с предстоящими, или ряда херувимов и серафимов.



1. Генеалогическая схема типов высоких иконостасов XV — середины XVII вв. Перечисление чинов ведется снизу вверх



2. Схема иконостаса (около 1408 г.) Успенского собора во Владимире. Реконструкция М. А. Ильина, доработанная А. Г. Мельником (исключено изображение позднего праотеческого ряда)

И. А. КОЧЕТКОВ

РУССКИЙ ПОЛНОФИГУРНЫЙ ДЕИСУСНЫЙ ЧИН. ГЕНЕАЛОГИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПОВ

Иконография полнофигурного деисусного чина до настоящего времени не являлась объектом специального исследования. Мною ранее была рассмотрена иконография «средника» чина — иконы «Спас в силах», русского варианта композиции «Majestas Domini» [1]. Напомню некоторые выводы. Древнейшим изображением Спаса в силах является средник чина Благовещенского собора Московского Кремля, который датируется концом XIV либо началом XV в. К нему восходит икона владимирского Успенского собора, ставшая протографом всех последующих икон на этот сюжет. В частности, владимирская икона была одним из источников средника новгородских чинов — иконы «Спас на престоле», из чего следует, что полнофигурный чин пришел в Новгород из Москвы. Детальное сходство рисунка икон с изображением Спаса в силах показывает, что иконописцы всегда писали с определенного образца, каковым являлись, по-видимому, прориси или небольшие иконы типа таблеток.

Замысел настоящей статьи состоит в том, чтобы путем сравнения возможно большего числа деисусных икон XV — XVI вв. проследить развитие иконографических типов. Предполагается, что такое сравнение не только выявит некоторые закономерности развития иконографии, но также позволит обнаружить генетические связи между иконами и даст материал для изучения творческого процесса иконописцев. При этом делается попытка взглянуть на отдельную икону как на список определенного текста и применить в анализе иконографии разработанные в текстологии понятия: архетип, протограф, редакция, список* [2].

Богоматерь. Все русские иконы Богоматери значительно отличаются от *Бл.* цветом мафория (вишнево-коричневый вместо синего) и расположением складок одежд. Тем не менее есть основания утверждать, что *Бл.* стоит у истоков иконографии. Другими словами, икона Благовещенского чина является архетипом всех чиновых икон Богоматери. Об этом говорит сходство в позе, расположении рук, рисунке основных складок мафория. Есть совпадения в некоторых мелких деталях рисунка. При сравнении можно видеть, как русские художники упрощают сложный для них рисунок *Бл.* Так, например, на *Бл.* левый (от зрителя) край мафория откинут, образуя внизу крупную складку, что отчетливо видно по расположению золотой каймы. На всех остальных русских иконах край мафория

образует прямую линию. Русский мастер соединяет два отрезка каймы, разделенные на *Вл.* складкой. Расположение мафория от этого стало не совсем логичным.

Это отличие от *Вл.* является общим почти для всех русских икон. Можно указать на еще одно общее отличие: спадающий сзади конец мафория на всех русских иконах имеет лишнюю складку. Наличие общих отличий от архетипа свидетельствует о том, что все русские иконы имели общий протограф (так будем называть икону, от которой происходит какая-либо группа икон). Назовем протограф, общий для всех русских икон, протографом I.

В поисках протографов в дальнейшем следует иметь в виду, что сам протограф может не сохраниться, а его признаки может донести до нас не обязательно хронологически наиболее древняя икона. Протографом не может быть икона, на которой отсутствуют некоторые устойчивые признаки группы. Протограф всегда иконографически ближе к архетипу, чем происходящие от него иконы.

Из чиновых икон Богоматери наибольшей близостью к архетипу отличаются две: *Фер.* и *Пятн.* У этих икон правая (от зрителя) пола мафория имеет уступчатый контур, как на архетипе, тогда как на подавляющем большинстве икон нижний конец полы кончается острым углом. Поскольку названные две иконы имеют общие для всех русских икон отличия от архетипа, они не могут восходить к нему непосредственно. Также не может одна из них быть протографом другой: *Пятн.* не может быть протографом потому, что на *Фер.* спадающий сзади конец мафория по рисунку гораздо ближе к архетипу, а *Фер.*– потому, что это означает слишком позднюю датировку *Пятн.* Остается предположить, что общие для этих двух икон черты содержались в недошедшем до нас протографе I.

К названным двум иконам близка *Дм.* Здесь также складки мафория справа образуют уступы, хотя очертания их более мягкие. Сходная с *Пятн.* форма спадающего сзади конца мафория говорит об их генетической близости.Ближе к архетипу *Пятн.*, следовательно, она должна считаться протографом *Дм.*

Развитием типа *Фер.* является *Корн.* Однако здесь протограф подвергся существенной переработке, в результате чего появились признаки, которые не встречаются ни на одной другой иконе Богоматери: взгляд Богоматери на зрителя, распахнутый на шее мафорий, ступенчатый контур левой полы мафория.

*Фер.*является протографом также для *Бор.* Их сближает сочетание ступенчатого контура полы мафория справа со спадающим острым концом сзади. Дальнейшее изменение рисунка дает варианты: автор *Анис.* спрямляет линию контура справа; на Черн. край мафория справа спадает пологими уступами, как на *Бор.*, но кончается он сверху острым углом.

Как уже сказано, у большинства икон правая (от зрителя) пола мафория внизу имеет острый конец. Среди этой группы икон на роль протографа могут претендовать только *Вл.* и *Усп.* Бросающаяся в глаза близость рисунка этих двух икон была еще большей до того как контур *Вл.* был сглажен при замене левкаса на фоне. Их иконографическая близость давно отмечена В. И. Антоновой, которая, в соответствии с датировкой, считает первичной *Вл.*[3] Однако есть один признак, по которому *Усп.* оказывается ближе к архетипу, чем *Вл.*: наличие узкого просвета между фигурой Богоматери и спадающим сзади концом мафория. При-

знак этот редкий и потому существенный. Если исключить прямую зависимость *Вл.* от *Уч.* (на невозможность этого, помимо хронологии, указывает положение рук Богоматери, более близкое к архетипу на *Вл.*), то остается только признать снова наличие не дошедшего до нас протографа, к которому восходят обе иконы. Этот второй протограф восходит к первому, поскольку все русские иконы имеют одинаковые отличия от архетипа.

Сочетание признаков, замеченное на *Уч.*, на других иконах нам не встретилось. Отдельные черты сходства с нею наблюдаются на *Черн.*: наличие узкого просвета между фигурой и спадающим сзади концом мафория, складки ткани по контуру фигуры слева, двойная складка материи под левой рукой Богоматери. Некоторое сходство с *Уч.* можно заметить и на *Анис.*: похожий просвет слева, странная выпуклость линии контура возле шеи может быть объяснена наличием здесь выпуклых складок на *Уч.* Можно заметить также некоторое сходство в белильной разделке хитона, причем *Анис.* схематизирует рисунок складок и высветлений *Уч.* Это примеры того, как признаки разных генеалогических линий могут сочетаться в одном произведении. Едва ли это можно объяснить тем, что иконописец использовал одновременно два иконных образца. Скорее общие черты восходят к несохранившимся промежуточным спискам.

Вл. послужила протографом для большой группы икон. Среди них *Тр.*, *Соф.*, *Гост.*, *Кир.*, *Гзум.*, *Яр.* Помимо сходства с протографом они обладают некоторыми индивидуальными отличиями от него. Эти отличия позволяют иногда уточнить положение икон в стемме. Так например, *Тр.* и *Гзум.* сближает упрощенная форма правой полы мафория. Сравнение рисунка этих икон не позволяет однозначно определить их взаимное отношение, и только датировка икон заставляет считать *Тр.* протографом. В рисунке *Соф.* и *Гост.* есть одна особенность, которая отличает их от всех других икон — лишняя складка на спадающем слева конце мафория. Вторая особенность — отсутствие бахромы мафория на плече — из ранних икон встречается только на *Тр.* Исходя из датировки икон, логично было бы возвести *Гост.* к *Соф.*, однако конец мафория справа своей формой на *Гост.* ближе к общему протографу, чем на *Соф.* Остается допустить наличие у названных двух икон общего протографа III.

Среди богородичных икон особняком стоят две иконы, несомненно связанные между собой генетически: *ГТГ-54* и *Влас.* Рисунок складок правой полы мафория на этих иконах отдаленно напоминает *Бл.* Индивидуальная особенность рисунка иконы из ГТГ — складка мафория на левом плече. Если подобная складка была на *Бл.* (плохая сохранность живописи не позволяет судить об этом уверенно), то это может служить доказательством, что *ГТГ-54* есть результат существенной переработки *Бл.*, если нет — то иконографию ее придется признать совершенно самостоятельной.

Все сказанное о соотношении списков можно представить в виде схемы, или стеммы, если пользоваться термином текстологии (ил. 1). Из нее видно, что архетипом почти всех богородичных икон полнофигурного чина была *Бл.* Однако ни одна из дошедших до нас икон не восходит непосредственно к архетипу. Наиболее близкие к нему иконы используют в качестве протографа не дошед-

шую до нас икону (или прорись), которая явилась продуктом существенной переработки архетипа в сторону упрощения. С первого протографа был исполнен второй, который послужил источником для большинства русских икон. Многие иконы восходят к *Вл.* Среди них иконы московские и новгородские. Подавляющее большинство икон является продуктом копирования образцов, и лишь в единичных случаях протографы не выявляются, или выявляются с трудом.

Иоанн Предтеча. На *Бл.* одежды Иоанна состоят из хитона и гиматия, спадающего с левого плеча. Рисунок одежд настолько своеобразен, что не может вызвать сомнения происхождение ряда русских икон от этого образца. Эта группа икон довольно многочисленна. В нее входят, как ни странно, иконы преимущественно не московского происхождения: ростово-суздальские, вологодские, ярославские, тверские, новгородские, северные.

У всех икон этой группы имеются общие отличия от архетипа:

1) отсутствуют две длинные пряди волос, которые спадают на грудь Иоанна на *Бл.*,

2) полы гиматия на *Бл.* спадают таким образом, что слева (от зрителя) видна внешняя часть полы, а справа — внутренняя (т. е. слева пола запахнута, а справа — распахнута). На всех без исключения русских иконах — наоборот, что является результатом упрощения рисунка. Складки по нижнему краю гиматия на русских иконах более многочисленны,

3) ступни ног на русских иконах находятся у самого края хитона или раздвинуты, тогда как на *Бл.* они соединены и при этом несколько сдвинуты к центру,

4) на всех русских иконах ноги Иоанна чуть согнуты в коленях, на *Бл.* ноги прямые, под хитоном обозначены выпуклости колен.

Наличие общих отличий от архетипа означает, что все русские иконы этой редакции восходят к общему протографу I. Наибольшим сходством с архетипом обладают две иконы XV в., *ГТГ-179* и *Пятн.* Однако ни одна из них не может быть идентифицирована с протографом I, ибо каждая из них в чем-то ближе к архетипу, чем другая. *Пятн.* ближе формой складки гиматия на груди и наличием синих теней, а *ГТГ-179* — рисунком мелких складок и высветлений. По этой же причине ни одна из них не может быть протографом другой. Следовательно, обе восходят к протографу I.

Рассмотрение других икон этой редакции показывает, что *Пятн.* остались одиноким ростком генеалогического древа, тогда как от *ГТГ-179* произошли все другие иконы. Только на последней есть признак, который встречается затем на всех других иконах: выпуклая складка хитона на животе, не оправданная позой.

Родственна *ГТГ-179* группа икон, обладающих одним новым признаком, отдаляющим их от архетипа: на плече Иоанна лежат не две, а три пряди волос. Это *ГТГ-54*, *Влас.*, *Юнг.*, *Гост.*, *Глуш.* Рисунок некоторых из них совпадает до мельчайших подробностей, что затрудняет определение их взаимных отношений. Все же можно заметить во *Влас.* некоторые неправильности в рисунке как результат попытки точного копирования. Так, например, складка на животе кажется здесь утрированной. Рисунок *Юнг.* — результат дальнейшей схематиза-

ции. Эти наблюдения позволяют определить последовательность названных трех списков. *Гост.* не может служить протографом ни одной другой иконы этой группы, так как здесь другая форма выпуклой складки на животе и другое положение ног. Рисунок нижнего обреза хитона и складок позволяет считать *Гост.* производной от *Влас. Тчм.* близка другим иконам этой группы по рисунку, вплоть до такой мелкой детали, как прядка бороды, отделенная полоской золотого фона (ее нет только в *Юс.*). Протографом должна считаться *Влас.*, которая мелкими деталями рисунка ближе к *ГТГ-54*.

Некоторые иконы той же редакции отличаются своеобразием рисунка, но не настолько, чтобы нельзя было обнаружить их генетическую связь с другими. Так, например, на *Черн.* нет основного признака икон этой редакции — спадающего с плеча мафория, но рисунок многих складок и высветлений позволяет возводить ее к *ГТГ-179*. От того же источника происходит рисунок фигуры Иоанна на *Пел., Мол., ГТГ-272*. Схематизм некоторых их них не позволяет определить их точное положение в стемме.

Итак, стемма приобретает следующий вид (ил.2). Здесь наличие двух стрелок вместо одной означает большое сходство рисунка. Как видно по стемме, большинство икон этой редакции представляет собой тесную иконографическую группу, результат точного копирования немногих образцов.

Вторая редакция иконографии Иоанна Предтечи связана преимущественно с Москвой. У истоков этой иконографии стоят *Вл.* и *Угл.* Их сходство позволяет мысленно восстановить те детали Вл., которые исчезли или изменились при замене грунта на фоне: другая форма перстосложения, пряди волос по контуру головы. На иконах этой редакции Иоанн Предтеча одет не как пророк, а как пустынник: под гиматием у него короткая милоть, оставляющая открытыми руки до локтей и ноги до колен. О пророческом служении говорит развернутый свиток с текстом.

Здесь, скорее всего, следует видеть влияние иконографии, возникшей за пределами деисусного чина. Характером одежд и наличием свитка с текстом пророчества Иоанн Предтеча напоминает икону «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» круга Феофана Грека, датируемую концом XIV — началом XV в. (ГТГ). Видимо, при создании деисусной композиции воспользовались этой иконографией, изменив позу на профильную, что привело к коренному изменению всей композиции. От прежней остались только: рисунок поднятой обнаженной руки, перстосложение, складка гиматия над выступающим снизу краем милоти и свиток. Не совсем удачный рисунок деисусной иконы можно объяснить отсутствием хорошего образца.

Итак, появление второй редакции вызвано неудовлетворенностью прежней композицией, где Иоанн имеет одежды, свойственные скорее апостолу, чем пророку-пустыннику.

Рассмотрим генеалогию старших списков этой редакции. Заметим, во-первых, что *Угл.* отличается от всех других икон отсутствием складок гиматия за спиной. Следовательно, иконописцы копировали не ее. В то же время складки гиматия были нарисованы иконописцем, но почему-то не раскрашены. Значит, они

были в протографе *Угл.* и она восходит либо к *Вл.*, либо к общему источнику. Для решения привлечем *Фер.* Она имеет общие признаки с *Угл.*, которых нет на *Вл.*: наличие просвета между свитком и фигурой, отставленный указательный палец руки, держащей свиток. В то же время *Фер.* значительно отличается от *Угл.* рисунком складок гиматия на правой руке и наличием складок на спине, сближаясь в этом отношении с *Вл.* Объяснить это можно только тем, что *Угл.* и *Фер.* восходят к общему источнику, причем этим источником не может быть *Вл.*

Ни *Фер.* не может восходить к *Угл.*, ни *Угл.* к *Фер.*, так как обе имеют черты, сближающие каждую с *Вл.* и одновременно отличные от другой. Для *Фер.* это положение складок гиматия на правой руке по отношению к свитку и фигуре, для *Угл.* — рисунок складок гиматия на торсе (особенно характерна дугообразная складка на бедре), а также закругление нижнего конца гиматия вокруг голени левой ноги.

Есть основание полагать, что этот общий источник предшествовал *Вл.* Об этом говорит такое наблюдение: рисунок некоторых складок гиматия на *Вл.* и *Угл.* похож, причем на *Вл.* складки гораздо более схематичны, не связаны с объемом. На *Угл.* видно, например, что нижний край гиматия над коленом был завернут так, что виднелась изнанка. Это отчасти чувствуется на *Фер.* и полностью исчезает на *Вл.* В принципе возможно при пользовании образцом и движение от линейности к объемности, но при этом весь рисунок складок должен был измениться. Итак, *Вл.* и *Угл.* восходят к одному протографу, но *Угл.* копирует его точнее.

К тому же протографу можно возвести и *Кир.* При этом здесь есть ряд сходных признаков с *Угл.*: мелкие ломкие складки гиматия, спадающие с правой руки, просвет над свитком, различение цветом освещенных и затененных частей гиматия. Указательный палец левой руки здесь тоже слегка отставлен, но, в отличие от *Угл.* и *Фер.*, вытянут. Один признак сближает *Кир.* с *Вл.*, отделяя от остальных: отсутствие просвета между свитком и коленом. Если это не случайное совпадение, то *Кир.* должна стоять между *Угл.* и протографом I.

Корн. дальше других икон этой редакции отходит от протографа: милоть превратилась здесь в короткие меховые штаны, текст надписи другой. Наличие просвета между свитком и коленом и отставленный указательный палец левой руки сближает с *Угл.* и *Фер.*, рисунок складок ближе всего к *Кир.* Во всяком случае можно утверждать,что *Корн.* восходит к общему протографу I.

Яр. несомненно происходит от *Вл.*, поскольку в ней отсутствуют признаки, отличающие от *Вл.* икону из Углича. Очень близка также к *Вл.* икона *ГТГ-320.*

Итак, стемма второй редакции приобретает следующий вид (ил.3). Как видим, большинство икон восходит к неизвестному раннему протографу.

Иконы второй редакции не вполне удовлетворяли идеалу деисусной иконы: здесь неясно выражен мотив моления, текст с призывом к покаянию кажется более уместным в моленной иконе, нежели в изображении обращения к Христу. Кто-то из иконописцев решил привести композицию в соответствие с традицией. В результате свиток исчез, а его место заняла крупная складка материи. Изменение позы привело к изменению рисунка складок в верхней части фигуры, следы протографа сохранились в нижней ее части. Так возникла третья редакция

иконографии. Лучше всего она представлена на *ТТ-289*. Здесь еще сохраняется один недостаток рисунка второй редакции: рукав милоти не вполне оправданно выступает из складок гиматия. *Тр.* и *Соф.* представляют собой дальнейшее развитие композиции: фигура распрямилась, милоть открылась на спине. Сформировалась редакция, которая стала затем предметом точного копирования. Среди названных двух икон вторична *Тр.*, где почти исчезает нижний край милоти. По этому признаку именно *Соф.* можно считать протографом *ТТ-254*, *ТТ-153* и, возможно, *ТТ-123* и *Анис.*

Отправной точкой для создания третьей редакции могла послужить *Угл.*, в которой нет складок гиматия за спиной Иоанна. Несмотря на раннее возникновение третьей редакции, иконы ее сравнительно немногочисленны, притом среди них преобладают иконы новгородского происхождения (ил. 4).

Архангелы. В их иконографии наблюдаются три редакции, связь между которыми не прослеживается.

Архетипы первой редакции — *Бл.* Они имеют некоторые отличия от всех других икон этой редакции: у архангелов крупные широко распахнутые крылья, расположенное впереди крыло опускается ниже руки, держащей зерцало. Плащ правого архангела завязан крупным узлом на груди, плащ левого — скреплен вертикальной пряжкой синего цвета. На всех остальных иконах крылья узкие, поставлены более тесно, расположенное впереди крыло не видно ниже руки. Плащи обоих архангелов скреплены одинаковыми застежками или пряжками.

Наличие общих отличий от архетипа свидетельствует о происхождении всех русских икон этой редакции от одного протографа. Протограф был близок к *Дм.* и *Каш.*, которые являются наиболее точными копиями *Бл.* Некоторые детали заставляют считать *Дм.* генетически более ранними: здесь у левого архангела плащ скреплен вертикальной пряжкой синего цвета, как на *Бл.*, тогда как на *Каш.* здесь появляются две круглые застежки, между которыми виднеется золотое оплечье хитона; у правого архангела на *Дм.* характер застежки не выявлен, но складки сходятся узлом под шеей, как на *Бл.*, тогда как на *Каш.* появляются три застежки и соответственно меняется расположение складок.

По этим же признакам *Тр.*, *ТТ-179*, *ТТ-289* и *ТТ-153* восходят к *Каш.*, а не к *Дм.* В названных четырех иконах не обнаруживается ни одного индивидуального (т. е. отличного от *Каш.*) признака, который был бы общим с другой иконой. Следовательно, все они должны считаться независимыми списками *Каш.*

Иконы из зарубежного собрания (*Зар.*), которые Э. С. Смирнова датирует XIV в. [4], по рисунку близки *Дм.* и *Каш.* и при этом имеют некоторые черты, сближающие их с *Бл.* (положение крыльев, у одного из архангелов плащ завязан узлом). На этом основании в них можно предполагать самостоятельный список общего и притом достаточно раннего протографа XV в. Датируя их более ранним временем, пришлось бы признать, что автор *Бл.* довольно точно воспроизвел какой-то образец, тогда как многие наблюдения показывают, что он образцами не пользовался. Среди икон архангелов 1-й редакции нет ни одной новгородской. Это может служить аргументом в пользу среднерусского происхождения икон зарубежного собрания.

Итак, стемма икон 1-й редакции имеет следующий вид (ил. 5)

На иконах 2-й редакции архангелы облачены в далматики, украшенные оплечьями и каймами, опоясанные лорами, в их одеждах много золота и драгоценных камней. Праздничные одежды подчеркивают их вечное предстояние трону Царя Небесного, тогда как простые одежды *Бл.* рисуют архангелов как простых посланцев Бога, в соответствии со значением греческого слова «ангелос» — «вестник, посланец, гонец». По-видимому, с этим связано появление второй редакции.

Эта группа икон неожиданно малочисленна. Архетипом ее является *Вл.*, ее довольно точно копирует *Кир.* Тот же протограф использован в *Глуш.* (округлая форма рукавов хитона отличается от *Кир.*). От *Кир.* происходят *Зуб* (странную форму левого рукава у правого архангела можно объяснить стремлением сделать оба рукава широкими при опущенной руке). К *Глуш.* восходит *Тв.* (на обеих лор переброшен через руку, держащую посох). В целом стемма 2-й редакции имеет следующий вид (ил. 6).

К 3-й редакции, самой многочисленной, принадлежат иконы преимущественно новгородского происхождения. Древнейшая из них — *Соф.*, к которой непосредственно восходят многие иконы. Большинство икон — продукт старательного копирования. На иконах этой редакции архангелы облачены в хитоны с оплечьем и гиматии, спадающие с одного плеча. В одной руке архангел держит посох, другая, держащая зерцало, обращена к себе. Конец плаща сзади образует сложную складку. Сюда входят: *ГТГ-54, Гост., ГТГ-254, Мол., Лио., Пея., Юкс., Влас., Мур.* и др. Многие их них чрезвычайно близки между собой по рисунку, что говорит о несомненном использовании одной прориси (ил. 7).

На группе икон этой редакции наблюдается одна иконографическая особенность: здесь правый архангел точно следует обычной иконографии, а левый — существенно отличается от нее: рука с зерцалом не вывернута, а поставлена прямо, свисающий конец гиматия расположен не сзади, а спереди, причем его рисунок в точности повторяет рисунок правого архангела. В эту группу входят: *ГТГ-97, Фер., ГТГ-81, ГТГ-132, ГТГ-320.* Видимо, все они восходят к общему протографу I.

Рисунок икон 3-й и 2-й редакций имеет некоторое сходство: в обоих архангелы изображены шагающими, одинаково положение рук, форма складок и высветлений на открытом плече и даже отчасти на бедре, хотя здесь в одном случае далматик, в другом — хитон. Это сходство наводит на мысль о наличии генетической связи между иконами 2-й и 3-й редакций. Существенное различие между ними — характер верхней одежды. Трудно представить себе, что в этом случае художник обошелся без образца. Это противоречит ранее сделанным наблюдениям. Противоречие разрешится, если мы обратим внимание на то обстоятельство, что рисунок гиматия на иконах архангела Михаила 3-й редакции довольно точно совпадает с рисунком гиматия на иконах апостола Петра. Такое же сходство наблюдается между иконами архангела Гавриила и апостола Павла 3-й редакции (см. ниже). Здесь также кисть руки вывернута на себя, те же формы складок. Итак, художник исходил из композиции 2-й редакции, но заменил плащ

на хитон, заимствовав рисунок из другого образца. Повидимому, его не удовлетворяла ни 1-я, ни 2-я редакции. Почему? На этот вопрос у нас нет ответа.

Внутри чина одно изображение архангела относится к другому как зеркальное его отражение, отчего архангел держит посох то правой, то левой рукой. Однако этот принцип не выдерживался до конца: левый архангел обычно имеет некоторые отличия в рисунке от правого. При этом левые архангелы разных чинов ближе по рисунку между собой, чем с правыми архангелами своих чинов. Следовательно, иконописец и в этом случае не отказывается от использования образца. В отдельных случаях наблюдается как будто перемещение некоторых элементов рисунка одного архангела на другого. Так например автор *ГТГ-97* повторил складку спадающего конца гиматия, обычную для правого архангела, в рисунке левого, отчего она оказалась не позади, а спереди фигуры, что привело к некоторому изменению рисунка и других складок. Но это не индивидуальная черта, то же наблюдается на *Фер*.

Из множества рассмотренных икон архангелов только на щитом воздухе 1389 г. из ГИМ и *ГТГ-55* можно наблюдать оригинальное решение композиции, которое не может быть отнесено ни к одной из трех редакций.

Апостол Петр. Иконография имеет три редакции. Архетипом первой является *Бл*. Ей следуют немногие иконы *Тр.*, *Усп.*, *Яр.* и *ГТГ-272*. Наиболее точной копией является *Яр*. Копии значительно упрощают рисунок образца и заменяют непривычный синий цвет свитка на обычный белый. Индивидуальные признаки икон ни разу не повторяются, потому можно считать все иконы самостоятельными копиями *Бл* (ил. 8).

Автор *Вл.* подверг тот же образец существенному, но не принципиальному изменению. Он превратил стоящую фигуру в шагающую, широко открыл хитон на плече, упростил рисунок складок, опустил полу гиматия вниз. Трудно сказать, чем были вызваны эти перемены. Скорее всего, автору *Вл.* просто трудно было справиться со сложным рисунком складок. О следовании *Бл.* как образцу свидетельствуют некоторые мелкие детали рисунка: конец гиматия за спиной апостола образует острый угол, а нижний конец хитона заканчивается острой складкой. Эти две детали на других иконах Петра не встречаются. Вариант, представленный на *Вл.*, можно условно считать 2-й редакцией иконографии Петра.

Полученный результат оказался не вполне удовлетворительным, особенно слаб рисунок нижней части фигуры. Поэтому *Вл.* не стал образцом ни для одной иконы, он тут же подвергся переработке. При этом из-под гиматия открывается правая рука, что сразу больше упрощает рисунок, вниз опускается край полы гиматия. Возникшая 3-я редакция уже не нуждалась в дальнейшем изменении. К ней принадлежит подавляющее большинство икон. Основные признаки этой редакции: хитон открыт на правой руке и плече, пола гиматия с левой руки уходит за спину и спадает сзади ниспадающими складками. Столь значительное изменение композиции предполагает наличие какого-то неизвестного нам иконографического источника.

Наблюдения показывают, что среди многочисленных икон этой редакции выделяется несколько групп, различающихся некоторыми особенностями рисун-

ка. Попробуем построить из них генеалогический ряд и затем определить место каждой иконы внутри группы.

В отдельную группу можно выделить *ГТГ-153* и *Анис*. Их сближают многие признаки: расположение прядей волос ярусами; только здесь конец гиматия за спиной может рассматриваться как продолжение полы гиматия, опутывающей левую руку, на груди две пересекающиеся складки материи; треугольный вырез гиматия на шее; в складках полы гиматия на левой руке образуется щель, заполненная тенью, за спиной складки материи на уровне пояса; похожи по форме высветления на бедре. В целом здесь рисунок отличается большей логичностью, что побуждает поставить эти две иконы в начало генеалогического ряда (ср., например, *ГТГ-54*, где допущена путаница в рисунке складок гиматия под левой рукой). Из названных двух икон вторична *Анис*, где складки более схематичны, а фигура не вполне пропорциональна, что можно объяснить тем, что художник старательно скопировал верхнюю часть и оставил недостаточно места для нижней.

К *ГТГ-153* восходит также большая группа икон, многие из которых совпадают между собой по рисунку вплоть до мелких деталей. Это, в первую очередь, *Юкс*., *ГТГ-54*, *Кир*., *Гост*. и *Влас*. Протографом среди них является *Юкс*., которая по рисунку ближе всего к *ГТГ-153*. От *Влас*. происходит *ГТГ-44*, где впервые появляется новый признак — зубчатый край спадающей с левой руки полы мафория. Этот признак переходит затем в *Глум*. и *Мур*. От *Мур*., в свою очередь, происходит *Корн*. *Фер*. по рисунку ближе всего к *Гост*. Так образуется стемма 2-й и 3-й редакций (ил. 9).

Как видим, протографом (если не архетипом) является *ГТГ-153*. Это может служить косвенным подтверждением осторожного предположения Э. С. Смирновой о происхождении чина из надвратной церкви новгородского детинца и датировке его 1414 г.[5] Иконы этой редакции относятся к живописи Новгорода или северных монастырей.

Выше было отмечено, что иконы архангела Михаила 3-й редакции по рисунку очень похожи на иконы апостола Петра (см., например, *ГТГ-54*, *Гост*., *Мур*.). В каком направлении шло заимствование: от Петра к архангелам или наоборот? Левая рука и в том, и в другом случае изображается в сильном ракурсе, будучи обращена на себя. Если на иконе Петра это кажется оправданным (апостол прижимает к груди свиток), то у архангела рука с зерцалом производит странное неестественное впечатление. Видимо, создатель 3-й редакции иконографии архангела заимствовал рисунок с какой-то иконы Петра. Это произошло до 1438 г., когда была создана икона *Соф*.

Апостол Павел. Иконография имеет несколько редакций. Архетип 1-й редакции — *Бл*. Наиболее точная копия ее — *Яр*. Более свободная копия — *Тр*., от нее происходят *ГТГ-272* и *Глум*. Отличительные признаки этой редакции: вертикальное положение книги, положение рук: левая поддерживает книгу снизу, правая прижимает к груди, тело закутано в гиматий, хитон виден узким треугольником на груди и внизу, где задралась пола гиматия, положение ступней ног: правая в профиль, левая сильно развернута в противоположную сторону (ил. 10).

Архетип 2-й редакции — *Вл.* Протографом послужил все тот же *Бл.*, что, однако, здесь почти не чувствуется. Апостол изображен шагающим, книга расположена почти горизонтально, пола гиматия внизу опущена. Эти отличия, как и на иконе апостола Петра, имеют непринципиальный характер и тоже объясняются, по-видимому, неспособностью передать сложный рисунок образца. Рисунок апостола Павла отличается еще большей неумелостью: фигура кажется горбатой, книга повисла в воздухе, складки предельно схематичны и плохо согласованы с формами тела. Художник еще дальше отошел от образца, чем при создании иконы апостола Петра, этим и объясняется его неудача. Неудивительно, что эта икона, как и икона апостола Петра из того же чина, не имеет точных копий. Ее варианты — *ГТГ-54* и *Кир.*, очень близкие между собой. Поздними репликами являются *Лво.*, *Псков-1499* и *Псков-1363* (ил. 11).

На иконах 3-й редакции хитон открыт на левом плече и руке, край гиматия внизу приподнят, другой его конец образует сзади сложную складку, книгу апостол держит вертикально двумя руками перед грудью. Зависимость этой редакции от двух других не просматривается. Заметим, что рисунок одежд очень напоминает иконы архангела Гавриила на многих новгородских чинах, как это было отмечено и для иконы Петра. В обоих случаях рисунок обращенной на себя кисти правой руки кажется более оправданным на иконах апостола, которые по этой причине могут считаться первичными. Старшей иконой 3-й редакции является *ГТГ-44*, от нее происходят *ГТГ-55*, *Южс.*, *Фер.* (ил.12).

В особую 4-ю редакцию можно выделить иконы, где у Павла открыт хитон не на левом, а на правом плече. Дополнительными признаками могут служить горизонтальное положение книги и широкая складка рукава хитона вокруг правой руки. Старшей среди них является *ГТГ-153*, от нее происходят *Анис.*, *Мол.*, *ГТГ-289* и икона из собрания П. Д. Корина конца XV в. К этой редакции принадлежит ряд икон новгородской провинции (ил.13).

Иконография апостолов Петра и Павла отличается от других чиновых икон наличием нескольких самостоятельных редакций и множества вариантов, составленных из немногих трафаретных признаков. Видимо, это можно объяснить тем, что *Бл.* был был сложен для копирования, а созданная в *Вл.* редакция оказалась неудовлетворительной.

Левый мученик. Имени мученика мы не называем, потому что слева может быть и Георгий, и Дмитрий. Как показывают наблюдения, иконография зависит не от персонажа, а от его положения в иконостасе (это не касается цвета).

Все иконы левого мученика относятся к одной редакции, архетипом которой является *Бл.* На всех иконах руки мученика в жесте обращения, одежды состоят из плаща, скрепленного на шее круглой застежкой, и хитона с понизью. Различия сводятся к наличию или отсутствию украшений и мелким деталям рисунка. Наибольшей близостью к архетипу отличается *Бород.* Только здесь у архангела ноги поставлены вместе, а правая пола плаща распахнута. То же положение ног у *Тр.*, но правая пола здесь запахнута. *Бород.* и *Тр.* можно считать двумя самостоятельными списками с *Бл.* Только на этих трех иконах одежды мученика не украшены жемчугом и камнями

На остальных иконах мученик изображен шагающим, правая пола его плаща запахнута, на одеждах жемчуг и камни. Общим протографом можно считать *Тр.* На концах цепочки должны находиться те иконы, у которых отсутствует какой-либо признак, общий для всех остальных (в противном случае отсутствующий признак не мог бы появиться вновь). Такими иконами являются: *Фер.* (другая форма каймы на вороте), *Яр.* (длинный плащ доходит до поножи), *Тих.* (на плаще две застежки и малый таврий, правая пола имеет другую форму) *Анис., ГТГ-54, Кир., Фер.* и *Яр.* чрезвычайно близки по рисунку, поэтому определить последовательность копирования можно только предположительно (ил. 14).

Правый мученик. На *Бл.* и *Тр.* фигура правого мученика является почти зеркальным отражением фигуры левого. В других случаях наблюдается созидательное стремление различить мучеников с помощью одежд. Так возникают разные редакции. Только автор *Тр.* копирует *Бл.* относительно точно. К той же редакции относятся: *ГТГ-254* и *ГТГ-331* (ил. 15).

Иконы 2-й редакции настолько отличаются от 1-й, что ее можно считать самостоятельной. Здесь правая пола плаща уходит за спину, а левая имеет подобие разреза. Из-под плаща видно богато украшенное оплечье хитона. Древнейшая икона этой редакции — *Анис.* ее довольно точно повторяет *Кир.*, а ту еще более точно — *Фер.* и *Яр.* Такое же сходство было отмечено нами между иконами левых мучеников этих чинов. Одно наблюдение подтверждает, что протографом была *Анис.*: здесь на лоб мученика спадает двойной завиток волос, и эту деталь копирует *Яр.*

Автор *ГТГ-54*, решая ту же проблему различения мучеников, одевает левого в плащ, завязанный узлом на плече. Так возникает третья редакция иконографии правого мученика. Этот вариант наблюдается также на *ГТГ-434* (ил.16).

Святители.

Василий Великий. Архетипом всех без исключения икон является *Бл.* В *Тр.* архетип подвергается некоторому изменению: конец омофора, который в *Бл.* падает за спину, переносится на грудь, правая рука, которая в *Бл.* придерживает книгу, приобретает жест моления. Образ приобретает типические черты, все индивидуальное исключается, рисунок упрощается.

Созданный в *Тр.* образ становится протографом для всех остальных русских икон. Его копирует *Фер.*, точной копией которого является *Кир.* (не наоборот, так как рисунок складок на подризнике ближе к *Тр.* у *Фер.*). От *Фер.* происходит *Глуш.* (их сближает отставленная сзади на носок нога), а от *Кир.* — *Бород.* (ср. нижний обрез подризника) (ил.17).

Иоанн Златоуст. Архетипом является *Бл.* В *Вл.* он подвергся существенной переработке: конец омофора оказался переброшенным на грудь, книга приобрела более спокойное вертикальное положение, в связи с чем изменилось положение рук. Логика изменений та же, что на иконе Василия Великого.

Вариант *Вл.* лег затем в основу всех последующих списков. Наиболее точной копией его является *Кир. Тр.* отличается другой формой орнаментации саккоса. Непосредственно к *Вл.* восходит, по-видимому, также *МиАР-68*, (их сближает рисунок кисти левой руки). К *Тр.* восходит *ГТГ-272* и *ГТГ-153*. От послед-

ней происходят *ГТГ-254*, *Глуш.* и *ГТГ-320*. Основанием для таких заключений служат изменения рисунка кистей рук и орнаментации сакиоса (ил. 18).

Из этой схемы выпадает *Гост.*, но это объясняется тем, что здесь иконописец поместил Иоанна Златоуста в левой части чина и потому использовал рисунок фигуры Василия Великого, одев его, однако, в традиционный для Иоанна сакиос.

Иконографию других святителей рассматривать не будем: она не представляет собой ничего оригинального и часто совпадает с иконографией двух первых святителей.

Спас в силах. Иконография уже рассматривалась нами ранее[4]. Оказалось, что все иконы относятся к одной редакции, которая образовалась путем непринципиальной переработки *Бл.* Все иконы настолько близки друг к другу по рисунку, что построить стемму списков не удается.

Рассмотрение иконографии полнофигурного деисусного чина приводит к следующим выводам:

1) для большинства сюжетов деисусного чина единственным архетипом послужили иконы Благовещенского собора (Спас, Богоматерь, апостол Петр, левый мученик, Василий Великий, Иоанн Златоуст). Как правило, архетип подвергался значительной переработке, в процессе которой убирались непривычные для русских иконописцев элементы и упрощался рисунок. В результате создавалась русская редакция иконографии, которая служила затем протографом для большинства икон.

2) такой редакцией для многих типов служили иконы *Вл.*, причем между *Бл.* и *Вл.* обнаруживается промежуточное звено. Скорее всего, это был не чин, а прорись.

3) для некоторых сюжетов (Иоанн Предтеча, архангелы, апостол Павел, правый мученик) наряду с *Бл.* имелись другие архетипы. Их появление иногда имеет смысловое значение: Иоанн Предтеча как пророк — он же как пустынник, ангелы в хитонах и гиматиях как посланцы Господа — ангелы в лоратных одеяниях как слуги царя небесного.

4) исключительная роль *Бл.* доказывает, что устойчивой иконографии полнофигурного чина до рубежа XIV–XV вв. не существовало. Это при том, что изображение полнофигурных чинов известно еще в домонгольское время в монументальной скульптуре (Георгиевский собор в Юрьеве-Польском) и прикладном искусстве (киевская диадема в собрании ГРМ).

5) как правило, в одну редакцию входят иконы разного происхождения. Это значит, что иконописные образцы имели свободное хождение по всей территории Руси и появление полнофигурных чинов было не только внезапным, но и повсеместным.

Этому выводу не противоречит и средник чина, поскольку новгородский «Спас на троне», как было сказано, генетически восходит к московскому «Спасу в силах».

6) рассмотрение иконографии полнофигурного деисусного чина подтверждает сделанное на примере «Спаса в силах» заключение о всеобщем использовании образцов. В большинстве случаев образцы копировались

достаточно точно, хотя и без применения механических способов перевода рисунка.

Судя по иконам деисусного чина, пользуются образцами все русские художники. Такие выдающиеся произведения, как *Каш.* и *Фер.*, являются достаточно точными копиями. Однако автор *Бл.* образцами не пользовался. Если это не Феофан, о котором писал Епифаний Премудрый, то, несомненно, выдающийся грек. Вольно относился к образцам автор *Анис.*, в живописи которого отмечают влияние юго-славянской традиции. Видимо, точное следование образцам — свойство именно русских иконописцев. Осуждение Епифанием такой манеры говорит о его личном пристрастии к манере греков.

7) работа иконописцев по образцу позволяет использовать при изучении иконографии некоторые методы текстологии, в частности, метод построения генеалогических схем, или стемм. Стемма наглядно показывает движение иконографии, наличие родственных связей между иконами. Рискну высказать мнение, что построение стеммы со временем станет обязательным этапом изучения иконы, подобно тому, как в современной филологии изучение произведения средневековой литературы основывается на изучении истории его текста.

Несовпадение стемм различных иконографических типов свидетельствует о том, что образцами для иконописцев служили не чины целиком, а отдельные иконы. Более того, заимствоваться могут отдельные элементы образца, даже из иконы на другой сюжет. Это доказывает, что, копируя образец, иконописец руководствуется не уважением к канону, а обычным для ремесла принципом экономии труда.

Примечания

* Для сокращения текста введем условные обозначения деисусных чинов, о которых пойдет речь.

Анис. — ГТГ, из собр. А. И. Анисимова, первая половина XV в. (*Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. 2. Кат. 203).

Бл. — Благовещенский собор Моск. Кремля. 90-е годы XIV в. (*Вздорнов Г. И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. Ил. II. 1. 9).

Бор. — ГИМ, из церкви Покрова в Боровске, первая треть XVI в. (*Кызласова И. Л.* Русская икона XIV–XVI веков. Государственный Исторический музей. Л., 1988. № 42).

Бород. — ЦМиАР, из церкви Ризоположения с. Бородавы Кирилловского р-на Вологодской обл., около 1486 г. (*Салтыков А. А.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981. № 34. 35).

Вл. — ГТГ, ГРМ, из Успенского собора во Владимире, около 1408 г. (*Антонова В. М., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Кат. 223).

Влас. — Новгородский музей, из церкви Власия (?) в Новгороде, вторая половина XV в. (*Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. № 33).

Глуш. — НОКМ, из Покровского собора Глушицкого монастыря. Конец XV — начало XVI в. (*Рыбаков А. А.* Художественные памятники Вологды XIII — начала XX века. Л., 1980. № 11).

Гост. — ГТГ, из Никольской церкви в Гостинополье на Волхове, вторая половина — конец XV в. (*Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. № 55).

ГТГ-44 — ГТГ, из церкви Рождества на кладбище в Новгороде, вторая половина XV в. (*Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Кат. 44).

ГТГ-54 — ГТГ, из старообрядческой Покровской церкви в Гавриковом пер. в Москве, вторая половина XV в. (Там же. Кат. 54).

ГТГ-55 — ГТГ, из собр. С. П. Рябушинского, первая половина XV в. (Там же. Кат. 55).

ГТГ-81 — ГТГ, из собр. А. В. Морозова. XV в. (Там же. Кат. 81).

ГТГ-97 — ГТГ, из собр. А. И. Анисимова, вторая половина XV в. (Там же. Кат. 97).

ГТГ-123 — ГТГ, из собр. И. С. Остроухова, конец XV в. (Там же. Кат. 123).

ГТГ-132 — ГТГ, из собр. И. С. Остроухова, конец XV — начало XVI в. (Там же. Кат. 132).

ГТГ-153 — ГТГ, из собр. И. С. Остроухова, первая половина XV в. (Там же. Кат. 153).

ГТГ-179 — ГТГ, из собр. И. С. Остроухова. Первая половина XV в. (Там же. Кат. 179).

ГТГ-254 — ГТГ, из ГИМ, первая половина XV в. (Там же. Кат. 254).

ГТГ-272 — ГТГ, из собр. Е. И. Силина, 1490-е (?) годы. (Там же. Кат. 272).

ГТГ-289 — ГТГ, из Углича, конец XV в. (Там же. Кат. 289).

ГТГ-320 — ГТГ, из собр. А. И. Анисимова. XV в. (Там же. Кат. 320).

ГТГ-331 — ГТГ, из собр. Е. Е. Егорова. XV в. (Там же. Кат. 331).

ГТГ-434 (Церковь походная) — ГТГ, из собр. А. В. Морозова, первая половина XVI в. (Там же. Кат. 434).

Дм — Дмитровский музей, из Успенского собора Дмитрова, начало XV в. (*Сорокатый В. М.* Деисусный чин начала XV века из Успенского собора в Дмитрове // ДРИ: XIV–XV вв. М., 1984. С. 243–251).

Кир — Частное собрание за рубежом, XIV в. (*Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976. № 15).

Зуб — ГИМ, из собр. Л. К. Зубалова, конец XV — начало XVI в. (*Кызласова И. Л.* Указ. соч. 1988. № 10–13).

Кам — ГРМ, из Воскресенского собора г. Кашина. XV в. (Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий. Каталог выставки. Л., 1981. № 5).

Кир — Кирилловский музей, из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 г. (*Лебедева О. В.* Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 года. М., 1988).

Корн — ВОКМ, из Корнилиево-Комельского монастыря, конец XV — начало XVI в. (*Рыбакова А. А.* Указ. соч. № 15).

Лях — ГЭ, из Покровской церкви с. Лядины Каргопольского р-на Архангельской обл., первая половина XVI в. (*Костова А. С.* Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992. № 68–73).

Мол («Молящиеся новгородцы») — Новгородский музей, из неизвестной церкви в Новгороде. 1467 г. (*Смирнова Э. С., Лапурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. № 28).

МиАР-68 — ГМиАР, из Муромского музея, первая треть XVI в. (*Сытников А. А.* Указ. соч. № 68–69).

Мур — ГРМ, из Муромского монастыря на Онежском озере, вторая половина XV в. (*Смирнова Э. С., Лапурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. № 37).

Пет (Шитый напрестол) — ГТГ, из Троице-Сергиева монастыря, середина XV в. (*Милеева И. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. № 17).

Псков-1363 — Псковский музей, из церкви Дмитрия в Поле. Середина XVI в. (*Родникова И. С.* Псковские иконы XIII–XVI веков. Л., 1990. № 120–131).

Псков-1488 — Псковский музей, первая треть XVI в. (Там же. № 50–56).

Пятн. — ЯХМ, из церкви Параскевы Пятницы в Ярославле, первая треть XV в. (Ярославская иконопись: Каталог выставки / Сост. И. П. Болотцева. Ярославль, 1981. Кат. 5.

Соф. — Новгородский музей, из Софийского собора в Новгороде, 1438 г. (*Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. № 8).

Тв. — ЦМиАР, из Калининского музея, первая половина XVI в. (*Салтыков А. А.* Указ. соч. № 100).

Тихв. — ГТГ, из Тихвинского Успенского монастыря, XVI в. (*Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Кат. 648).

Тр. — Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря, 1425–1427 гг. (*Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. Кат. 2–16).

Угл. — ГТГ, из Угличского музея, последняя четверть XV в. (*Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Кат. 270).

Фер. — ГТГ, ГРМ, из собора Ферапонтова монастыря, 1502 г. (Там же. Кат. 278).

Черн. — ЦМиАР, из с. Чернокулово Юрьев-Польского р-на Владимирской обл., начало XVI в. (*Салтыков А. А.* Указ. соч. № 86–94).

Юкс. — ГРМ, из д. Юксовичи близ Лодейного поля Ленинградской обл., Около 1493 г. (*Laourina V.* Les icones de Novgorod XII–XVII siecles. Leningrad, 1980. № 135–140).

Яр. — ЯХМ, из собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, первая половина XV в. (Ярославская иконопись. Кат. 8).

[1] *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994. С. 45–68.

[2] Подобная идея была впервые предложена автором настоящей статьи несколько лет тому назад. См.: *Кочетков И. А.* Опыт генеалогического изучения икон // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 281–287. Похожий метод использовала Э. П. Винокурова при датировке древнерусского медного литья. См. реферат ее кандидатской диссертации «Основные принципы классификации русской медной художественной пластики конца XVII–XVIII века». М., 1989. Э. П. Винокурова называет свой метод анализа «типологическим». По отношению к живописной иконе этот термин не подходит: во-первых, он уже используется в науке с другим значением, во-вторых, целью исследования является не только выделении типов (редакций, вариантов), но также определение положения отдельных икон внутри типа и генеалогии самих типов.

[3] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. С. 326.

[4] *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода: Середина XIII – начало XV века. М., 1976. С. 206–207.

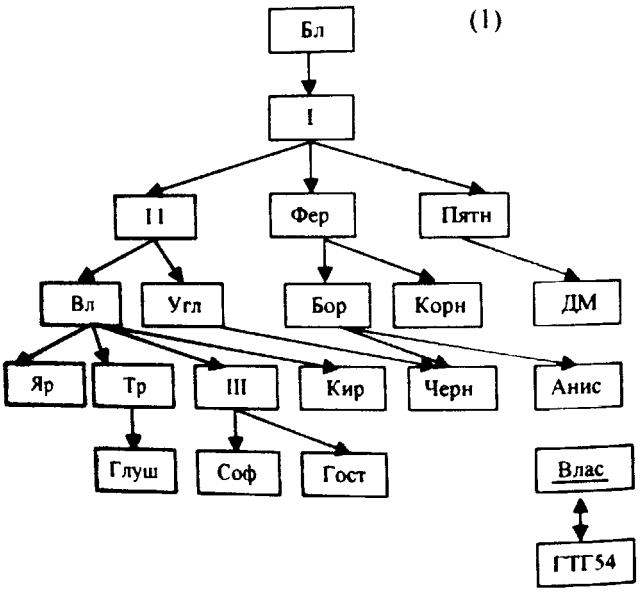
[5] *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 192–198.

[6] См. примеч. 1.

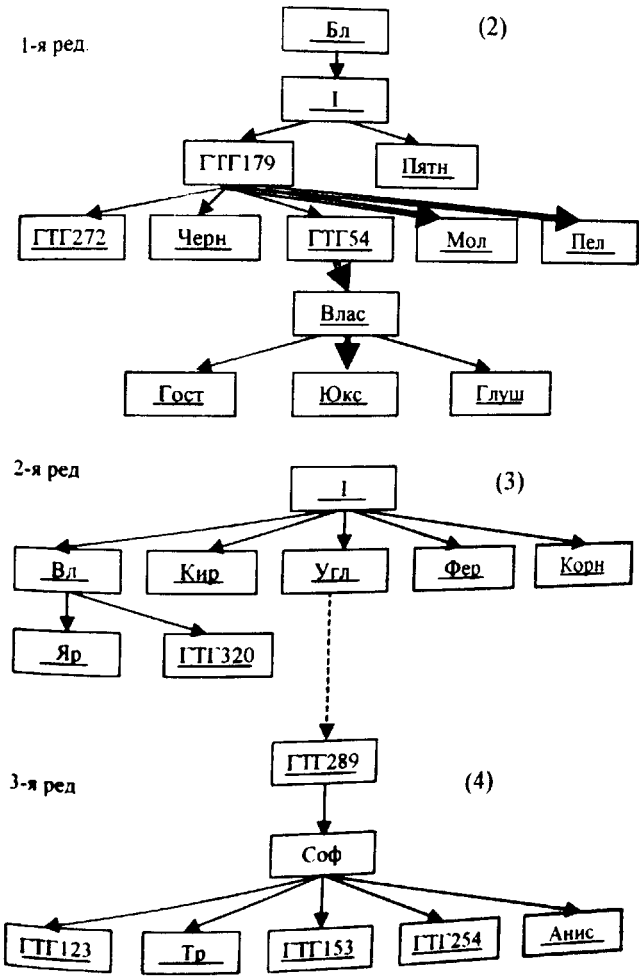
[7] В приведенных выше стеммах не всегда учитывалась хронология чинов. Это объясняется двумя обстоятельствами: приблизительным характером существующих датировок и желанием упростить стемму и ее обоснование. Если из двух икон хронологически более поздняя оказывается на стемме генетически более ранней, то это означает наличие у ней более раннего протографа.

Богоматерь

(1)

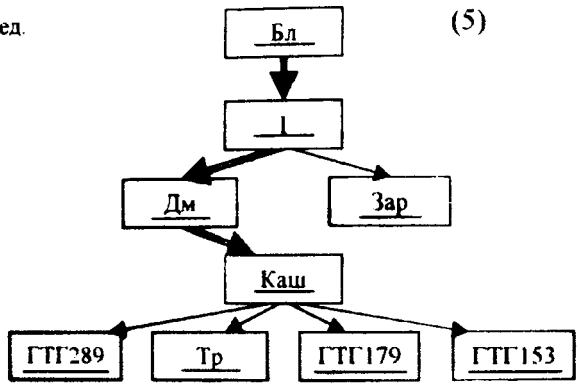


Иоанн Предтеча

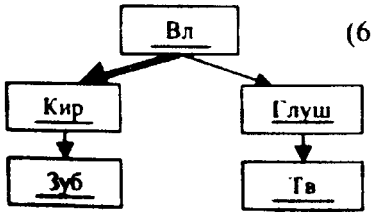


Архангелы

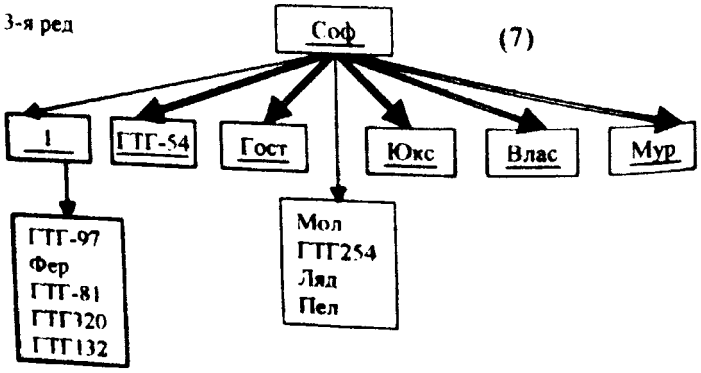
1-я ред. (5)



2-я ред. (6)

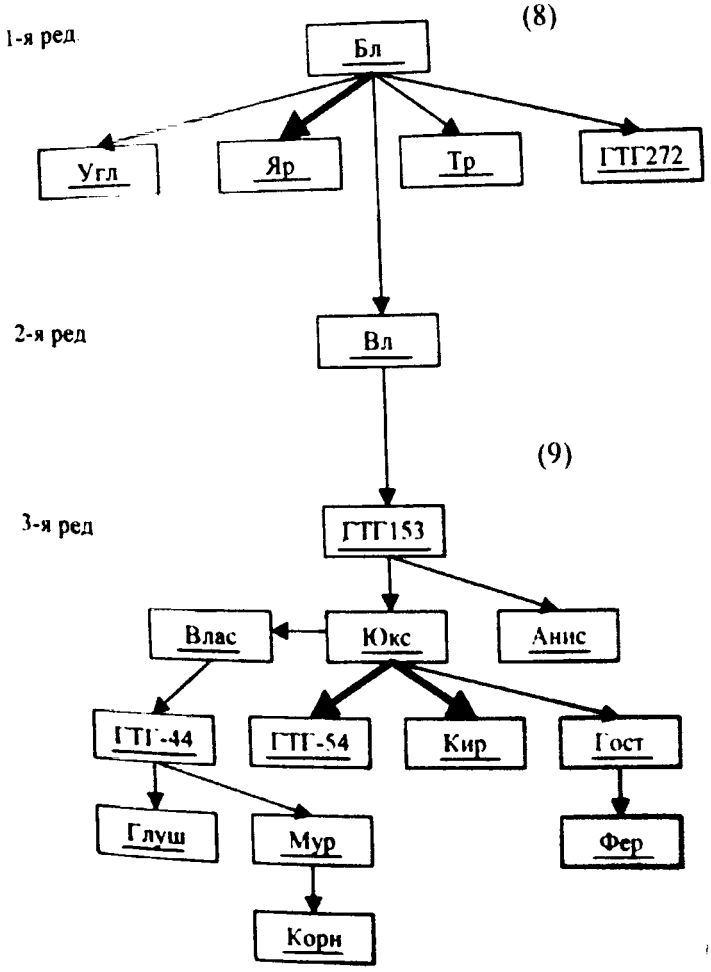


3-я ред (7)

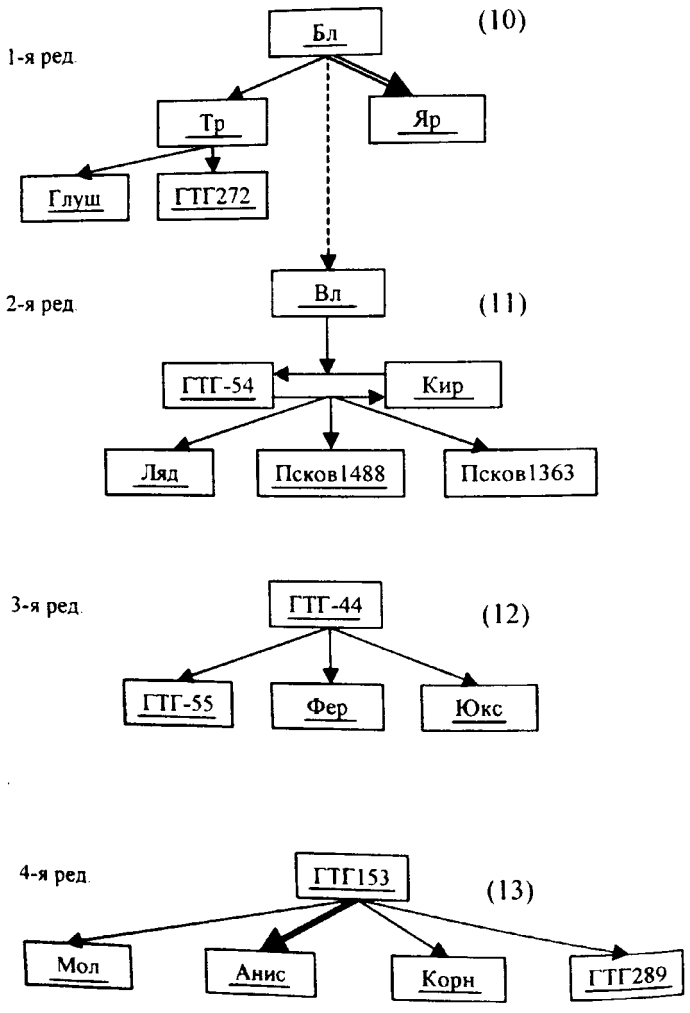


Апостол Петр

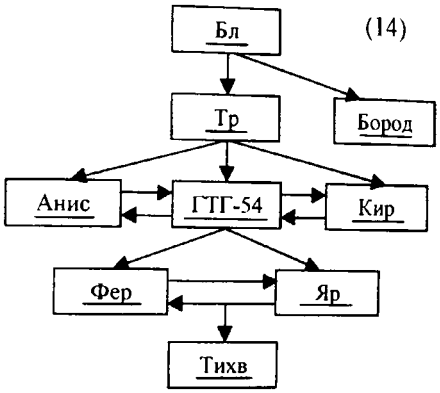
(8)



Апостол Павел

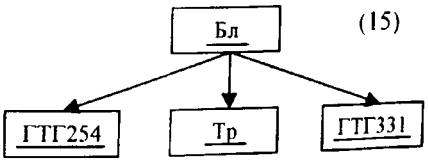


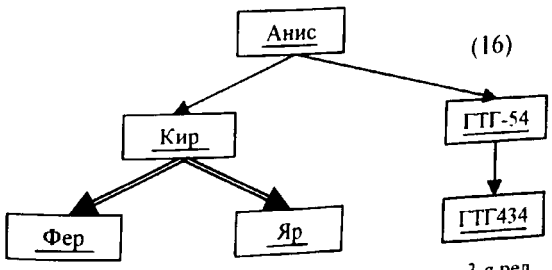
Левый мученик



Правый мученик

1-я ред.

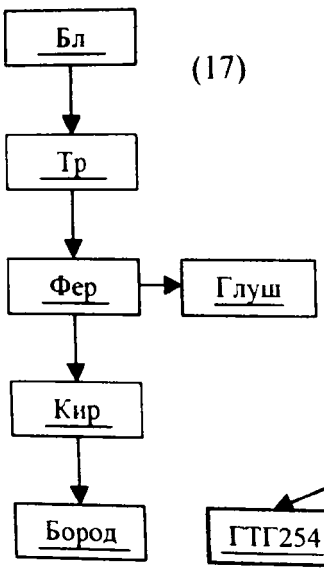




2-я ред.

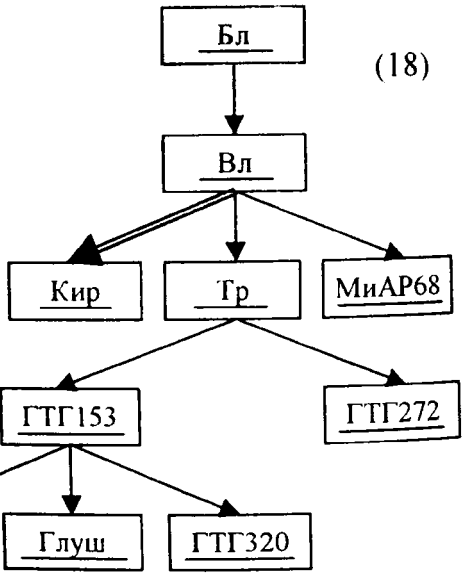
3-я ред.

Василий Великий



(17)

Иоанн Златоуст



(18)

В. М. СОРОКАТЫЙ

ПРАЗДНИЧНЫЙ РЯД РУССКОГО ИКОНОСТАСА. ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ XV–XVI ВЕКОВ

В праздничном чине русского иконостаса с XV в. видное место принадлежало иконам на темы Страстей и евангельских событий, совершившихся по Воскресении Христа. Известны датируемые XVI в. иконы Воздвижения креста, а также Троицы Ветхозаветной и некоторые другие из этого же яруса иконостаса, не встречающиеся в соответствующей части иконостасов того же времени в других странах и землях православного мира.

Обычно данное явление принято считать следствием имевшей место в XV–XVII вв. перманентной тенденции к разрастанию высокого иконостаса в целом и числа икон в пределах каждого из его ярусов. Но это объяснение не может быть признано удовлетворительным. Оно указывает на неразвитость суждений об истории иконостаса, о хронологии изменений в его составе и об общей перспективе его развития, и не раскрывает значения конкретных сюжетов в иконографических программах как иконостаса, так и его праздничного ряда, отчего сами эти программы представляются чем-то аморфным, лишенным структурной определенности.

Но в возникновении, росте или затухании интереса к тем или иным темам в составе иконостаса как раз и обозначаются ступени этого процесса. Данная работа является попыткой первичной систематизации и осмысления материалов для изучения тематического состава и содержания праздничного ряда русских иконостасов XV–XVI вв.

Формам убранства византийского алтарного темплона, предшествовавшим русскому высокому иконостасу, посвящена значительная литература[1]. Не претендуя на сколько-нибудь полный обзор содержащегося в ней материала, приведем лишь некоторые примеры, позволяющие судить об основных этапах эволюции сюжетно-иконографического состава праздничного цикла, входившего в это убранство.

Праздничный ярус русского иконостаса восходит к наиболее распространенному в древности типу оформления темплона — ряду икон важнейших праздников литургического года. Самое раннее упоминание о двенадцати праздничных сюжетах, помещенных на алтарном эпистилии, содержится в письменном источнике 1081 г.[2] К. Уолтер относит к XI в. и само возникновение данного типа

убранства алтарной преграды, связывая его с введением именно в этом столетии сцен Евхаристии в программу росписей алтарной апсиды. Ученый указывает, что между двумя видами декорации алтарной зоны храма тогда произошло разделение функций: сцены Евхаристии оказались предназначенными для созерцания духовенством, совершающим литургию, иконы же алтарной преграды, закрыв для молящихся пространство апсиды вместе с самим совершаемым там действом и с живописью на ее стенах, стали представлять литургию в символических образах[3].

Древнейшие из сохранившихся праздничных икон, предназначавшихся для размещения на алтарном темплоне, относятся к XII — началу XIII в. Часто это двенадцать сюжетов, последовательность которых соответствует евангельской хронологии: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Воскресение», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа», «Успение Богоматери». За данным подбором, известным также по множеству поствизантийских памятников, закрепилось название Dodecaorton. Таков самый ранний из дошедших до нас целиком алтарных эпистилиев, созданный в XII в. для одного их храмов монастыря св. Екатерины на Синае[4].

Но уже на раннем этапе своего существования праздничный цикл в его варианте, связанном с алтарной преградой, не был единообразным. Он мог включать в себя страстные сюжеты, например, «Тайную Вечерю», как на одном из эпистилиев в том же монастыре[5] (отнесение хранящейся там иконы «Омовение ног» X в. к числу изначально предназначенных для алтарного темплона[6] К. Уолтер находит неубедительным)[7]. Другой пример — находящиеся там же две части алтарной вимы последней четверти XII в., первоначально состоявшей из трех частей с пятнадцатью сюжетами. Этот цикл открывают сцены «Рождество Богородицы» и «Введение во храм», за которыми следуют двенадцать названных выше сюжетов, посередине ряда помещен трехфигурный Деисус[8]. По сюжетному составу данному памятнику полностью аналогичен другой синайский цикл икон того же назначения, написанных также на трех досках, который датируется приблизительно 1200 г.[9]

Названные богородичные сюжеты вводятся в состав эпистилия, по-видимому, в силу особой торжественности празднования Рождества Богородицы и Введения во храм. Но присутствие Деисуса среди сцен праздников требует иного объяснения. Оно свидетельствует о том, что рассматриваемые эпистилии воспринимались не как праздничный чин в том его понимании, которое приложимо к более позднему материалу, то есть не только в качестве ряда икон главных праздников года. В данную композицию вкладывалось содержание алтарной преграды в целом, она отражала литургический смысл всей алтарной части храма. Деисус являлся не дополнением к праздничным сценам, но центральным сюжетом. Он означал достигаемую богослужением и участием в нем милость, умоление, в нем находила выражение тема литургической жертвы, причастности верных к ее приношению, то есть тема церкви, ее роли в осуществлении божественного промысла. Осевое положение Деисуса ставит его вне евангельской хро-

нологии. Кроме того, он находится между сценами Преображения и Воскрешения Лазаря, в которых особенно ярко проявляется божественная слава Христа, и потому в содержании самого Деисуса подчеркивается мысль о Втором пришествии. В содержании же праздничных сцен оттеняется включенность их не только во время, циклически повторяющееся в каждом богослужении, но и во время, текущее к эсхатологическому концу.

Очевидно, что эпистилий в таком его составе не являлся набором икон, которые можно снимать с темплона, чтобы класть на аналой в дни определенных празднований. Предположение о подобном их использовании[10] входит в противоречие с очень рано оформившимся принципом объединения многих праздничных сюжетов на досках горизонтального формата. Смысл этих сцен шире, чем напоминание о священных событиях в их календарной последовательности. В большей степени они указывали на место, отводимое памяти о том или ином событии в ходе совершаемой в храме литургии.

Насколько позволяют судить сохранившиеся памятники, в палеологовский период происходит изменение сюжетно-тематического состава изображений, помещаемых на эпистилии алтарного темплона. Число сюжетов увеличивается, композиционная схема эпистилия усложняется. Например, на датируемом XIV — XV вв. эпистилии из церкви Панагии Теоскепастис на Кипре 23 сюжета, заключенные в арочные обрамления, образуют двухрядную композицию, которая разворачивается в обычной последовательности сначала в верхнем, потом в нижнем ряду, причем Страстная неделя и события, имевшие место по Воскресении, выделены в особый цикл: после Входа в Иерусалим и до Вознесения изображены Тайная вечеря, Предательство Иуды, Распятие, Снятие со креста, Оплакивание, Положение во гроб, Сошествие во ад, Явление ангела женам-мироносицам, Явление Христа ученикам, Явление Христа женам-мироносицам в саду, Второе явление Христа ученикам и Уверение Фомы[11]. Однако и здесь последовательность сюжетов не вполне «историческая». Между сценами «Явление Христа женам-мироносицам» и «Явление Христа ученикам» помещен трехфигурный Деисус. Кроме того, всю композицию фланкируют изображения двух пророков, обращенных к центру эпистилия — как бы зародыш пророческого ряда, известного по русским иконостасам начиная с XV в. Несмотря на провинциальное происхождение данного памятника, его высокие художественные достоинства и отточенность его содержания позволяют видеть в нем важное явление в истории иконостаса на византийской почве. По-видимому, иконографическая программа данного эпистилия, возникшего на достаточно зрелой стадии того нового этапа истории иконостаса, который мог начаться уже в раннепалеологовское время, суммирует результат развития праздничного цикла в убранстве алтарной преграды на этом этапе.

Развернутые страстные циклы в составе алтарного эпистилия и некоторых стенных росписей первой трети XIV в., например, фресок Старо Нагоричино 1316–1318 гг.[12], были явлением одного порядка. А. Н. Грабар высказал мысль о взаимосвязанности программы этих фресок и идеи закрытой алтарной преграды[13]. Новое осмысление пространства храма и совершаемой в нем литургии, вы-

звавшее к жизни произведения, подобные этим росписям и эпистилию из церкви Панагии Теоскепастис, несомненно складывалось под влиянием определенных изменений в богослужении.

С начала XIV в. широко распространяется богослужение по Иерусалимскому уставу[14]. К. Х. Фельми обратил внимание на то, что в относящемся к данному столетию «Толковании Божественной литургии» Николая Кавасилы эсхатологический аспект начинает уступать историческому. В центре этого комментария — евангельские события, передаваемые литургическим действом *«поэтому в символах в соответствии с течением земной жизни Сына Божия»*[15]. Интерес к истории, в особенности к событиям Страстной недели, с наибольшей силой сказывается в канонах, характерных для типикона Саввы Освященного. Вместе с тем, рост интереса к историческому началу в осмыслении литургии был связан не столько с вытеснением Иерусалимским уставом Студийского, который в данном отношении не имел от него существенных отличий, сколько с тем, что устав св. Саввы вытеснял устав константинопольского храма св. Софии, который *«в ценном последовании... более соответствовал эсхатологическому пониманию богослужения, чем Иерусалимский устав»*[16].

Иерусалимский устав разнообразнее Студийского в вариантах суточных служб и превосходит его в насыщенности гимнографическим материалом[17], с чем также следует связывать дальнейшее развитие праздничного ряда в сторону умножения числа сюжетов и подробной разработки отдельных тем, которые стали еще более многообразно перекликаться друг с другом.

Может оказаться плодотворной высказанная А. М. Лидовым догадка о том, что на направленности эволюции алтарной преграды в поздневизантийский период сказалось новое чинопоследование литургии, составленное константинопольским патриархом Филофеем в бытность его игуменом афонской Лавры и позже, в третьей четверти XIV в., когда он стал патриархом, введенное им в широкое употребление. При осуществлении этой редакции Иерусалимского устава учитывался мистический опыт исихастов XIV в.[18] Исихастские идеи оказали глубокое воздействие на последующее развитие искусства, сказались на самой концепции художественного образа. Обновленное этими идеями восприятие, с одной стороны, богослужения, с другой — иконного образа обусловило и подготовило возникновение новых форм архитектурной организации и иконного убранства алтарной преграды.

Сохранившихся праздничных икон палеологовского периода недостаточно для детального суждения об эволюции состава и внешнего оформления праздничного цикла на алтарных преградах XIV — первой половины XV в. и для точной периодизации происходивших в нем изменений. Но поскольку этот процесс был связан с развитием иконостаса в целом, возможны общие суждения о нем. Его направленность определялась эволюцией литургических обрядов. С конца XII в. они стали объединяться в связное действо, в котором повысилось значение чина проскомидии. Этим было обусловлено распространение алтарной преграды вширь. Даже самые крупные ранние эпистилии, в том числе с изображением праздников, имели сравнительно небольшие размеры и помещались

только против центральной части алтаря — в соответствии с представлениями об особой ее сакральной значимости. Но в XII в. обозначилось стремление изолировать от молящихся всю алтарную зону храма, которая начала восприниматься как обладающая более равномерной сакральной напряженностью[19]. Если жертвенник оставался открытым или если перед ним имелась преграда, проницаемая для взоров, отсутствовали побудительные мотивы к тому, чтобы пояснить приуготовление бескровной жертвы сюжетами икон этой преграды. Принятие же формы иконостаса, закрывшего все алтарное пространство, отвечало новому пониманию функций этой структуры и способствовало разрастанию вмещаемого ею иконного убранства.

Кроме того, с отказом от песенного последования по Уставу Великой (Софийской) церкви молящиеся перемещались из периферийных частей храма в центральный неф, что также требовало более отчетливого отделения алтарной зоны в целом от помещения для молящихся. В небольших храмах это происходило независимо от особенностей богослужения[20].

Обе данные тенденции совпали с развитием интереса к событийному, историческому аспекту интерпретации богослужения в художественных образах, который также нашел выражение в развитии праздничного цикла в убранстве алтарной преграды, особенно за счет наиболее связанных с евхаристической темой страстных и пасхальных сцен.

В таких праздничных циклах, как помещенный на эпистилии из церкви Панагии Теоскепастис, обилие этих сцен соответствует роли Евхаристии в суточном, седмичном и годовом богослужении, постоянному переплетению их материала, чтений и песнопений, в каждодневных службах. Вместе с тем, весь цикл со столь расширенной иконографической программой отвечал сложности годового круга богослужения, включающего богослужение месяцеслова, великопостного и пасхального кругов, материал каждого из которых включается в структуру суточного круга[21]. Из этого следует, что хотя развитие событийного начала в изображениях, помещаемых на алтарной преграде, было связано с усилением исторического аспекта в переживании литургии и даже являлось признаком определенного перелома в ее осознании, оно не приводило к вытеснению эсхатологического переживания самих изображаемых событий. Расширение тематического состава праздников отвечало стремлению к более полному слиянию всего цикла с ходом богослужения, способствовало органическому включению всех и каждого из его элементов в эсхатологическое по своей природе литургическое время. Благодаря этому и на позднейшем этапе развития праздничного цикла, помещаемого на византийской алтарной преграде, сохранялся необходимый баланс между историческим и эсхатологическим аспектами интерпретации его сюжетов.

Описанные процессы неминуемо должны были привести к заполнению алтарной преграды иконами на всем ее протяжении, к росту размеров икон и к становлению праздничного ряда как самостоятельного образования, в которое уже не могла включаться деисусная композиция.

О такой направленности дальнейшего развития свидетельствуют поствизантийские памятники. В их иконографический состав вводятся и некоторые но-

вые темы, неизвестные по праздничным циклам византийских алтарных преград. Так, в праздничном ряду из афонского монастыря Дионисиу, датируемом второй половиной XV — началом XVI в., имеется икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Издатели этого чина обосновывают ее присутствие тем, что память о данном событии является главным храмовым праздником монастыря, и высказывают предположение, что она возникла несколько позже других икон ансамбля[22]. Это допущение неубедительно, поскольку стилистически «Усекновение главы Предтечи» от них не отличается, и кроме того, оно ничего не объясняет, ибо и в более позднее время этот новый сюжет пришлось бы на тех же основаниях вводить в число традиционных. Вероятно, для включения в праздничный ряд данного сюжета, близкого по своему содержанию к христологическому циклу, было достаточно указанной локальной особенности богослужения. Но вместе с тем, как будет показано ниже на примерах русских иконостасов, он мог стать частью праздничного ряда и вне связи с предтеченским храмовым посвящением — как образ одного из наиболее торжественных праздников года.

Праздничные регистры иконостасов XVI в. из некоторых церквей Кипра состоят из большого числа икон и имеют еще более широкий и многообразный иконографический репертуар. Так, насчитывающий 23 иконы праздничный ряд иконостаса начала XVI в. из церкви Панагии Кафолики в Пелендри начинают две иконы Благовещения; кроме образов других событий, совершившихся по Воскресении Христа, здесь есть иконы «Явление Христа Марии Магдалине», «Беседа Христа с самаритянкой у кладезя»[23]. Праздничный ряд из 21 иконы, находящийся в монастыре Св. Неофита близ Пафоса, исполненный в 1544 г. мастером Иосифом Хурисом, начинается с очень развитого протоевангельского цикла, куда входят «Отвержение даров», «Благовестие Иоакиму» и «Благовестие Анне»[24]. А в праздничном ряду небольшого иконостаса XVI в. из церкви св. Николая в Клонари, состоящем всего из 11 икон, тем не менее имеются «Благовестие Иоакиму», «Благовестие Анне» и «Зачатие св. Анны»[25].

Многооттеночность содержания и вариативность сюжетно-иконографического состава убранства алтарной преграды византийского храма сыграли большую роль при возникновении и дальнейшем развитии как русского высокого иконостаса в целом, так и являющегося его частью праздничного ряда.

Самый ранний из сохранившихся русских праздничных чинов, принадлежащий Софийскому собору в Новгороде (1341 г.), имеет иконографический состав, наиболее строгий и краткий из рассмотренных. Это три иконы с 12 сюжетами Додекаортона в традиционной «исторической» последовательности[26]. Из предшествующего изложения следует, что для своего времени такой состав был несколько архаическим. В данном выборе, несомненно, сказалось то, что богослужение в соборе велось по уставу Великой церкви. Не исключено также, что условием акта 1341 г. было повторение более ранних икон собора. В совокупности с располагавшимися под «праздниками» по сторонам от проема царских врат местными иконами «Павел и Петр» XI в. (Новгородский музей) и «Спас Золотая ризa» (Музеи «Московский Кремль») они составляли иконостас[27]. Как ни внушительны были его размеры, он еще не был тем, что принято называть рус-

ским высоким иконостасом. Располагаясь между алтарными столпами, данная структура преграждала только пространство центральной апсиды, оставляя боковые алтарные помещения открытыми для обозрения из наоса[28].

Возникновение высокого иконостаса вполне обоснованно принято связывать с распространением в Московской Руси в конце XIV в., при митрополите Киприане, богослужения по Иерусалимскому уставу[29]. Следует отметить, что этот устав вытеснял господствовавший прежде Студийский устав, приходил ему на смену, во-первых, в исторически очень краткий период, и, во-вторых, в то время, когда уже отчетливо проявился характер воздействия Иерусалимского устава на искусство. Быстрота перехода от одного устава к другому должна была обострить восприятие различий как между ними самими, так и между теми формами алтарной преграды, которые представлялись соответствовавшими каждому из них. Складывавшийся в Византии в процессе длительной и сложной эволюции вариант алтарной преграды, перекрывающей все пространство алтаря и снабженной наиболее полно отражающим литургическое чинопоследование иконным убранством, в этой ситуации мог осознаваться как естественная и даже обязательная принадлежность богослужения по уставу св. Саввы[30]. Однако для осуществления перехода к новой иерархической упорядоченности, отличающей высокий русский иконостас от алтарной преграды византийского храма, требовалось активное переосмысление ее структуры и содержательного наполнения. В выработанной в Москве новой иконографической программе, более многочастной, с более сложной внутренней соподчиненностью, состав и иконография деисусного чина византийской алтарной преграды подверглись радикальному пересмотру, пророческий ряд стал в сущности новым образованием, и лишь праздничный ряд, по-видимому, остался в составе, заданном синхронными византийскими образцами.

Уже при возникновении русского высокого иконостаса его праздничный ряд существенно отличался по своему сюжетному составу от «праздников» новгородского Софийского собора. В число 14 икон древнейшего из таких чинов, принадлежащего Благовещенскому собору Московского Кремля, кроме «двунадесятых праздников» входят «Тайная вечеря» и «Положение во гроб». Хотя в результате изысканий последних десятилетий и начальная принадлежность всех этих икон данному собору, а также связывавшаяся с его историей точная дата их возникновения (1405 г.) были подвергнуты сомнению[31], высочайшее художественное качество икон не позволяет усомниться в том, что они были созданы для одного из важнейших храмов Московского Кремля или Московской земли, датировка же их началом XV в. осталась непоколебленной[32]. Поскольку происхождение этого комплекса не выяснено окончательно, нет оснований для уверенного суждения о том, с какой полнотой он сохранился. Но и в наличном его составе отчетливо тенденция, прослеживаемая в праздничных чинах других ранних московских иконостасов. Она выразилась в росте числа «праздников» и выделении в их составе страстного цикла.

Очевидно, не полностью сохранился праздничный ряд иконостаса 1408–1410 гг. из Успенского собора во Владимире, от которого до нас дошли ико-

ны «Благовещение», «Вознесение», «Воскресение» (все — ГТГ), «Сретение» и «Богоявление» (обе — ГРМ)[33] и, кроме того, вторично использованные древние доски, на которых в XVIII и XIX вв. были написаны «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Рождество Христово», «Вход в Иерусалим», «Преображение» и «Успение»[34]. Для полноты «двунадесятых» здесь недостает «Распятия», «Воскрешения Лазаря» и «Сошествия Святого Духа», вместе с которыми названные сюжеты могли составлять чин из 14 икон.

Но, согласно описям конца XVII в., во владимирском иконостасе было 25 «праздников»[35]. Столько же их было там и в 1771 г., когда составлялась «Опись ветхого серебра», снятого с икон данного иконостаса перед заменой его новым иконостасом[36]. Зная лишь общее количество икон владимирского иконостаса по описи 1708 г., М. А. Ильин рассчитал число икон в его рядах, удивительно точно совпавшее с указанным в этих не известных ему источниках[37]. В отличие от описей XVII в., в описи 1771 г. приводятся названия икон, в их числе и праздничных. Кроме «двунадесятых», это еще 13 икон: «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Страстной образ первой» (вероятно, «Целование Иуды»), «Представление Христово к Каиафе», «Ругание иудейское ко Христу», «Ведение ко кресту», «Восхождение на крест», «Снятие со креста», «Положение во гроб», икона с тем же названием (возможно, «Оплакивание»), «Жены-мироносицы», «Фомино уверение» и «Живоначальная Троица»[38]. Н. К. Голейзовский и В. В. Дергачев полагают, что это и есть первоначальный состав праздничного ряда, но не раннего XV в., а 1481 г. Дело в том, что, не считаясь со стилем сохранившихся икон, эти авторы приписали их Дионисию и отнесли к исполненному им в 1481 г. вместе с другими мастерами иконостасу Успенского собора Московского Кремля, который якобы был перенесен в XVII в. во владимирский Успенский собор. В качестве доказательства этой идеи они приводят свою графическую реконструкцию иконостаса[39].

Но с обеими реконструкциями нельзя согласиться. Они исполнены без тщательного исследования следов крепления тябл иконостаса во владимирском соборе и опираются на поздние источники, отражающие его состав, по-видимому, с теми изменениями, которым он подвергся до конца XVII в. В реконструкции, разработанной М. А. Ильиным, наибольшие возражения вызывает не то, что для раннего XV в. здесь слишком велик праздничный ряд[40], — ведь чин, помещенный на эпистилии из церкви Панагии Теоскепастис, почти столь же обширен. Неправдоподобно предположение, что боковые крылья древнего иконостаса распространялись на пристроенные князем Всеволодом галереи-притворы, восточные компартименты которых не имели прямой функциональной связи с алтарным пространством собора[41]. Вместе с тем, даже сохранившихся икон деисусного чина слишком много для размещения их только в предалтарном пространстве собственно собора, с разрывами на западных гранях алтарных столпов. Неубедительна и схема расположения ярусов иконостаса в двух разных пространственных планах, исполненная В. В. Филатовым также не на основе натурных исследований, но лишь в оправдание несогласованности размеров икон с архитектурой алтарной части храма в том случае, если этот иконостас действительно

расчленялся алтарными столпами[42]. Реконструкция Н. К. Голейзовского и В. В. Дергачева, не приемлемая в целом, содержит неточности и в характеристике сюжетно-иконографического состава этого, как они считают, дионисиевского иконостаса. Распространенные в праздничных чинах с древнейших времен мариологические сюжеты они оценивают как редкие и полагают, что в «Васильевском» чине не было «Рождества Богородицы» и «Введения во храм»[43], хотя на происходящих оттуда иконах с этими названиями имеются остатки красочного слоя начала XV в.[44]

В. Г. Брюсова попыталась примирить предложенные Н. К. Голейзовским и В. В. Дергачевым реконструкцию и интерпретацию истории иконостаса со стилем его икон. Связав их с творчеством как Андрея Рублева, так и Дионисия, она предположила, что иконостас начала XV в. был около 1481 г. перенесен в московский Успенский собор, где его только поновил Дионисий со своей артелью, а в середине XVII в. он был возвращен во владимирский Успенский собор[45]. В результате история памятника представилась еще более путаной.

Очевидно, проблемы истории этого иконостаса не могут быть решены без серьезного повторного исследования как архитектуры Успенского собора во Владимире, так и происходящих оттуда икон. Отметим лишь следующее. Хотя в начале XV в. уже могли существовать праздничные ряды из 20 и более икон, соответствующий чин владимирского иконостаса, вероятно, был все-таки меньше. Чин, реконструированный на основании описи 1771 г., имеет детали, необычные для начала XV в. В частности, неизвестна ни одна столь ранняя праздничная икона Троицы. Ниже мы попытаемся показать, что с включением этой иконы в праздничный ряд его содержание приобретает качество, характерное скорее для позднего XV в. Страстной же цикл, фиксированный описью 1771 г., по детальности отображения событий Страстной недели не имеет себе равных до начала XVI в. (см. ниже). Такие циклы, особенно широко распространяющиеся в русских иконостасах с возникновением страстного ряда в качестве самостоятельного образования[46], не совсем корректно только на основании позднейшего письменного источника вносить в число икон иконостаса, созданного, согласно верной его датировке, в начале XV в. И вовсе не правомерно признание за таким источником большего авторитета, чем за сохранившимися произведениями.

К чину из владимирского Успенского собора близок по времени возникновения праздничный ряд иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевого монастыря 1425–1427 гг., сохранившийся полностью и состоящий из 19 икон. Кроме икон «двунадесятых праздников», в нем имеются сюжеты Страстей: «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Снятие со креста», «Положение во гроб», с поясняющими таинственный смысл происходившего на Тайной вечере «Преподанием вина» и «Преподанием хлеба». Сцены Евхаристии, находящиеся почти на осевой линии этого иконостаса, подчеркивают литургический характер всего чина. Не нарушая «исторической» последовательности сюжетов, они акцентируют символическую сторону его содержания. Сцена «Явление ангела женам-мироносицам у гроба» дополняет пасхальный цикл[47].

Об интересе к страстной теме в праздничном ряду иконостаса свидетельствует принадлежавшая к подобному чину небольшая московская икона середины XV в. «Омовение ног» из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)[46].

В памятниках конца XV — начала XVI в. наблюдается несколько иное, чем в первой половине XV в., осмысление чиновой композиции. То, что в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 г. больше сцен Страстей, чем в троицком иконостасе (это «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Суд Пилата», «Несение креста», «Утверждение креста», «Снятие со креста», «Положение во гроб»), а события по воскресении Христа, кроме иконы «Жены-мироносицы у гроба», представлены еще и «Уверением Фомы», объяснимо большими размерами этого собора. Но в «историческую» последовательность сюжетов здесь вставлено «Преполовение» («Проповедь отрока Христа во храме»), которое, нарушая ее, подчеркивало значение Пятидесятницы, — наряду с иконами, посвященными Женам-мироносицам и Уверению Фомы. Обилие сюжетов Страстной недели уравновешивалось детально представленной Пятидесятницей, в целом же предпасхальный и пасхальный циклы, с обязательными «Распятием», «Воскресением», «Вознесением» и «Сошествием Св. Духа», занимали больше половины ряда, включавшего, наряду с «двунадесятыми» праздниками, также «Рождество Богородицы» и «Введение во храм»[47].

Интересной особенностью кирилловского чина было то, что он заканчивался иконой столпника Алимпия[48]. Смысл помещения ее в праздничный цикл неясен. Но следует принять во внимание, что в иконостасе церкви Св. князя Владимира того же монастыря (1554 г.), праздничный ряд завершался иконой столпников Даниила и Симеона[49]. Это указывает на существование определенной местной традиции. Если предположить, что на несохранившейся иконе соборного иконостаса был изображен столпник Симеон, имя которого в результате поновлений было заменено другим именем, то этой традиции может быть дано следующее объяснение. Празднованием памяти Симеона столпника отмечается церковное новолетие, отчего к его имени часто добавляется определение «летопроводец». Необычное для праздничного ряда изображение вносит нечто новое в его осмысление, изменяет соотношение между порядком его сюжетов и реальным течением времени. Время Литургии как таковой здесь соединяется как с литургическим годом, исчисляемым от пасхальной недели, так и с месяцесловом. Возникает отчетливый ориентир, отмечающий направленное к эсхатологическому концу чередование годичных циклов. Вместе с тем, становятся более оправданными отступления от евангельской хронологии и введение новых сюжетов, не имеющих прямого отношения к евангельскому циклу. Эти тенденции сказались на составе современных кирилловскому и более поздних праздничных чинов.

Московских памятников, имеющих отношение к обсуждаемой проблеме, сохранилось очень мало. Известны лишь две иконы праздничного ряда созданного Дионисием около 1500 г. иконостаса Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря: «Распятие» (ГТГ) и «Уверение Фомы» (ГРМ). В соответствии с пометами на их тыльных сторонах, первая из них в этом чине занимала, считая справа

налево, девятое место, вторая — пятое[52]. Следовательно, кроме обязательного «Воскресения», между ними стояли еще две иконы. Наиболее вероятен выбор из трех сюжетов: «Снятие со креста», «Оплакивание» и «Жены-мироносицы у гроба». Согласно составленной в 1683 г. описи собора, тогда в иконостасе насчитывалось 20 «праздников»[53]. Если их было столько же изначально, то, начиная слева, «Распятие» стояло на 12-м месте. Следовательно, в числе предварявших его икон были богородичные и страстные, в случае же отсутствия первых вторые составляли очень развернутый цикл. Согласно предложенной И. А. Кочетковым гипотетической реконструкции данного чина в нем имелись «Преполовение» и «Троица»[54], что возможно, хотя и нуждается в доказательстве.

Самая ранняя дошедшая до нас икона «Троица», которая может быть отнесена к праздничному ряду иконостаса, происходит из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, где она, в паре с иконой «Распятие», находилась над ракой Сергия Радонежского. Обе иконы датируются концом XV в. (Сергиево-Посадский музей)[55].

Праздничный ряд новгородского иконостаса конца XV в. из Никольского Гостинопольского монастыря кроме обычных для XV в. и, безусловно, располагавшихся в «историческом» порядке икон «Рождество Христово» (коллекция банка Амброзиано Венето в Виченце), «Сретение» (частное собрание за рубежом), «Крещение» (Дом-музей П. Д. Корина), «Воскрешение Лазаря» (ГИМ), «Вход в Иерусалим» (Дом-музей П. Д. Корина), включал также «Преполовение» (частное собрание за рубежом)[56] и «Троицу»[57], входившие в пасхальный цикл. Очевидно стремление выделить этот цикл даже в небольшом чине, состоявшем лишь из 12 икон[58].

О том, что в цикле Пятидесятницы соблюдалась не «историческая», а триодная последовательность, свидетельствует небольшой иконостас начала XVI в. из собрания В. Н. Ханенко (КМРИ), написанный на цельной доске где-то на Севере, в художественным очаге, находившемся под определяющим воздействием ростовской иконописи, но знакомом и с искусством Новгорода. Как и в предшествующем случае, здесь 12 праздничных сюжетов. «Троица Ветхозаветная» помещена в конце ряда, перед «Сошествием Святого Духа»[59].

При столь ограниченном подборе сюжетов сцены Страстей могли быть представлены минимально. Но это нельзя оценивать как признак угасания интереса к данной теме. В чинах краткого состава отдавалось предпочтение пасхальному циклу, с завершающими его сливающимися в единый праздник Троицей и Сошествием Святого Духа. Сюжеты Евхаристии как бы вытесняются сценой, являющейся ее ветхозаветным прообразом.

С фиксируемой этими примерами направленностью эволюции праздничного ряда могло быть связано возникновение и распространение на рубеже XV XVI вв. иконографической схемы царских врат, в которой образы Евхаристии нашли для себя новое почетное место[60].

Развитию темы встречи Ветхого и Нового заветов, а также — в прообразовательном смысле — темы Страстей в контексте праздничного ряда способствовало включение в него сюжета «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Это

икона первой трети XVI в. из относимого к ростовской художественной культуре так называемого Каргопольского чина (КМРИ)[61], по-видимому, весьма пространного по своему составу, где этот сюжет присутствовал наряду с развитым страстным циклом[62]. Данный пример не является единственным. Согласно описи 1656 г., во Введенском соборе Корнильево-Комельского монастыря имелось *«над деисусом праздников владычных и богородичных и предтечевых 24 образа»*[63]. Изданные деисусные и праздничные иконы комельского иконостаса датируются около 1515 г.[64] Среди 10 сохранившихся «праздников» имеются «Омовение ног», «Снятие со креста», «Положение во гроб» и «Жены-мироносицы»[65], но, к сожалению, нет «предтечевых» икон, и мы лишены возможности судить о времени возникновения последних. Дело в том, что при размещении иконостаса начала XVI в. в каменном Введенском соборе, построенном, вероятно, в 1550-е годы[66], для него могли быть написаны дополнительные иконы. В диаконнике собора помещался патрональный Ивану Грозному придел Усекновения главы Иоанна Предтечи[67], чем и могло быть обусловлено появление в иконостасе интересующих нас икон (или иконы) — по аналогии с упомянутым праздничным рядом из монастыря Дионисиу на Афоне. Но такому предположению следует противопоставить пример праздничного ряда иконостаса середины XVII в. из собора московского Новоспасского монастыря, где имеется не связанная с его посвящением икона Иоанна Предтечи, стоящая на своем «календарном» месте в конце чина, после «Успения Богородицы»[68].

Итак, памятники позднего XV — раннего XVI в. позволяют фиксировать определенный сдвиг в осмыслении праздничного ряда иконостаса, проявившийся в разрастании цикла Пятидесятницы и дополнении чина сюжетами, не имеющими непосредственного отношения к земной жизни Христа. Это неминуемо приводило к нарушению «исторической» последовательности сцен чина и к необходимости сочетать ее с очередностью календарной и открывало возможность включения в его состав икон иных, наиболее торжественно отмечаемых праздников. Кажется, идея чина с таким составом могла возникнуть именно в конце XV в., в связи с ожиданиями конца света и с переживаниями, возникшими по прошествии казавшегося роковым 7000-летнего рубежа земной истории. Однако эсхатологические переживания могли лишь послужить толчком к развитию тенденции, уже имевшей место. По-видимому, во второй половине XV в. состав и иконография иконостаса стали формироваться под более глубоким воздействием самой структуры богослужения по Иерусалимскому уставу, многовариантности его суточных служб, гимнографического богатства, сложности подбора всевозможных элементов минейных текстов[69]. При относительно устойчивой иконографии отдельных сцен изменилось осмысление каждой из них и чина в целом, повествование стало теснее соотноситься с чтениями и песнопениями, включаемыми в суточные богослужения, зримый образ полнее проникся их внутренней сложностью. В объединении сюжетов, разнородных по повествовательному материалу, возросло значение промыслительности их содержания.

Разумеется, соотнесенность икон праздничного чина одновременно с Евангелием, литургией и календарем существовала всегда, и потому при любых

изменениях его сюжетного состава в нем непременно присутствовали «Распятие» и «Воскресение». Но с развитием гимнографии обострилось восприятие связей между символикой иконы и определенными моментами богослужения. «Историческая» очередность сюжетов потеряла прежнее значение, став лишь частным случаем в пределах литургической и месяцесловной последовательности.

Если возвратиться на новгородскую почву, станет очевидным, что уже в начале XV в. иконостас Софийского собора выглядел запоздалым по сравнению с современными ему московскими иконостасами. Недостаточность той его структуры, которая сложилась в XIV в., вероятно, остро ощущалась к 1438 г., когда он был дополнен пятифигурным деисусным чином[70]. Заметим, что в то время деисусный чин был господствующей формой иконостаса, в том числе и в Новгороде[71]. Новый иконостас стал выше прежнего, но не распространился к боковым стенам собора.

Архаизм софийского иконостаса был оправданным, поскольку уставные особенности богослужения в этом храме, по-видимому, оставались неизменными. Его структура могла влиять на представления новгородцев о том, какой должна быть алтарная преграда. Но это воздействие имело скорее самый общий характер и сводилось к выбору иконостасов с ограниченным числом ярусов и лаконичной иконографической схемой.

Новгородских икон XV в., которые можно с уверенностью отнести к праздничным чинам, известно очень мало, псковские же практически отсутствуют. Это склоняет к мысли о том, что до присоединения Новгорода и Пскова к Московскому государству формы многоярусного иконостаса в его московском варианте совсем не привились на их почве (хотя следует отметить, что при столь плохой сохранности материала статистика не может служить достаточным основанием для решительных обобщений). Во всяком случае, пример гостинопольского иконостаса показывает, что к концу XV в. иконостас Софийского собора вовсе не был на русском северо-западе образцом для подражания и повторения.

Безусловным авторитетом пользовались святыни, чтимые образы, каковыми обычно становились местные, поклонные иконы. От икон верхних ярусов иконостаса, оформлявших более отдаленное от молящихся литургическое пространство, редко исходили откровения святости, чудотворения. Они принадлежали к иному пласту представлений, отвлеченному от ожидания непосредственно выраженного заступничества, и потому наследование их иконографии не было созданием «списков», своего рода копий, как в случае с местными и иными моленными иконами, оно происходило иначе: иконография и сюжетный состав образца чаще передавались в общих чертах, причем для отдельных икон могли быть указаны заказчиком либо выбраны иконописцем некие образцы-посредники, например, из числа аналойных икон «на полотенцах» (таблеток) или из числа сцен, помещенных в портативных («походных») иконостасах; размеры икон-повторений и их число зависели от габаритов того храма, для которого они предназначались. В конечном счете выбор образца при создании иконостаса был в большей степени обусловлен особенностями богослужения и характером храмового интерьера.

Богослужение по уставу св. Саввы окончательно утверждается в Новгороде при архиепископе Геннадии (1484–1505 гг.). В составленном им Окозрительном уставе проведена типологическая классификация служб суточного круга по Иерусалимскому типику. Этот важный литургический памятник, являющийся пособием по практическому применению данного типика, впоследствии получил в России повсеместное распространение[72].

Однако софийский иконостас был перестроен в структуру, закрывшую пространство алтаря во всю его ширину, не при Геннадии, а лишь при его преемнике архиепископе Серапионе. В 1508–1509 гг. в дополнение к 12 «праздникам» XIV в. иконостас получил еще 12 икон, написанных на четырех досках, с сюжетами Страстной недели и начала пасхального цикла: «Тайная вечеря, Причащение хлебом, Причащение вином», «Омовение ног, Поцелуй Иуды, Взятие Христа под стражу», «Шествие на Голгофу, Восшествие на крест, Испрошение тела Христа у Пилата», «Снятие со креста, Положение во гроб, Жены-мироносицы у гроба»[73]. Это новшество явилось следствием уставных изменений, внесенных в соборное богослужение, по-видимому, уже Геннадием. О характере этих изменений позволяют судить тексты Чиновника Софийского собора, которые содержат два хронологических пласта, 1540-х годов и первой половины XVII в. Эти тексты свидетельствуют, что к тому времени все пространство соборного алтаря осмысливалось как единое и, следовательно, в одинаковой степени закрытое от глаз молящихся иконостасом[74].

В данном случае выбор сюжетов Страстной недели было бы неверно объяснять ростом интереса к этой теме. Иконостас и его праздничный регистр приводились к тому виду, который для больших соборных храмов давно стал общепринятым. Характерно демонстративное безразличие нового состава чина к евангельской хронологии. «Историческая» очередность сюжетов недостижима при любом варианте размещения его икон без расчленения их на отдельные сюжеты: для полного ее соблюдения пришлось бы на одной из икон XIV в. сцену «Вход в Иерусалим» отделить от «Распятия». Но иконы не были распилены. Вероятно, права Э. А. Гордиенко, полагая, что новые иконы были поставлены по две (по шесть сюжетов) по сторонам от древних «праздников»[75]. В этом случае содержание последних как бы дублировалось: промыслительность евангельских событий раскрывалась через литургологические и евхаристологические сюжеты.

В дальнейшем развитый праздничный чин в том сложном составе, который известен по памятникам рубежа XV–XVI вв., распространяется на Руси повсеместно. Столичные образцы первой половины XVI в. неизвестны либо сохранились недостаточно полно, но приводимые ниже примеры можно рассматривать как косвенное свидетельство того, что и на завершающем этапе сложения единого Русского государства искусство Москвы играло активную роль в интересующих нас процессах.

Самый ранний пример в искусстве Пскова — небольшие иконы начала XVI в. неизвестного происхождения: «Богоявление», «Омовение ног», «Оплакивание» (все — ГИМ)[76], «Рождество Христово», «Вознесение» (обе — Псковский музей)[77], «Благовещение», «Уверение Фомы» и «Жены-мироносицы у гроба»

(все — Пражская национальная галерея)[78]. Последние три иконы из собрания Кондаковского семинара, отнесенные Х. Хлавачковой к псковской школе[79], по стилистическим и материальным признаками тождественны хранящимся в российских собраниях и, несомненно, являлись частью того же ансамбля. Для своего времени этот чин был обычен: даже среди восьми имеющихся его икон четыре относятся к страстному и пасхальному циклам.

Из более поздних псковских чинов назовем наиболее характерные. Среди «праздников» середины XVI в. из церкви Архангелов Михаила и Гавриила имеется «Троица»[80], в чине того же времени из церкви Николы со Усохи, насчитывавшем около 16 икон, — «Рождество Богоматери» (ГРМ), «Введение во храм», «Преполовение» и «Воздвижение креста»[81], в иконостасе третьей четверти XVI в. из церкви Дмитрия — те же богородичные сюжеты и «Троица» (все — Псковский музей)[82].

В Новгороде среди праздничных икон 1540-х годов из Спасо-Нередицкого монастыря имеется «Троица»[83], среди 16 «праздников» иконостаса середины XVI в. Рождественского придела Софийского собора — «Рождество Богоматери» и «Введение во храм», «Троица» и «Воздвижение креста», среди 18 «праздников» иконостаса 1558 г. из церкви Петра и Павла в Кожевниках — «Зачатие св. Анны», «Рождество Богородицы», «Троица», «Преполовение» и «Воздвижение креста»[84], в иконостасе 1560-х годов из Рождественского собора Антониева монастыря — «Троица» (все — Новгородский музей)[85].

К ростовской художественной культуре принадлежат иконы праздничного чина второй четверти XVI в. из Борисоглебского монастыря близ Ростова: «Евхаристия», «Снятие со креста», «Положение во гроб» (ГТГ)[86]; к культуре Ростовских земель и Поволжья — чин 1560-х годов из Успенского собора Богородицкого монастыря в Свияжске, в котором присутствуют богородичные иконы: «Рождество Богоматери», «Введение во храм», страстные: «Омовение ног» и «Положение во гроб», а также «Троица»; и чин третьей четверти XVI в. из Троицкой церкви того же города, в котором наряду со «Снятием со креста», «Положением во гроб» и «Женами-мироносицами» имеется «Троица» (все — Музей искусств Татарстана, Казань)[87].

К белозерской ветви вологодской художественной культуры относится чин из созданного около 1574 г. иконостаса Успенского собора в Белозерске, состоявший более чем из 20 икон и включавший «Омовение ног», «Тайную вечерю» и «Приведение к кресту» (ГТГ)[88], «Предательство Иуды», «Восшествие на крест», «Испрошение тела Христа у Пилата», «Оплакивание»[89].

В созданном каргопольским мастером праздничном чине первой трети XVI в. из Покровской церкви Лядинского погоста близ Каргополя имеется «Воздвижение креста» (ГРМ)[90].

Памятники с жестко закрепленным составом позволяют судить о том, что расстановка икон в чинах не была единообразной.

В первой трети XVI в. в новгородской провинции возник праздничный чин, включавший «Троицу» и «Преображение» (Дом-музей П.Д. Корина)[91], «Сретение» и «Воздвижение креста» (Музей икон Реклингхаузен)[92]. Изначальную

принадлежность всех четырех памятников одному и тому же ансамблю убедительно доказала Э. Хаустайн-Барч[93]. В данном комплексе надпись «Преображение» начинается на фоне сцены «Троица»[94], в соответствии с календарной очередностью праздников и в отличие от более ранних чинов, где «Преображение» занимает место, соответствующее евангельскому рассказу. «Преображение» находится после «Троицы» и в чине, помещенном на вологодском «Походном иконостасе» второй половины XVI в. (Тотемский музей)[95], или резном «Походном иконостасе» XVI в. (Сергиево-Посадский музей)[96]. В новгородских иконостасах из Рождественского придела Софийского собора, где «праздники» написаны на тех же досках, что и Деисус, и из церкви Петра и Павла в Кожевниках, иконы которого имеют числовые пометы, праздничные циклы начинаются с богородичных сюжетов и заканчиваются «Воздвижением креста»; «Преполовение» (петропавловский чин) и «Троица» включаются в триодный порядок.

Если богородичные сюжеты помещались не в начале, а в конце ряда, то левая часть чина до иконы «Воскресение» подчинялась «исторической» логике, а после этого сюжета — отсчету времени от Пасхи. Но нередки примеры случайной очередности. Так, в упомянутом выше тотемском памятнике, где богородичные сцены выделены в особый цикл в конце чина, с первым известным нам примером иконы «Покров» в составе этого чина, «Введение во храм» и «Рождество Богоматери» поменялись своими «календарными» местами[97]. Иногда расстановка сюжетов может только казаться случайной. Так, в размещении «Рождества Богородицы» и «Введения во храм» соответственно в начале и конце праздничного ряда иконостаса псковской Дмитриевской церкви[98] можно усмотреть своеобразный прием обрамления, сходный с выделением темы воплощения в особый венчающий (пророческий) ряд иконостаса. Но случаи с особенно запутанным порядком сюжетов склоняют к мысли о том, что наблюдаемая в памятниках XVI в. сложность сочетания различных принципов построения праздничного ряда могла сама по себе служить поводом к вольному решению этой задачи.

Введение в праздничный чин новых сюжетов расширяло его содержательную программу. Характерно, что «Троица» в праздничном чине часто присутствует наряду с «Воздвижением Креста» — вторая тема развивает первую. Образ Троицы, включенный в праздничный ряд для углубленного раскрытия темы Пятидесятницы — роли Святого Духа в истории Домостроительства, в контексте повествования о воплощении и земной жизни Христа стал проявлять всеохватность своего содержания. В нем явственно просматривается тема предустановленности бытия земной Церкви и прообраз Евхаристии, и потому наличие его в праздничном ряду открывало путь к развитию экклезиологической темы за счет таких сюжетов, как «Воздвижение креста», «Покров», «Происхождение креста». В выборе сюжетов, новых для этого ряда, первостепенное значение имела торжественность празднований. Но каждый из них обогащал контекст иконостаса новыми оттенками, влиял на расстановку смысловых акцентов. Постепенно в содержании образа Ветхозаветной Троицы все явственнее проявлялся «исторический» аспект. Находясь на своем привычном месте, икона Троицы как бы дубли-

ровала тему Сошествия Святого Духа. Осознание недостаточности этой роли для образа, столь важного в системе содержательной иерархии, привело к новому изменению праздничного чина.

«Троица» становится в этом чине первым сюжетом, в полном соответствии с постоянным для нее эпитетом «живоначальная». Самым ранним примером такой очередности является праздничный ряд «походного» иконостаса, написанного в Вологде для вологодского архиепископа Ионы, вероятно, вскоре после поставления его на кафедру в 1589 г. (ГТГ)[99]. «Историческая» последовательность здесь нарушается только тем, что «Преображение» находится на месте, определяемом календарем: после «Вознесения» и перед «Успением». Праздничные чины XVII в. часто имеют такое же начало.

Отражение той же идеи можно усматривать в программах возникших во второй половине XVI — начале XVII в. икон «Воскресение» с клеймами земной жизни Христа и праздников, а также икон Богоматери с праздничными клеймами, которые начинаются с «Троицы Ветхозаветной» и строятся в «исторической» последовательности, где клеймо «Преполовение» вопреки его названию, связывающему данный сюжет с циклом Пятидесятницы, всегда находится на месте, подобающем эпизоду отрочества Иисуса[100]. В отличие от подобных циклов, родственных, но отнюдь не тождественных чиновым композициям, иконографический состав последних и позже часто не подчиняется этому порядку.

Перемещение «Троицы» в начало праздничного ряда можно с уверенностью связывать с тем этапом переосмысления содержательных основ всего иконостаса, на котором его композиция получила новый завершающий регистр — праотеческий. С формированием этого яруса как самостоятельного образования сложилась новая иконографическая программа. Первостепенное значение приобрела вертикальная ось иконостаса, составленная из средников праотеческого, пророческого и деисусного рядов и увенчанная образом Троицы Новозаветной или Отечества. Составлявшие иконостас изображения, с одной стороны, полнее, чем прежде, передавали идею торжества веры и церкви в переживании всех циклов и каждого празднования годового литургического круга, и с другой стороны, иерархически стройно и «исторически» последовательно выстраивались от Предвечного Совета и образов патриархов и праведников «дозаконного» периода — через пророчества о Воплощении и новозаветные события — к грядущему концу времен. Новая программа иконостаса косвенным образом отвечала сложившимся в русском обществе второй половины XVI в. представлениям о переходе Русского государства на более высокую ступень в мировой иерархии[101]. Праздничный ряд, открывающийся иконой Троицы Ветхозаветной, был органичен для этой структуры.

Интересно, что в московских праздничных чинах краткого состава, возникших во второй половине XVI в., например, из иконостасов 1560-х годов приделных храмов Благовещенского собора Московского Кремля[102], отсутствуют сюжеты, не относящиеся к земной жизни Христа. В данном предпочтении позволительно усматривать ту же тенденцию к усилению элементов своеобразного историзма в осмыслении всей иконостасной композиции.

Подведем итоги. В процессе эволюции праздничного цикла византийской алтарной преграды сложился его многосюжетный состав, который мог быть в практически неизменном виде перенят в Москве на рубеже XIV — XV вв. при создании высокого многоярусного иконостаса. Уже самые ранние его образцы могли иметь праздничный чин более чем из 20 икон, с обширным страстным циклом и сценами Евхаристии.

Возникновение высокого иконостаса было связано с распространением при митрополите Киприане богослужения по Иерусалимскому уставу. Принятие многоярусного иконостаса в качестве ведущей формы убранства алтарной преграды в разных частях единой русской митрополии не было одновременным. В Новгородской епархии оно совершилось окончательно, по-видимому, лишь после присоединения Новгорода и Пскова к Московскому государству. За отсутствием специальных исследований невозможно судить о том, насколько этот процесс зависел от уставных особенностей богослужения на русском северо-западе. Но запоздалое введение развитой формы иконостаса в новгородском Софийском соборе следует связывать с тем, что до конца XV в. богослужение в этом храме велось по уставу Софийского собора Константинополя.

В XVI в., кроме городских и монастырских церквей, многоярусные иконостасы с развитым праздничным чином появляются даже в храмах некоторых погостов. Изложенный материал (отнюдь не исчерпывающий) позволяет фиксировать ряд характерных изменений сюжетного состава данного чина. Его эволюция в различных русских землях стала, по-видимому, почти синхронной, и на всех ее этапах ведущая роль, вероятно, оставалась за Москвой.

Содержание праздничного ряда, никогда не исчерпывавшееся евангельским повествованием, определялось контекстом иконостаса как целого, а также различными нюансами осмысления суточного, недельного и годичного кругов богослужения. Выбор вводимых в его состав новых тем и сюжетов зависел от степени торжественности того или иного празднования, но не только от нее. На русской почве в праздничный чин вошли иконы, не известные в составе этого регистра иконостаса в других частях византийского и поствизантийского мира. Если в поствизантийских праздничных чинах часто уделяется особое внимание протоевангельскому циклу, т. е. теме Воплощения, и несколько шире, чем в византийский период, отображаются события по воскресении Христа, то в праздничных рядах русских иконостасов пасхальный цикл еще шире, в него включается не известная по иноземным поствизантийским памятникам «Троица Ветхозаветная». С начала XVI в. в русских чинах прочное место занимают не связанные с земной жизнью Иисуса «Воздвижение креста», позже — «Покров» и некоторые другие сцены прославления реликвий Нового Завета, в которых акцентировалась экклезиологическая тема, — находили выражение идеи торжества церкви и продолжения небесного покровительства в дальнейшей земной истории. Вместе с тем нарушилась последовательность евангельского повествования, в которую невозможно было включить эти сюжеты. Но праздничный чин в его изменившемся составе остался целостным образованием — благодаря пронизанности каждого его элемента литургической символикой и взаимопроникновению

тем, сближающему его с гимнографическими произведениями. Оригинальность содержательных программ праздничного ряда русского иконостаса делает их особым национальным вкладом в восточнохристианскую иконографию.

Хронология памятников, упомянутых в статье, помогает понять логику возникновения тех или иных вариантов чина. Анализ их содержания подсказывает, что именно побуждало к введению в них новых тем и смене одного их состава другим, высвечивает некоторые конкретные идеи, вкладывавшиеся в универсальные по своему смыслу сюжеты. Эволюция сюжетно-иконографического состава чина была частью процесса развития иконостаса как единой содержательной структуры. Тонкие аспекты этого процесса в связи с движением богословской мысли, осмыслением литургии и развитием гимнографии могут быть прослежены только специалистами в соответствующих научных дисциплинах.

Примечания

[1] См. обзор этой литературы в наст. издании: *Лидов А. М.* Иконостас: итоги и перспективы исследования. С. 13–19.

[2] *Walter C.* A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier // REB. 1993. Vol. 51. P. 222.

[3] Ibid. P. 222, 223.

[4] *Вейцман К.* Ранние иконы // Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчич С. Иконы на Балканах. София; Белград, 1967. С. 14. Ил. 25–29.

[5] *Weitzmann K.* Icon Programmes of the 12th and 13th Centuries at Sinai // ΔΧΑΕ. 1984 (published 1986). P. 82–86. Fig. 15–17.

[6] См.: *Weitzmann K.* The monastery of Saint Catherine at Mount Sinaj. Vol. 1: The Icons. Princeton, 1976. N B 56. P. 91–93; *Idem.* Ikonen aus dem Katharinenkloster auf dem Berge Sinaj. Berlin, 1980. N. 5; *Chatzidakis M.* Eikonis epistylion apo to Agio Oros // ΔΧΑΕ. 1964. P. 377–382 (переизд.: Studies in Byzantine Art and Archeology XVII, Variorum. London, 1972); *Galavaris G.* Early Icons (from the 6th to 11th Century) // Sinaj: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athenon, 1990. P. 99. Il. 12.

[7] *Walter* C. Op. cit. P. 222.

[8] *Mouriki D.* Icons from the 12th to the 15th Century // Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. P. 106. Il. 25–27.

[9] Ibid. P. 106, 107.

[10] Ср.: *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 124.

[11] *Papageorgiou A.* Byzantines eikones tis Kyprou. Leukosia, 1976. S. 88, 89. eik. 55 a–m; *Vokotopoulos P.* Byzantine Icons. Athens, [w. y.]. Cat. 131. P. 220.

[12] *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975. С. 51. Табл. XXXIII.

[13] О связи идеи закрытой алтарной преграды с программой росписи Старо Нагоричино см.: *Grabar A.* Deux notes sur l'histoire de l'ikonostase d'apres des monuments de Jugoslavie // ЗРВИ. 1961. T. 7. P. 403–411.

[14] *Felmy K. Ch.* Verdrangung der eschatologischen Dimension der byzantinischen gottlichen Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб., 1995. Т. 1. С. 46, 47. Рус. вариант данной статьи см.: *Фельми К. Х.* О вытеснении эсхатологического аспекта Божественной литургии историческим и его последствия // Журнал библейско-богословского общества имени апостола Андрея. 1996. № 3. С. 70.

[15] *Фельми К. Х.* Указ. соч. С. 69.

[16] См. примеч. 14.

[17] *Даниленко Б.* Окоярительный устав в истории богослужения русской церкви. Munchen, 1990 (Slavistische Beiträge. T. 258). С. 10.

[18] См.: *Лидов А. М.* Указ. соч. С. 25–26. Явление, привлекшее внимание А. М. Лидова, исследовал Р. Тафт. *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 // DOP. 1988. Vol. 42. P. 179–194.

[19] См. *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 54, 55; *Мусин А.* Возникновение многоярусного иконостаса и древнерусское литургическое сознание // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. Тезисы докладов. М., 1996. С. 42–44.

[20] Там же.

[21] См. *Шмеман А.* Введение в литургическое богословие. Париж, 1960. С. 49.

[22] The Dodekaorton from the Dionisiou monastery // The Holy Mountain of Athos (без года издания). Этот праздничный ряд, состоящий из 15 икон, насчитывал не меньше 16 икон — в нем отсутствует обязательное «Рождество Христово».

[23] *Sophocleous S.* Icons of Cyprus. 7th–20th century. Nicosia, 1994. P. 33–35. Fig. 10–11, 15–20.

[24] *Stylianou A. J.* The painted churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art. London, 1985. P. 381. Il. 225; *Sophocleous S.* Op. cit. P. 37. Fig. 26–31.

[25] *Sophocleous S.* Op. cit. P. 38, 39. Fig. 35, 37.

[26] *Филатов В. В.* Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация) // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 64, 65, 68, 70, 74, 76. Ил. С. 69, 71–73, 75, вклейка между с. 76, 77; *Он же.* Праздничный ряд Софии Новгородской: Древнейшая часть иконостаса Софийского Собора. Л., 1974 [6 п.]. Ил. 1–26; Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. Кат. 946. С. 63. Ил. с. 62, 64, 72; *Городенко Э. А.* Большой иконостас Софийского Собора (по письменным источникам) // НИС. Л., 1984. Вып. 2 (12). С. 213, 215; *Трифонова А. Н.* Русская икона из собрания Новгородского музея. СПб., 1992. Ил. 16–27; *Onasch K., Schnieper A.* Ikonen: Faszination und Wirklichkeit. Luzern, 1995. Abb. S. 214, 215.

[27] *Штендер Г. М., Сивак С. Н.* Архитектура интерьера новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // 125 лет Новгородскому музею: Материалы научной конференции. Новгород, 1991. С. 45–51; Тот же текст с небольшими изменениями см.: Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 288–93. См. тезисы тех же авторов: Византийское искусство и литургия: Новые открытия: Тезисы научной конференции памяти А. В. Банк (11–12 апреля 1990) [Г.]. Л., 1991. С. 4–7.

[28] Уже в XII в. существовали алтарные преграды, перекрывавшие пространство не только центральной, но и боковых частей алтаря, но иконы находились только в их средней части. См.: *Бетин Л. В.* Указ. соч. 1970. С. 47. Судя по данным археологии, такие преграды устраивались и в храмах домонгольской Руси. См.: *Чукина Т. А.* Алтарные преграды в домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 278. Однако нет решительно никаких оснований для реконструкции их иконного убранства.

[29] *Бетин Л. В.* Указ. соч. С. 55; *Бетин Л. В., Шередега В. Н.* Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря: Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 54.

[30] Несомненным признаком осмысления иконостаса как структуры, преграждающей алтарную часть храма от южный до северной стены, было строительство в среднерусских землях в конце XIV — начале XV в. храмов с каменными алтарными стенками, изолировавшими все пространство алтаря, вместе с жертвенником и диаконником. См.: *Бетин Л. В., Шередега В. И.* Указ. соч. С. 53.

[31] *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание'81. М., 1982. № 2. С. 81–129; *Она же.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Куликовская битва в истории и культуре нашей Родины: Материалы юбилейной научной конференции. М., 1983. С. 183–194; *Она же.* К вопросу об атрибуции праздников из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле // Советское искусствознание. М., 1986. Т. 21. С. 64–97.

[32] *Осташенко Е. Я.* Живопись Андрея Рублева и проблема атрибуции памятников, связанных с его именем: Особенности колористического мышления художника // Гуманитарная наука в России: соросовские лауреаты. Материалы Всероссийского конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук 1994 г.: Филология. Литературоведение. Культурология. Лингвистика. Искусствознание. М., 1996. С. 367–373; *Она же.* К проблеме стиля Андрея Рублева (еще раз о праздничных иконах Благовещенского собора Московского Кремля) // ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 113–134. К датировке благовещенских «праздников» началом XV в. недавно вернулась и Л. А. Щенникова: *Щенникова Л. А.* Древнерусский высокий иконостас XIV — начала XV века: итоги и перспективы изучения, см. статью в наст. изд.; *Она же.* Иконы праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (иконографические этюды) // ДРИ: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 271–294.

[33] *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988. Кат. 99–103. С. 279, 280.

[34] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]: Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. Кат. 225. С. 273–276.

[35] РГАДА. Ф. 235. Оп. 3. Ед. хр. 53.

[36] Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. № 5636/462. Л. 60–67 об. См. характеристику данного документа: *Голейковский Н. К., Дергачев В. В.* Новые данные об иконостасе Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. М., 1986. Т. 20. С. 459. Примеч. 23. Сведения, почерпнутые из этого источника, отчасти использованы В. А. Плугиным и О. В. Лелековой (*Плугин В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 107, 108; *Лелекова О. В.* Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. Исследование и реставрация. М., 1988. С. 75, 76.

[37] *Ильин М. А.* Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. С. 29–40.

[38] *Голейковский Н. К., Дергачев В. В.* Указ. соч. С. 467, 468.

[39] Там же. С. 445–470. Рис. 1–3. С. 447–449.

[40] *Лазарев В. Н.* Заметки о методологии изучения древнерусского искусства // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 308; *Голейковский Н. К., Дергачев В. В.* Указ. соч. С. 451.

[41] *Ильин М. А.* Указ. соч. 1970. Ил. С. 30.

[42] Там же. Ил. С. 31.

[43] *Голейзовский Н. К., Дергачев В. В.* Указ. соч. С. 463. Примеч. 56.

[44] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Т. 1. С. 275. Примеч. 4.

[45] *Брюсова В. Г.* Андрей Рублев. М., 1995. С. 69 — 74.

[46] Самый ранний известный пример страстного ряда — исполненный, согласно порядной записи 1638 г., повелением царя Михаила Федоровича московскими мастерами для иконостаса собора Спасского монастыря в Арзамасе. См.: *Шаханова В. М.* Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX в. (опыт систематизации // Древнерусская скульптура: Проблемы и атрибуции. М., 1993. Вып. 2. С. 43.

[47] *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. Кат. 17–35. С. 50–58. Ил.; *Балдин В. И., Манушина Т. Н.* Троице-Сергиева лавра: Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М., 1996. Ил. 37–56.

[48] Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. Кат. 344. С. 139.

[49] *Лелекова О. В.* Указ. соч. С. 72–88.

[50] Там же. С. 72.

[51] Там же.

[52] *Кочетков И. А.* Еще одно произведение Дионисия // ПКНО, 1980. Л., 1981. С. 261, 265–267.

[53] Изв. имп. Археологического общества. 1861. Т. 5. Вып. 3–4. С. 162 и след.

[54] *Кочетков И. А.* Указ. соч. С. 265. В данной реконструкции «Преполовение» ошибочно помещено на его «историческое» место, после «Сретения», а «Троица» — в конце ряда, после «Успения».

[55] *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись... С. 31, 35, 94, 95. Ил. 130, 131; *Балдин В. И., Манушина Т. Н.* Указ. соч. С. 292. Ил. 221, 222.

[56] См.: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. Кат. 77. С. 340–342. Ил. С. 548–553. О «Рождестве Христовом» см. также: L'Immagine dello Spirito. Icone dalle Terre Russe: Collezione Ambroveneto. Milano, 1996. Cat. 2; *Смирнова Э. С.* Русские иконы XIII–XVI вв. в собрании банка Амброзиано Венето // ПКНО. 1996. М., 1998. С. 276, 278. Ил. С. 274, 275. О «Сретении», недавно обнаруженном Дж. Стюартом. См.: Sotheby's: Icons, Russian Pictures and Works of Art. London, Thursday 16-th June 1994. London, 1994. Cat. 253. P. 74. Il. p. 75.

[57] Эта икона известна лишь по упоминанию Н. И. Репникова (*Репников Н.* Памятники иконографии упраздненного Гостинопольского монастыря // Изв. Комитета изучения древнерусской иконописи. Пг., 1921. Вып. 1. С. 19), достойному доверия, поскольку гостинопольские «праздники» легко опознаются по материальным признакам.

[58] Согласно реконструкции А. Г. Мельника. См.: *Мельник А. Г.* Иконостасы второй половины XV–начала XVI в. церкви Николы в Гостинополье // Сообщ. Ростовского музея. Ярославль, 1995. Вып. 8. С. 90–98. Рис. 2. С. 94.

[59] Последовательность остальных сюжетов: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Богоявление», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Омовение ног», «Распятие», «Воскресение». См.: *Alpatoff M.* Der Tod in der altrussischen Kunst // Das Kunstblatt. 1927. Haft. 1. Abb. S. 35.

[60] См.: *Лаурина В. К.* Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // ДРИ: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 145–178.

[61] *Розанова Н. В.* Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. М., 1969. Ил. 82 [б. п.].

[62] Иконы «Тайная вечеря» (КМРИ), «Снятие со креста», «Положение во гроб» (обе — ГТГ). Кроме того, сохранились «Воскресение» (ГТГ; см.: Там же. Ил. 80, 84, 85, 88) и «Вознесение» (Сергиево-Посадский музей); См.: *Воронцова Л. М.* Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника: Новые поступления и открытия реставрации. Сергиев Посад, 1996. Кат.3.

[63] *Лелекова О.В.* Указ. соч. С. 72. Примеч. 1.

[64] *Смирнова Э. С.* Московская икона... Кат. 165–169. С. 37, 38, 299, 300; *Рыбаков А.* Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995. С. 118, 120. Ил. 128–132.

[65] См. список: *Рыбаков А.* Указ. соч. Ил. 128–132, аннот.

[66] *Седов Вл. В.* Собор и колокольня Корнилиево-Комельского монастыря: Утраченные памятники архитектуры XVI в // История и культура Ростовской земли. 1993. Ростов, 1994. С. 103–106.

[67] Там же. С. 102.

[68] *Качурин Г. Л.* Иконостас Новоспасского монастыря и его роль в русской художественной жизни XVII в // Материальная база сферы культуры: Монастыри–культурные центры Отечества / Научно-информационный сборник. М., 1997. (РГБ, «Информкультура»). Вып. 2. Схема с. 78.

[69] См. примеч. 17.

[70] *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ.соч. Кат. 8. С. 76, 78, 208, 209. Ил. С. 73, 412, 413.

[71] *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода: Середина XIII — начало XV века. М., 1976. Кат. 23, 31, 32, возможно — 37. С. 230, 231, 246–249, 257, 258. Ил. с. 338, 351–358, 373;*Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ.соч. Кат. 4. С. 192–198. Ил. С. 390–393.

[72] *Даниленко Б.* Указ. соч.

[73] См.: *Филатов В. В.* Иконостас... С. 78–81. Ил. С. 78–81; *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас... С. 215; *Гордиенко Э. А., Трифонова А. Н.* Каталог серебряных окладов Новгородского музея-заповедника // Музей'6: Художественные собрания СССР. М., 1986. Кат. 3. С. 220, 221, 223. Ил. С. 221 (перечень икон дается по последнему изданию; судя по композиции сцены «Взятие под стражу», она может быть интерпретирована как «Поругание Христа, см.: *Лелекова О. В.* Указ.соч. Рис. 16. С. 79).

[74] *Голубцов А.* Чиновник новгородского Софийского собора // ЧОИДР. 1899. Кн. 2.

[75] *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас... С. 215.

[76] *Кызласова И. Л.* Русская икона XIV–XVI веков: Государственный исторический музей. СПб., 1988. Ил. 64; *Алпатов М. В., Родникова И. С.* Псковская икона XIII–XVI веков. Л., 1990. Кат. 74–76, С. 306.

[77] *Алпатов М. В., Родникова И. С.* Указ. соч. Кат. 73, 77. С. 306.

[78] *Hlavackova H. J.* Ze sbirek byvaleho Kondakova Institutu. Praha, 1995, Kat. 12–14. S. 34–36.

[79] Там же.

[80] *Алпатов М. В., Родникова И. С.* Указ. соч. Кат. 84. С.307.

[81] Там же. Кат. 105–113. С. 309, 310.

[82] Там же. Кат. 120–131. С. 312. И. С. Родникова полагает, что причиной включения «Троицы» в этот чин была антиеретическая полемика, с чем нельзя согласиться. *Родникова И. С.* О чиновых иконах середины XVI века из церкви Димитрия «на Пскове» (К вопросу о датировке) // Земля Псковская, древняя и современная: Тез. докладов к научно-практич. конференции. Псков, 1994. С. 15, 16.

[83] *Пралон М.* La «Trinite» dans l'art byzantin et l'icône de Roublev // Echos d'Orient. 1927. Т. 146. P. 24 Fig. 37. P. 32 (датирована концом XV в.). В. К. Лаурина датировала эти праздники рубежом XV–XVI вв. (*Лаурина В. К.* Новгородская иконопись конца XV — начала XVI века и московское искусство // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI в. С. 398, 405. Примеч. 31, вклейка «Сошествие во ад»). Позднее В. К. Лаурина датировала их серединой XVI в. (*Лаурина В. К., Пушкарев В. А.* Новгородская икона XII–XVII веков. Л., 1983. С. 324. Ил. 195–197: «Распятие», «Снятие со креста», «Вознесение»). Э. А. Гордиенко издала «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Сошествие во ад», «Успение» с датой — XVI в. (*Гордиенко Э. А.* История образования и изучения новгородского собрания древнерусской живописи // Музей'1: Художественные собрания СССР. М., 1980. Ил. с. 167, 169.) Так же датирует чин А. Н. Трифонова (*Трифонова А. Н.* Указ. соч. Ил. 137–139). Еще несколько икон данного чина находятся в иконостасе церкви Василия в Овруче. О возможном создании чина в 1540-е годы. См. *Сорокатый В. М.* Иконостас новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках // ДРИ. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 308. Примеч. 54.

[84] *Сорокатый В. М.* Указ. соч. С. 307. Примеч. 7. Ил. с. 302, 304.

[85] *Трифонова А. Н.* Иконостас Рождественского собора новгородского Антониева монастыря (XVI–XVIII вв.): Выставка. Новгород, 1988 [б. п.].

[86] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Т. 2. Кат. 414. С. 63, 64; Реставрация музейных ценностей в России. II триеннале: Каталог выставки. М., 1996. Кат. 250. С. 65. Датировку памятников принято связывать со строительством в Борисоглебском монастыре храмов Бориса и Глеба и Благовещения (соответственно 1524–1526 гг. и 1522–1523 гг. См.: *Мельник А. Г.* Новые данные по истории ансамбля ростовского Борисоглебского монастыря // Мельник А. Г. Исследования памятников архитектуры Ростова Великого. Ростов, 1992. С. 76, 78), но стиль этих икон позволяет отнести их создание к несколько более позднему времени. Оно могло быть связано, например, с посещением монастыря Иваном Грозным в 1545 г. (см.: Там же. С. 84).

[87] Реставрация музейных ценностей в СССР. Всесоюзная выставка: Каталог. М., 1985. Т. 1. С. 169 (даются списки всех сохранившихся икон). Ил. с. 273; Kunst uit Kazan: Catalogus. Zutphen, 1995. Cat. 9–13. S. 15–17.

[88] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Т. 1. Кат. 194, 195. С. 230, 231; *Рыбаков А.* Указ. соч. С. 31, 89 (здесь же — о происхождении данных икон, попавших в ГТГ из другой церкви Белоозерска). Ил. 3 («Сошествие во ад»).

[89] *Лепехова О. В.* Указ. соч. С. 77. Примеч. 2. Рис. 6 в. С. 87 (Здесь иконы датированы 1553 г.) Датировка, предложенная А. А. Рыбаковым (см. примеч. 88), соответствует стилю раскрытого памятника и согласуется с историческими сведениями. См.: *Подъяпольский С. С.* Успенская церковь в Белозерске // Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 180. Примеч. 8.

[90] Не издана. См. список икон этого чина: *Косцова А. С.* Сто икон из фонда Эрмитажа. Живопись русского Севера XIV–XVIII веков. Каталог. Л., 1982. С. 46; *Она же.* Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992. С. 378.

[91] *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Кат. 7. С. 34. Ил. 20, 21.

[92] *Strobach H.* Ikonenmuseum Recklinghausen. Recklinghausen, 1981. Kat. 221. 265. S. 158, 163. Abb. 48, 122; *Hausten-Bartsch E.* Ikonen-Museum Recklinghausen. Munhen, 1995. S. 78, 79.

[93] *Hausten-Bartsch E.* Zur Rekonstruktion der Festtagsreihe einer Novgoroder Ikonostase des 15. Jahrhunderts // Cah. Arch. 1994. Bd. 42. S. 167–184.

[94] См.: *Антонова В. И.* Указ. соч. Ил. 20, 21.

[95] *Рыбаков А.* Указ. соч. С. 250. Ил. 260.

[96] *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. Кат. 158. С. 331, 332; *Она же.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М., 1968. Ил. 72.

[97] См. примеч. 95.

[98] См. примеч. 82.

[99] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Т. 2. Кат. 630. С. 212, 213. Ил. 77; *Рыбаков А.* Указ. соч. Ил. 75–78, аннот.

[100] Иконы «Воскресение», с клеймами: 1568 г. Дионисия Гринкова и конца XVI в. (Вологодский музей). См.: *Рыбаков А.* Указ. соч. Ил. 62, 68, аннот.; «Богоматерь Владимирская», с клеймами, конца XVI в. из Благовещенского собора в Сольвычегодске (Искусство строгановских мастеров: Реставрация. Исследование. Проблемы. Каталог выставки. М., 1991. Кат. 8. С. 36, 40) и начала XVII в. Прокопия Чирина (ГРМ). См.: «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. Кат. 90. С. 159).

[101] *Сарокатый В. М.* Новгородские иконостасы в XVI в.: Их состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья. М., 1993. С. 82–88.

[102] *Качалова И. Я., Маясова И. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 71. Ил. 210–216.

И. А. ЖУРАВЛЕВА

ПРАОТЕЧЕСКИЙ РЯД И ЗАВЕРШЕНИЕ СИМВОЛИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ РУССКОГО ВЫСОКОГО ИКОНОСТАСА

Процесс сложения высокого иконостаса на Руси завершился в основных чертах с появлением самостоятельного праотеческого ряда. Тогда окончательно сложился тип классического пятиярусного иконостаса, приобретшего в таком виде, по выражению Л. А. Успенского, характер законченной образно-богословской системы. О времени появления этого ряда в иконостасе до сих пор не существует единого мнения. Опубликованные точки зрения «плавают» между первой третью XVI в. и началом века XVII[2]. Изучение праотеческих рядов затруднено по разным причинам: либо иконы находятся высоко и недоступны для изучения, либо древняя живопись под записью, либо иконы ряда сохранились как случайные фрагменты недошедших до нас ансамблей. Тем не менее реставрационные работы последних лет дают возможность сделать некоторые обобщающие наблюдения об истории появления и развития этого ряда в высоком иконостасе.

Письменные источники о существовании праотеческих рядов в высоких иконостасах появляются в XVI в., но они крайне скудны. Большую работу по обобщению сведений писцовых книг, описей монастырей и отдельных храмов проделал в свое время С. В. Филатов[1], а не так давно на новгородском материале — В. М. Сорокатый[3]. В результате общих усилий выяснилось, что праотеческий чин в высоких иконостасах XVI в. встречается чрезвычайно редко. Например, из более чем 90 иконостасов, перечисленных в писцовых книгах Московского государства XVI в., изданных под редакцией Н. В. Калачева[4], только в одном названы праотцы. Это церковь Успения, построенная в 1564 г. на Государевом дворе в Можайске (по писцовым книгам Можайска 1595 — 1598 гг.). В описи значится: *«над царскими дверьми деисус стоячей на золоте 15 образов, над деисусом праздники и пророки съ праотцы, 30 образов, на золоте»*[5]. Этот текст не позволяет определенно говорить о существовании самостоятельного ряда праотцев. Скорее всего, речь идет о смешанном ряде, где представлены праотцы и пророки. Праотец Иаков или патриарх Иуда, например, иногда включаются в пророческий ряд, так же как в свое время, на раннем этапе существования деисусного ряда, в его состав входил праотец Иаков. По Описи Новгорода 1617 г., *«из тех храмов, которые могли быть построены в XVI в. или в них могли быть уже тог-*

да устроены иконостасы», — а таких церквей, считает В. М. Сорокатый[8], около 50 — только в двух могли быть иконостасы с праотеческим рядом. Это Никольский собор на Ярославовом дворище и соборная церковь Клопского монастыря. Количество икон в описи дается на все три каменные церкви Троицкого монастыря на Клопске: «...*137 образов в деисусе святых и праздников и пророков и праотцов на золоте и на красках*», поэтому нет уверенности в том, что праотцы составляли отдельный ряд в этом иконостасе, но по количеству икон такое предположение реально. Тот же вывод можно сделать из описания церкви Николы на Ярославовом дворище: «...*72 образа в деисусе святых, праздников и пророков и праотцов*»[9]. В. М. Сорокатый весьма неопределенно говорит об их датировке концом XVI – началом XVII в. в связи с начавшимися реставрационными работами[10]. Четко о самостоятельном ряде праотцов речь идет в описи 1579 г. Благовещенского собора в Сольвычегодске: «*Праотцы. 11 икон на золоте на деисусе иконах по 4 Праотца писаны, а на одиннадцатой иконе Господь Саваоф в сидах а под Саваофом Черевцы со крестом*»[11]. Однако внимательно изучавший эту опись А. Силкин считает, что большая часть текста, в частности, относящаяся к описанию иконостаса, по спи ок 1592–1601 гг.[12]. В 1598 г. в иконостасе Смоленского собора Новодевичьего монастыря существовал праотеческий ряд икон, который сохранился в переделанном позже иконостасе. В начале XVII в. иконостасы с праотеческим рядом встречаются чаще. Их, как правило, делали к уже существующей конструкции. Под 1608 г. (1599/1600 г.) во вкладной книге Троице-Сергиева монастыря записан вклад царя Бориса Годунова: «*...складень, а в нем на праотцех с деревцами золочены серебром. На деисусе и на апостольские Троицы над пророки*»[13]. К началу XVII в. в старом иконостасе Успенского собора Московского Кремля над пророческим рядом стояли 21 праотеческий образ[14]. Г. В. Толстая[15], В. А. Плугин[16] и Г. В. Попов[17] полагают, что этот ярус иконостаса Успенского собора получил, вероятно, во второй половине XVI в. Гораздо больше сведений существует о праотеческих рядах в иконостасах первой половины XVII в. По описи 1601 г. в иконостасе придельной церкви чудотворца Кирилла Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря над деисусным рядом «*праотцы поясные. Венцы и около золочены плечи писаны*». Опись 1614 г. Ивановского Богородичного монастыря называет 17 икон праотцев в рост с «Отечеством» в центре ряда[18]. В фонде живописи Музея «Московский Кремль» сохранились 13 икон праотцев в рост с «Отечеством» в центре ряда 1628 г. из собора Чуда в Хоне Чудова монастыря. В 1630 г. для иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря были написаны 25 праотеческих образов[19]. Опись 1632 г. Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря отмечает 28 икон праотцев в рост[20]. В 1634 г. в кремлевском Благовещенском соборе в главном иконостасе над пророками опись отмечает праотцев по сторонам Спаса Нерукотворного: «*В третьем ярусе. Образ Пресвятыя Богородицы и Предтечи, по сторонам образ Нас тех же чинов по пояс, образ Николаевский, по сторонам Праотцы. Образы пояс[ные] с[вятых] с[ами] в финифты*»[21]. Опись 1641 г. Софийского Успенского собора в Вологде фиксирует 25 икон, причем образы пророка и праотца располагались на одной доске[22]. Опись

1652 г. Троицкого собора Костромского Ипатьевского монастыря приводит 20 икон с «Отечеством» в центре ряда[25]. В описи 1595 г. этого же собора праотеческий ряд еще отсутствует[26]. К середине века сложился тот тип пятиярусного иконостаса, какой сохранился в кафедральном Успенском соборе Московского Кремля. Он включал в себя праздничный и полнофигурные деисусный, пророческий и праотеческий ряды. Последний состоял из ростовых фигур с «Отечеством» в центре. В целом ряде описей монастырских соборов конца XVII в. отмечен ряд праотцев, прежде в них не существовавший. Например, в Описи Новгорода 1617 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря не было праотеческого чина, а в 1696 г. в четвертом тябле уже стоят 19 образов праотцев[27]. При этом параллельно создаются ростовые чины и оплечные, последние, например, в церквах Теремного дворца (1679–1680 гг. в церкви Воскресения и XVII в. в церкви Рождества Богородицы), в Похвальском приделе Успенского кремлевского собора последних лет XVII в. Обращает на себя внимание тот факт, что там, где сохранилась центральная икона ряда, ею, как правило, оказывается образ Отечества или Новозаветной Троицы, но известны и другие варианты. Так, в описи Благовещенского собора Московского Кремля 1680 г. над пророками назван «Спас Нерукотворный», а по сторонам праотцы[28]. Образ Нерукотворного Спаса, венчающего иконостас, существовал в новгородских церквах[29]. Известно живописное изображение такого иконостаса на иконе «Видение Пономаря Тарасия» конца XVI — начала XVII в. из Новгородского музея (инв. 7632). Интересен тот факт, что иконы верхнего праотеческого яруса имели, как правило, полукруглое или килевидное завершение. То же видим на запрестольных крестах XVI в., окладах Евангелий. Над иконами размещались деревянные резные позолоченные или посеребренные херувимы. Если они стояли между иконами, то их обычно поддерживали деревянные резные витые столбики. Таким образом, херувимы составляли еще один дополнительный ряд в иконостасе, решавший не только литургические задачи, но и, быть может, неосознанно, художественные.

Иконографически праотеческий ряд в иконостасе *«представляет первоначальную ветхозаветную Церковь от Адама до Закона Моисеева, "период доаконный", в лице ветхозаветных патриархов с соответствующими текстами на развернутых свитках»*[30]. О составе праотеческих чинов можно, к сожалению, говорить, лишь имея в виду материал XVII в. Количественный состав и принцип отбора тех или иных патриархов в праотеческий ряд в XVI — XVII вв. весьма свободный и допускает разные варианты. Так, в Благовещенском соборе Сольвычегодска к концу XVI в. ряд включал 40 образов праотцев на 10 досках, а в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря к 1600 г. — 21 образ на 21 доске. Иконы 12 патриархов — родоначальников «двенадцати колен Израиля» — представлены в той или иной степени в большинстве праотеческих чинов иконостасов, но их состав и количество нестабильны. Стоит привести любопытное наблюдение В. Н. Сергеева о том, что отсутствие представителей 12 колен Израилевых может свидетельствовать о принадлежности чина приделькому иконостасу, если сыновья Иакова изображены в главном иконостасе[31]. В качестве примера В. Н. Сергеев привел иконостасы — главный и приделький — церкви

Троицы в Никитниках 1640-х гг. Иконописный подлинник упоминает 23 праотеческие иконы, из которых шесть с сыновьями Иакова[32]. Это — Асир, Вениамин, Иосиф, Иуда, Неффалим и Симеон.

Очевидно, что в основе иконографии праотеческого чина лежит не один конкретный источник, а целый комплекс идей и представлений, связанных как с литургическим служением, так и с литургическим пониманием истории как истории Спасения.

«*Иконостас есть алтарная преграда, разделяющая два мира*, — писал П. Флоренский, — *граница между миром видимым и невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда... сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну*»[33]. История, являемая в литургии, это — история Спасения, осуществление которого в литургии начинается с литургического воспоминания истории. Исторический момент дается в необходимой связи с моментом эсхатологическим. Праотцы в иконостасе — наглядные примеры грядущего спасения в образах уже спасенных и прославленных представителей некогда падшего во Адаме грешного человечества. Это не только умершие со Христом, но уже восставшие с ним, о чем свидетельствуют их нимбы. Они становятся причастными Божеского естества (2 Петр. 1:4). Они приобщаются вечной жизни, соединяясь с ним, составляя одну веру и одно тело (Рим. 12:5). Литургизация образов праотцев подразумевает их постоянную молитву о спасении душ человеческих. Автор недавно вышедшей статьи «К вопросу о литургическом смысле иконостаса» Н. Е. Мидлер[34], выявляя соответствие лицевых составов иконостасов и составов проскомидийных поминовений, приходит к выводу, что в контексте связи иконостаса и Литургии совершенно убедительно и абсолютно прозрачно по смыслу раннее появление в составе иконостасов праотеческого ряда с образом Ветхозаветной или Новозаветной Троицы посредине.

Многие исследователи отмечают интерес, который возник в русской культуре середины — второй половины XVI в. к иллюстрациям первых книг Ветхого Завета. История праотцев воспринималась как сакральный узел в истории человечества до Боговоплощения. Идея связать историю Московского государства с всемирной историей, показать избранность его, являющегося предметом Божественного Домостроительства, по мнению О. И. Подобедовой[35], подкрепляется многочисленными аналогиями из ветхозаветной истории, истории Вавилонского и Персидского царств, монархии Александра Македонского, римской и византийской историй. В это время с особой тщательностью в кругу макарьевских книжников создавались хронографические тома Лицевого летописного свода, в монументальных ансамблях храмовых росписей и росписи Золотой палаты значительное место отводилось историческим и ветхозаветным сюжетам, отбиравшимся по принципу непосредственной аналогии.

В связи со всем вышеизложенным стоит обратить пристальное внимание на очень известный памятник — иконостас Благовещенского собора Московского Кремля, составленный из икон конца XIV — XIX вв. Он вызывает у ученых и знатоков искусства постоянный интерес, который прежде всего связан с ико-

нами деисусного и праздничного рядов. Однако сохранившийся в его составе праотеческий ряд икон представляет не меньшую загадку, чем древние чины.

Праотеческий ряд Благовещенского иконостаса в его современном виде сложился, согласно описям собора, между 1761 и 1771 гг.[36] Иконы, его составляющие (всего их 15), представляют собою небольшие фигурные кокошники с широким основанием. В 12 из них с лицевой стороны, заподлицо с ней врезаны доски меньших размеров с древней живописью[37]. Происхождение врезков неизвестно. На них написаны образы Вениамина, Семиона, Авеля, Ноя, Ильи пророка, Авраама, Исаака, Сарры, Мельхиседека, Еноха, Иосифа, Иисуса Навина. По описи собора 1771 г. присутствовали образы Адама и Евы[38]. В центре ряда — образ Господа Саваофа. Однако в иконостасе, описываемом в 1721 г., в центре ряда был образ Спаса Нерукотворного[39]. Состав сохранившихся фрагментов необычен для XVII в. Он больше тяготеет к составам, представленным в барабанах храмовых росписей XIV — XVI вв., в частности, того же Благовещенского собора, законченного росписью к 1551 г.

Полуфигуры изображены строго фронтально, с поднятыми к груди руками. Жесты их различны. Руки Авеля сложены крестообразно на груди, в руках Иисуса Навина поднятый вверх обнаженный меч и опущенные ножны, Авраам обеими руками держит свернутый свиток, Ной — ковчег, у Мельхиседека и Симеона в правой руке жезл, в левой у Симеона свернутый свиток, а Мельхиседек поднял левую руку в жесте адорации. У остальных праведников в одной руке свернутый свиток, другая поднята к груди с жестом адорации или беседы. Выделяется пророк Илья, который держит свиток левой рукой, а правой благословляет. Для всех фигур характерна скованность позы и эмоциональная скупость жеста. Символические предметы, которые патриархи держат в руках (меч, жезл, ковчег, свиток), больше связаны с искусством XVI в., чем с более поздним временем, когда главенствующую роль начинает играть свиток, его вид и текст.

Образы праотцев плотно вписаны в отведенный им арочный проем, увенчанный полотой трехлопастной аркой со шипцовым завершением в центре. Арка покоится на двух опорах в виде стен, прорезанных в двух уровнях окнами разной формы и величины. Верх стены украшен резным декоративным фризом из изящно изогнутых консолей. Здание венчает позакомарная кровля, над которой — невысокий шатер с маленькой главкой, похожей на шишку. Изображение святых на фоне арок, символизирующих храм, встречается в средневековье довольно часто. В иконах из Благовещенского собора трехлопастная арка разрастается в сложное архитектурное сооружение, напоминающее шатровые церкви (ил. 2). В текстах, поминающих праотцев в Неделю св. Отец, про Адама говорится: «...*в скиниях небесных со всеми избранными почивающя...*»[40]. В списках «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова XVI — XVII вв. встречается изображение скинии в форме шатра. В архитектурных фонах рассматриваемых икон скиния приняла облик шатрового храма, тип которого получил особое развитие в XVI в. В качестве прообраза были привлечены в данном случае не ранние шатровые постройки, а сооружения 1550-х годов, моленное место Ивана IV 1551 г. в Успенском соборе, собор Покрова на Рву. В них, по мнению М. А. Ильина, ар-

хитектурные членения и декоративные детали образуют *«слитную архитектурную массу, конструкция шатра как бы раскрывается сверху вниз и осеняет храм»*[41]. На 10 иконах, где фон сохранился, он повторяется до мелких деталей, меняется лишь цвет стен, боковых граней арки, лещадного покрытия кровли, где чередуются темный синий и красный цвета. Стоит напомнить, что царское моленное место в Успенском соборе первоначально было расцвечено синим и красным в сочетании с золотом и серебром. Кроме того, в описании скинии в Библии говорится о покровах для нее из красных и синих бараньих кож (Исх. 26:14). Там же говорится о завесах перед входом в Святая Святых, на которых искусною работою должны быть сделаны херувимы. Завеса же крепится на деревянных резных, обложенных золотом и серебром, столбиках (Исх. 26: 31–32). Картина эта невольно ассоциируется с завершающим рядом иконостаса из херувимов (ил. 1).

Особенность образов ветхозаветных праведников заключается и в цветовом решении: семь полуфигур написаны на оливковом фоне арки, а пять — на золотом. Трудно сказать, какой фон был на иконах с образами Евы и Адама. Золотом из сохранившихся икон выделены Авраам, Ной, Вениамин, Иосиф, Иисус Навин, т. е. те, с кем связаны ключевые моменты ветхозаветной истории. Традиция выделения на цветном и золотом фонах некоторых образов в различных рядах иконостаса дожила до XIX в. Достаточно вспомнить иконостас Исаакиевского собора С.-Петербурга или иконостас придела Александра Невского Благовещенского собора. Оба связаны с императорским покровительством[42].

Вокруг шатрового верха сохранились остатки серебряного фона, покрытого растительным стилизованным орнаментом черного цвета в виде вьющегося стебля с отходящими от него узкими тонкими листьями. Подобный орнамент встречается в памятниках грозненского времени, например, в окладе Евангелия, вложенного Иваном IV в 1571 г. в Благовещенский собор. Навершие шатра в виде яркой шишки с отходящими от нее цветами и листьями также ассоциируется с памятниками середины XVI в. в книжном оформлении.

Фигуры кажутся слегка выступающими из арки благодаря рисунку нимбов, накладывающихся на арочный проем. Таким образом, создана едва уловимая пространственная пауза между фигурой и фоном. Все фигуры с широкими покатыми плечами, большеголовые, но с маленькими изящными кистями рук. Хотя заметны два типа ликов — старца и средовека, они имеют общие физиономические особенности: длинный чуть с горбинкой нос, маленький с припухлыми губами рот, высокие скулы, скошенный в сторону взгляд широко раскрытых глаз, щедро пробеленные белилами седые волосы (ил. 3). Сохранность живописного слоя разная на разных фрагментах, но все же позволяет говорить об особенностях живописных приемов. Одинаково у всех написаны глаза: собственно глаз и затененная подглазничная впадина равны, что значительно увеличивает глаза, делая их выразительнее. Для рисунка одежд характерны особые веером расходящиеся складки со своеобразным крючком на конце. Особый замкнутый рисунок складок у ворота, набегающая складка на плече, особым образом перекрученная или завязанная узлом на плече ткань плаща подчеркивают объемность фигур, зависимость одежды от формы тела. Одинаково для всех образов вохре-

нас иконостас сохранился открытым в целях и перекрыт на своем месте по-прежней форме иконостасной надстройкой.

Краски палитры порусски. Колорит построен на сочетании холодных чистых цветов алого красного, глубокого синего, светло-зеленого, темно-вишневого и фиолетового. К основным цветам добавлены дополнительный коричнево-оливковый. Среди сочетаний преобладают красный с синим и темно-синий с зеленым и темным. В верхних клеймах цвет иконы цветные приобретают голубые по темному и вишневым, а в нижних — однотонные розовые по красному и голубые по синим. Одинаково для всех палитров подготовительный рисунок. Он выполнен по грунту черной линией, которая иногда идет красным цветом и подчеркивает прорисовку.

Существующие в палитровках иконы различия не носят принципиального характера, но нужно помнить, что все образцы дошедшие до нас по фрагментам, задуманы и написаны в одно время и в одном месте. Это подтверждает одна размер фигур и масштаб архитектуры на всех клеймах, единообразие архитектурного фона, выверенность почвы. Характер и источники возникновения всех деталей пытались найти дальше и предположить, что все фрагменты составляли некогда единое целое на одной доске. Это могло быть клейма большой иконы, например, в местном ряде большого иконостаса или доски-образцы типового иконостаса. Размеры иконы составили бы примерно 140–160 см в высоту и около 100 см в ширину. Однако в этом случае по краям доски были бы расположены вертикальные, а также крестообразные по горизонтальной доске. Таким образом, предварительные опоры версии о типовом характере фрагментов палитр не могут в дальнейшем быть подтверждены. Примеры такого решения могут служить трехчастные иконы начала XVII в. из Нижегородского музея с полуфигурами пророков через клейма с образами церковных и церковных праздников. Вместе составляющие повторяющиеся типы убранства церкви. Подобный ряд существует в иконостасе Софийского собора Новгорода.

Еще один момент заставляет думать об иконостасе. Все пророки имеют одинаковый размер двух фигур, которые могут быть видны, если имеют его значение.

Одинаковость дает возможность произвольного решения, ориентированного в сторону фона на постройки середины всех открытых частных цветных клейм, одной по вертикальной перпендикулярности образа пророка со средним окном или более широким проемом. На это же работает присутствие образа Иисуса Навина, который практически не встречается в иконах в составе пророков, но образ пророка в середине ряда чрезвычайно всем через в сочетании с основными клеймами. Он занимал представление в ростах Благовещенского собора (в северном приделе в ширину четверик или отдельно было помещено в 1941 г. Его отдельное встречается в Успенском деисусном ряду, в ростах Знаменской церкви на Ильинском кладбище в Успенского собора, сохранившегося в 1970 г. (инв. ДК-1999). В 1989 г. были из первого ряда «Благовещенский собор» где были опубликованы в процессе реставрации две иконы пророческого ряда. В связи с неоконченностью реставрации датировка этого ряда была дана только остроконечной и широкой середины — третьей четверти XVI в.* По завершении реставрации, как нам кажется, есть возможность отнести время написания образов пророков 40–60-х годов XVI в.

Практически ни один иконостас не дошел до нашего времени без каких-либо изменений, поэтому существование 12 образов праотцев или фрагментов древнего единого комплекса середины XVI в., если читатель примет предложенную датировку, дает основу для гипотезы о более раннем, чем это принято считать, происхождении самостоятельного праотеческого чина в высоком иконостасе на Руси.

Примечания

[1] Успенский Л. А. Вопросы иконостасоведения // Вопр. иконостасоведения. Париж, 1963. С. 234 (Отд. отт.).

[2] Сперанский Н. С. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. СПб., 1882. Ч. 1. С. 7; Голубинский Е. История русской церкви. М., 1907. Т. 2, ч. 2. С. 340; Лазарев В. Н. Заметки о методологии изучения древнерусского иконостаса // Византийские и древнерусские иконостасы. Статьи и материалы. М., 1978. С. 9–48; Щенков А. С. Основные типы русских иконостасов XV–XVII вв. (в печати).

[3] Филимонов С. Д. Письменные источники о внешнем иконостасе XVI в. // Архитектурное наследие и реставрация. М., 1984. С. 125–128.

[4] Сперанский Н. М. Новгородские иконостасы XVI в. // Состав и монографическое повторение // Русское искусство позднего средневековья. М., 1991. С. 99–101.

[5] Писцовые книги Московского государства. Ч. 1. Писцовые книги XVI в. Изд. 2-е, под ред. Н. В. Калачова. СПб., 1872.

[6] Там же. С. 619.

[7] Праотеческий ряд иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля середины XVI в. и праотеческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г.

[8] Сперанский Н. М. Указ. соч. С. 62.

[9] Описи Новгорода 1617 года. Под ред. В. Д. Янина. М., 1964. Вып. 1, ч. 1. С. 95.

[10] Там же. С. 53.

[11] Сперанский Н. М. Указ. соч. С. 80.

[12] Соловьев П. Старопечатные псалтыри в Синодальной библиотеке // Синодальный библиотечный сборник на 1891 год. СПб., 1890. С. 23–24.

[13] Сперанский Н. М. Старопечатные творения святых Отцев церкви восточных исповеданий. М., 1902.

[14] Исследование книги Троицко-Сергиевой монастыря. М., 1907. С. 29.

[15] РИБ. СПб., 1876. Т. 3. Стб. 868.

[16] Толстой Г. В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. С. 29, примеч. 13.

[17] Попов В. Миниатюристы Андрея Рублева. М., 1974. С. 103.

[18] Попов Г. В. Наименование Дионисия 1481 года: опыт исследования одной надписи по письменным источникам // Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. Примеч. 48.

[19] Опись вотчинам и имуществам Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года. СПб., 1908. С. 85.

[20] Опись Синодального Новоиерусалимского московского монастыря 1616 г. Казань, 1892. С. 6–7.

[21] См.: Вздорнов Г. И. Наименование Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 года. М., 1988. С. 15.

[22] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 117. Л. 11.

[23] Переписная книга Московского Благовещенского собора XVII в. // Акты по 1571 г. и приложения // Известия древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1871. С. 8 (далее – Переписная книга).

[24] РИБ. СПб., 1875. Т. 2. С. 1117 (Опись Софийского Успенского собора в г. Вологда 1641 Апреля 2).

[25] См.: Памятники Отечества. М., 1991, Т 1. С. 39.

[26] *Соколов М. И.* Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года. М., 1890. С. 6.

[27] Опись Антониева монастыря за 1696 г. // Тр. XV археологического съезда в Новгороде 1911 г. М., 1914. С. 252.

[28] Переписная книга. С. 8. Образ Спаса Нерукотворного представлен в центре полуфигурного праотеческого чина из Никольского единоверческого монастыря в Преображенском, который хранится в фонде музея «Коломенское».

[29] *Сорокатый В. М.* Указ. соч. С. 79.

[30] *Успенский А. И.* Вопрос иконостаса. Отдельный оттиск. 1963. С. 240.

[31] См.: *Сергеев В. Н.* Надписи на иконах праотеческого ряда иконостаса и апокрифические «Заветы 12 патриархов» // ТОДРЛ. М., 1974. Т. 29.

[32] Подлинник иконописный. Под ред. А. И. Успенского. Изд. С. Т. Большакова. М., 1903.

[33] *Флоренский П. А.* Иконостас. М., 1995. С. 61.

[34] *Мидлер Н. Е.* К вопросу о литургическом смысле иконостаса // Материалы юбилейной научно-практической конференции. Серпухов. 1966. С. 66–76.

[35] См.: *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.

[36] Музей «Московский Кремль». Ф. 3. Д. 88. Л. 16, 19; Ф. 3. Д. 90. Л. 36–38 об. В XVIII–XIX вв. вместо утраченных или обветшавших к нему были добавлены три иконы, в том числе центральная — Господь Саваоф. Таким этот ряд существует и сегодня.

[37] Доски с древней живописью тонкие, безжалостно опиленные со всех сторон. Они имеют четырех- и пятиугольную форму. Ширина дощечек с древней живописью колеблется от 13 до 21 см, а максимальная высота составляет 19 см у четырехугольных врезков и 26 см у пятиугольных. Очевидно, что при опиливании досок общую композицию старались сохранить, и только в трех случаях из двенадцати это не удалось. Я сознательно не беру во внимание интереснейшую предисторию этого ряда с 1634 по 1771 г., отраженную в описях соборного имущества. Пока неизвестны документы о том, в связи с чем практически заново создан праотеческий ряд в иконостасе второй половины XVIII в. и как связана древняя живопись врезков с иконами этого же ряда предшествующего времени. Ситуация вторичного использования икон при создании целого комплекса — в данном случае, целого ряда в иконостасе — сама по себе уникальна. Этому со временем должно быть найдено объяснение.

[38] Музей «Московский Кремль». Ф. 3. Д. 90. Л. 36–38 об.

[39] Там же. Ф. 3. д. 84. Л. 20 об.

[40] Анфологион. Львов, 1638. Л. 231 об.

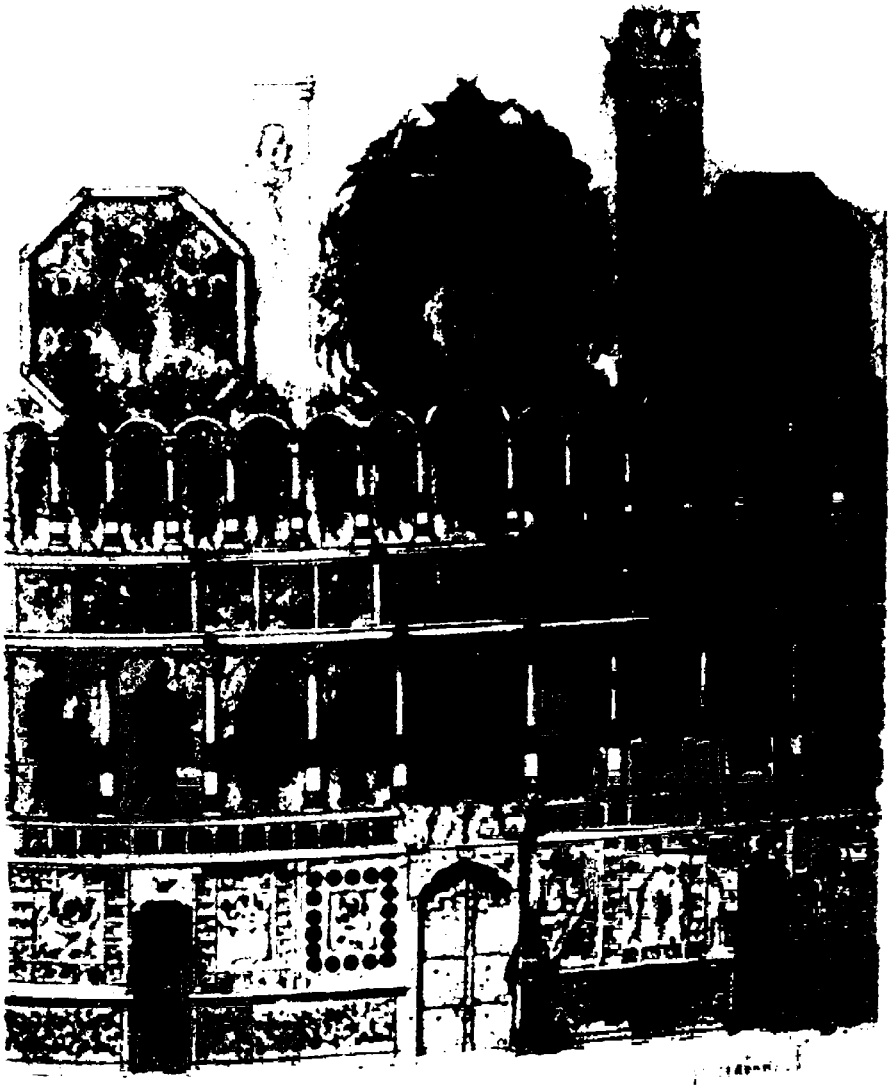
[41] *Ильин М. А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI в. М., 1980. С. 126.

[42] Святые, соименные членам императорской семьи, написаны на голубом фоне, остальные — на золотом.

[43] См.: *Сорокатый В. М.* Указ. соч. Примеч. 107. С. 100.

[44] См.: *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // НИС. М., 1984. Вып. 2 (12). С.223.

[45] *Качалова Н. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 60–61.



1. Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля.
Рисунок А. Павлинова. 1882 г. Музей «Московский Кремль». Гр.–519



2. Икона «Праматерь Сарра (Ева?)». Из праотеческого ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Ж-1363. 50-60-е гг. XVI в. Размеры врезка — 24×20,5 см.



3. Икона «Праотец Исаак». Из праотеческого ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Фрагмент. Ж-1361. 50–60-е годы XVI в.

Т. Д. СИЗОНЕНКО

О ВЕТХОЗАВЕТНОЙ СИМВОЛИКЕ ЦАРСКИХ ВРАТ ДРЕВНЕРУССКОГО ИКОНОСТАСА*

В формировании символики и художественной структуры высокого иконостаса существенная роль принадлежит царским вратам. Их значимость определяется не только особой иконографической программой, использованием лишь им свойственных орнаментальных мотивов, элементов декора, но и выразительностью архитектурных форм[1]. Символическое восприятие царских врат сказывалось на развитии их художественного оформления. Расположенные на границе, отделяющей алтарь от наоса, мир Небесный, духовный, от мира земного, чувственного, царские двери служили не только прямым входом в алтарь, но и осмыслялись как дверь, ведущая в горнее. Несмотря на значительное число публикаций, посвященных царским вратам, у нас нет ясного представления о символике художественного оформления царских врат[2]. В исследовательской литературе, как правило, рассматривались вопросы о первоначальных формах царских врат, символика наиболее распространенных иконографических вариантов[3], происхождение и бытование отдельных типов декора[4]. Существенно меньше внимания уделялось символике резного убранства царских врат. Исключением стали работы Н. И. Троицкого и Н. Сперовского[5], в которых авторы, рассмотрев древнерусские памятники XVI–XVII вв., пришли к выводу, что иконография и резной декор царских врат воплощают христианские представления о рае и дверях рая и выражают сакрально-мистическое таинство Литургии верных, совершающееся в алтаре. Н. И. Троицкий в первую очередь изучал символику растительных мотивов — виноградной лозы, а Н. Сперовский обращал внимание прежде всего на евхаристическую символику изображений. Однако в контексте идей Н. И. Троицкого и Н. Сперовского остается нераскрытой причина особой выразительности и причудливости архитектурных форм, устойчивого использования некоторых элементов конструкции, не имеющих функционального значения. Например, остается непонятным, с чем связано появление в

* Эта статья не могла бы быть написана без внимательного участия Л. И. Лифшица, помогавшего автору при работе над выбранной темой разного рода материалами и советами, а также без внимания и поддержки И. А. Шалиной. Приносим также глубокую благодарность А. М. Лидову за его ценные замечания.

X–XI вв. в устройстве царских врат навершия, конструктивно отделенного от прямоугольных створок[6], широкое употребление полуциркульной, подковообразной, раковиноподобной, щипцовой и других форм наверший, частое применение в оформлении створок ниш-филенок, заполненных изображениями и орнаментами, мотивов прорастающего древа, светильников и фиалов, малая высота (чуть более метра) царских врат вплоть до XVII в.[7] и т. д. До сих пор не установлено, должны ли мы рассматривать эти особенности убранства только как декоративные элементы, формы которых не связаны с символическим контекстом, либо и этим формам присуще символическое содержание. Следует отметить, что сегодня все еще является распространенным среди специалистов мнение о чисто декоративном, т. е. не содержательном, характере деталей резного оформления царских врат.

Основную цель настоящего исследования мы видим в раскрытии символики архитектурных и резных форм царских врат, играющих существенную роль в сложении законченного образа древнерусского иконостаса, тем более что история художественного оформления царских врат подсказывает это: древнейшими были врата без фигуративных изображений, т. е. вначале появилась архитектурная форма, и лишь затем изображения, комментирующие ее символику. Для решения этой проблемы мы рассматриваем древнерусские царские двери XIII–XVII вв., обладающие, с одной стороны, общими типологическими чертами убранства, с другой стороны, вариативностью в элементах оформления. Особое внимание мы уделяем резным вратам XV–XVI вв., в художественном образе которых присутствует ярко выраженная изобразительность архитектурных форм, многообразие используемых мотивов. На наш взгляд, один из основных вопросов заключен в том, каким символическим смыслом наделялись сами архитектурные формы царских врат? А это, в свою очередь, побуждает нас исследовать круг тех источников, которые могли бы дать ответ на этот вопрос.

В качестве такого рода источников могут быть привлечены материалы, опубликованные в работах последних лет, посвященных семантике отдельных конструктивных и изобразительных мотивов оформления алтарных преград[8] и врат, ведущих в святилище, в частности, в исследованиях по иконографии Ковчега Завета, Скинии и храма Соломона[9]. Благодаря вышеуказанным работам, посвященным ветхозаветной символике в средневековом искусстве, в частности, в алтарном оформлении, стало возможным попытаться проследить влияние ветхозаветной образности на сложение художественного убранства такого важного предмета литургического обихода, как царские двери.

Обосновать такого рода направленность исследования можно тем, что почти всем предметам литургического обихода свойственна определенная ветхозаветная символика, поскольку христианский храм изначально в средневековой культуре рассматривался как свершение ветхозаветных прообразов. Поэтому трудно предположить, что царские врата могли быть исключением из этого правила. Это подсказывает и то, что наиболее устойчивые особенности архитектурных форм и конструкции царских врат, которые восходят к древним доиконоборческим моделям, обладают общностью с мотивами дверей, используемых в ико-

нографии Ковчега Завета, храма Соломона. В художественном оформлении врат оказываются семантически значимыми сами архитектурные формы, до сих пор не становившиеся предметом специального рассмотрения. Исследованию, в первую очередь, их символики посвящается данная статья.

Художественно-символическая структура древнерусских царских врат

Во всех известных и сохранившихся русских памятниках XII–XVII вв. обращает внимание ряд постоянно встречающихся особенностей. Прежде всего, на наш взгляд, принципиальным является четкое конструктивное отделение навершия («коруны»), где обычно размещалось изображение Благовещения, от прямоугольных створок. При этом для навершия чаще использовалась более сложная архитектурная форма — подковообразная, щипцовая, раковиноподобная, реже — простая полуциркульная. На самих полотнищах, как правило, имеется четыре или шесть ниш-филенок, которые заполнялись орнаментом, рельефными или живописными изображениями. Характерной чертой убранства являются центральные валы-нащельники, орнаментированные в виде прорастающего древа, увенчанные мотивами цветущей лозы, крестами, ажурными «яблоками» с луковичными главками, а также валы, обрамляющие филенки с розетками и ромбами на них. На основу многих дверей крепились тонкие прорезные пластины, положенные на красные и синие фоны.

Приведем наиболее существенные примеры. Четкое конструктивное отделение навершия от прямоугольных створок подчеркивается использованием подковообразной формы щита в древнейших русских дверях второй половины XIII в. (ил. 4) из погоста Кривое (ГТГ)[10]. В навершии изображено Благовещение, а на главном поле створ — фигуры святителей в рост, Василия Великого и Иоанна Златоуста. На плоскостных полотнищах выделен средний вал, расписанный «полилитией». В более поздних памятниках упомянутая подковообразная форма щита значительно увеличивается в своих пропорциях, как, например, в царских дверях 1566 г. из Ярославского музея[11]. Некогда обрамлявшая навершие ажурная полоса орнаментальной резьбы еще более акцентировала внимание на этой причудливой форме. Вся остальная поверхность врат заполнена положенной на синие и красные фоны сквозной рельефной резьбой. Узкие прорезные валики разделяют на равные четыре части полотнища створок. В клеймах навершия изображено Благовещение, а в четырех филенках — евангелисты. Для нас существенно, что подковообразная форма навершия получила широкое распространение в убранстве царских дверей средневековой Руси. Мы находим ее устойчивое повторение во вратах XV–XVII вв., в которых оформление венчающих частей насыщается дополнительными деталями по сравнению с более ранними памятниками XIII–XV вв. Но форма щита при этом остается прежней. Обогащение резными деталями венчающих частей царских дверей происходило одновременно с усложнением иконографии. В этом мы видим потребность максимально прокомментировать семантику форм. Например, в выемчатой резьбе царских врат из церкви Исидора Блаженного в Ростове[12] воплощен весь цикл Страстей Христовых. Отметим, что в памятниках XVII в. подковообразная форма практически ни-

X–XI вв. в устройстве царских врат навершия, конструктивно отделенного от прямоугольных створок[3], широкое употребление полуциркульной, подковообразной, раковиноподобной, щипцовой и других форм наверший, частое применение в оформлении створок ниш-филенок, заполненных изображениями и орнаментами, мотивов прорастающего древа, светильников и фиалов, малая высота (чуть более метра) царских врат вплоть до XVII в.[4] и т. д. До сих пор не установлено, должны ли мы рассматривать эти особенности убранства только как декоративные элементы, формы которых не связаны с символическим контекстом, либо и этим формам присуще символическое содержание. Следует отметить, что сегодня все еще является распространенным среди специалистов мнение о чисто декоративном, т. е. не содержательном, характере деталей резного оформления царских врат.

Основную цель настоящего исследования мы видим в раскрытии символики архитектурных и резных форм царских врат, играющих существенную роль в сложении законченного образа древнерусского иконостаса, тем более что история художественного оформления царских врат подсказывает это: древнейшими были врата без фигуративных изображений, т. е. вначале появилась архитектурная форма, и лишь затем изображения, комментирующие ее символику. Для решения этой проблемы мы рассматриваем древнерусские царские двери XIII–XVII вв., обладающие, с одной стороны, общими типологическими чертами убранства, с другой стороны, вариативностью в элементах оформления. Особое внимание мы уделяем резным вратам XV–XVI вв., в художественном образе которых присутствует ярко выраженная изобразительность архитектурных форм, многообразие используемых мотивов. На наш взгляд, один из основных вопросов заключен в том, каким символическим смыслом наделялись сами архитектурные формы царских врат? А это, в свою очередь, побуждает нас исследовать круг тех источников, которые могли бы дать ответ на этот вопрос.

В качестве такого рода источников могут быть привлечены материалы, опубликованные в работах последних лет, посвященных семантике отдельных конструктивных и изобразительных мотивов оформления алтарных преград[5] и врат, ведущих в святилище, в частности, в исследованиях по иконографии Ковчега Завета, Скинии и храма Соломона[6]. Благодаря вышеуказанным работам, посвященным ветхозаветной символике в средневековом искусстве, в частности, в алтарном оформлении стало возможным попытаться проследить влияние ветхозаветной образности на сложение художественного убранства такого важного предмета литургического обихода, как царские двери.

Обосновать такого рода направленность исследования можно тем, что почти всем предметам литургического обихода свойственна определенная ветхозаветная символика, поскольку христианский храм изначально в средневековой культуре рассматривался как свершение ветхозаветных прообразов. Поэтому трудно предположить, что царские врата могли быть исключением из этого правила. Это подсказывает и то, что наиболее устойчивые особенности архитектурных форм и конструкции царских врат, которые восходят к древним доиконостасным моделям, обладают общностью с мотивами дверей, используемых в ико-

нографии Ковчега Завета, храма Соломона. В художественном оформлении врат оказываются семантически значимыми сами архитектурные формы, до сих пор не становившиеся предметом специального рассмотрения. Исследованию, в первую очередь, их символики посвящается данная статья.

Художественно-символическая структура древнерусских царских врат

Во всех известных и сохранившихся русских памятниках XIII–XVII вв обращает внимание ряд постоянно встречающихся особенностей. Прежде всего, на наш взгляд, принципиальным является четкое конструктивное отделение навершия («коруны»), где обычно размещалось изображение Благовещения, от прямоугольных створок. При этом для навершия чаще использовалась более сложная архитектурная форма — подковообразная, щипцовая, раковиноподобная, реже — простая полуциркульная. На самих полотнищах, как правило, имеется четыре или шесть ниш-филенок, которые заполнялись орнаментом, рельефными или живописными изображениями. Характерной чертой убранства являются центральные валы-нащельники, орнаментированные в виде прорастающего древа, увенчанные мотивами цветущей лозы, крестами, ажурными «яблоками» с луковичными главками, а также валы, обрамляющие филенки с розетками и ромбами на них. На основу многих дверей крепились тонкие прорезные пластины, положенные на красные и синие фоны.

Приведем наиболее существенные примеры. Четкое конструктивное отделение навершия от прямоугольных створок подчеркивается использованием подковообразной формы щита в древнейших русских дверях второй половины XIII в. (ил. 4) из погоста Кривое (ГТГ)[10]. В навершии изображено Благовещение, а на главном поле створ – фигуры святителей в рост, Василия Великого и Иоанна Златоуста. На плоскостных полотнищах выделен средний вал, расписанный «полилитией». В более поздних памятниках упомянутая подковообразная форма щита значительно увеличивается в своих пропорциях, как, например, в царских дверях 1560 г. из Ярославского музея[11]. Некогда обрамлявшая навершие ажурная полоса орнаментальной резьбы еще более акцентировала внимание на этой причудливой форме. Вся остальная поверхность врат заполнена положенной на синие и красные фоны сквозной рельефной резьбой. Узкие прорезные валики разделяют на равные четыре части полотнища створок. В квотах навершия изображено Благовещение, а в четырех филенках — евангелисты. Для нас существенно, что подковообразная форма навершия получила широкое распространение в убранстве царских дверей средневековой Руси. Мы находим ее устойчивые повторения во вратах XV–XVII вв., в которых оформление венчающих частей насыщается дополнительными деталями по сравнению с более ранними памятниками XIII–XV вв. Но форма щита при этом остается прежней. Обогащение резными деталями венчающих частей царских дверей происходило одновременно с усложнением иконографии. В этом мы видим потребность максимально прокомментировать семантику форм. Например, в выемчатой резьбе царских врат из церкви Исидора Блаженного в Ростове[12] воплощен весь цикл Страстей Христовых. Отметим, что в памятниках XVII в. подковообразная форма практически ни-

велируется, она стремится к обычной полуциркульной ввиду необходимости полностью перекрывать в глухой непрозрачной стене иконостаса арочный проем, ведущий из наоса в алтарь.

Самыми ранними на Руси памятниками с полуциркульной формой навершия створок являются обложенные медными пластинами «Лихачевские» врата середины XIVв. из собрания ГРМ[13] и расписные двери первой четверти XV в. из собрания Остроухова (ГТГ)[14]. Они состоят из двух створ, поделенных на четыре клейма. В венчающем створы арочном навершии изображено Благовещение, а в клеймах — евангелисты. Эти особенности свойственны многим вратам XVI–XVII вв.

Значительно реже в древнерусской традиции встречаются врата с щипцовой формой завершения, но именно они обладают особой выразительностью форм. Большой интерес представляет группа псковско-новгородских врат XV–XVI вв., на которые обратила внимание И. И. Плешанова[15], указав на их локальное распространение. В этой группе неоднократно привлекали внимание царские врата из Снетогорского монастыря (вторая половина XVI в.?, ГИМ), врата из собрания Новгородского музея (конец XV в.?) и врата из собрания Н. В. Султанова (их местонахождение неизвестно)[16]. Всем трем царским дверям свойственна своеобразная форма «коруньи». На снетогорских вратах она в виде пятиугольника, окаймленного обращенными вверх растительными завитками, по сторонам которого расположены светильники с язычками пламени. На вратах из Новгородского историко-художественного музея навершие представляет собой щипцообразную форму, также окаймленную растительными завитками со светильниками по сторонам. Врата из собрания Н. В. Султанова имеют те же особенности оформления. К этой же группе И. И. Плешановой были отнесены царские двери конца XV в., из собрания ГРМ (Д 432) с навершием в виде крупных лепестков и завитков. На всех трех вратах обычная иконография с Благовещением на щите и евангелистами на главных полях. Врата подразделяются на филенки, валы с розетками, кругами, ромбами.

Особенности убранства упомянутых псковско-новгородских врат находят ближайшие параллели в памятниках Балкан, особенно Греции XV–XVII вв. Обращение к этому материалу для нас важно тем, что в греческих царских вратах в отличие от русских обнаруживается многообразие иконографических решений, т. е. мы находим более подробный комментарий форм. Поэтому имеет смысл пристальнее посмотреть на художественное оформление самих греческих врат. Это возможно благодаря религиозной общности русской и греческих традиций и типологической близости материала. Щипцовая форма щита царских дверей была широко распространена в этом регионе. Сохранившаяся только правая створка[17], в ранних вратах последней четверти XV в. из церкви Христа Демархиса (Мегалис Портас) монастыря Иоанна Богослова на Кипре, увенчана трехлопастным навершием, образовывавшим вместе с недостающей половиной трехлопастную, сужающуюся кверху арку. На щите изображена Богородица, а на главном поле врат — фронтальные фигуры святителей попарно Василия Великого и Николая Чудотворца. Каждый святитель расположен в раме, образованной двойной

готической аркой, обрамленной поверху горельефной резьбой в виде кринов и опирающейся на полуколонки. В царских дверях второй половины XV в. из церкви Св. Георгия Апортианона[18] на щипцовом навершии расположена вьющаяся и цветущая виноградная лоза, исполненная горельефной резьбой. На плоскостном поле врат выделен средний вал в виде прорастающего стебля, дающего плоды и цветы. Вал увенчан цветком с полуфигурой царя Давида (ил. 3). На щите изображено Благовещение, а на главных полях — Иоанн Богослов и апостол Петр. Врата около 1600 г. из капеллы Св. Христодула монастыря Иоанна Богослова на Кипре[19] отличаются лишь деталями. На их щипцовом навершии также присутствуют вьющиеся стебли, а орнаментально выделенный вал увенчан крестом. На щите изображено Благовещение, а на полях врат — св. Иоанн Богослов и св. Христодул. Та же щипцовая форма навершия и исполненное горельефной резьбой било (вал-нащельник) свойственны многим другим греческим вратам.

Помимо вышеперечисленных русских и греческих памятников, характерные примеры орнаментации валов царских врат и использования ажурных пластин для заполнения филенок мы встречаем в царских дверях XVI в. Это, прежде всего, резные врата XVI в. из церкви Спаса Преображения на Нередице[20], из церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде XVI в.[21], из Новгородского музея второй половины XVII в.[22]. Центральные валы-нащельники имеют перехваты граненой, «сноповидной» формы, а на валах, обрамляющих филенки, расположены розетки и ромбы. Рельефная резьба створок, положена на красные и синие фоны.

Подчеркнутая изобразительность архитектурных форм отличает также царские двери XVI–XVII вв. с раковиноподобной формой навершия. Типичными примерами являются врата середины XVI в. из ЦМиАР[23] или царские двери 1645 г., вложенные Михаилом Федоровичем в Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря[24], или врата XVII в. из Рождественского собора Саввино-Сторожевского Звенигородского монастыря[25]. Их «коруны» створок исполнены в виде многолопастной формы, соединенной с полотнищами створок с помощью волютообразных завитков. В навершии изображено Благовещение, а на поделенных на филенки створках — евангелисты. Валы имеют традиционные детали в виде «пуговиц».

Среди перечисленных царских врат особенно интересной для нашей темы подчеркнутой изобразительностью архитектурных форм и разнообразием резных деталей оказывается группа псковско-новгородских и греческих дверей. Присутствие в оформлении створок врат таких мотивов, как светильники и фиалы, вьющаяся и цветущая виноградная лоза, прорастающее древо, дающее цветы и плоды, аркады с кринами, растительные завитки, а также изображения псалмопевца царя Давида, Иоанна Богослова в образе старца (т. е. когда ему было дано Откровение), апостола Петра с ключами как привратника дверей рая указывает на мощный пласт литературной символики, лежащей в основе форм и иконографии этой группы врат. Подчеркнуто выраженная изобразительность форм убранства царских дверей, по-видимому, определена не столько их функцией либо простой задачей украшения интерьера храма, сколько их символико-поэтичес-

ким значением в контексте литургического и символического осмысления образа храма в целом. Поэтому кажется необходимым обращение к более детальному рассмотрению особенностей этой символики. Кроме того, заслуживает внимания и сам принцип устройства врат, прослеживающийся с раннего времени: конструктивное отделение навершия от створок и разбиение полотнищ на клейма. Эти черты свойственны древнейшим из сохранившихся византийских памятников - инкрустированным перламутром и украшенным рельефными изображениями из слоновой кости царским вратам из Протата и Хиландара на Афоне, которые могут быть датированы XI в.[26] (ил. 1). Как показывает изобразительный материал, например, иллюстрации Гомилий Григория Назианзина IX в. (Paris, Bibl. Nat., cod. gr. 510), разбивка полотнищ на клейма является еще более древней традицией оформления царских дверей.

Врата как Ковчег Завета

В первую очередь, попытаемся сопоставить выделенные типологические особенности с литературными и изобразительными источниками. В христианской, византийской изобразительной традиции, равно как в иудейской иконографии, мы часто встречаемся с изображениями врат. Обратившись к ним, мы заметили, что, как правило, врата встречаются в определенном контексте, когда изображаются Святая Святых, Ковчег Завета, Храм Соломона. При этом идея ветхозаветного храма получила воплощение в иконографии Ковчега Завета. Ковчег Завета как святыня, бесследно исчезнувшая во время разрушения Иерусалимского храма и вавилонского пленения иудеев, стал емким символом в христианском искусстве. Ковчег Завета являлся образом всего ветхозаветного храма и был прообразом исполнения Божественного обетования и прихода в мир Мессии, чудесного рождения Христа от Девы. Исчезнувший как предмет, он постоянно присутствовал в христианском мировоззрении как идеальный образ, хорошо представленный в иконографии.

Ковчег Завета обычно изображался в виде прямоугольника с арочным, треугольным или щипцовым фронтоном или в виде шкафа - ящика для свитков Торы с филенчатыми дверцами, увенчанного перекрытием тех же форм. Так, например, Ковчег Завета, в виде ящика с щипцовым или треугольным фронтоном на возвышении, между двух херувимов, за завесой, т. е. в Святая Святых — Скинии, представлен в миниатюрах рукописи IX в. из монастыря Пантократора на Афоне (Cod. 61, Fol. 165)[27]. Он также изображался в виде ящика с треугольным перекрытием, стоящего в храме Дагона, или в сцене его переноса в Иерусалим в миниатюрах рукописи Книги Царств XII в. из Ватиканской библиотеки (Vatican. gr. 333, Fol. 9v)[28]. К. Вайцман убедительно показал, что византийские иллюстрации Книги Царств, Октатевхов восходят к архетипам, которые одновременно питали и раннехристианскую, и иудейскую иконографию[29]. Поэтому для установления источников интересующих нас мотивов целесообразно обратиться к иудейским изобразительным источникам II–VI вв., представляющим Ковчег Завета, Скинию, Святая Святых. В тетрадрахме Бар Кохба (134–135 гг.)[30], в росписи над нишей для свитков в синагоге Дура-Европос (244-245 гг.)[31] Ковчег Завета имеет вид прямоугольника с арочным перекрытием, опирающимся на четыре ко-

лонны, подобно портику, вписанному в фасад храма. Слева от него расположен семисвечник, находившийся в Святая Святых Иерусалимского храма. Ковчег Завета вместе с фасадом храма представляет целостную архитектурную структуру и тем самым являет обобщенный образ ветхозаветного святилища

В аркосолии № 4 катакомб Виллы Торлония[33] в Риме (III–IV вв.), в граффити катакомб Монтеверде в Риме (IV в.)[34], по мнению исследователей, также изображен Ковчег Завета в виде шкафа-ящика с треугольным фронтоном, открытыми дверцами, украшенными четырьмя филенками. На полках шкафа лежат шесть свитков писания. По сторонам его — два семисвечника и другие предметы еврейского богослужебного обихода, предписываемого законом (Исх. 37:17–24). Сводчатое подковообразное перекрытие шкафа-ящика находим в донышках литургических сосудов IV в. из Ватиканского музея и Музея Израиля в Иерусалиме[35] (ил. 13). Ковчег Завета в форме ящика для свитков Торы с открытыми дверцами изображен между двумя львами в верхнем полукружии донышка. В нижнем его полукружии расположены разнообразные предметы культа, от семисвечников до лопаточек. Ковчег Завета на повозке, запряженной быками, как ящик с затворенными филенчатыми дверцами и увенчанный полуциркульным навершием, изображен в сцене разрушения храма Дагона (1 Сам. 5:1; 6:1–12) на панели из Дура-Европос[36]. Одним из самых ярких примеров являются мозаики пола VI в. (?) из синагоги Бет Альфа в Израиле[37] (ил. 12). Ковчег Завета представляет собой ящик, украшенный многочисленными орнаментами, с щипцовым фронтоном, внутри которого присутствует мотив раковины. По сторонам от него стоят стамна (сосуд с манной), в основании фронтона — три чаши-фиала с широкими краями. Ковчег расположен между двух птиц, заместивших херувимов, двух семисвечников, двух львов, а также необходимых предметов богослужения, среди которых находится и реликвия Святая Святых – процветший жезл Аарона в виде распустившегося куста. Двойные двери Ковчега Завета имеют восемь парных филенок с розетками. Фронтон изображен простыми линиями, в его основании два рога

Идентичная щипцообразная форма навершия створок часто встречается в описанных выше греческих царских вратах и вратах псково-новгородской группы, выделенной нами. Наиболее близкое совпадение форм обнаруживают упомянутые выше царские двери второй половины XVI в. Снетогорского монастыря во Пскове. Не только четкое конструктивное отделение навершия от полотнищ врат, принцип разделения створок на клейма-филенки, щипцовая форма навершия вызывают ассоциации с изображениями Ковчега Завета, но и использование по сторонам их щипцового навершия, обрамленного обращенными вверх растительными завитками, редких резных мотивов в виде чаш-фиалов с орнаментированной раковиной на них и светильников — необходимых предметов в храмовом иудейском богослужении, обязательно присутствующих в иконографии Ковчега Завета.

Употребление этих своеобразных резных деталей в художественном оформлении царских дверей позволяет предполагать, что описанная выше художественно-символическая структура царских дверей древнерусского иконоста-

са уподобляет врата образу Ковчега Завета. Не только щипцовая, но и подковообразная, полуциркульная формы наверший царских врат напоминают иконографически сводчатое перекрытие или крышку Ковчега Завета, а филенчатые полотнища уподобляются его филенчатым дверцам. Возникает вопрос об изобразительных источниках, которыми могли реально воспользоваться древнерусские мастера. Среди таких источников были, скорее всего, рукописи, восходившие к раннехристианским прототипам. Одной из самых популярных книг на Руси, содержащей изображения Ковчега Завета, Скинии, являлась «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, известная в десятках списков[38]. В ней Ковчег Завета имеет те же особенности иконографии, которые мы выделили в иудейских памятниках. Несомненно, что она была хорошо известна псковским и новгородским мастерам.

Поэтому неудивительно, что в заставке из новгородской Псалтири XIV в.[39] (ил. 5) неожиданно обнаруживаются некоторые аллюзии на ветхозаветное святилище. Там присутствует та же щипцообразная форма навершения как царских врат, так и внутреннего пространства этого храма, образованного ременвидным орнаментом. Внутри храма подвешен светильник и фиал.

Царские врата уподобляются Ковчегу Завета путем использования в оформлении византийских и древнерусских врат накладных пластин из золота и серебра. По письменным источникам известно, что царские двери в Софии Константинопольской, в церкви Рождества Богородицы в Боголюбове XII в. были обложены чеканными серебряными пластинами. Серебряная басма и драгоценные камни применены в устройстве врат XVI в. из Рождественского предела Софии Новгородской, позолоченные чеканные пластины использованы в царских вратах из Успенского собора Московского Кремля. Уже неоднократно отмечалось, что древнейшая византийская практика драгоценного украшения преград алтаря, устройства окладов икон связана с символическим осмыслением преграды как ковчега престола, оклада как ковчега иконы[40]. Поэтому и традиция оформления драгоценными пластинами дверей алтаря может восходить к определенному источнику, а именно, к Пятикнижию Моисея (Исх. 25:10–11), где сказано: *«И сказал Господь: И сделай Ковчег из дерева ситтим... обложи его чистым золотом; извнутри и снаружи покрой его; и сделай ему золотой венец...»*

Серьезным аргументом в пользу нашей идеи является изображение Благовещения в навершии створок. В святоотеческой традиции Богоматерь сравнивается не только с «непроходимой» дверью, о которой сказано в книге пророка Иезекииля (*«И привел он меня обратно к внешним вратам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне господь: ворота сии затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими; ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими, и они будут затворены»* — Иез. 44:1–2), но и с Ковчегом Завета. Например, Богоматерь называется «Ковчегом святым» в каноне Козьмы Маюмского на Успение (VIII в.). Праздник Благовещения всегда рассматривался как момент Богоявления. Согласно книге Исход, под золотой крышкой Ковчега завета, посреди двух херувимов, Бог указал свое место Богоявления и обитания. *«И положи крышку на Ковчег сверху; в Ковчег же положи откров-*

ние, которое Я дам тебе. Там Я буду открываться тебе и говорить с тобою...» (Исх. 25:21–22). Щипцовое или полуциркульное подковообразное навершие створок напоминает иконографически сводчатое перекрытие или крышку ветхозаветного Ковчега. Поэтому изображение Благовещения становится темой постоянного пребывания Бога, но уже в Ковчеге Нового Завета, в новой совершенной Скинии. *«Ибо Христос вошел не в рукотворенное святилище, по образу истинного устроенное, но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие»*, — свидетельствует апостол Павел (Евр. 9:24).

Дополнительным аргументом для нашей идеи является «филенчатая структура» полотнищ створок врат. Она внешне подобна филенчатым дверцам Ковчега Завета. Образы евангелистов, изображенные в этих клеймах створ, связаны не только с темой евангельской проповеди, но и напоминают о скрижалях Завета, данных Моисею на горе Синай и хранившихся в Ковчеге Завета (*«В Ковчеге ничего не было, кроме двух каменных скрижалей, которые положил туда Моисей на Хориве, когда Господь заключил Завет с сынами Израилевыми, по исшествии их из земли Египетской»*, 3 Кн. Цар. 8:9). Подтверждением этому является мозаика из мавзолея Galla Placidia в Равенне (V в.). Скрижали Нового Завета — свитки Евангелий от Марка, Луки, Матфея, Иоанна, заменившие скрижали Ветхого Завета, изображены лежащими на полках шкафа-ящика для свитков Торы, символически представляющего Ковчег. Подобное сопоставление материала поздневизантийского времени (XIVв.) и образцов ранневизантийского искусства (V в.) не будет вызывать недоумение, если мы вспомним, например, о бытовании в книжной иллюстрации Новгорода XV в. заставок миниатюр, восходящих в своих истоках к искусству поздней античности. Имеется в виду мотив изображения апостола, учителя рядом со своими кодексами, на который обратила внимание Э. С. Смирнова[41]. В «Апостоле» 1480 г. (ГИМ, Чертк. 167, Л. 151 об.) изображен сидящий апостол Павел рядом со «стендом», на котором как на экспозиции выставлены все его 14 посланий (ил. 10). Истоки этого мотива, по мнению Э. С. Смирновой, находятся в искусстве поздней античности. Новгородская иллюстрация оказывается близкой знаменитой миниатюре из рукописи «кодекс Amiatinus» (Флоренция, Библиотека Лауренциана, cod. 1, начало VIII в.)[42], на которой изображен пророк Ездра (ил. 9). Рядом с ним шкаф с треугольным фронтоном, с раскрытыми филенчатыми дверцами, где на полках лежат книги. Иконографическая тема творца священных текстов вместе со своими книгами сохранялась на протяжении всего средневековья. Поэтому изображения евангелистов на царских вратах служат напоминанием о ящиках-шкафах, в которых хранились свитки Торы, как первоначально скрижали Ветхого Завета в Ковчеге Завета.

В данном символическом контексте могут быть рассмотрены часто встречающиеся в древнерусских царских вратах XVI–XVII вв. такие резные детали, как «пуговицы», ромбы, круги на валах створок и наверший, сеней или подзоров. И хотя резные царские врата ранее XIV в. неизвестны, а памятники XV в. являются единичными, мы полагаем, что истоки символики следует искать в древности. Исследователи, изучавшие резные царские двери XV — XVII вв., обращали

внимание на найденность композиции и деталей убранства врат, не оставляющую сомнений в предшествовании им ряда других памятников[43]. Иногда в этих ромбах появляются изображения пророков со свитками как комментарий, который позволяет раскрыть потенциальную символику, так что вся резная структура превращается в текст. Все поле врат, а не только отдельные элементы, становится смысловым, благодаря чему царские двери могут быть уподоблены скрижалям.

Традиция понимания орнамента как текста и текста как орнамента была широко распространена на Востоке и, видимо, хорошо известна в христианской среде. Представление о такой орнаментации дают листы караимских библейских кодексов X в. из Второго собр. Фирковича (РНБ, Ms II 49). В заставках этих рукописей часто, согласно пророчеству Иезекииля (Гл. 41–44)[44], изображается мессианский храм. На л. 2 рукописи из коллекции Фирковича изображен храм в виде арки, образованной текстом (ил. 14). Внутри нее расположены круги и ромбы, окруженные текстами псалмов. На л. 11 вокруг фасада храма, в который вписан Ковчег с треугольным фронтоном и прямоугольными скрижалями Завета, располагаются круги, треугольники и ромбы, обрамляющие Ковчег по контуру. При ближайшем рассмотрении оказывается, что каждая орнаментальная фигура в этой заставке образована мельчайшими надписями, взятыми из Псалмов 32, 98, 118. Слово здесь является полноценным строительным элементом. Третий мессианский храм, который ожидали евреи, в частности караимская община, должен был быть «словесным», нерукотворным. Так же и для христиан Царство будущего века олицетворяет словесный храм: «*Христос, Первосвященник будущих благ, пришед с большею и совершеннейшею скиниею, нерукотворенною, то есть не такого устроения...*», — свидетельствует об этом апостол Павел (Евр. 9:11).

С такими орнаментами-текстами могут быть сопоставлены выпуклые круги на сени Снетогорских царских врат[45] и ромбы, напоминающие ромбы в рассмотренных заставках на л. 2 и 11 Пятикнижия из РНБ. Характерно, что в ряде врат в этих ромбах находятся изображения пророков, которые держат развернутые свитки с текстами, предзнаменующими Боговоплощение, как на валах царских дверей (ГРМ, Д-435) XVII в. Совпадение форм, используемых для убранства врат и оформления миниатюр рукописей, как кажется, свидетельствует о существовании единого источника этой символики. Детали декора царских дверей говорят о традиции, уходящей корнями вглубь веков.

Идея Ковчега Завета является одной из центральных символических тем святоотеческой традиции. Начиная с III в. появляется богословское толкование, в котором Ковчег Завета рассматривается как прообраз Христа. Ипполит Римский сравнивает чистоту тела Христова с чистотой материала Ковчега[46]. Одновременно с богословской интерпретацией, как указывает автор упомянутой выше работы, появляются первые христианские изображения Ковчега Завета. С III по VI в. в комментариях Оригена, Феодора Мопсуетского, Андрея Кесарийского, Ефрема Сирина высказывается одна и та же идея. Ковчег Завета — это прообраз тела Христова. В толковании на книгу Исход Ефрем Сирин говорит: «*И сотвори Веселиил кивот из древа негниющего. Это тайна Еммануиловой пло-*

ти, которая не подлежит истлению и не повреждена грехом. Золото, покрывающее кивот внутри и снаружи, означает Божественное естество. Очистилище над кивотом от злата чиста означает Еммануила»[47]. Начиная с VI в. Ковчег Завета становится одной из составляющих системы прообразов Богоматери. Роман Сладкопевец, Андрей Критский, Иоанн Дамаскин сравнивают Богоматерь с Ковчегом и называют «*Ковчегом Бога Живого*». Поэтому неудивительно, что идея Ковчега Завета является центральной символической темой для всего алтарного оформления. Алтарная преграда, царские врата являются своего рода ковчегом престола, на котором совершается мистическое таинство литургии верных, происходит Богоявление.

Врата как Скиния

Существенную роль в художественном оформлении древнерусских царских врат играют дополнительные резные элементы, такие как светильники, фиалы, раковиноподобные навершия, орнаментированные в виде прорастающего древа валы, тонкие ажурные пластины, покрывающие полотнища. Все эти элементы одновременно в византийской традиции присутствуют только в иконографии Скинии. Приведем характерные примеры.

Во всех упомянутых выше изображениях Ковчега Завета обязательно присутствовали по сторонам от него светильники, фиалы. Осознание факта символического осмысления царских врат как Кочега Завета позволяет предположить, что не получившие ранее объяснения в литературе мотивы светильников и фиалов по сторонам щипцового навершия врат псковско-новгородской группы являются образом предметов, необходимых в храмовом богослужении Скинии. В книге Исход (Исх. 25:29–31) содержится предписание о них: «*Сделай также для него блюда, кадильницы, чаши и кружки, чтобы возливать ими; из золота чистого сделай их... И сделай светильник из золота чистого; чеканный должен быть сей светильник...*»

С символикой Скинии связан и мотив раковины. Он является неотъемлемым элементом в иконографии Ковчега Завета, Храма Соломона. По-видимому, его появление в убранстве древнерусских царских дверей XVI–XVII вв. неслучайно. Рельефно исполненный в стиле мотив раковины украшает нишу для свитков Торы в синагоге Дура-Европос[48], изображение раковины находится во фронтоне Ковчега Завета на панно, находящемся над нишей там же в синагоге. Раковина, вписанная в полукруг, находится в центре фронтона Ковчега Откровения в мозаиках пола из синагоги Бет Альфа (VI в.)[49] в Израиле (ил. 12). Раковина изображена в полукруглой нише за завесой между двух колонн, вписанных в фасад храма, в мозаиках пола синагоги Bet Shean (VI в.) (Музей Израиля в Иерусалиме). Мотивом раковины украшена ниша на фасаде храма с фронтоном, опирающимся на две колонки, на рельефе Пекуиин (III в.)[51] Условно представленная и претерпевшая изменения форма раковины присутствует во фронтоне храма, стоящем на двух колоннах в мозаике пола синагоги Хаммат-Тиверриада (IV в.)[52]. Между колоннами висит завязанная узлом завеса, из-за которой видна филенчатая дверь. По сторонам от Ковчега расположены два семисвечника, лопаточки и другие предметы культа, указывающие на Святая Святых

Храма Соломона (ил. 11). Известно, что в Святая Святых Храма Соломона ниша, в которой стоял Ковчег Завета, была украшена мотивом раковины, возможно, как ниша для свитков Торы в синагоге Дура-Европос. Поэтому мы полагаем, что мотив раковины, в форме которого исполнены, например, навершия расписных врат середины XVI в. из ЦМиАР[33] или царских дверей 1645 г., вложенных Михаилом Федоровичем в Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря[34] или врат XVII в. из Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря[35] является не привнесенным из арсенала средств ренессансного искусства, на что указывали исследователи[36], а, вероятно, его истоки следует искать как в ветхозаветной образности, присущей оформлению царских дверей, так и в связи с темой Благовещения. Тема раковины, ставшая необычайно распространенной уже в ранневизантийском искусстве, была излюбленной и в византийской литературе. Зарождение жемчужины в недрах раковины от удара молнии — небесного огня, сошедшего на море и на плоть раковины, уподоблялось воплощению Бога[37]. Таким образом, мы полагаем, что мотив раковины в навершии царских дверей связан не только с темой Боговоплощения, но и является аллюзией на Святая Святых ветхозаветного святилища. Это заставляет пересмотреть распространенное мнение о чисто декоративном характере убранства царских врат.

Еще один важный для понимания символики врат типологический элемент — скульптурно выделенные на полотнищах створ валы-нащельники. Они есть как в расписных, так и в резных царских дверях, и самых древних, и более поздних, в русских и балканских памятниках. Но их изобразительный комментарий имеют только греческие врата, которые уже привлекались нами в качестве аналогий. Поэтому снова обратимся к этим памятникам. Чаще всего валам придавали вид прорастающего древа, дающего почки, цветы и плоды, или вьющейся виноградной лозы. Барельефно исполненный вал в виде прорастающего древа, увенчанный цветком с полуфигурой царя Давида, в царских вратах второй половины XV в. из церкви Св. Георгия Апортианона на Кипре[38] (ил. 3) уподоблен лозе Давидовой. Тема лозы Давидовой напоминает о Древе Иессеевом, символизирующем единство Ветхого и Нового Заветов и исполнение Божественного обетования о воплощении Мессии и Спасении. «*И произойдет отрасль от корня Иессева, и ветвь произрастет от корня его, и почиет на Сем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия. И будет препоясанием чресл Его правда, и препоясанием бедер Его — истина*» (Ис. 11, 1, 2, 5). Мотив прорастающего древа с изображением Спаса Еммануила — образа воплотившегося Христа Предвечного (Ис. 7, 14–15) на царских дверях XVI в. из капеллы Иоанна Предтечи на Синае[39] уподобляет вал процветшему жезлу Аарона. Как известно, в христианской экзегетической литературе и гимнографии процветший жезл Аарона является прообразом чудесного рождения Христа. Согласно книге Чисел (17, 8), жезл Аарона, расцветший, пустивший почки и принесший плоды — миндалины в Скинии Свидения, решил спор колен Израиля о праве на священство. По повелению Бога он стал храниться в Скинии перед Ковчегом Откровения. «*И сви-*

зал Господь Моисею: положи опять жезл Аронов пред Ковчегом Откровения на сохранение, в знамение для непокорных» (Числа 17: 10)

Резные врата такого типа утрачивают традиционные филенки и превращаются в своего рода икону. Символика этих врат раскрывается благодаря присутствию на них изображений Давида и Соломона, первых устроителей земного Дома Божественной Премудрости, пророков Моисея и первосвященника Аарона. Традиция их изображения в полный рост на полотнищах врат, лишенных каких-либо конструктивных членений, прослеживается на протяжении столетий от средневизантийского периода вплоть до нового времени. Например, пророки Моисей и первосвященник Аарон изображены на выдающемся по качеству памятнике — царских вратах начала XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае[11] (ил. 2), а также на вратах XVI в. из капеллы Иоанна Предтечи на Синае[12] и на вратах второй половины XVIII в. из Византийского музея в Афинах. Как известно, и пророк Моисей, и первосвященник Аарон были связаны с устроением рукотворной Скинии, земного святилища (Евр. 9: 1), которое служило, согласно толкованию святых отцов[13], прообразом совершеннейшей и нерукотворной Скинии. Они являют собой обобщенный образ служителей Святая Святых Скинии. Образы пророка Моисея и первосвященника Аарона раскрывают символику Скинии во вратах. Их изображения напоминают, что двери являются тем входом, за которым открываются тайны Скинии.

В обозначенном контексте положенные золотые накладки в виде растительных мотивов, херувимов, положенные на красные ковровые фоны в царских вратах XVII в. из собрания ГРМ (Д 436, Д 435) можно интерпретировать как напоминание о драгоценных сверкающих завесах вознесенной Скинии *«И сделай Господь в сердцах каждого из мудрых, одаренных и чрезвычайно щедрых и искусных: искусною работою должны быть сделаны на них херувимы — и повесь завесу на крючках, и внеси туда за завесу Ковчег Откровения»* (Исх. 26: 31–33).

Все рассмотренные элементы убранства царских врат позволяют утверждать, что царские врата символически осмыслялись как образ врат ведущих в Святая Святых Скинии.

Перечисленные аллюзии приоткрывают, но не вычерпывают богатейший пласт литературной символики, лежащей в основе архитектурных и резных форм царских врат. Проблемы символического значения, а также хронологических и территориальных границ бытования отдельных мотивов, нашедших отражение в убранстве царских врат, должны быть посвящены отдельные исследования. В данной работе для нас было важно предложить первичную классификацию и обратить внимание на богатое символико-поэтическое значение архитектурных и резных форм, которые вместе с изображениями играют важную роль в контексте литургического и символического осмысления образа храма в целом. Нашедшая воплощение в оформлении царских врат символика Ковчега Завета, Скинии является живым свидетельством осмысления пространства христианского храма и алтаря как новой Скинии. Это подтверждают и литургические толкования. В них христианский храм рассматривается как сверше-

ние ветхозаветных прообразов и поэтому устраивается наподобие Скинии. *«Нужно, чтобы вы знали, что мы приняли от божественных и всехвальных апостолов: церковь устроять наподобие Скинии Свидения.»* — писал Иоанн Постник (VI в.)[63]. В этом контексте киворий в храме уподобляется Кивоту Завета (Св. Герман Константинопольский, VIII в.[64]), алтарь в целом — Святая Святых, горизонтальный брус преграды или архитрав-космитис — ветхозаветному очистилищу (Софроний Иерусалимский, VII в.[65]). Элементы оформления алтарных преград также свидетельствуют об уподоблении интерьера христианского храма Скинии. По последним данным[66] оказывается, что свойственные византийским алтарным преградам причудливые перевязанные узлом колонны сопоставлялись в представлении византийцев с колоннами, фланкировавшими вход в святилище Храма Соломона.

Богатый пласт символики, присутствующий в архитектурных и резных формах царских дверей, позволяет нам говорить об особой функции, которая была свойственна царским вратам и в древней алтарной преграде, и в высоком иконостасе. Врата служили не только центральным входом в алтарь во время торжественных процессий[67] и преграждали доступ непосвященных к престолу, скрывали от взглядов в нужные моменты литургии священнодействие на престоле[68], но и являлись иконой. Они выполняли ту функцию, которой не обладала завеса, используемая только для закрытия престола в определенные моменты литургии. Появление, как мы полагаем, не позднее X в. арочного завершения царских дверей является свидетельством символического восприятия их форм. Следовательно, развитие форм царских врат и их символизм не были предопределены только лишь их функцией, а зависели от образно-символического восприятия интерьера храма в целом, который уподоблялся и Скинии, и Ветхозаветному храму, и Небесному Иерусалиму.

Примечания

[1] Как свидетельствуют тексты и изображения в миниатюрах и сохранившиеся памятники, древнейшие царские врата в странах византийского круга могли иметь как деревянную, так и металлическую основу и бывали обложены серебряными и золочеными пластинами (как царские врата в Св. Софии в Константинополе или в соборе Рождества Пресвятой Богоматери в Боголюбове XII в.), были украшены орнаментом и рельефами из слоновой кости или дерева (как древнейшие царские врата из монастыря Хиландар на Афоне XI в.), изображениями в технике золотой наводки на меди (как «Лихачевские» царские врата середины XIV в. из собрания ГРМ), а также живописью, искуснейшей золоченой резьбой (как царские врата XVI в. из церкви Исидора Блаженного в Ростове). О материалах, которыми украшались алтарные преграды в домонгольское время, см.: *Чуко-ва Т. Г.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Ред.-сост. К. К. Акентьев. СПб., 1995. Т. 1. С. 273–287.

[2] Это рассматривалось внутри проблемы происхождения иконостаса: *Филимонов Г. П.* Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме форме иконостасов в русских церквах. М., 1859; *Горностаев И. И.* Византийские царские двери с Афона // Изв. Императорского археологического общества. СПб., 1861. Т. 3. С. 205–211; *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. 1, ч. 2.

С. 195–215; М., 1911. Т. 2, ч. 2. С. 343–354; *Лебединцев П. Г.* О Св. Софии Киевской // Тр. III археологического съезда в Киеве, 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 78–90; *Протасов Н. Д.* Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. 1915. № 9–12. С. 49–69.

[3] *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1891. Нояб.–дек. С. 337–353; 1892. Март.–апр. С. 162–176; Май–июнь. С. 321–334; Июль–авг. С. 3–17; Нояб.–дек. С. 522–537; 1893. Сент.–окт. С. 321–342.

[4] *Бобринский А. А.* Народные русские деревянные изделия. М., 1914. Вып. 12; *Соболев Н. Н.* Русский орнамент. М., 1948; *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. XIII–XV вв. М., 1975. С. 166–170; *Пуцко В.* Царские врата из Кривецкого погоста: К истории алтарной преграды на Руси // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 53–78; *Плешанова И. И.* Два памятника древнерусской резьбы по дереву в собрании ГРМ // Сообщ. ГРМ. М., 1974. Т. 10. С. 107–113; *Бочаров Г. Н.* Два памятника прикладного искусства из Кирилло-Белозерского монастыря // ДРИ: Художественные памятники русского Севера. М., 1989. С. 243–249 и др. работы.

[5] *Троицкий Н. И.* Иконостас и его символика // Православное обозрение. 1891. Апр. С. 696–719; *Сперовский Н.* Указ. соч.

[6] Это подтверждается миниатюрами рукописей Гомилии Иакова Коккиновафского (Vat. gr. 1162, XII в.): *Stornajolo C.* Miniature delle Omilie di Giakomo Monaco. Cod. Vatic. gr. 1162 dell'Evangelario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urbin. 922). Roma, 1910. tav. 4, 27, 29, 30, 36, 40, 80, 90, во фресках Софии Охридской в сцене причащения апостолов царские врата с полукруглым верхом закрывают переднюю сторону престола. А. Грабар указывал, что закругленная форма навершия врат могла встречаться в алтарных преградах еще до 1100 г., а до этого, как он полагает, в доиконоборческий период, врата представляли собой прямоугольные филенчатые двери без навершия, высотой с парапеты преграды. И. И. Горностаев отмечал в 1861 г., что уже *«в IX в. зависимость величины царских дверей от балюстрады прекращается»*, так как столбцы в среднем проходе *«делаются на 4 или 5 вершков выше балюстрады»* (см. примеч. 2).

[7] Г. Д. Филимонов, И. И. Горностаев, А. Грабар, занимаясь вопросом первоначальных форм царских дверей, выражали недоумение по поводу их малых размеров в высоту, не находя этому объяснения. *Горностаев И. И.* Византийские царские двери с Афона. С. 205–211. *Филимонов Г. Д.* Церковь Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859. На с. 31 Г. Д. Филимонов пишет: *«Небольшая вышина, как видно, была отличительной чертою царских дверей древнейшего периода. В самых русских церквах они с удалением в древность, становятся все ниже, так что форма их в древнейших церквах возбуждает недоумение, каким образом, при высоком росте, входили в них священнослужители?»*

[8] *Kalavrezou-Maxeiner I.* The Knotted column // Forth Annual Byzantine Studies conference. Abstracts of Papers. Ann Arbor, 1978. P. 31–32.

[9] *Baldwin Smith E.* Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle ages. Princeton, 1956. *Revel-Neher E.* L'Arche d'alliance dans l'art juif et chretien du second au dixieme siecles. Paris, 1984. *Ferber S.* The Temple of Solomon in Early Christian and Byzantine Art // The Temple of Solomon. Ed. J. Gutmann. Missoula, 1976. P. 45–73. *Calin H.* Solomonic elements in Romanesque Art // The Temple of Solomon. Ed. J. Gutmann. Missoula, 1976. P. 21–43.

[10] ГТГ. Каталог собрания. Т. I. Древнерусское искусство X – начала XV в. М., 1995. С. 73–74. Кат. 17. *Пуцко В.* Царские врата из Кривецкого погоста. С. 53–78.

[11] Icone Russe in Vaticano. Rome, 1989. P. 75, 138.

[12] *Поверинов Н. Н., Мастеницын С. Н.* Русская деревянная скульптура. М., 1994. Табл. 58–71.

[13] *Плешанова Н. И., Лихачева Л. Л.* Древнерусское декоративно-прикладное искусство. Л. 1985. Кат. 33. Табл. 19.

[14] ГТГ. Древнерусское искусство X — начала XV в. Каталог собрания. М. 1995. Т. 1. С. 184–185. Кат. 90.

[15] *Плешанова Н. И.* Два памятника древнерусской резьбы по дереву в собрании Русского музея // Сообщ. ГРМ. Л., 1974. Вып. 10. С. 107–113.

[16] *Покровский Н. В.* Заметки о памятниках пековской церковной старины. М., 1914; *Успенов Н. В.* Древние царские врата женского педагогического института в Петербурге // Художественные сокровища России. СПб., 1906. Вып. 1–2.

[17] From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons. Athens, 1987. P. 116, 180.

[18] Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece. Athens, 1988. P. 129, 207.

[19] *Chatzidakis M.* Icons of Patmos. Athens, 1985. Pl. 86. P. 69–70.

[20] Русские древности по снимкам И.Ф. Барщевского. № С 4996–С 4997.

[21] *Трифонова А. Н.* Резное дерево XIV–XVII вв. // 125 лет Новгородскому музею: Материалы науч. конф. Новгород, 1991. С. 24. Кат. 11. С. 34.

[22] Там же. С. 31. Кат. 22.

[23] Antiche Icone dai Musei Sovietici. Milano, 1984. P. 39. Cat. 14.

[24] Русские древности по снимкам И. Ф. Барщевского. № С 5588.

[25] Там же. № С 5755

[26] Treasures of Mount Athos. Thessaloniki, 1997. P. 304–305.

[27] См. монографию, посвященную иконографии Ковчега Завета: *Revel-Neher E.* L'Arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Paris, 1984.

[28] Ibid. Fig. 84.

[29] Ibid. Fig. 106, 109.

[30] *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination. Chicago, 1971; на с. 76–95 — о влиянии еврейских изобразительных источников на иллюстрации книг Ветхого Завета; на с. 76–79 — о полемике по поводу еврейских истоков христианского искусства; на с. 89–90 К. Вайцман приходит к выводу, что существоал обширный цикл еврейских иллюстраций «Иудейских Древностей» Иосифа Флавия, который не сохранился, но его следы отразились в христианской средневизантийской иллюстрации Септуагинты.

[31] *Revel-Neher E.* Op. cit. Pl. I. Fig. 2.

[32] *Weitzmann K., Kessler H. L.* The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Wach., 1990.

[33] *Revel-Neher E.* Op. cit. Fig. 20. Pl. V.

[34] Ibid. Fig. 17, 18, 19. Pl. IV.

[35] Ibid. Fig. 21, 22, pl. V.

[36] *Weitzmann K., Kessler H. L.* Op. cit. Fig. 105.

[37] *Levy I.* Ezekil's plan in an Early Karait Bible // JJA. 1993. T. 18. P. 68–83.

[38] *Редин Е. К.* Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916.

[39] *Стасов В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887. Табл. 70.

[40] *Городенко О. А.* Серебряный оклад иконы «Апостолы Петр и Павел» и особенности новгородской литургии в XII в. // ВИД. Л., 1991. Т. 23. С. 155–169; *Стерлигова И. А.* О литургическом смысле драгоценного убора древнерусской иконы // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 220–226.

[41] *Смирнова Э. С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода: XV в. М., 1994. С. 338. Кат. 12. С. 355–356.

[42] Там же. С. 352.

[43] *Бибикова И. М.* Монументально-декоративная резьба по дереву // Русское декоративно-прикладное искусство от древнейшего периода до XVIII в. М., 1962. Т. 1. С. 63.

[44] *Levy F.* Op. cit. P. 68–83.

[45] Русские древности по снимкам И.Ф. Барщевского. № С 5029.

[46] *Revel-Neher E.* Op. cit. P. 49.

[47] *Ефрем Сирин.* Творения. М., 1995. Т. 7. С. 378–379.

[48] *Revel-Neher E.* Op. cit. Fig. 3. Pl.1.

[49] Ibid. Fig.53.

[50] Ibid. Fig. 50.

[51] Ibid. Fig. 44.

[52] Ibid. Fig. 48.

[53] Antiche Icone dai Musei Sovietici. P. 39. Cat. 14.

[54] Русские древности по снимкам И. Ф. Барщевского. № С 5588.

[55] Там же. № С 5755.

[56] *Бибикова И. М.* Указ. соч. С. 85. По мнению исследовательницы, большое влияние на резьбу по дереву оказали порталы и декор Благовещенского собора Московского Кремля, исполненные итальянскими мастерами. Среди мотивов, украшающих собор, использован мотив раковины.

[57] Многоценная жемчужина: Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии н. э. Пер. и вступит. ст. С. Аверинцева. М., 1994. С. 53.

[58] Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece. P. 129, 207.

[59] Sinai: Treasures of the monastery / Ed. K. Manafis. Athens, 1990. № 35. P. 165.

[60] Ibid.

[61] Ibid.

[62] *Ефрем Сирин.* Указ. соч. С. 289.

[63] *Троицкий Н. И.* Указ. соч. (см. примеч. 5).

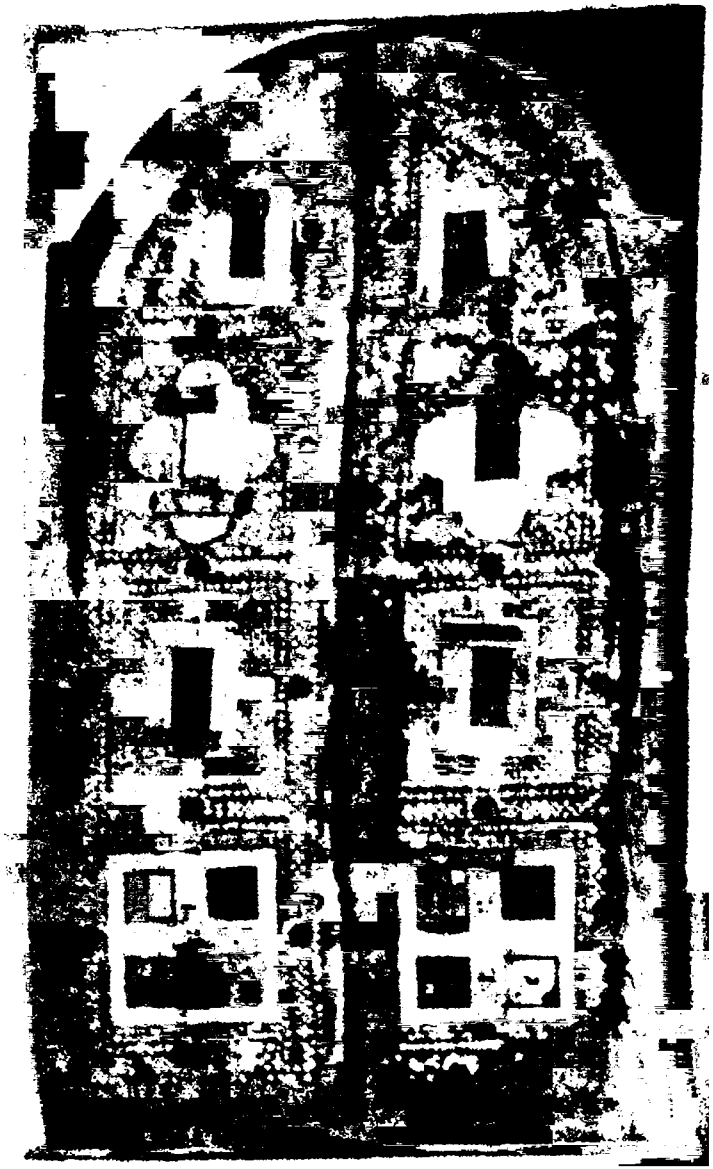
[64] Новый перевод см.: *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995.

[65] Приводится в работе Е. Е. Голубинского (см. примеч. 2).

[66] Проф. И. Калаврезу показала это в своей работе: *Kalavrezou-Maxeiner I.* Op. cit. P. 31–32.

[67] *Беляев Д. Ф.* Byzantina: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. СПб., 1873. С. 134.

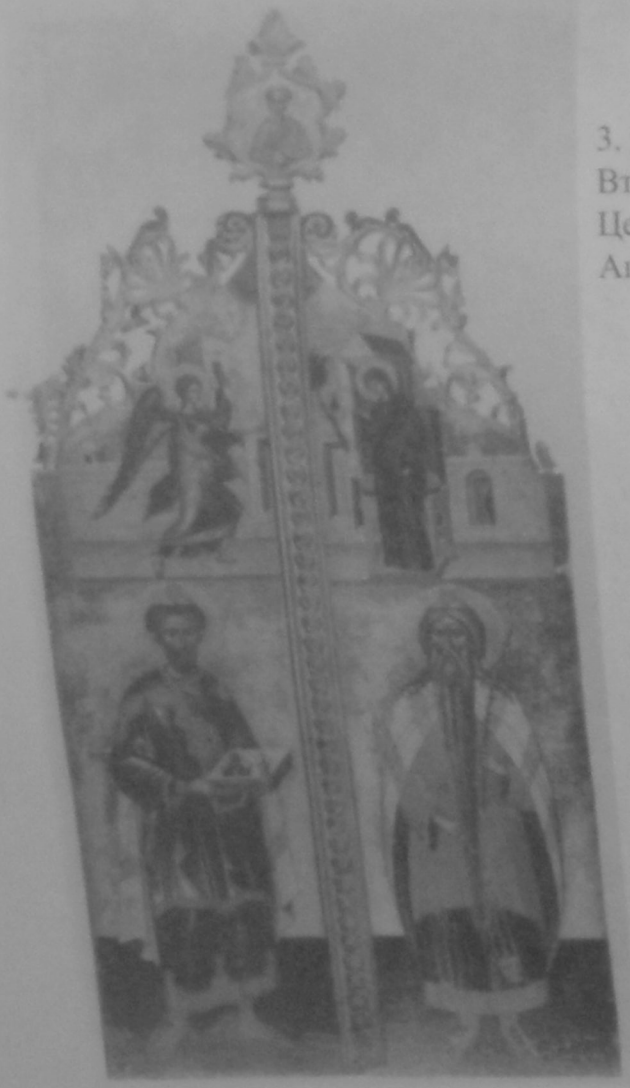
[68] Об этом писали Е. Е. Голубинский, Г. Д. Филимонов, П. Г. Лебединцев (см. примеч. 2).



1. Царские двери. [illegible] X вторая пол. XI в. Протат. Афон



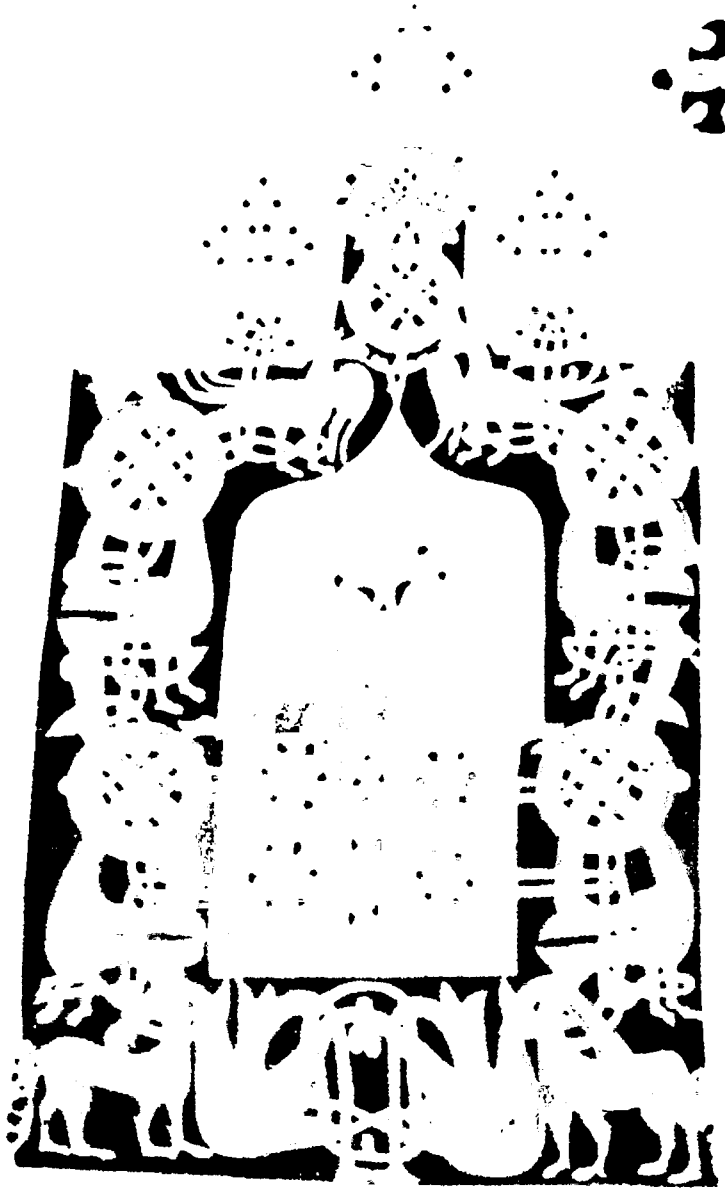
2. Царские двери. XIII в. Монастырь Св. Екатерины, Синай



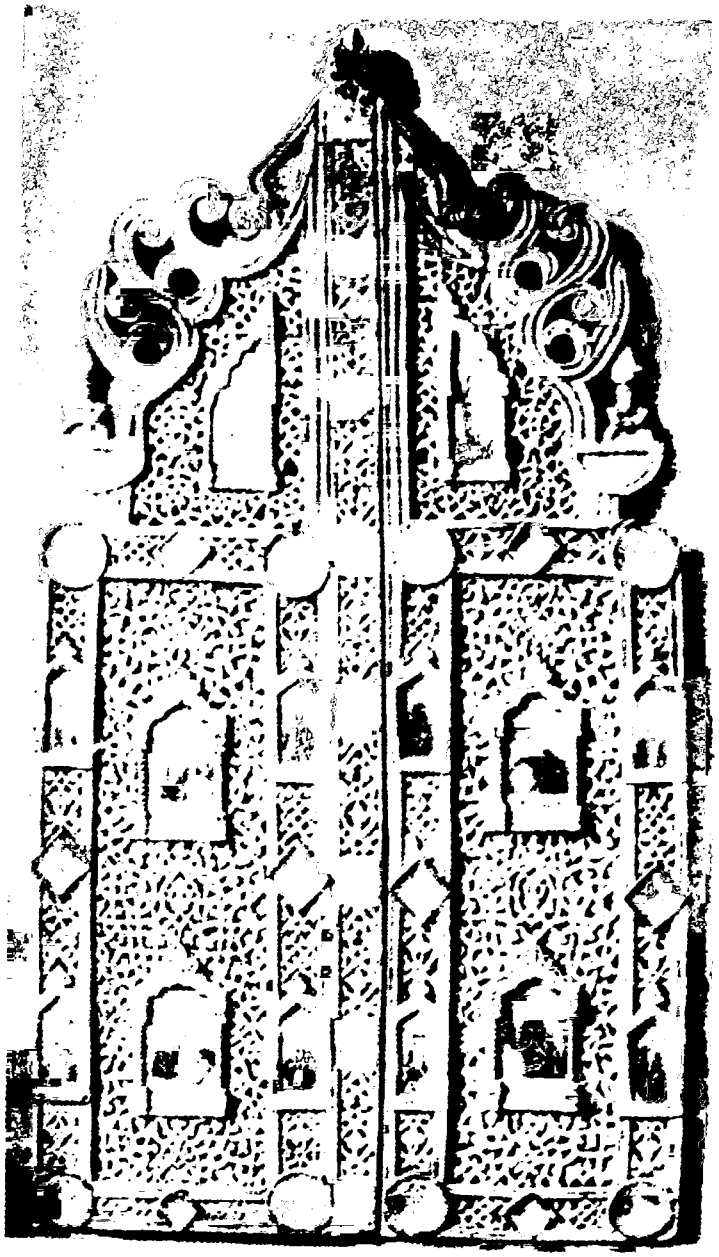
3. Царские двери.
Вторая пол. XV в.
Церковь Св. Георгия
Апортианона, Кипр



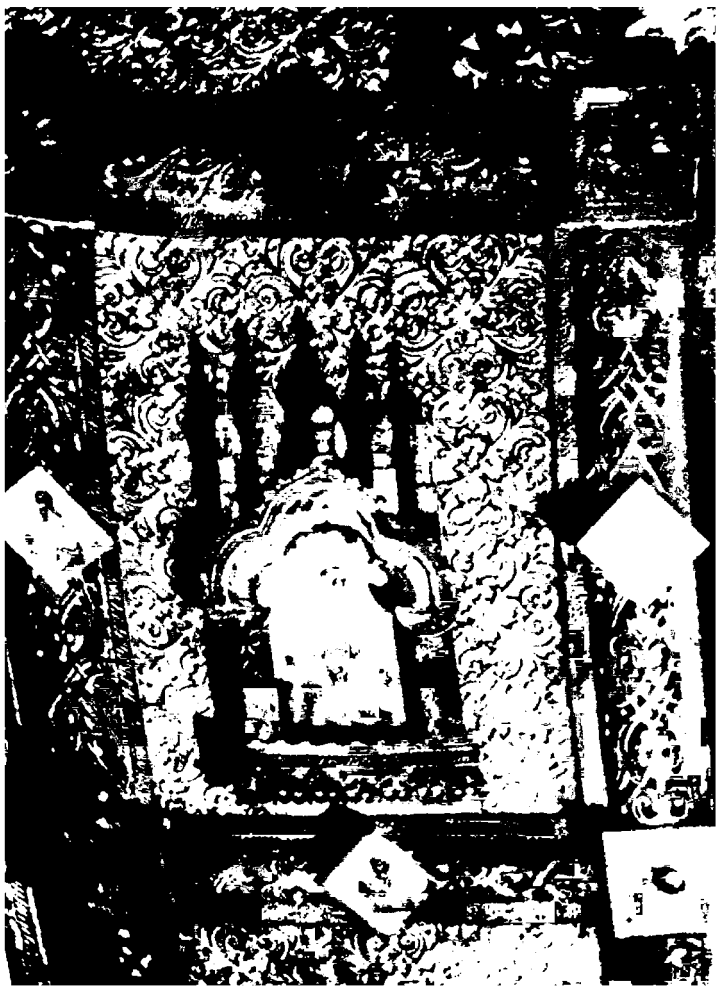
4. Царские двери из
погоста Кривое. Вторая
пол. XIII в. ГТГ, Москва



5. Псалтырь Коневского монастыря. XIV в. Собр. гр. Толстого, № 4 (402), л. 7, ГПБ



6. Царские двери. Конец XV в. (?). НГМЗ



7. Царские двери. XVII в. ГРМ, Санкт-Петербург



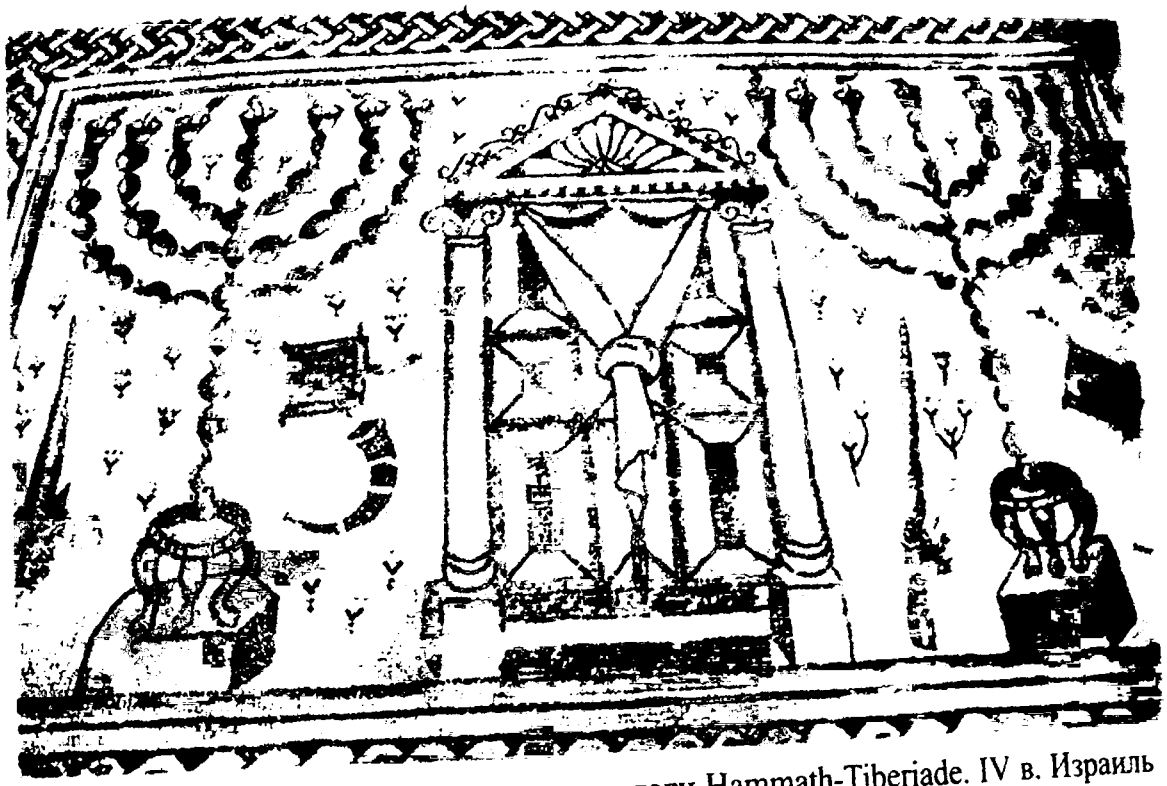
8. Царские двери. XVII в. ГРМ, Санкт-Петербург



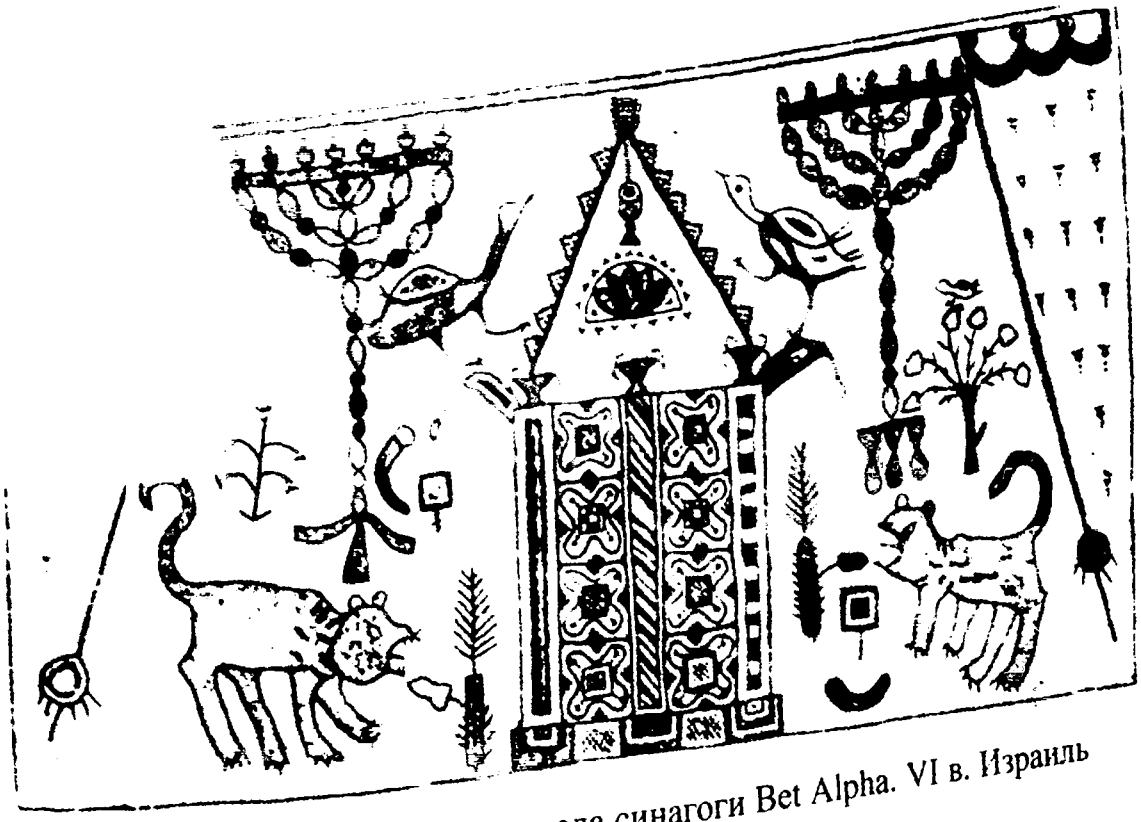
9. Пророк Ездра. Начало VIII в. «Кодекс Amiatinus». Библиотека Лауренциана, Флоренция



10. Апостол Павел. 1480 г. «Апостол».
Черт. собр., 167, л. 151 об. ГИМ, Москва



11. Ковчег Завета. Мозаика пола синагоги Hammath-Tiberiade. IV в. Израиль



12. Ковчег Завета. Мозаика пола синагоги Bet Alpha. VI в. Израиль



13. Ковчег Завета. Донышко сосуда. IV в. Музей Израиля, Иерусалим



14. Ковчег Завета. Миниатюра рукописи X в.
2-е собр. Фирковича, 2 (49), л. 11. ГПБ, Санкт-Петербург

М. А. БОБРИК

ИКОНА ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ НАД ЦАРСКИМИ ВРАТАМИ. К ИСТОРИИ РАННИХ СЛОЕВ СЕМАНТИКИ

В иконостасе русской православной церкви икона Тайной вечери занимает совершенно особое место. Она помещается при входе в алтарь — над Царскими вратами, именуемыми также Святыми или Райскими. Церковь видит в этой иконе образ последней пасхальной трапезы Иисуса с учениками, во время которой Спаситель установил таинство Евхаристии и тем самым как первосвященник совершил первую литургию. Находясь непосредственно над солеёй, с которой верующие принимают Св. Причастие, эта икона призвана не только напоминать об установительном прототипе, но и свидетельствовать о непрерывности апостольской традиции, о том, что *«те же самые Тайны со времени их установления непрерывно даруются наследниками апостолов членам Церкви, объединяя их между собою и возносят ко Христу»*[1].

Центральное положение иконы Тайной вечери в иконостасе соответствует роли Евхаристии в системе христианских таинств. Поэтому в этой иконе видится не только образ установления основополагающего таинства Церкви, но образ Евхаристии как таковой, хотя в определенные периоды установительное значение могло приобретать особый акцент. В этом смысле история иконы Тайной вечери может служить одним из важнейших свидетельств того сложного движения, в котором идея Евхаристии пребывает на всем протяжении жизни христианства. В то же время, принадлежа иконографическому центру иконостаса, сосредоточенному на Царских вратах, эта икона способна принимать на себя роль своего рода формулы, которая несет в себе как существенные смыслы иконостаса в целом (pars pro toto), так и актуальное для данной традиции понимание Евхаристии.

В зависимости от акцентуации той или иной компоненты евхаристической идеи икона Тайной вечери могла менять свое положение в пространстве храма, принимать различные иконографические формы, наконец, замещаться над входом в алтарь другими иконами в рамках определенного репертуара (Спас Нерукотворный, Троица Ветхозаветная). «Большая» история иконы Тайной вечери может, по-видимому, опираться на описание этих альтернаций и их истолкование в культурном контексте. Задача данной статьи много скромнее, а именно: проследить истоки двух из мотивов, релевантных для смысловой структуры иконы Тайной вечери — мотивов *райской трапезы* и *трапезы-завещания*.

Без обращения к предыстории образа трапезы Господней трудно обойтись прежде всего потому, что его история знает слишком много утрат. Из них, быть может, фатальная — иерусалимская церковь Св. Апостолов на Сионе (IV в.), с горницей (cenaculum) которой каноническая версия предания связывала само событие Тайной вечери.

Изображения на этот сюжет впервые появляются в VI в. в двух основных иконографических типах. Один из них (обозначу его «тип А») иллюстрирует евангельские тексты о Тайной вечере (мозаика в нефе Сант Аполлинаре Нуово, Равенна; миниатюра в евангелии Россано). Другой тип («Б») рассказывает о Тайной вечере в образах актуального обряда причащения и имеет западную (Евангелие из собр. Корпус Кристи Колледж) и восточную (миниатюры в Евангелии Россано и в Евангелии Рабулы; дискосы из Риха и из Стума, Сирия) разновидности.

Судьбы двух этих типов изображения оказываются различными в западной и в восточной традициях. В пространстве *западноевропейского* храма икона Тайной вечери (тип А) занимает место на портале над входом в церковь, в нефе — на капителях колонн, в настенных евангельских циклах, и многообразно — в алтарной части, а именно, на витражах, антепендиуме престола (-ов), на алтарях-полиптихах (обычно в среднем регистре), на дарохранительнице, на окладе Евангелия. Тип Б западной разновидности вплоть до эпохи Контрреформации оставался малораспространенным[2].

В церквях *византийской* культурной сферы до XI в. известен только тип А, и можно проследить тенденцию связывать изображение Тайной вечери с пространством вокруг (малого) жертвенника, на котором совершалась проскомидия. С появлением у южных славян и на Руси в XI в. традиции помещать образ Тайной вечери типа Б (восточная разновидность) в апсиде начинается сосуществование типов А и Б в храме. Тип Б помещается в алтаре — в апсиде и на литургических предметах (дискосах, покровах, элементах облачения[3]). В XV–XVII вв. Тайная вечеря типа Б занимает позицию «Царские врата» (специально см. далее). Что касается типа А, то в качестве фрагмента страстного цикла он занимает в храме самые разные позиции в алтаре, в нефе или в праздничном ряду иконостаса[4]. Наиболее показательны случаи распределения функций между двумя типами иконы Тайной вечери в росписи одного и того же храма[5].

Параллельно бытованию образа Тайной вечери в храме развивается иконография миниатюр на этот сюжет в рукописях Евангелия и Псалтыри[6]. Общей для западной и восточной традиций стала центральная значимость образа Тайной вечери типа А в системе декорации монастырских трапезных — он помещается на главной стене, перед которой сидел игумен (аббат), зачастую в апсиде игуменского места[7].

Традиция изображения Тайной вечери *на алтарных дверях* фиксируется с XI в., которым датируется деревянный рельеф типа А со створки северных дверей алтаря в коптской церкви Св. Сергия и Вакха (Абу Сарге, Старый Каир, ил. 1)[8]. Наиболее ранний древнерусский пример — икона типа Б на надвратной сени второй четверти XV в. из с. Благовещенье, хранящейся в ГТГ[9]. В

XV–XVII вв. этот тип изображения на сени Царских врат становится в Московской Руси каноническим[10]. Изображение Тайной вечери типа Б возможно в этот период также на створках Царских врат — в составе праздничного цикла (Царские врата из церкви Исидора блаженного в Ростове Великом. 1566[11]) или как самостоятельный ярус (Царские врата конца XV в. из церкви с. Кострицы Боровичского р-на Новгородской обл.[12]). К концу XVII в тип Б иконы Тайной вечери вытесняется в позиции «Царские врата» типом А. Первой по времени в ряду надвратных икон Тайной вечери была, как кажется, работа Симона Ушакова (1685), созданная им за год до смерти для Царских врат Успенского собора Троице-Сергиевой лавры[13]. С XVIII в. тип А утверждается в иконографии Царских врат. В церквях северо-востока изображения на этот сюжет появляются предпочтительно на створках врат (ц. Николы Надеина в Ярославле, 1751 г.[14]; Царские врата из собрания Переславль-Залесского историко-художественного музея, конец XVIII в.[15]), занимая их подчас целиком (Царские врата из собрания Русского музея, первая половина XVIII в.[16]). Обычным в русских церквях с XVIII в. является надвратное изображение Тайной вечери. К началу XIX в. оно распространяется и в инославянских землях. Во вновь открывающихся церквях нашего времени в этой позиции часто можно видеть воспроизведение картины Леонардо да Винчи из трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие (Милан).

Приведенным, пусть предельно кратким, обзором хотелось бы обратить внимание прежде всего на *позицию* образа Тайной вечери, определяющую его *функцию* в системе храма как сложной иконы[17]. Без учета этого функционального аспекта, по-видимому, невозможно понять *смысл* иконы, к чему устремлены наши усилия. Этой мыслью я буду руководствоваться и в своих дальнейших рассуждениях, обращаясь к истокам иконы Тайной вечери над Царскими вратами как одной из форм предания о последней трапезе Иисуса.

Это предание, представлявшее собой пучок традиций, складывалось в русле теологемы трапезы как совместной жертвы, совершением которой может быть восстановлен социальный и космический порядок. Различные изводы этой универсалии можно наблюдать в греческих мистериальных культах, в погребальной обрядности, в античном симпосии, в культе Иерусалимского храма и некоторых других феноменах античной культуры Средиземноморья. В раннехристианскую эпоху, к которой мы обращаемся в поисках затерявшихся начал иконографии Тайной вечери, всё это — живые явления, и потому они образуют круг актуальных ассоциаций для складывающегося предания об этом событии, а изобразительные формы античных трапез участвуют в генерировании предания. Целый ряд элементов в нем относится к тому, что Карл Прюмм назвал «позднеантичным койне догм» (spätantike dogmatische Koiné)[18] и вместе с тем к общему для культур Средиземноморья фонду мифологических представлений. Поэтому, устанавливая связи между названными типами сакральной трапезы и образом Тайной вечери, не обязательно соединять их векторной стрелкой «влияния», но стоит скорее говорить о сложном взаимодействии, включающем в себя элементы как типологии (разные реализации одного символа), так и генети-

ческого родства (воспринятые христианством элементы других традиций), как субъективное стремление к отталкиванию, так и объективное совпадение.

Решающим при отборе сопоставительного материала будет для меня избранный *функционально-семантический* критерий. Это значит, что поиск истоков надвратного образа Тайной вечери пойдет среди тех «трапезных» образов античности, которым в соответствующих сакральных помещениях отводилось место, сопоставимое по своему основному смыслу с Царскими вратами — райскими дверьми. Речь пойдет о двух сюжетах — райской трапезе в античных погребениях и трапезе-завещании в синагоге Дура-Европос.

Райская трапеза: традиция погребального культа античности

1. В мифологических традициях Средиземноморья врата (двери) служат символом границы между посюсторонним и потусторонним, идеально мыслимой как граница между миром живых и миром мертвых. Граница несет в себе двоякое значение — как *разделительное* (разграничение двух сфер), так и *соединительное* (возможность перехода из одной сферы в другую). Двойственна потому и семантика двери в погребальном сооружении: она не только служит местом встречи живых с мертвыми, но и предотвращает возможность неурочного вторжения мертвых на территорию живых[19]. Ритуалы, тексты и изображения, связанные с вратами, разделяют эту амбивалентность их семантики. В античных погребениях — архитектурной форме представлений о соотношении мира живых и мира мертвых — одним из центральных является мотив трапезы, занимающий как правило, место над дверным проемом.

В египетских пирамидах символику границы между двумя мирами несет в себе так называемая ложная дверь, сменяемая позднее надгробной стелой. Такая дверь считалась местом епифании — явления живым «преображенного», т.е. ставшего богом умершего и имитировала закрытый проход, чтобы подчеркнуть божественность природы покойного. На главной из ложных дверей — восточной — обычно находилось его рельефное изображение в полный рост. Вид ложной двери имеет не только вход в надземную часть погребального сооружения — в дом умершего, но и вход в камеру с захоронением из помещения для ритуальных действий внутри гробницы. Эта последняя дверь именовалась «вратами Нут» по имени одной из египетских ипостасей богини-матери. Через эту дверь умерший удалялся в царство мертвых, после чего она замуровывалась[20].

Со времени второй династии (вторая половина III тыс. до н. э.) в канон изобразительной программы египетских гробниц входит сюжет погребной трапезы, которому отводится место над ложной дверью (ил. 2). Умерший изображается вместе со своей женой за столом с жертвенными дарами, символизирующими плодородие (голова гуся, ножка быка и др.). Эти дары, принесенные в жертву родственниками умершего, призваны послужить пищей для особой субстанции умершего — его *ка* и тем самым обеспечить его бессмертие[21]. Это древнее представление сравнительно поздно получает письменную фиксацию и составляет основу 148-й притчи египетской Книги Мертвых. Текст этой молитвы об умершем функционально приравнивался к изображению за-

гробной трапезы и наносился на ложную дверь или над ней[22]. Таким образом, взаимодополняющие друг друга изображение и текст призваны были давать представление о состоянии «преображенности» умершего (трапеза как идеальный образ жизни, вечного блаженства в потустороннем мире) и одновременно указывать на медиальную роль умершего между миром богов и миром людей, которая видится в том, что поедание жертвенных даров служит восстановлению нарушенной смертью целостности мира (трапеза как символ космического порядка).

Очевидную общность семантики с египетскими памятниками обнаруживают изображения трапезы на греческих надгробных стелах. Один из архаичных примеров представляет собой рельеф из Лаконии, датируемый временем около 550–530-х годов до н. э. (Берлин, музей Пергамон). На нем изображена сидящая на троне супружеская пара умерших; у мужчины в руках кубок-канфар, а у его жены — плод граната и покрывало, за спинкой трона вздымается змея; к умершим подходят двое жертвователей с дарами: мужчина несет петуха и яйцо, женщина — цветок и плод граната. Рельеф был найден на возвышении, сложенном наподобие кургана из земли и камней, в местности, посвященной покровителю мертвых Гермесу Хтониосу. Все символы возобновляющейся жизни и плодородия, которые наполняют это изображение загробной трапезы (змея, гранат, цветок, петух, яйцо), принадлежат общему образному фонду культур Средиземноморья и играют важную роль в погребальных обрядах античности. Однако позы, жесты, рисунок трона выдают следование египетским образцам, вошедшим в Греции второй половины VI в. до н. э. в моду[23].

Стандартом изображения загробной трапезы становится в Греции композиция, которую можно видеть, в частности, на надгробии Пиррия из Пирея (около 350 г. до н. э.) из собрания Национального музея в Афинах: у стола возлежит умерший, рядом сидит женщина. Нередко к этим действующим лицам добавляются маленькие фигурки слуги или жертвователя, подходящих к столу[24]. Целый ряд примеров такого рода можно видеть на стелах периода II в. до н. э. — I в. н. э. из Карфагена[25].

Мотив загробной трапезы — один из центральных и в погребениях этрусков V–VI вв. до н. э. На этрусских фресках в трапезе бессмертия участвуют умерший и последовавшая за ним, согласно ритуалу, жена (Томба деи вази дипинти и Томба дель веккио) или целое пиршественное общество (Томба дель триклинио, Тарквиния). В однокамерных погребальных сооружениях ее изображения занимают место при входе, как, например, в Томба дель Колле Казуччини в Кьюзи, при ложной двери, как в той же гробнице, или на задней стенке против входа, скрывающей собственно захоронение — *loculus*, как в Томба дель триклинио (ил. 3) или в Томба делле биге. В двукамерной Томба делла качча э пеша сцена трапезы занимает место во втором помещении, во фронтоне непосредственно над захоронением в задней стенке. А в Томба делла пульчелла (Тарквиния) радостная трапеза умерших становится единственной темой росписи: фриз с фигурами пирующих двумя лентами расходится от входа, тянется по всем четырем стенам и сходится на *loculus*'е[26].

Схожие изображения погребной трапезы знает и сирийская традиция. Одним из примеров может служить базальтовая стела VIII в. до н. э. из собрания музея Пергамон. Она была найдена при раскопках погребального сооружения в Чинчирли. На рельефе умершая сидит за столом, держа в руках сосуд и цветок, а служанка подносит ей нож для лежащих на столе жертвенных даров.

На пересечении этой традиции и родственных ей римских образов находились изображения трапезы бессмертия в сирийских надземных погребальных сооружениях римского времени. В гипогеях Пальмиры мотив трапезы появляется как над дверью, ведущей из первого помещения в комнату с захоронениями, так и на задней стене с захоронениями. Так, например, в гробнице семейства Иарай (II–III вв. н. э.), восстановленной в Национальном музее Дамаска, погребное пиршество изображено дважды: в первом зале, прямо против входа, на рельефе под нишами — традиционным образом райской пещеры, повторенным дважды по числу погребаемых (умершего и его жены). … и во втором зале, в расположенной против входа нише с захоронением, горельефное изображение возлежащих за трапезой супругов в окружении членов их семьи.

Между дохристианской и христианской эпохами в изображении трапезы бессмертия невозможно провести резкой границы. Живое воздействие погребального культа античности на идею небесной трапезы со Христом наглядно проявляется в коптской иконографии. С одной стороны, в христианскую эпоху продолжает существовать традиция изображения погребной трапезы. Как в древности над ложной дверью египетских гробниц, на саване середины V в. умерший с чашей в руке и его супруга пируют над символическим входом в загробный мир[27]. С другой стороны, заметна приверженность коптов образу рая как чертога брачного и сюжету о брачном пире дев разумных со Христом. Этот сюжет включается в страстной цикл и несет в себе идею *входа* в Царствие Небесное и выбора между Спасением и гибелью. Так, на миниатюре в коптско-арабской рукописи Евангелия 1250 г. соответствующее тексту (Мф. 25:10–12) изображение делит мир на два яруса: внизу — те, что остались перед «дверьми затворенными», а вверху, в сводчатых покоях над входом — «мудрые» на пиру у Жениха (ил. 4)[28]. Архитектурное оформление сцены, центрированное на двери и на образ Христа над ними, напоминает алтарную преграду и сохраняет в то же время живую связь с архитектурой античных погребений.

Еще, быть может, нагляднее о непрерывности идеи трапезы как образа бессмертия свидетельствуют ее изображения в катакомбах III–VI вв.[29] Отдельные изображения трапезы встречаются в катакомбах при входной двери[30] или на фронте ниши с захоронением[31], однако подавляющее большинство таких изображений помещается в люнете ниши непосредственно над *loculus*'ом. Небольшое углубление ниши (аркосолия) представляет собой как бы «свернутую» модель погребального сооружения с присущей ему двучастностью устройства — это и сам рай, и вход в него.

Комментарием к «трапезным» изображениям в катакомбах может служить снабженная надписями фреска из гипогея Вибии. В левой части люнеты аркосолия изображена умершая по имени Вибия (Vibia), которую ангел (angelus

bonus) вводит через врата в рай (сцена inductio, согласно надписи) остальное пространство люнеты занимает сцена пира на лугу, обозначенная в надписи как «совет» или «суд праведных» (bonorum iudicio), над фигурой умершей, сидящей посреди участвующих в трапезе «судей» (iudicati), надписано ее имя[13]. Фреска в люнете аркосолия позволяет сделать зримыми происходящие в раю идеальные события, участницей которых мыслится умершая. Причисление ее к числу праведных представляется при этом как принятие ее в круг участников загробного пира блаженства.

Если исходить из того, что общность места изображения предполагает и общность значения, то и другие сцены трапезы, изображенные в аркосолиях катакомб, могут быть интерпретированы как сцены пира праведных, или блаженных (convivium beatum). Этот тезис касался бы и так называемой сцены «преломления хлеба» (fractio panis), которая помещается над жертвенником-захоронением в Греческой капелле катакомбы Присциллы и обычно понимается как самое раннее изображение евхаристической трапезы[14]. С одной стороны, ближайший контекст сцены трапезы образуют здесь сопровождающие ее два сюжета — принесение Авраамом в жертву Исаака (слева) и Даниил во львином рву (справа). Они сообщают всей композиции в целом такие элементы евхаристической идеи, как Жертва и Спасение (синтагматический уровень). С другой стороны, сцена «преломления хлеба» входит в единый смысловой ряд с изображениями пира блаженных (парадигматический уровень).

Ритуальным фоном для фрески в Греческой капелле был тот синкретический тип трапезы, который возникает в раннехристианскую эпоху при взаимодействии некоторого иудео-христианского ритуала Евхаристии с древним ритуалом поминальной трапезы[15]. В основе этого взаимодействия лежала медиальная функция трапезы между «потусторонней» и «здешней» частью мира — между мертвыми и живыми, Богом и людьми. Связь между земной трапезой родичей («по крови» — в язычестве, «по духу» — в христианстве) и потусторонней трапезой умершего выражалась в том, что он мыслился участником поминального пиршества. Двойная направленность радостного поминального пира, призванного служить одновременно образом загробной жизни умершего и желаемой безбедной жизни оставшихся в живых, стала важным фактором в развитии двойной семантики литургического жертвенного хлеба (просфоры), приносимого за живых и за умерших и объединяющего всех их за трапезой у Христа. На пересечении образного и ритуального контекстов оказывается, таким образом, возможным увидеть во фреске Греческой капеллы гибкое взаимодействие, или символическое отождествление трех трапез — поминальной, евхаристической и райской. Что касается иконографического типа трапезы на фреске, то он, очевидно, определялся актуальной формой совершения ритуальной (поминальной и евхаристической) трапезы — участники ее возлежат за сигмаобразным столом.

Отождествление Евхаристии с загробной трапезой бессмертия можно видеть и в композиции, которая вплотную подводит нас к изображению Тайной вечери типа Б. В одной из конх катакомбы Домитиллы находится датируемая се-

рединой IV в. фреска, на которой изображены восседающий на троне Христос, у его ног — корзина с хлебами, а справа и слева к трону подходят две группы апостолов[10]. Корзина с хлебами становится здесь идеограммой райской трапезы и тем самым полноты загробной жизни. В этом отношении образный язык раннего христианства наследует древнему представлению о потустороннем мире как тучной пажити, дающей пищу переселившимся туда умершим. В то же время корзина с хлебами выступает символом Христа — «хлеба жизни» (Ин. 6.35). Таким образом, перед нами не что иное как изображение небесной Евхаристии — литургии, совершаемой Христом в кругу апостолов в Царствии Небесном и отражающей, как можно думать, черты актуального евхаристического ритуала.

Приведенный обзор позволяет наблюдать общность функции и значения мотива трапезы бессмертия в античных погребальных сооружениях различных традиций. Этот мотив тесно связывается с символикой *границы*, маркирующей переход между миром живых и миром мертвых, и с архитектурной формой этого перехода — *дверью* (от ложной двери египетских пирамид до стелы как формулы входа). Идея границы структурирует пространство погребального сооружения как двучастное, гетерогенное по значению целое. Два помещения (или части одного помещения) мыслятся как образы мира живых и мира мертвых (земли и неба, или земли и подземного царства, или земли «здешней» и некоторой отдаленной). В этом круге представлений цель, к которой устремлен умерший, — это *рай*, образом которого и становится *трапеза* бессмертия. Райские образы возникают там, где мыслится вход в потусторонний мир. В погребальных постройках эту символику, сгущающуюся по мере продвижения к *loculus* у., несет в себе каждый дверной проем (их количество зависит от архитектурного типа гробницы) по главной оси, соединяющей вход и *loculus*. С предельной (в буквальном смысле слова) полнотой идея райского блаженства может быть выражена на линии последнего рубежа перед входом в «тот» мир — в приводившихся примерах этрусских гробниц и пальмирского гипогея это задняя стенка (или ниша в ней), куда в специальное отверстие вдвигается гроб. Так передается одна из центральных идей архаичных погребальных культов — идея *пути* в рай, от образа предвкушения (изображения трапезы у входа) к образу конечного блаженства бессмертия (изображения трапезы на задней стенке с захоронением).

Признаки, релевантные для изображения райской трапезы умерших в античных погребениях, находят очевидные соответствия в пространственной символике (ранне)христианского храма. Отчетливо выделяются три элемента, общие для двух этих типов сакрального сооружения:

а) двучастная, семантически гетерогенная структура;

б) маркированная часть этой структуры символизирует потусторонний мир;

в) маркированность ее обусловлена помещением в этой части сакрального пространства захоронения почитаемого человека-бога.

Сопоставление античных изображений райской трапезы мертвых и иконы Тайной вечери может, таким образом, опираться на аналогии следующих трех уровней:

1. Сюжет и изображения

В обоих случаях речь идет об изображении трапезы умершего. Это базовое сходство не исключает возможных различий в конкретном наполнении круга участников сцены (супруга умершего, слуги, жертвователи, ученики).

2. Пространственное расположение

Оба типа изображения тесно связаны с идеей входа в рай и вратами (дверью, сводом, аркой) как ее архитектурной формой. Сфера потустороннего мира центрировалась на захоронение. В погребальном сооружении это место захоронения умершего (*locutus*, саркофаг). В русле этой традиции складываются формы раннехристианских мартириев и храма Гроба Господня, в которых алтарный жертвенник-престол сопряжен с захоронениями, соответственно, мучеников и Иисуса. Большая часть храмов не имела захоронений. Дальнейшее развитие шло в направлении включения значений «Гроб Господень» и «гроб мученика» (в форме частиц мощей, вшитых в покров престола) в семантику жертвенника и престола каждой церкви.

3. Символический смысл

Символика изображения трапезы восходила в обоих случаях к символике сакрального пространства. Оба типа изображения воспроизводят трапезу с умершим в рай, который мыслится как прообраз ритуальной трапезы, совершаемой участниками данного культа. Понятая в этой иконической взаимосвязи трапеза призвана приносить ее участникам вечную жизнь и давать тем самым возможность преодолеть границу между двумя частями мира, между смертью и жизнью[26].

Итак, связь иконы трапезы Господней с традицией погребального культа прослеживается прежде всего в том слое евхаристической идеи, который ориентирует литургическую трапезу на *эсхатологический* (идеальный, мистический) *прообраз*. Идеальным литургом в ней выступает не Иисус на тайной вечере накануне Страстей (Тайной вечерей), но воскресший Спаситель. В такой акцентуации идея Евхаристии отвечает той традиции понимания литургии, которая на первый план выдвигает ее *эсхатологический* аспект. Действенность этой традиции определялась в дальнейшем богословским авторитетом Максима Исповедника, воспринявшего ее в своей концепции литургии вечных[27].

2. Эсхатологически ориентированная идея Евхаристии сопряжена с определенной традицией текстов, в которых — что для нас особенно важно — трапеза и вход (дверь) оказываются тесно взаимосвязанными.

Основа семантики двери в христианстве остается та же, что и в античных представлениях — это образ перехода между здешним миром и потусторонним. К числу смысловых первоэлементов идеи Евхаристии и литургии относится переход вослед Христу через сакраментальную границу и воссоединение с ним в раю — Царствии Небесном[28]. Эта идея приобретает особую значимость в круге текстов иконы гонений. Религиозно-мистериальной ценностью обладает здесь не здешняя, но потусторонняя жизнь, и смерть видится условием Спасения. В смерти, описанной как подражание Христу, мученики ожидают совершенного исполнения Евхаристии — жертвы и мистической трапезы. Говоря о

своей радости идущего на мученичество, Игнатий Антиохийский (III в.) видит в смерти путь к райской трапезе — мистическому поеданию Бога, которое дарует вечную жизнь: «*Хлеба Божия желаю, который есть плоть Иисуса Христа, рожденного из семени Давидова; в питие желаю Его кровь, которая есть любовь нетленная.*»[39]

Евхаристия совмещается здесь с идеей загробной трапезы с Воскресшим. Вместе с тем последние слова приведенной цитаты отсылают к завету любви, составляющему идейный стержень рассказа о Тайной вечере в Евангелии от Иоанна (Ин.13:1–17). С этим кругом представлений связана символика врат прежде всего как образа выхода в рай — Царствие Небесное, хотя путь к нему был указан крестной смертью Иисуса[40].

Наиболее близкой такому пониманию евхаристической трапезы оказывается иконография упоминавшейся фрески из катакомбы Домитиллы. С конца IV в. сходный тип изображения Евхаристии фиксируется в апсиде церкви. Наиболее ранний аналог катакомбной фреске встречается в миланской Сан Аквилино[41]. Христос изображен здесь в окружении апостолов, у его ног — корзина с хлебами. На фреске в нише капеллы XLV коптского монастыря в Бауите (Египет, VI в.) ученики (Петр и Павел?) подают Христу под благословение хлеб и чашу[42]. Изображение Евхаристии как райской трапезы апостолов с воскресшим Спасителем мыслится как идеальный образец происходящей в храме литургии[43].

Продолжение этой традиции можно видеть в появляющемся в апсиде с XI в. типом изображения Тайной вечери, за которым в науке утвердилось название «Причащение апостолов» (в нашей терминологии — тип Б, восточная разновидность). Призванная сообщать мысль о том, что небесная литургия совершается Христом так, как было им установлено на Тайной вечере, и в то же время именно так, как совершается земная литургия в данном храме, эта икона была своего рода присягой славянских князей и церквей на верность Константинополю и принятому в Св. Софии чину литургии. Значимость этого акта отчетливо видна на фоне евхаристической контроверзы и схизмы XI в.[44]

3. В ряде текстов акцент приходится на земную трапезу с воскресшим Спасителем. В эсхатологической перспективе текста Откровения — одного из самых ранних сохранившихся — символика двери прочитывается на пересечении идеи Спасения «*Я отворил перед тобою дверь, и никто не может затворить ее*» (Откр. 3:8) и идеи парусии «*Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со мною*» (Откр. 3:20). Несовпадение в двух приведенных цитатах входящих (человек и Христос), направлений вхождения (в рай и из рая) и трапез с Воскресшим (подразумеваемой потусторонней и земной) отражает динамику взаимности между Христом и людьми. Дверь помечает место встречи двух этих движений и в то же время несет в себе смыслы каждого из них. Идеальная небесная трапеза как бы выдвигается из области рая навстречу верующим.

Тот же образ подробнее разработан в евангельском тексте. Здесь символика двери «*Я есмь дверь*» (Ин. 10:9) связывается с существенными для ранней христологии мотивами пастыря и жертвы. Путь к Спасению поясняется образом

выхода овец на пастбище. Их выводит за собой пастырь, истинность которого поверяется тем, что он входит дверью. Сам Пастырь Добрый, который жертвует собой ради своих овец, и есть дверь.

Если в притче о Пастыре и овцах виделся образ спасительной жертвы Иисуса Христа (Ин. 10), то в гл. 20 Евангелия от Иоанна — дополняющий его образ епифании. В этой главе четвертого евангелия рассказывается о первых явлениях воскресшего Иисуса ученикам. Мотив закрытых дверей играет в этом тексте особую роль: *«В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собирались ученики Его, были заперты из опасения от Иудеев, пришел Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам!»*

После сцены неверия Фомы мотив закрытой двери возвращается (Ин. 20:19, 26). Настойчивое подчеркивание этой мнимо реалистической детали указывает на символику епифании и божественности Воскресшего, так как, по древнему представлению, о котором уже шла речь в связи с ложными дверями египетских гробниц, лишь бог может входить через закрытые двери.

Тексты Откровения и Евангелия от Иоанна с их отчетливыми пространственными представлениями о путях Спасения и епифании, вступая во взаимодействие с другими текстами и архитектурными формами, давали существенный импульс формированию пространственно-символического устройства христианского храма. Здесь образ двери обсуждавшихся текстов мог бы находить соответствие на одном из подступов к «райским» пределам алтаря — в главном входе храма или в главном проходе алтарной преграды.

3.1. В самом деле, текст Евангелия от Иоанна мог вовлекаться в иконографию входа в храм. Показательна в этом смысле уникальная по разработанности символика царских дверей константинопольской Св. Софии, которые считались главными из многочисленных дверей этого храма и вели из нартекса в наос. Перед ними патриарх произносил молитву входа, сопровождаемый пением тропаря «Единородный Сыне», и с этого образа Воплощения начиналась литургия как путь Спасения. Напутствием входящим в наос патриарху, императору и народу служили слова из притчи, о которой только что шла речь, — о Пастыре Добром и овцах: *«Я есмь дверь: кто войдет мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет»* (Ин. 10:9). На них раскрыто Евангелие на рельефном изображении етимасии в центре верхней панели Царских врат. Этот текст обетования, синонимичный образу пастыря в люнетах катакомбных аркосолиев или над входом в мавзолей Галлы Плацидии (Равенна, V в.)[45], дополняется текстом епифании и просвещения, помещенным в тимпане над царскими дверями[46]. В этой контаминации (Ин. 20:19, 26 и 8:12) — *«Мир вам. Я свет миру»* — первую часть составляют слова Воскресшего ученикам, интересовавшие меня в связи с символикой закрытой двери. В литургии Св. Софии с ее акцентом на теологеме Воплощения актуальной становится христологическая перспектива образа закрытых дверей в Ин. 20, раскрывающаяся на фоне текста о видении Храма пророку Иезекиилю: *«И привел он меня обратно ко внешним воротам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой чело-*

век не войдет ими, ибо Господь, Бог Израилев, вошел[47] *ими, и они будут затворены. Что до князя, он, как князь, сядет в них, чтобы есть хлеб пред Господом, войдет путем притвора этих ворот, и тем же путем выйдет.»* (Иез. 44:1–3)

Христианская экзегеза видела в словах о «вратах затворенных» пророчество о входе Христа в мир — непорочном зачатии его Марией[48]. Кроме того, если принять во внимание аллюзию в Ин. 20 к этому ветхозаветному тексту, то проступает и тот слой символики входа, который был связан с восприятием храма Св. Софии как нового Иерусалимского храма, а патриарха — как первосвященника («князя»). Жертвенная трапеза в воротах, о которой говорит Иезекииль, предстает тогда прототипом Евхаристии. Итак, основные богословские смыслы, выражающие Евхаристию как взаимность Христа и людей, — Воплощение, парусия, просвещение, Спасение — сходятся у царских дверей на первом рубеже, преодолеваемом Церковью на пути к раю.

Замещение позиции над входом в храм символом Евхаристии имело за собой длительную традицию. В христианских церквях Египта, Палестины, Сирии, Малой Азии в этой роли выступал один из предельно обобщенных символов — диск евхаристического хлеба с рисунком пересекающихся крестообразно линий преломления. В XI в., когда византийская ойкумена реагирует на евхаристическую контроверзу с Западом иконой Тайной вечери типа Б в апсиде, на порталах романских соборов появляется икона Тайной вечери типа А, призванная свидетельствовать об истинности литургической традиции римской церкви[49].

3.2. Другая возможность реализации идеи трапезы с Воскресшим связана с тем типом храма, где символика границы сосредоточена на линии алтарной преграды, а пути Спасения и епифании встречаются в проеме центрального входа в алтарь[50].

Символическое разделение пространства храма на «земное» и «потустороннее» на христологическом уровне получало соответствие в разграничении земной жизни Христа и его пребывания в Царствии Небесном, человеческого и божественного в существе Спасителя. Темой пограничной сферы становится, таким образом, не только «исход» как движение от земного к раю, но и явление Мессии из сферы мыслимого в сферу чувственно воспринимаемого. По завершении христологических споров к концу VI в. эта динамическая функция границы могла находить выражение в трех темах. Переход из сферы божественного в сферу человеческого — Воплощение — в пространстве церкви соответствовал бы движению из алтаря в наос. Противоположно направленное движение — из наоса в алтарь — несло бы в себе идею Крестной смерти Христа и теологему Спасения. Наконец, новое движение в направлении «земного» — явление Воскресшего. Таким образом, пограничная сфера и, в частности, иконостас, предстает как место встречи этих движений между двумя частями мира и храма.

Действие тенденции к символическому отождествлению престола с Гробом Господним распространялось на толкование алтарного пространства в целом как на образ иерусалимской святыни. Вход в алтарь становился входом в

Гроб Господень — место погребения и Воскресения Иисуса. Традиция античного погребального сооружения с ее идеей епифании умершего в дверях его гробницы и идеей трапезы как знака его загробной жизни оказывается в этом контексте необычайно действенной.

На каменном рельефном среднике алтарной преграды из церкви Сен-Пьер-о-Ноннэн в Меце (Лотарингия), датировка которого колеблется в пределах VII–VIII вв., изображена фигура с нимбом у входа в постройку с двумя колоннами и портиком, по обе стороны которого видны две розетки, правая рука изображенного поднята в благословляющем жесте, в левой руке он держит хлеб[51] (ил. 5). Иконография этого образа Евхаристии — Воскресший у дверей Гроба, несущий «хлеб жизни», — связана с традицией надгробных стел по нескольким линиям.

Остановлюсь прежде всего на том, что позволяет видеть в изображенной на рельефе постройке Гроб Господень. Если ее форма ближайшим образом напоминает такие ранние изображения Гроба Господня, как нарбоннский реликварий или табличка из Баварского Национального музея в Мюнхене (V в.), то вся композиция в целом заставляет вспомнить прежде всего иерусалимские ладанки (ампулы), известные начиная с VI в. (ил. 6). Вместе с Крестом, образом Христа над ним и знаками солнца и луны по сторонам от него изображение пустого Гроба составляет идейную и композиционную ось образа *anastasis* (Воскресения), как он часто надписан на ладанках[52]. Для владельца ладанки смысл этой иконы связан с целительностью масла от Крестного Древа, освященного смертью Иисуса и дарующего вечную жизнь. Такая взаимосвязь древа жизни с пустой гробницей как символ воскресения в загробную жизнь имела древние корни в дохристианских представлениях. Это глубинное совпадение и обусловило естественное продолжение старых изобразительных привычек в новом контексте.

Речь идет о группе древнейших сохранившихся египетских стел-надгробий (IV в.)[53], на которых комбинация сходных элементов также сопряжена с идеей загробного возрождения. На надгробии из собрания Каирского музея коптского искусства можно видеть рельефное изображение гробницы с арочным порталом, по обе стороны от нее — вырастающие из двух амфор виноградные лозы и две розетки с астральными знаками, а над ней — бюст божества воскресения[54]. На сходном рельефе из собрания Берлинского музея поздней античности и византийского искусства на месте бюста изображен крест с петлеобразным верхним концом (ил. 7)[55]. Как бы ни решался вопрос о датировке этих стел и об отнесении их к христианскому или «языческому» культурному слою[56], для нас существен сам факт взаимодействия между христианским культом Гроба Господня и погребальным культом в пределах одной эпохи.

Обратимся теперь к фигуре Христа на среднике алтарной преграды из Меца. По типу изображения средник из Меца восходит к традиции каменных надгробий, известной по коптским и сирийским памятникам. Ближайший стилистический аналог к фигуре Христа на французском среднике, составляет, по моим наблюдениям, стела «Христос, дающий закон» из Арича (Армения)[57]. Ее

относят к группе стел V–VI вв., которые знают аналогии в памятниках Бьюкасла и Ратвелла (Англия) и восходят к средиземноморским сирийским образцам[58]. В коптском ареале этой традиции наиболее близки монашеские надгробия типа хорошо известной стелы Апы Шенуте V в.[59], где наряду с иконографическим типом, представленным на каирском и берлинском рельефах, существовал тип изображения на стеле умершего у входа в его гробницу. Эта традиция, примеров которой много среди карфагенских стел периода II в. до н. э. — I в. н. э., а также среди коптских надгробий, восходит к древнеегипетским изображениям умершего на ложной двери гробницы.

Смысл этого изображения в контексте христианского храма проясняется при сопоставлении с синонимичным средником, происходящим из церкви Св. Петра того же города (ил. 8). Выбитым в камне крестом средник разделен на четыре поля, в каждом из которых находим знакомую по ладанкам и надгробиям композицию, сведенную, однако, к сущностному минимуму — изображению пустой гробницы и знака вечной жизни над ней, в данном случае пустого Гроба Господня и креста над ним. Форма Гроба Господня на этом среднике воспроизводит тип арочной постройки, представленный на египетских и еврейских надгробиях. Крест замещает фигуру Христа, причем большой крест одновременно придает среднику форму двустворчатой двери[60]. Иными словами, перед нами идеограмма текста типа *«Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется»* (Ин. 10:9).

Наконец, идея трапезы на среднике из ц. Сен-Пьер-о-Ноннэн — хлеб в руке у Христа — возвращает к традиции изображения трапезы бессмертия при дверях гробницы. На фоне этой традиции хлеб предстает субститутом трапезы, таким же символом вечной жизни, что и *anch*-крест или цветок лотоса в руках умерших с карфагенских и коптских надгробий. Это и иконическая параллель к тексту типа *«Я есмь хлеб жизни»* (Ин. 6:35), и призыв к совместной трапезе (читай: жизни) с Воскресшим, подобно тому, как изображения умершего за райской трапезой были иконическим средством коммуникации с ним во время ритуальной трапезы.

Как и на портале храма, образ Евхаристии в пограничной сфере между наосом и алтарем также наследовал давней традиции. Достаточно вспомнить центральную предалтарную мозаику пола в базилике начала IV в. в Аквилее с фигурой ангела между корзиной с хлебами и чашей[61] или такую же по функции мозаику с двумя павлинами по сторонам чаши бессмертия в церкви V–VI вв. в палестинской Нахарии[62]. Как и на среднике из Меца, акцент здесь приходится на идею пищи бессмертия, приносимой из рая.

Трапеза-завещание: ветхозаветная и паратестаментарная традиция

1. Наиболее ранние изображения Тайной вечери связаны с евангельскими текстами о ней и со страстным циклом. Идея входа сопутствует образу последней трапезы Иисуса с учениками: образ трапезы непосредственно следует за изображением Входа в Иерусалим — последовательность, усвоенная в иконографии архитрава с иконами праздников и затем праздничного ряда иконостаса.

Так, в евангелии Рабулы, переписанном в 586 г. в сирийском г. Загба, изображение Тайной вечери типа Б помещено симметрично миниатюре на сюжет Входа в Иерусалим по сторонам от таблицы канонов, имеющей вид врат. Символика рая (птицы и цветы по линии арки врат) сообщает идею входа в Небесный Иерусалим и трапезы блаженства, прообразованных Входом Иисуса в Иерусалим земной и его Тайной вечерей с учениками[63].

Тайная вечеря типа А изображается непосредственно следом за сценой Входа в Иерусалим в составленном по Евангелию от Луки цикле из 12 сцен Страстей в кембриджском Евангелии (предположительно VI в., Корпус Кристи Колледж)[64] и на антепендиуме (Pala d'Oro) престола в соборе Аахена (рубеж IX–X вв.). Эти сцены непосредственно связаны в христологических циклах пещерных церквей в Каппадоккии[65] и — в цикле, обрамлявшем мозаичный образ Богородицы в алтаре посвященного ей придела церкви Св. Петра в Риме (начало VIII в.)[66]: в левом нижнем клейме, начиная с которого читается цикл, помещен Вход в Иерусалим, а в верхних углах клейма — Воскрешение Лазаря и Тайная вечеря[67]. В армянском евангелии 1041 г. из иерусалимского собрания изображение Тайной вечери (л. 8 об.) не только следует за изображением Входа в Иерусалим (л. 8), но включает в себя образ входа — это проем двери за спиной у возлежащих учеников в центре композиции[68].

Пожалуй, наиболее наглядно сопряженность трапезы и Входа в Иерусалим проявляется в алтарной преграде коптской церкви Св. Сергия и Вакха в Каире. Образуя «храм в храме», алтарь здесь заключен в постройку с золотым куполом над престолом, которая служит сложным символом храма Гроба Господня как нового Иерусалимского храма и Иерусалима как земного образа рая — Небесного Иерусалима. Западная стена этого храма-города и служит алтарной преградой, а на одной из створок ее северной двери помещено наиболее раннее из известных мне изображений Тайной вечери на иконостасе (тип А, ил. 1).

Включенное, таким образом, в страстной цикл, изображение Тайной вечери есть в первую очередь икона этого события (прошлого), в то время как идея райской трапезы (будущей) содержится в ней имплицитно и выявляется благодаря соседству ее с образом Входа в Иерусалим. Путь Спасения в таком цикле осмысляется как следование Иисусу по пути Страстей от входа в земной Иерусалим до входа в Иерусалим небесный[69].

В литургике эта линия иконографии находила соответствие в той традиции, которая на первый план выдвигала не столько устремленность к эзотерическому небесному прообразу (эсхатологический аспект), сколько *воспоминание* о спасительных деяниях Иисуса в его земной жизни (анамнетический аспект), не столько устремленность к райской трапезе с Воскресшим, сколько воспоминание о последней земной трапезе Идущего-на-Страсть. Эта традиция — назовем ее анамнетической — существовала наряду с той, в которой подчеркивался эсхатологический аспект идеи Спасения и о которой говорилось в связи с образом райской трапезы. Анамнетическая традиция приобретает четкие очертания в гомилиях Феодора Мопсуэстийского (IV в.), оказавшего существенное воздействие не только на сирийское богословие, но и на византийские комментарии на

литургию, прежде всего через «Сказание о церкви» Германа Константинопольского (первая треть VIII в.).

Появление изображений Тайной вечери не случайно приходится на VI в., когда богослужение Св. Софии ориентируется на чин иерусалимского храма Гроба Господня, за престолом закрепляется символика Гроба, и возрастает изоморфизм между литургией и богослужебным циклом Страстной седмицы[70]. В ходе этого процесса создаются условия для усвоения евхаристическим чином элементов чинопоследования Великого четверга. Икона Тайной вечери типа Б возникает параллельно появлению в литургии Св. Софии кинионика *«Вечери Твоея тайныя днесь, Сыне Божий, причастника мя приими...»*, заимствованного из устава храма Гроба Господня[71]. Этот текст, до сих пор сохраняемый в составе православного чина причащения, был введен при Юстине II (565–578 гг.) в Великий четверг 574 г. и сообщал представление о том, что Причастие есть воспоминание-воспроизведение «завтрей» трапезы Иисуса с учениками[72]. В то же время оформление иконы Тайной вечери типа Б происходит вместе с нарастанием контроверзы вокруг вопроса о реальном присутствии Христа в литургическом образе, контроверзы, вылившейся вскоре в открытую войну между иконопочитателями и иконоборцами. Именно для эпохи Юстина II характерно усиление в понятии анамнезиса идеи реального присутствия Христа. Этой тенденции и отвечает подчеркивание в изображениях Тайной вечери типа Б связи между формами актуальной литургии и образом воспоминаемой трапезы Иисуса[73]. Идея реального присутствия и в дальнейшей истории иконы Тайной вечери сохраняет роль решающего импульса — основные вехи этой истории суть одновременно моменты оживления евхаристической контроверзы: в XI в., совпав со схизмой церквей, она выдвинула на первый план, в частности, у славян икону типа Б восточной разновидности; в XVI в. Контрреформация, утверждая догмат о пресуществлении, возрождает тип Б западной разновидности; наконец, когда в 1680-е гг. икона Тайной вечери появляется над Царскими вратами, в переживающей раскол русской церкви между «латиномудрами» и «грекофилами» идет спор о времени пресуществления Святых Даров.

Как в Византии, так и на Руси действовала тенденция ко все большей детализации анамнетической литургической идеи и к вытеснению идеи эсхатологической[74]. В то же время исследователи отмечают, что на Руси последняя удерживалась сравнительно долго, и хотя двигатель анамнетического толкования — Иерусалимский устав — вводился на Руси уже в ходе «второго южнославянского влияния», закрепление его произошло лишь в результате церковной реформы патриарха Никона в середине XVII в. Этот процесс и создавал, вероятно, внутренние условия для появления в это время над Царскими вратами иконы Тайной вечери типа А.

2. Однако вернемся к началам традиции анамнетического толкования. Пробуя нащупать истоки этой идеи и ее иконографии, не пройти мимо памятника, созданного там же, где и труды Феодора Мопсуэстийского — в Сирии. Речь идет о фреске над нишей для Торы в синагоге III в. из Дура-Европос. Именно то, что памятник ранний (принадлежит эпохе до постройки храма Гроба Господня)

и по отношению к Иерусалиму периферийный (находился у границы с Месопотамией), придает ему в контексте приводимых рассуждений особую ценность, позволяя ожидать сохранения древних элементов интересующего меня мотива ритуальной трапезы. Кроме того, фреска над нишей для Торы дает возможность наблюдать замещение одних образов другими в рамках определенной идеи. Это становится возможным благодаря той особенности фрески, что, в отличие от остальной росписи синагоги, в ней одновременно видно несколько слоев — более ранние из них проступают сквозь более поздние[5]. Эта особенность в то же время чрезвычайно ослабляет силу выдвигаемых учеными интерпретаций.

Композиция фрески держится на изображении древа жизни. В его ветвях виден пастух, играющий на лире. Вершина дерева подходит к фигуре на троне, по сторонам от которого стоят двое слуг и тринадцать фигур, соответствующих коленам Израилевым. В нижнем ярусе фрески, который интересует меня прежде всего, изображена сцена благословения Иаковом двенадцати его сыновей и сыновей Иосифа, сквозь которую проступает золотой стол с «рогатым» предметом на нем, круглым — под ним (слева) и предмет, поддерживаемый львами (справа, ил. 9). Изменения, вносимые во фреску над нишей для Торы, не затрагивают центрального, составляющего ось всей композиции мотива райского древа жизни. Это позволяет предполагать в замещении сюжетов при позднейшей записи стремление изменить расстановку акцентов в рамках одной и той же идеи, а в сюжетах, заменяющих друг друга в определенной части фрески, видеть функциональные варианты. С этой точки зрения сцена *завещания* Иакова выступает в качестве варианта предшествовавшему ей на фреске мотиву культовой *трапезы*.

При всех различиях предложенных интерпретаций фрески общий смысл композиции, помещенной в наиболее значимом месте ритуального пространства синагоги, не вызывает у исследователей сомнений. Он заключается в идее Спасения. В эпоху после разрушения Иерусалимского храма (70 г. н. э.) синагога мыслилась как образ Храма, а ее культовое средоточие — ниша для Торы — призвана была служить образом Святая Святых. В этом смысле свод ниши становился символом *входа в рай*, что и позволяет искать здесь аналогов для образа трапезы при входе как в погребальных сооружениях, так и в христианском храме.

В первоначальном варианте фрески, как он восстановлен Г. Пирсоном, общая идея Спасения совмещается с идеей спасительной трапезы бессмертия под райским древом жизни[6]. На этом этапе, когда росписью была, по всей вероятности, отмечена только ниша для Торы, наиболее бесспорно идею трапезы несут в себе образы золотого стола и древа жизни (дающего пищу бессмертия). В большей степени дискуссионными можно считать мотивы чаши и хлеба. Не касаясь предмета справа от дерева[7], хотелось бы в связи с нашей темой сказать о «рогатом» предмете, который изображен на столе слева. Этот предмет интерпретировали как подушку для царских регалий[8] или для опоры возлежащему за трапезой[9]. Хотя при нынешнем состоянии росписи всякое толкование останется более или менее обоснованной гипотезой, знакомство с сирийско-коптскими изображениями Тайной вечери склоняет скорее к тому, чтобы видеть здесь на фреске в Дура-Европос ритуальный сосуд.

На миниатюре «пурпурного» кодекса Россано на столе всего три предмета: большой сосуд посередине — «солило» евангельского текста, — к которому Иуда протягивает руку, и два одинаковых предмета с загнутыми наподобие рогов краями. Один из них лежит перед Иисусом, а другой — перед Петром, занимающим второе по значимости место на противоположном конце сигмаообразного стола. Возникает предположение, что «рогатый» предмет — это чаша для вина. Сцена Тайной вечери типа Б на дискосе из Риха еще не дает оснований утвердиться в этом предположении. Здесь на престоле видны два литургических предмета, повторенные дважды (неточно в деталях), так же как повторены фигура Иисуса и группа апостолов, чтобы показать причащение под обоими видами. В сосуде, расширяющемся раструбом, можно видеть аналог «солилу» на миниатюре из кодекса Россано, в то время как сосуд с загнутыми краями скорее сходен с «рогатыми» предметами на той же миниатюре. Сомнения рассеиваются при взгляде на Причащение апостолов в коптском кодексе 1180 г. Центр композиции занимает престол, на котором стоит сосуд с хлебом. Изображен момент причащения вином, и его Иисус подает подходящим апостолам из «рогатого» сосуда такой же формы, что и на фреске в Дура-Европос. Итак, пройдя по этой цепи сопоставлений, можно видеть в загадочных «рогатых» предметах на сирийских изображениях Евхаристии сосуды для вина. Как и другие черты обряда причастия, которые отражены в названных изображениях Тайной вечери типа Б, форма литургических сосудов составляла, очевидно, одну из особенностей богослужебной практики сирийских христиан VI в. и могла восходить к практике синагогального богослужения. Об этом свидетельствует очевидное сходство «рогатых» сосудов в евангельских кодексах, с одной стороны, и на фреске в Дура-Европос — с другой. Указание на символическое содержание изображенного в синагоге сосуда дает, как кажется, такой памятник, как «Христианская Топография» Козьмы Индикоплова. В той византийской традиции иллюстрирования этого текста, которая отражена в славянском списке XVI в. издания Общества любителей древней письменности, формы сосуда из Дура-Европос узнаются в изображении «стамны», т.е. сосуда для манны на миниатюре с подписью *«скиния Б о жия»*[30]

Если первоначальный слой фрески строился на образах, принадлежащих в своей предельной обобщенности «позднеантичному койне догм», то в позднейших слоях «символичность» такого типа уступает место «нарративности» (К. Г. Крэлинг), свойственной возникшей одновременно росписи других частей синагоги. Путь к Спасению рассказывается теперь как воспоминание о ветхозаветных деяниях. Под сенью райского древа жизни помещается благословение Иаковом сыновей и внуков, и тем самым воспоминается пророчество о царе-мессии из колена Иудина (Быт. 49:8–12), а в качестве образов исполнения пророчества появляются в ветвях древа — фигура Давида с лирой, а вверху — мессия на троне и обретшие Спасение колена Израилевы. В таком варианте фрески тема трапезы присутствует не явно, но аллюзионно, причем отсылку к ней содержат как сцена благословения, так и фигура Давида-пастыря в ветвях древа жизни. Эти мотивы заслуживают внимания и потому, что оба они

были восприняты христианством в сходной функции — в связи с темой входа в рай, и потому, что само по себе движение в росписи синагоги от «символического» к «нарративному», от эсхатологически понятого чаяния рая к воспоминанию пророчества о мессии составляет параллель к динамике «эсхатологической» и «анамнетической» компонент идеи Евхаристии.

Образ музицирующего *пастыря* тесно связан в поздней античности с темой мистериальной *трапезы*. В зависимости от контекста «орфическая» фигура в ветвях древа жизни могла быть понята как Орфей или Дионис, Давид или Моисей, или как Иисус Христос[81]. Все эти образы объединялись в позднеантичном сознании представлением о зачинателе некоторого мистериального культа и одновременно «насельника» древа жизни, дарующего живительный сок его ветвей[82]. Сходным образом фигура Пастыря Доброго в аркосолиях захоронений этой эпохи ассоциировалась с идеей загробной трапезы блаженства. Однако в контексте синагоги акцент в интерпретации фигуры пастыря приходится не на функцию проводника в мир мертвых, но на функцию основателя мистериальной трапезы и медиума в мессианическом пути Израиля.

Основания для такой акцентуации заложены в ветхозаветной традиции понимания образа пастыря, которой присуще представление о Боге как о пастыре, пасущем своих овец — народ Израиля. Это представление простирается также на вождей (Авраам), царей (Давид), на священников и первосвященника (Иез. 34; Зах. 11:17; Ис. 40:11; Пс. 22; 79 и др.). Продолжение данная традиция находила, с одной стороны, в позднеантичной и паратестаментарной еврейской литературе (в мидраше Ган Эден ве Гехинном, в Книге Еноха), а с другой стороны, в христианской экзегезе (например, в толкованиях Оригена на Евангелие от Иоанна). Нет нужды специально подчеркивать, что обе они существенно воздействовали на раннехристианскую религиозность.

Если иметь в виду эту возможность христианского продолжения, особую важность среди ветхозаветных текстов о пастыре и трапезе приобретает текст псалма 22:

> *Господь пасет мя, и ничтоже мя лишит.*
> *На месте злачне, тамо всели мя, на воде покойне воспита мя.*
> *Душу мою обрати, настави мя на стези правды, имене ради Своего.*
> *Аще бо и пойду посреде сени смертныя, не убоюся зла,*
> *яко Ты со мною еси, жезл Твой и палица Твоя, та мя утешиста.*
> *Уготовал еси предо мною трапезу сопротив стужающим мне, умастил еси елеом главу мою, и чаша Твоя упоявающи мя, яко державна.*
> *И милость Твоя поженет мя вся дни живота моего,*
> *и еже вселити ми ся в дом Господень, в долготу дний*

Ключевую роль играет в тексте трапеза с Богом. Она становится символом договора (*завета*) между ним и человеком, знаком Божьего попечения и соприсутствия, она земной затакт потустороннего покоя и в то же время исполнение вечного небесного покоя в «доме Господне»[83]. Этот двоякий смысл трапезы, столь емко передаваемый в еврейском тексте глагольными формами, аналогич-

ными русским формам несовершенного вида[84], становится в псалме выражением амбивалентности границы между миром живых и миром мертвых и вместе с тем — ритуального единства здешней и потусторонней трапезы. Бог мыслится здесь не только как здешний, земной пастырь для человека, но и как его покровитель в потустороннем мире. Так в псалтырном тексте сходятся главные функции позднеантичного образа пастыря — наместника Бога на земле и «проводника душ» (*psychopompos*). Этот момент встречи эллинского и семитского элементов синкретичных образов трапезы и пастыря и стал, можно думать, залогом судьбы псалма 22 в христианском богослужении.

Текст псалма воспринимался как пророчество об установлении Иисусом таинства Евхаристии на Тайной вечере[85] и о предательстве Иуды. Истоки этого толкования связываются с традицией Иерусалимской церкви. Здесь текст псалма занимает важное место в ритуале Великого четверга, посвященного воспоминанию о Тайной вечере, и кладется в основу респонсорной псалмодии, которая звучала перед началом чтения Евангелия и призвана была передавать существенный смысл воспоминаемого события. Согласно грузинскому лекционарию, отражающему особенности иерусалимского чина в период V–VIII вв., чтению перикопы Великого четверга предпосылались стихи псалма 22 (1–5а), причем рефреном (греч. *propsalmos*, или *prokeimenon*) служил стих 5а (*«Уготовал еси предо мною трапезу сопротив стужающим мне»*)[86].

Если в ассоциации псалма 22 с Тайной вечерей реализуется образ земной трапезы с Богом, то образ потусторонней трапезы с ним выходит на первый план в текстах православного чина погребения. Евхаристическая трапеза отождествляется здесь с трапезой загробного блаженства, поэтому аллюзия к псалму 22 (2) в молитве священника (*«Господи, покой душу усопшаго раба Твоего в месте светле, в месте злачне, в месте покойне, отнюдуже отбеже болезнь, печаль и воздыхание»*[87]) так созвучна античным образам рая.

В псалме 22, к которому меня привела взаимосвязь на фреске в Дура-Европос пастыря и трапезы, тема завета осмысляется в плане личного договора с Богом и принимает образ совместной с ним трапезы. Другая сторона завета — завещание наследникам держаться договора с Богом — составляет предмет двух сцен благословения, которые на фреске в Дура-Европос относятся к более позднему слою росписи.

Взаимосвязь между *завещанием* и *трапезой* глубоко укоренена в древнееврейском ритуале предсмертного благословения. В некоторых текстах, в которых особенно важно было подчеркнуть идею завещания, мотив трапезы отступает на второй план и эксплицитно не присутствует. Так обстоит дело, по-видимому, в ветхозаветном рассказе о смерти Моисея и благословении им тринадцати колен Израилевых (Втор. 29–32), служившем образцом для сцены благословения Иаковом колен Израилевых (Быт. 49–50).

Вместе с тем существовали тексты, в которых некоторые смыслы идеи завета передавались через эксплицитный образ трапезы. Именно так — в книге Еноха, игравшей важную роль в качестве соединительного звена между позднееврейскими типами религиозности и христианской традицией, сохраняемой в

каноне некоторых восточно-христианских церквей (коптской, эфиопской) и столь значимой для славянских представлений о потустороннем мире[88].

Перед смертью Еноху даруется видение семи небес, рая, ада, ангелов и самого Бога, который открывает ему тайны Творения. Полученное мистическое знание Енох должен передать своим сыновьям и родичам в течение тридцати дней, отведенных ему до смерти. Сыновья Еноха собираются поступить по принятому обряду и приготовить трапезу, за которой Енох благословил бы свой род, однако Енох отказывается от трапезы и просит созвать родственников и старейшин, чтобы говорить к ним. Свой отказ от участия в трапезе Енох мотивирует тем, что он должен оставить все земное после того, как в откровении получил от Бога помазание. В славянском переводе это звучит так: *«Отвеща Енох сыну своему и реч(е), слыши чядо отнели же(е) помаза мя Господь мастию славы своея, брашно не быс(ть) въ м(ъ)не, и сладости земные не помену оня моа ни ми ся хощя земному чему»*[89].

Сформулированный таким образом отказ от трапезы находит ближайшую параллель в передаваемом евангелиями отказе Иисуса от вкушения пищи на Тайной вечере. Сходство между двумя этими сценами, как мне кажется, более глубокое, чем полагал Й. Йеремиас, который первым привлек данный эпизод книги Еноха для реконструкции предания о Тайной вечере[90]. Не только ситуация прощального благословения, даруемого наследникам умирающим главой рода, объединяет два текста. Ярким признаком их родства выступает, без сомнения, именно эсхатологически осмысленный отказ от участия в трапезе.

Енох отказывается от земной трапезы, потому что в откровении он получил мистическое знание, которое для него имеет ценность высшей духовной пищи и — помазания[91]. Или иначе: невозможно оставаться в земном мире, повидав мир потусторонний. По законам жанра откровения, эсхатологические образы Спасения выступают в Книге Еноха в форме повествования об увиденном и как бы уже произошедшем, если смотреть с точки зрения здесь-и-сейчас рассказчика. Предвкушение блаженства является здесь в форме возвращения к утраченному блаженству. В евангельском тексте, напротив, образ Спасения отнесен к будущему, на которое указывают слова отказа Иисуса от земной трапезы *«пока она [пасха] не совершится в Царствии Божием»*, или *«доколе не придет Царствие Божие»* (Лк. 22:16, 18). Мистическое содержание не состоявшегося в евангельском тексте эсхатологического образа Царствия Небесного смещается на образ прощальной трапезы Иисуса с учениками, уплотняя ее смысловые слои.

Вернемся к фреске из синагоги Дура-Европос. На фоне традиции трапезы-завещания образы культовой трапезы в раннем слое росписи и сцена завещания Иакова выступают как взаимодополняющие возможности передачи завета — существенного знания о Боге. Однако если в первом варианте фрески подчеркивалась идея трапезы, то затем на первый план выходит идея завета-завещания. Мотив трапезы при этом сокращается, сгущаясь: из его изобразительных форм остается лишь древо с «насельником», и эти образы принимают в себя смысловую нагрузку и культовой трапезы Храма, и подразумеваемой в сцене

благословения прощальной трапезы (как в Книге Еноха), и ее потустороннего прототипа (как в псалме 22 и Книге Еноха).

Насыщенный, таким образом, смыслами, с разных сторон поясняющими идею Спасения, сюжет благословения Иакова включался христианскими толкователями в круг прототипов Евхаристии. В словах Быт. 49:8 о грядущем царе-мессии виделось пророчество об Иисусе Христе, двенадцать сыновей Иакова ассоциировались с двенадцатью апостолами, а жест Иакова, крестообразно возложившего руки на головы внуков, воспринимался как пророчество о крестной смерти Спасителя. Образом Спасения становится благословение Иакова как в иконографии раннехристианских погребальных сооружений[92], так и в гимнографии Креста Господня[93].

Итак, обнаруживая родство между традицией еврейского ритуала завещания и преданием о Тайной вечери, можно задаться вопросом о текстах-посредниках, на которые могла опереться экзегеза сирийской школы. Указание на такого рода текст Феодор Мопсуэстийский дает сам в своих гомилиях — это «Послание к евреям», авторитетом которого освящается роль еврейской культовой традиции в христианстве[94]. Значимость для нашей темы этого текста, возникшего, очевидно, в полемике с иудеохристианами и обращенного первоначально к аудитории катехуменов или новообращенных из евреев, определяется достигнутым в нем синтезом различных слоев символа входа в рай — тема первосвященника, завета и Храма приводится во взаимодействие с темой умирающего, завещания и вхождения в рай.

В «Послании к евреям» обоснование необходимости *нового* завета, совершенного и истинного, есть в то же время обоснование необходимости смерти Христа: «*И потому Он есть ходатай нового завета, дабы вследствие смерти Его, бывшей для искупления от преступлений, сделанных в первом завете, призванные к вечному наследию получили обетованное. Ибо, где завещание, там необходимо, чтобы последовала смерть завещателя, потому что завещание действительно после умерших: оно не имеет силы, когда завещатель жив*» (Евр. 9:15–17).

Решающим в этом рассуждении оказывается слово *завет-завещание*, обозначаемое в греческом тексте Послания к евреям термином *diatheke*. Ни в одном из новозаветных текстов переосмысление ветхозаветного понятия завета не находит такого отчетливого выражения, как здесь[95]. Движущей силой этого переосмысления была необходимость компромисса между греческим и ветхозаветным типами религиозности, или греческим языком проповеди и еврейским религиозным опытом. В контексте послания в греческом *diatheke* на первый план выступает та компонента значения этого термина, которая была известна и евреям, а именно значение «завещание»[96]. Так Евхаристия как установление Нового Завета связывалась с традиционной обрядностью вокруг умирающего. На подобную интерпретацию завета и могла опереться та литургическая традиция, которая несла в себе акцент на анамнезисе и которая связывала установление Нового Завета — Евхаристии — с прощальной трапезой Иисуса, Тайной вечерей.

Примечания

[1] *Ouspensky L., Lossky W.* Der Sinn der Ikonen. Bern; Olten, 1952. S. 67.

[2] Примеры типа Б западной разновидности см.: Lexikon der christlichen Ikonographie / Hrsg. E. Kirschbaum. Freiburg u.a., 1994. Bd. 1. S. 12.

[3] Примеры XIV–XV вв. см.: *Millet G.* Broderies religieuses de style byzantin. Paris, 1946. P. 62, 83–84; *Маясова И. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. Ил. 10, 24; Средневековое лицевое шитье. Византия. Балканы. Русь: Каталог выставки. М., 1991. Ил. 36. С. 54–55.

[4] Наиболее ранний пример — икона XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае. Архитрав 757 из собрания монастыря, первое цветное воспр.: *Huber P.* Heilige Berge. Sinai. Athos. Golgota: Ikonen. Fresken. Miniaturen. Zürich; Einsiedeln; Köln, 1982. Abb. 119. Описание и комментарий см.: *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Vol. 1: From the sixth to the tenth century. Princeton, 1976.

[5] Вот некоторые примеры возможных соотношений. В Преображенском соборе псковского Спасо-Мирожского монастыря (XII в.): фреска Тайной вечери типа Б в апсиде, типа А — на западной стене над входом; в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1420-е годы) парная икона типа Б (Причащение под двумя видами) видна дважды: на сени Царских врат и в центральной части праздничного ряда следом за Тайной вечерей и Омовением ног; в Благовещенском соборе Московского Кремля (1547–1551): тип Б в центральной апсиде, тип А — на северной стене алтаря в качестве парной к Омовению ног на южной стене.

[6] В рукописях Евангелия изображение Тайной вечери сопровождает рассказ об этом событии (Мф. 26, Мк. 14, Лк. 22, Ин. 13). В западных Псалтирях мотив Тайной вечери связан с текстом Пс. 40:10, который цитируется в рассказе о пасхальной трапезе Иисуса в Ин. 13:18 и акцентирует внимание на предательстве Иуды. В православном чине утрени Великого четверга на этом тексте основан один из стихов к стихирам на стиховне. В восточных рукописях Псалтири изображение Тайной вечери может появляться рядом с текстом Пс. 109:4 (Хлудовская Псалтирь IX в.), подчеркивая роль Христа-первосвященника «по чину Мельхиседекову», или рядом с Пс. 144:15–16 (Киевская Псалтирь 1355 г.). Согласно реконструкции, в литургии Иоанна Златоуста последний текст служил кинонником и пелся во время причащения верных, см.: *Киприан (Керн).* Евхаристия. Париж, 1947. С. 75. В западной богослужебной традиции стихи Пс. 144:15–16 сохранились в качестве *graduale* в чине мессы праздника Тела Господня.

[7] См.: *Penkova B.* Mural paintings in the refectory of Bačkovo monastery and the tradition of Mount Athos // Cyrillomethodianum. 1991–1992. V. XV–XVI. P. 52–54. Лит. по иконографическим программам трапезных см.: Ibid. Notes 3–15. Тайная вечеря при игуменском месте в трапезной Лавры Св. Афанасия на Афоне воспр.: *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. Табл. VI.

[8] Сама преграда относится к XIII в., см.: *Khs-Burmester O. H. E.* A Guide to the Ancient Coptic Churches of Cairo. Giza (le Caire), [б. г.]. P. 20.

[9] См.: *Реформатская М. А.* Надвратная сень из села Благовещенье // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV–XVI вв. М., 1970. С. 478–487, воспр. с. 479.

[10] См., например: *Щенникова Л. А.* Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антикварная» реставрация начала XX века // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. Ил. 53. С. 167; *Трифонова А. Н.* Резное дерево XIV–XVII веков. Новгород, 1990. Кат. 14, 21.

[11] Русская деревянная скульптура. М., 1994. Ил. 58 на с. 93, ил. на с. 104.

[12] Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Авт. сост. А. А. Салтыков. Л., 1981. Ил. 25.

[13] Троице-Сергиева лавра / Художественные памятники. М., 1968. Ил. 122. См. о ней. Там же. С. 106.

[14] *Добровольская Э., Гнедовский Б.* Ярославль. Тутаев: Архитектурно-художественные памятники. М., 1981. Ил. 29.

[15] Русская деревянная скульптура. Ил. 223.

[16] Государственный Русский музей. М., 1991. Ил. 200. С. 227.

[17] В пересмотре под этим углом зрения, очевидно, нуждается весь тот материал, который накоплен в западноевропейских исследованиях иконографии Тайной вечери, из которых наиболее существенны: *Dobbert E.* Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jh. // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1890–1895. Bd. 13, 15, 18; *Ulberg M.* L'Eucharistie dans l'Art. Grenoble; Paris, 1946. T. 1–2; *Wessel K.* Abendmahl und Apostelkommunion. Recklinghausen, 1964. Русская традиция этого образа еще не была предметом монографического исследования.

[18] *Prümm K.* Das antike Heidentum nach seinen Grundströmungen. München, 1942. S. 306.

[19] Ср.: В одном из аккадских текстов о нисхождении Иштар в подземный мир она, стоя перед воротами *«страны без возврата»*, грозится, что если ее не впустят, то она выпустит *«мертвецов, поедающих живых»* и тогда *«более живых умножатся мертвые»* и угроза действует (см.: Мифы народов мира: Изд. 2-е. Т. 2. М., 1992. С. 648).

[20] См.: *Wiebach S.* Die ägyptische Scheintür. Hamburg, 1981.

[21] См.: Lexikon der ägyptischen Baukunst / Hrsg. D. Arnold. 1994. S. 226; *Haeny G.* Zu den Platten mit Opfertischszenen aus Heluan und Gisch // Aufsätze zum 70. Geburtstag von H. Ricke. Wiesbaden, 1971.

[22] См.: Das Totenbuch der Ägypter / Eingeleitet, übersetzt und erläutert von E. Hornung. Zürich; München, 1990. S. 299–301.

[23] *Kunze M. u. a.* Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg. Mainz a. Rh., 1992. S. 90. Именно для этого периода отмечается воздействие египетских религиозных представлений на греческие. На счет египетского влияния принято относить идею божественной природы людей и их бессмертия и связывать греческий культ героев с египетскими формами культа «преображенных» умерших. Философское предание связывало возникновение идеи бессмертия человека с фигурой Ферекида Сиросского, жившего в VI в. до н. э. Традиция видела в нем посредника между семитско-египетскими представлениями о жизни и смерти и пифагореизмом. Византийский лексикон Суда сообщает мнение о том, что Ферекид *«был учителем Пифагора, а у самого наставника не было: он сам себя выучил, приобретя тайные книги финикийцев»* (Фрагменты ранних греческих философов / Подгот. А. В. Лебедев. Ч. 1. М., 1989. С. 85).

[24] *Kurtz D. C., Boardman J.* Thanatos: Tod und Jenseits bei den Griechen. Mainz a. Rh., 1985. S. 283. Мотив загробной трапезы на греческих стелах обычно рассматривается как производный от вотивных рельефов в честь героев и понимается как образ героизации умершего, см.: Ibid. S. 282; *Garlan P.* The Greek way of death. New York, 1985. P. 70–71.

[25] *Moscati S.* Die Karthager: Kultur und Religion einer antiken Seemacht. Stuttgart; Zürich, 1996. Abb. S. 122, 123. Другая группа карфагенских надгробий продолжает традицию египетских изображений умершего на пороге своей гробницы (ил. см.: Ibid. S. 103–132).

[26] *Moltesen M., Weber-Lehmann C.* Etruskische Grabmalerei: Faksimiles und Aquarelle. Mainz a. Rh., 1992. Abb. 1.49, S. 58; 1.52, S. 60; 1.22, S. 36; 1.80, 1.79, S. 79; 1.62, S. 67;

1.1. S. 22; 2.3. S. 27. Нередко сцены загробного пира изображались у этрусков и на погребальных урнах, как греки изображали его на своих лекифах, выполнявших в качестве вместилища умершего ту же функцию, что и погребальное сооружение или саркофаг. На крышке саркофага может помещаться скульптура возлежащего умершего с пиршественным сосудом в руке (см., например, воспр. крышки саркофага II в. до н. э. из Кьюзи: Искусство этрусков и Древнего Рима. М., 1982. Ил. 67-а) — мотив, нашедший широкое распространение в римском погребальном искусстве.

[27] Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil. Wiesbaden, 1996. Kat. 424 с интерпретацией, отличной от моей. Архитектурная композиция в рисунке савана лишний раз убеждает в символическом изоморфизме погребального сооружения и погребального покрова как видов защитной оболочки для умершего.

[28] Ср. в рукописи 1663 г.: *Cramer M.* Koptische Buchmalerei. Recklinghausen, 1964. Abb. 123, 124.

[29] Свод изображений трапезы см.: *Bour R.-S.* Eucharistie d'apres les monuments de l'antiquité chrétienne // Dictionnaire de Théologie catholique. Paris, 1913. T. 15. Col. 1183–1210.

[30] Воспр. см.: *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg i. Br., 1903. Tafelband. Taf. 62.2. Textband. Fig. 49; ср. S. 518.

[31] Ibid. Tafelband. Taf. 167.

[32] Ibid. Tafelband. Taf. 132.

[33] *Grabar A.* Die Kunst des frühen Christentums: Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I. München, 1967. Abb. 110.

[34] Обзор основных источников см.: Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike. München, 1979. Bd. I. Sp. 1361; Bd. III. Sp. 951–952; *Krautheimer R.* Mensa—Coemeterium—Martirium // Cah. Arch. 1960. T. 11; *Goodenough E. R.* Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. New York, 1964. Bd. VI. P. 171; *Février P.-A.* Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le 3e siècle // Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Christiana (Roma, 21–27 Settembre 1975). Vol. 1: I monumenti cristiani preconstantiniani. Città del Vaticano, 1978. P. 211–302 [доклад], 303–329 [дискуссия]; *Trombley F. R.* Hellenic Religion and Christianization. New York; Köln, 1993. Vol. 1.

[35] *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband. Taf. 193.

[36] О соотношении трапезы в погребальном культе и в предании о Тайной вечере с точки зрения мифологической основы и семантики основных персонажей см.: *Бобрик М.* Трапеза между миром живых и миром мертвых: nekrodeipnon и Тайная вечеря // Czlowiek — dzieło — sacrum. Opole, 1998.

[37] См., в частности: *Живов В. М.* «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 109–115.

[38] В одной из наиболее ранних дошедших до нас евхаристических молитв — той, которую в апокрифе «Деяния Иоанна» (II–III вв.) апостол Иоанн Богослов произносит во время своего последнего богослужения перед смертью, — символ двери занимает первое место в ряду именований Иисуса: *«Славим Твой вход, (дарованный в) двери»* (Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung / Hrsg. W. Schneemelcher. Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes; 5. Aufl. Tübingen, 1989. S. 187). Во многом, в частности, в мотиве двери, симметричным этой анафоре оказывается текст гимна, исполняемого в апокрифе Иисусом во время Тайной вечери: *«Я есмь дверь тебе, стучащемуся в меня»* (*Бобрик М.* Иисусов танец в «Деяниях Иоанна» и «радение» в хлыстовстве: Гипотеза общности происхождения // Уч. зап. Российского православного университета ап. Иоанна Богослова. М., 1996. Вып. 2. С. 228).

[39] Rom. VII. См.: Ignace d'Antioche. Polycarpe de Smyrne. Lettres. Martyre de Polycarpe / Ed. P. Camelot. Paris, 1958. (Sources chrétiennes. T. 10). P. 136–137. Русским

переводом П. Преображенского (репр.: Писания мужей апостольских. Рига, 1994) следует пользоваться с осторожностью, так как он расширен толкованиями, никак не выделенными переводчиком и издателями.

[40] В эпоху гонений готовность к смерти как подражание жертве Христа становится идеалом христианской этики. В рассказе Евсевия о мученичестве Иакова, «брата Господня» и первого епископа Иерусалима, «дверь Иисуса» есть истинное Спасение в мученической смерти, за порогом которой пришельца ожидает восседающий на троне Спаситель. «*Некоторые ... спрашивали у Иакова, что такое дверь Иисуса? И он отвечал им, что Иисус есть Спаситель*». И далее. «*Книжники и фарисеи поставили Иакова на крыло храма и закричали. Праведный! ... Народ в заблуждении об Иисусе распятом; объяви нам, что это за дверь Иисуса. И ответил он громким голосом: Что спрашиваете меня о Сыне Человеческом? Он восседает на небе одесную Великой Силы и придет на облаках небесных*». Иаков был сброшен с крыши Иерусалимского храма и побит камнями. «*Он правдиво засвидетельствовал и иудеям, и грекам, что Иисус есть Христос*», — заключает Евсевий (Hist. eccles. II, 23: 8, 12–13; *Евсевий Памфил.* Церковная история. М., 1993. С. 73–74).

[41] *Ihm Ch.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Stuttgart, 1992. Taf. I, 1.

[42] См.: Ibid. S. 204 (описание и комментарий). Taf. XXIV, 2.

[43] Именно в силу этой прототипической связи образ райского причащения видится преломленным в актуальном опыте церковной жизни. Иными словами, такой образ может с большей или меньшей степенью обобщенности отражать реальные литургические формы эпохи.

[44] Понятно поэтому, что данный иконографический тип связан с кафедральными храмами «миссальных» по отношению к Константинополю славянских земель (митрополичья церковь в г. Серры, церковь Св. Софии в Охриде, Софийская церковь XI в. и Михайловский собор XII в. в Киеве и др.), Армении (Большая церковь Кобайрского монастыря, XIII в.), в то время как расписанные в это же время храмы в греческих монастырях Хосиос Лукас, Дафни, Нея Мони на Хиосе композиции Причащения апостолов в апсиде не знают. О воздействии богословской контроверзы на иконографию данного сюжета см.: *Лидов А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 17–35, особенно 18–19 (библ.).

[45] *Wilpert J., Schumacher W. N.* Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrhundert. Freiburg i. Breisgau; Basel; Wien, 1976. Taf. 73.

[46] См.: *Strube Ch.* Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Wiesbaden, 1973. S. 13–105; *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, особенно с. 48–49.

[47] В церковнославянском тексте — «внидет» в соответствии с греческой формой будущего времени eiseleusetai.

[48] Восприятие текста Иез. 44 как пророчества о непорочном зачатии Марией Иисуса нашло отражение в целом ряде гимнографических текстов и в иконографии Богородицы, в частности, образа «Неопалимая купина».

[49] Иллюстрации см.: *Vloberg M.* L'Eucharistie dans l'Art. T. 1. P. 84–87. Под воздействием западноевропейских образцов в русских церквях классицизма (например, в соборе Спасо-Яковлева монастыря в Ростове Великом) Тайная вечеря типа А может занимать место в гимпане над входом в храм.

[50] Об изменениях в символике литургии (в частности, Малого и Великого входов) во взаимосвязи с архитектурным устройством храма см.: *Taft R. F.* Church and Liturgy in Byzantium: The Formation of the Byzantine Synthesis // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Ред. К. К. Акентьев. СПб., 1995, особенно с. 27–28. Думается, однако, что сосредоточение символики входа на линии алтарной преграды нельзя представить лишь как результат «усечения» (с. 27) чина Св. Софии Константинопольской, но следует видеть здесь, прежде всего, иную по отношению к традиции Св. Софии линию развития. О различиях в семантике термина «Царские врата» у греков и у русских см.: *Успенский Б. А.* Литургический статус царя в русской церкви: Приобщение Св. Тайнам (историко-литургический этюд) // Учен. Зап. Российского православного университета ап. Иоанна Богослова. М., 1996. Вып. 2. С. 150. Примеч. 37.

[51] В комментарии В.Фольбаха к публикации рельефа стилистика его с известной неуверенностью характеризуется как «*франкская с признаками средиземноморско-коптского влияния*», он отнесен к меровингской эпохе и датируется первой половиной VII в. (*Hubert J. u. a.* Frühzeit des Mittelalters. München, 1968. S. 369). Малоубедительная ревизия датировки предпринята в: *Hubert J. u. a.* Die Kunst der Karolinger. München, 1969. S. 345.

[52] *Grabar A.* Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio). Paris, 1958. Pl. XI, XIV, XVI, XVIII, XXII, XXIV и др.

[53] Предлагаемые рассуждения позволяют, как кажется, дополнить картину источников иконографии иерусалимских ладанок и релятивировать роль в ней императорского культа, отмеченную наряду с другими источниками А. Грабаром (см.: Ibid. P. 57), однако абсолютизированную некоторыми его последователями (см., например: *Ihm Ch.* Die Programme der christlichen Apsismalerei. S. 84, Anm. 25).

[54] Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Abb. 13. S. 40.

[55] См.: Ibid. Kat. 63.

[56] Датировка обоих рельефов затруднена отсутствием в них специфически христианских признаков изображения. Неясным остается, в частности, выступает ли знак креста — собственно иероглиф *anch* «жизнь» — в своем дохристианском значении «знак будущей (загробной) жизни» или его следует прочитывать в христианском смысле как «знак Креста Господня». Точно так же как нет, на мой взгляд, оснований предпочитать толкование бюста на каирской стеле как изображение Гарпократа, «*отождествленного здесь с богом греческих мистерий Дионисом*» (*Effenberger A.* Anmerkungen zur Kunst... // Ibid. S. 40), а не видеть в нем, например, Диониса или Христа. Форма гробницы также не облегчает задачу датировки, так как представляет собой своего рода формулу сакрального здания, с которым связывается идея загробной жизни, и может соответствовать и гробнице, и храму. В самом деле, в этой формуле «узнаваемы» и Гроб Господень — храм Гроба Господня, насколько их облик известен по ранним изображениям, и Ковчег завета — Иерусалимский храм, как он изображен, например, на двери в еврейскую гробницу II в. до н. э. (*Budde H., Vachata A.* Die Reise nach Jerusalem. Berlin, 1995. Kat. Abb. 95. S. 114). Очевидно, таким образом, что здесь исследователи сталкиваются с тем же феноменом, что и при изучении росписей римских катакомб, а именно — с необычайной органичностью взаимосвязей между христианским и нехристианским слоями в сфере погребальной обрядности.

[57] *Степанян Н., Чахмахчян А.* Декоративное искусство средневековой Армении. Л., 1971. Ил. 12.

[58] См.: Там же. С. 13–14.

[59] Воспр., коммент. и лит. см.: *Ägypten.* Schätze aus dem Wüstensand. Kat. 53.

[60] *Hubert u.a.* Frühzeit des Mittelalters. Abb. 24.

[61] *Kähler H.* Die spätantiken Bauten unter dem Dom von Aquileia. Saarbrücken, 1957 Taf. 3 (в системе мозаик пола), 27 (отдельно).

[62] *Ovadiah R., Ovadiah A.* Hellenistic, Roman and early Byzantine mosaic pavements in Israel. Roma, 1987. Pl. CXXV (в системе мозаик пола), Pl. CXXVII, CLXXXVII (отдельно); Kat. 194, p. 113–114 (комментарий).

[63] *Wulff O.* Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin, 1914. S. 294, Abb. 277. В кодексе Рабулы до л. 23 все миниатюры размещены по сторонам или внутри арочных конструкций.

[64] *Hubert u.a.* Frühzeit des Mittelalters. Abb. 147.

[65] В частности, в своде Токале Килисе (первая половина X в.), воспр.: *Budde L.* Göreme: Höhlenkirchen in Kappadokien. Düsseldorf, 1958. Abb. 42. Целый ряд примеров содержится в: *Thierry N., Thierry M.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.

[66] Не сохранился, известен по позднейшим рисункам, см. о нем: *Ihm Ch.* Die Programme der christlichen Apsismalerei. S. 63; воспр.: *Wilpert J., Schumacher W. N.* Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten. Fig. 41. S. 68.

[67] Отдельное воспр.: Ibid. Fig. 46.

[68] Armenian Art Treasures of Jerusalem. Jerusalem, 1979. Fig. 53. Описание рукописи см: Ibid. P. 148. Символическая основа этого образа сохраняется, например, в Тайной вечере Леонардо да Винчи, где через проем окна за спиной центральной фигуры Иисуса открывается вид на идеальный ландшафт. Идея соприсутствия Иисуса Христа передана через перспективу: фреска служит оптическим продолжением пространства рефектория позади его «здешней» кульминации — аббатского места.

[69] Ср.: Мф. 20:17–19; Мк. 11:9–10; Лк. 19:11; Ин. 12:12–19; ср. Пс. 117:26; Пс. 23:7–9. Специфически контекстную попытку передать идею Евхаристии как единство райской трапезы и прототипически значимой Тайной вечери можно видеть в Евангелии 1250 г., о котором шла речь в связи с традицией погребального культа. В страстном цикле, который открывается Входом в Иерусалим, «вечеря» Христа-Жениха с «мудрыми» девами и Тайная вечеря дополняют друг друга.

[70] См.: *Taft R.* The liturgy of the Great Church: an initial synthesis of structure and interpretation on the eve of iconoclasm // DOP. 1980–1981. T. 34–35.

[71] Показательно, что текст киноника может сопровождать изображение Тайной вечери в храмовой росписи, как, например, в каппадокийской пещерной церкви Иланлы Килисе, где фреска Тайной вечери помещается в северном приделе крестообразной в плане церкви и по эпиграфическим данным датируется IX — первой половиной X в., см. *Thierry N., Thierry M.* Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce. Pl. 51, a. Pl. 103–104, 114 (комм.).

[72] Текст киноника представляется наиболее вероятным источником закрепившегося в византийско-славянской традиции обозначения *to mystikon deipnon* «Тайная вечеря» (букв. «мистериальная трапеза»), в то время как лат. *cena Domini* «трапеза Господня» наследует другой традиции (ср. греч. *to deipnon kyriakon*). Хотя восточный и западный термины по-разному говорят о мистериальной роли Христа, оба они молчат о том, идет ли речь о последней трапезе перед распятием или о трапезе с Воскресшим, и в этом смысле оба термина емко передают совмещение двух этих уровней в представлениях о Евхаристии. В терминах новоевропейских языков, напротив, обычно выделен анамнетический аспект, ср. итал. *l'Ultima Cena*, англ. *The Last Supper*, нем. *Letztes Abendmahl*, пол. *Ostatnia Wieczerza*.

[73] О специфике благочестия Юстина II и о религиозных настроениях в эпоху его правления см.: *Kitzinger E.* The cult of images in the age before iconoclasm // DOP 1954 V. 8. В это же время оформляется иконография Спаса Нерукотворного иконы, которая могла впоследствии занимать место над Царскими вратами, вступая тем самым в отношения вариации с образом Тайной вечери. Предпочтение образу Спаса в этой позиции оказывается, например, в афонских монастырях.

[74] См.: *Taft R. F.* Church and Liturgy in Byzantium; *Felmy K. Ch.* Die Verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 39–49; рус. версию см.: *Фельми К. К.* О вытеснении эсхатологического аспекта Божественной Литургии историческим и его последствиях // Страницы. 1996. Вып. 3. С. 65–73.

[75] В этом смысле фреска в Дура-Европос может служить метафорой истории культуры.

[76] Ср.: *Kraeling C. H.* The Synagogue. The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII, Part 1. New Haven, 1956. Pl. XVII. P. 62–65, 221–227.

[77] Основываясь на рисунке Г. Й. Гуте, Гуденоу видит в предмете справа изображение вазы или кратера (*Goodenough E.R.* Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 104). По Крэлингу, который опирается на реконструкцию Пиросна, львы поддерживают трон (см. примеч. 76).

[78] См.: *Kraeling C. H.* The Synagogue. P. 64.

[79] См.: *Goodenough E. R.* Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 104.

[80] См.: Книга глаголемая Космы Индикоплова // Изд. Об-ва любителей древней письменности. СПб., 1886. Т. LXXXVI. Л. 86.

[81] См.: *Weitzmann K.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1951. P. 67; *Stern H.* The Orpheus in the Synagogue of Dura Europos // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. N. 21; *Goodenough E. R.* Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 105–107; специально об отношении раннехристианской экзегезы к отождествлению Христа с Орфеем см.: *Wilpert J.* Die Malereien der Katakomben Roms. Textband. S. 241–244; ср. также: *Eisler R.* Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924. T. 2-2.

[82] О мотиве «населенной» виноградной лозы (vigne habitee) на мозаиках пола в нефах синагог III–VI вв. см.: *Grabar A.* Recherches sur les sources juives de l'art paleochretien. Deuxième article // Cah. Arch. 1962. T. 12. P. 126 ff.

[83] В словоупотреблении Ветхого Завета сочетание «дом Господень» (в греческом переводе Септуагинты *oikos Kyriou*) относится как к потустороннему жилищу Бога (рай), так и к земному его обиталищу – Иерусалимскому храму.

[84] Ср. в Синодальном русском переводе данного стиха: *«Так, благость и милость Твоя да сопровождают меня во все дни жизни моей, и я пребуду в доме Господнем многие дни»*. Эта версия ориентирована на греческий текст Септуагинты и на выполненный с него славянский текст Псалтыри в канонической редакции XVII в. Как греческий, так и славянский переводы привносят в исходную еврейскую конструкцию интерпретирующие логические связи (оптатив : инфинитивный оборот – в греческом, императив со значением оптатива : будущее время индикатива – в русском).

[85] Проецируя текст псалма на событие Тайной вечери, иерусалимский епископ IV в. Кирилл видит в Пс. 22 указание на «идеальную трапезу» (букв. «ноэтический стол», *noetan trapezan*), см.: Myst. Kat. IV, 7; *Cyrill von Jerusalem.* Mystagogische Katechesen. Hrsg. G. Röwekamp. Freiburg u. a., 1992 (Fontes Christiani. Bd. 7). S. 140–141.

[86] См.: *Leeb H.* Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem (vom 5. bis 8. Jahrhundert). Vienna, 1970. (Wiener Beiträge zur Theologie. Bd. 28). S. 66–67.

[87] Православный молитвослов и Псалтирь. М., 1988. С. 247.

[88] См.: *Böttrich Ch.* Weltweisheit, Menschheitsethik, Urkult: Studien zum slavischen Henochbuch. Tübingen, 1992; *Idem.* Das slavische Henochbuch. (Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit. Bd. V: Apokalypsen. Lfg. 7. Gütersloh, 1996.). О фигуре Еноха в аспекте типологии мифов см.: *Аверинцев С. С., Иванов В. В.* Енох // Мифы народов мира: Изд. 2-е. М., 1991. Т. 1

[89] *Соколов М. Н.* Славянская книга Еноха праведнаго // ЧОИДР. 1910. Т. 4. С. 53–54; ср. в краткой редакции: *Riessler P.* Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel: 6. Aufl. Freiburg; Heidelberg, 1988. Цитата приведена в упрощенной орфографии; выносные буквы печатаются в скобках в строке.

[90] См.: *Jeremias J.* Die Abendmahlsworte Jesu: 3. Aufl. Göttingen, 1960. S. 227–228.

[91] Помазание в еврейской и раннехристианской традициях выступает как одна из форм небесных даров — сок древа жизни, равный в своей целительной силе тем его сокам или плодам, что служат пищей. Двуединство помазания и трапезы как форм общения с Богом, принимаемого, соответственно, *на* или *в* себя, имело длительную традицию в еврейской обрядности. В христианстве райская пища отождествляется с Евхаристией, и помазание приобретает наряду с евхаристической трапезой статус таинства, см.: *Сове Б.* Животворящее помазание // Вечное. 1968. Т. 1; То же // Вечное. 1969. Т. 1, представляет собой сокращенную русскую версию работы: *Sové B.* Das Mysterion der Firmung (Myron-Salbung) in der orthodoxen Kirche des Ostens // Eine Heilige Kirche. 1936. Bd. 4. S. 85–91; см. также: *Schaefer P.* Die Firmung im Urchristentum // Ibid. S. 81–85; ср. выше о Псалме 22.

[92] См.: *Korol D.* Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola. (Jahrbuch für Antike und Christentum. Bd. 13). 1987. S. 100–128.

[93] Ср., например, в одной из стихир на Вознесение: *«Прообразуя крестом твой Христе, патриарх Иаков, внуком благословение даруя, на главах пременены руки сотвори.»* (Великий Сборник. Б.м., 1931. С. 255).

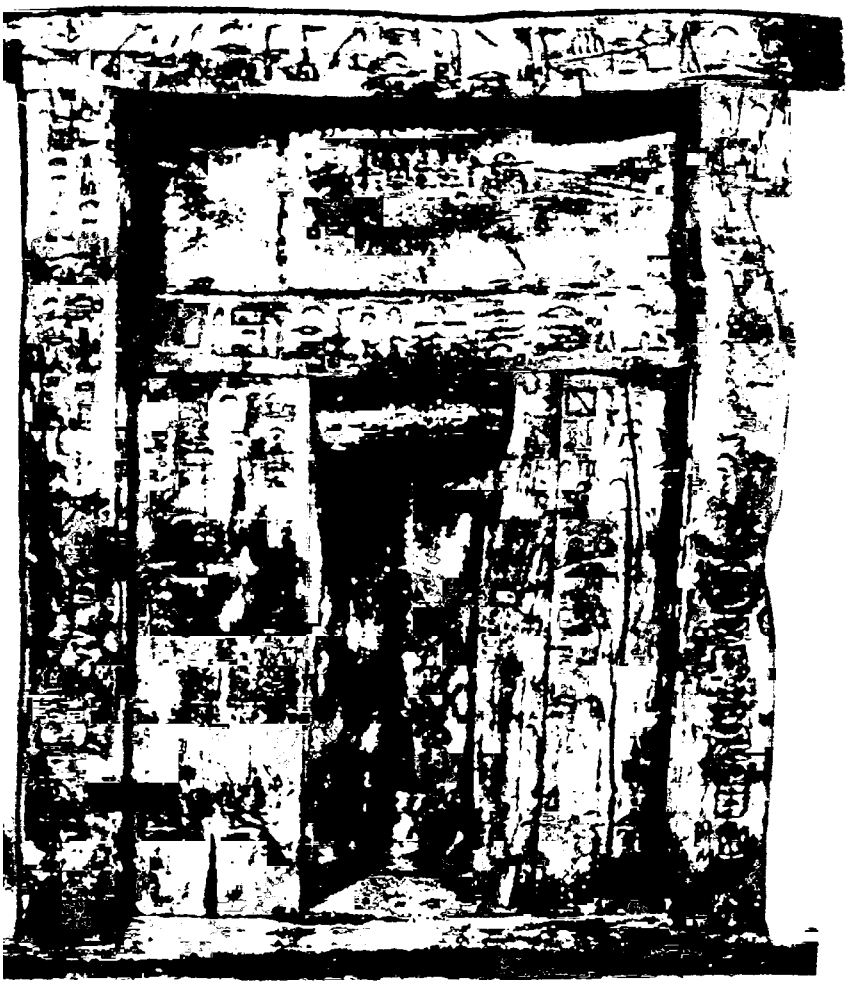
[94] Интерпретация культа Иерусалимского храма, содержащаяся в Евр. 9–10, оказала определяющее воздействие на христианские представления о ветхозаветном богослужении, не в последнюю очередь через посредство «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова (Сирия, VI в.).

[95] О понятии завета в иудаизме и в христианстве см.: *Jeremias J.* Die Abendmahlsworte Jesu. S. 218. Anm. 2. (Lit.); Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. 1: Evangelien. Tübingen, 1990. S. 4–5. (Lit.)

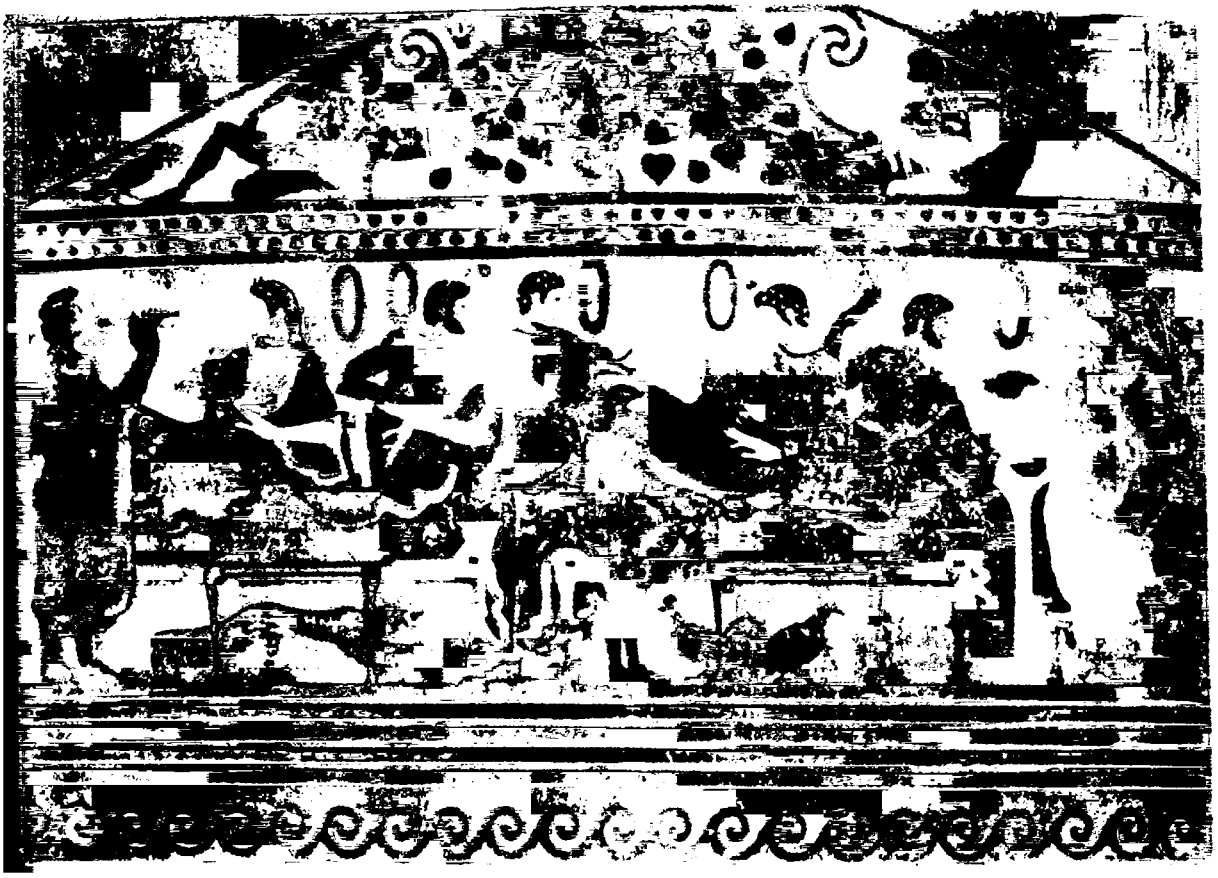
[96] Такое словоупотребление порождает традицию, в которой значение «договор», хорошо документированное в текстах античной литературы, утрачивает ясность (см.: Bauer W. Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur. 3. Aufl. Berlin, 1937. Sp. 303). Для контекста Евр. 9 автор словаря предлагает значения «волеизъявление» (Willenskundgebung), «указание» (Verordnung), полагая, что значение «завещание» (Testament) неприложимо к Богу: *«в diatheke, устанавливаемом Богом, смерть завещателя не может служить условием вступления в силу»*. Именно это и утверждается в «Послании к евреям», однако речь идет о завершении земной жизни воплощенного Бога.



1. Тайная Вечеря. Деревянный рельеф
сев. двери алтарной преграды. XI в.
Ц. Свв. Сергия и Вакха, Каир



2. Трапеза. Рельеф над ложной дверью.
Гробница жреца Ики. 2475–2355 г. до н. э. Египет



3. Трапеза. Фреска задней стены камеры, Томба дель триклинио. 470 г. до н. э., Тарквиния (Этрурия)



4. Притча о девах разумных и девах неразумных (средний регистр, слева). Коптская ркп. библейских книг, 1250 г.



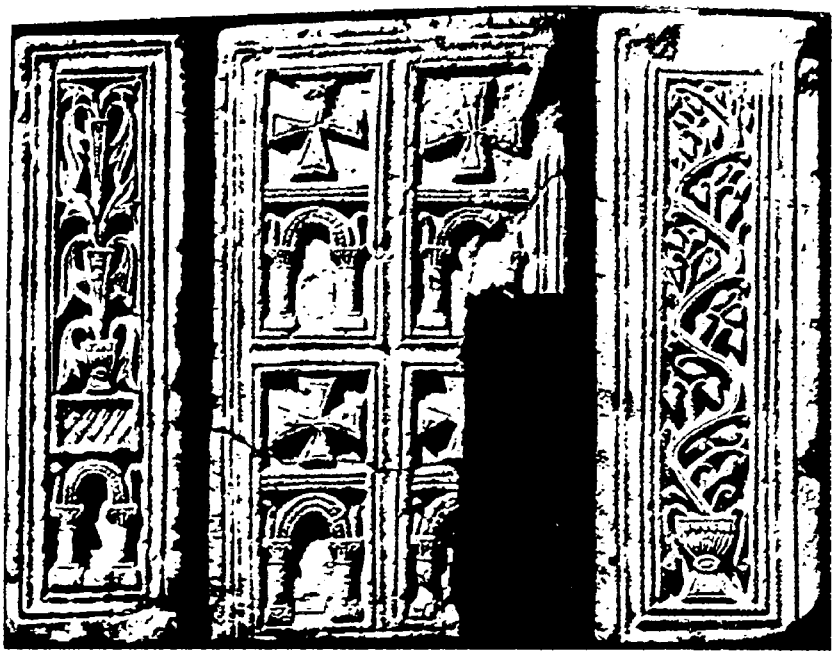
5. Явление воскресшего Христа.
Средник алтарной преграды.
Ц. Сен-Пьер-о-Нонн, Мец
(Лотарингия)



6. Воскресение Христово.
Ампула Св. Земли. VI в.
Собор в Монце



7. Надгробие. IV в. (?).
Фаюм, Египет



8. Средник алтарной преграды из ц. Св. Петра, Мец (Лотарингия)



9. Благословение Иакова и пастырь в ветвях лозы.
Нижний ярус фрески над нишей для Торы (окончательный вид).
Синагога Дура-Европос. III в.

И. А. ШАЛИНА

БОКОВЫЕ ВРАТА ИКОНОСТАСА: СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ИКОНОГРАФИЯ

Вытянутую вширь и ввысь многосоставную стену высокого многоярусного иконостаса, отделяющего алтарное пространство от наоса храма, трудно представить без такого важнейшего элемента, как входные врата, в центре ведущие в Святая Святых, а по бокам в жертвенник и дьяконник. Прорезая стену в трех местах по осям главного, северного и южного нефов, они подчинялись логике планового решения трехнефного храма[1] и были тесно связаны с сакральным архитектурным пространством алтаря и его трехчастным делением. Очевидно, что появление боковых дверей было продиктовано конструкцией иконостаса, стена которого перекрывала храм по всей его ширине и отрезала все три алтарные части от основного пространства наоса. Расположенные в стене иконостаса, символизировавшего грань между местом бытия Бога и его творением, они становились не только единственной связью со Святая Святых, но и принимали на себя всю символику этого входа, соединяя и разделяя одновременно горнее и дольнее, являлись путем к святому престолу и в то же время реально преграждали путь к нему смертным, зримо свидетельствуя о потере земного Эдема, запредельности рая и недоступности Царствия Небесного. Этот символизм приобретал особую наглядность во время богослужения, когда реальное открытие и закрытие врат служило одним из самых ярких и зримых образов Спасения.

Дверь как емкий образ вхождения, перехода из одного состояния в другое становится в христианском понимании динамики человеческой жизни ее кульминацией — моментом потери или обретения Царствия Небесного. Антиномия врат как преграды и входа одновременно снимается словами самого Христа: *«Я есмь Дверь, кто войдет мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет»* (Ин. 10:9). Этот locus classicus евангельского текста и предопределил устойчивый символизм данного архитектурного элемента в восточнохристианской культуре[2]. Более того, символическое значение врат возрастало по мере приближения к алтарю и последовательного прохождения множества дверей, начиная от городских ворот, затем входа церковной или монастырской ограды, наружного храмового портала, дверей, ведущих из нартекса в собор, — вплоть до самого сакрального, символического, недоступного входа в

Святая Святых христианского храма. Все они должны были напоминать евангельские слова Христа и являлись своего рода иконами-списками небесного прообраза — *«двери, отверстой на небе»* (Откр. 4:1). Наибольший символизм, безусловно, приобретали алтарные двери, и прежде всего, царские врата иконостаса — последний зримый церковный вход, ведущий к земному небу и уподобленный отверстым небесным вратам Откровения. Композиция тройного входа в алтарь, состоящая из трех самостоятельных дверей, имеет, на наш взгляд, свой архетип: она восходит к иконе Небесного Иерусалима, спущенной Богом на землю и увиденной Иоанном в Откровении: *«Он имеет большую и высокую стену... [у которой] с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот»* (Откр. 21:13).

Предположить, что иконостас был уподоблен стене Небесного Иерусалима — конечному христианскому образу спасения, — позволяет нам история формирования и символическое значение предшествовавшей ему византийской алтарной преграды, предопределившей его целостный идейно-художественный и символический замысел. Структура и архитектурная форма преграды, отделявшая алтарь от наоса храма и состоявшая из четырех колонок, трехчастного входа и архитрава — космитиса, привела нас к мысли о воспроизведении в ее иконографии архитектурного облика входа Святая Святых Иерусалимского храма. Его конструкция, включавшая те же элементы, стала одним из самых распространенных образов иудейского искусства I–IV вв. Как показали исследования Б. Кюнель и Е. Ревель-Неер, четырехколончатый портик с тремя входами и завесами означал не только исторический вход Святая Святых, описанный в Библии, и не только фасад Иерусалимского храма, построенного Соломоном, но и символический идеальный образ Скинии, и будущий восстановленный Храм Иерусалима. Причем последнее значение возрастало с ростом мессианских настроений иудео-христианской эпохи. Этим объясняется то определяющее влияние, которое оказал архитектурный образ входа Скинии на иконографию раннехристианских и средневековых изображений Небесного Иерусалима, основные элементы которых точно повторяли иудейские памятники. Он представлялся в них, согласно с текстом Откровения (Откр. 21:12), как град, окруженный с четырех сторон высокими стенами, прорезанными 12 колоннами (или башнями) и 12 входами, но так, что каждая имела вид четырехстолпного портика с тремя арками, т. е. повторяла облик входа Святая Святых. Можно, следовательно, думать, что и алтарная преграда воспроизводила не только ветхозаветный фасад Святая Святых, но и стену Небесной Скинии как вход в Новый Город Иерусалим. Еще большее сходство с этим образом должен был иметь не открытый четырехколончатый портик с завесами, а высокая стена иконостаса, действительно напоминавшая фасад Города-Храма. Как кажется, поэтому числу «12» получило в структуре иконостаса столь важную значимость. В контексте предлагаемого замысла 12 праздничных икон, фигур апостолов и предстоящих, скорее всего, восходило к сакральному числу Скинии, 12 драгоценным камням и основаниям, 12 вратам стены Откровения и надписанным над ними именам колен Израилевых и апостолов Агнца (Откр. 21:12,14).

Определяющую роль в создании устойчивого и легко узнаваемого архитектурного образа стены Небесного Иерусалима должны были играть традиционные для Скинии формы и детали, уже в I–II вв. получившие космическое толкование сначала у апологетов иудейства, а затем символически интерпретированные отцами церкви. Особое место среди них занимает трехчастное деление архитектурной конструкции и мотив тройного входа.

Они отмечены уже библейским описанием устройства Скинии, внутри святилища которой стояли четыре обложенные золотом деревянные колонны, игравшие роль преграды между Святая Святых и «Святым», а три пролета между ними, плотно завешенные завесой, образовывали закрытый тройной вход (Исх. 36:36). В нем, конечно, не нуждалось столь недоступное пространство, в которое лишь раз в год мог войти первосвященник. Это заставляет думать о его символическом значении, тем более, что композиция тройного входа повторялась в Скинии трижды: вход из притвора в залу «Святого» также представлял вид трехчастной двери — одной большой и двух меньших по сторонам, причем южная никогда не открывалась и была мнимой дверью, а северная хотя и открывалась, но вела в темный внутристенный проход[7]. Наконец, три разноцветные завесы были повешены между четырьмя столбами, которые играли роль входа со двора Скинии (Исх. 37:18–19).

Исторический Иерусалимский храм, построенный Соломоном, также созданный по словесному образцу Бога, повторял и трехчастное деление пространства Скинии, и мотив ее тройного входа: трехчастным, согласно Иосифу Флавию, был вход в Святая Святых и трехнефное пространство «Святого»[8]. Восточные (Никаноровы) врата внутреннего двора храма Ирода, судя по описанию Мишны, также имели по сторонам главного хода две малые двери. А. Олесницкий прямо сравнивал их устройство с боковыми входами православного иконостаса[9]. То же деление сохранялось в видении идеального города-храма пророком Иезекиилем (Иез. 40:42), видимо, навеянное въездом в Иерусалим через трое врат его городских стен, воздвигнутых Давидом и Соломоном (2 Цар 5:9).

Тройной вход в Святая Святых Скинии Филон Александрийский и Иосиф Флавий рассматривали как один из важнейших сакральных символов Храма, подчеркивая, что такое соединение с закрытым и недоступным пространством, местом невидимого пребывания Бога в облаке своей славы, придавало небольшому земному помещению поистине вселенское, космическое значение[10]. Поэтому триумфальная композиция тройного входа становится устойчивой иконографической формулой древнеиудейского искусства. Действительно, все древние изображения Скинии и Храма представляют собой открытый четырехколончатый портик с подчеркнутым тройным входом между колоннами. Так представлены они на тетрадрахме времени восстания Бар Кохбы (132–134 гг.)[11], на самой древней фреске синагоги Дура-Европос, расположенной над нишей для хранения свитков Торы (I в.)[12], на рельефе в катакомбах Бет Шеарим (III в.)[13] и др.

Тройные бронзовые (золотые) врата Иерусалимской стены дважды запечатлены среди сцен ветхозаветного цикла фресок Дура-Европос (233–235 гг.)[14].

причем их центральный и больший портал с рельефными изображениями (возможно, сюжетами античных мифов) сопровождается двумя боковыми дверями, идентичными по украшению, но меньшими по размерам (ил. 1–2). Все трое врат сцены плотно закрыты, означая тем самым безопасность священного города, доступного лишь посвященным, а также сокрытость и недоступность Святая Святых как конечного места хранения Ковчега завета[15].

С мотивом тройной арки-входа, т. е. с мессианским идеальным Храмом, у древних евреев ассоциировалась идея Воскресения: не случайно она стала традиционным декором боковых стенок саркофагов-оссуариев I–III вв.[16] Композиция тройной арки, или входа, как устойчивый архитектурный и символический мотив сохраняется на протяжении многих веков — от иудео-христианских памятников вплоть до позднего византийского времени.

Следовательно, трое врат алтарной преграды являются ее древнейшим и наиболее значимым элементом, унаследованным позже высоким иконостасом, они восходят к трехчастному делению Иерусалимского храма, трем входам Святая Святых Скинии, символическому образу трех ворот восточной стены Небесной Скинии — фасада Нового Иерусалима. Исходя из этого их замысла, мы и будем рассматривать иконографию боковых врат как неразрывно связанную с архитектурно-декоративной структурой и назначением иконостаса.

Подтверждается ли этот символический замысел какими-либо историческими свидетельствами, и насколько парадигма трехчастного входа была присуща христианскому сознанию вообще и его архитектурному опыту в частности? Такая традиция, судя по дошедшим памятникам и упоминаниям источников, действительно была наиболее распространенной. Богато украшенные тройные врата храма в Тире, построенного в 317 г., описывал Евсевий Кессарийский, подчеркивая величину центрального входа, *«превосходящего значительно те, что по обеим сторонам, как в высоте, так и в ширине»*, и который, подобно *«Царице, сопровождался своими приближенными»*[17]. Еще более ярким примером является «императорский вход» Софии Константинопольской: девять врат соединяют ее наос с нартексом, т. е. трижды повторяется композиция из трех больших порталов. Причем символическая идея торжественного входа Великой Церкви выражена словами Евангелия, написанными на раскрытой книге над центральным порталом: *«...Я есмь дверь: кто войдет мною, тот спасется...»* (Ин 9:10)[18]. На Руси, несмотря на внимательное отношение к убранству храмовых дверей, такой тройной вход не получил распространения: обычно он осуществлялся через главный портал, зачастую, правда, повторенный на всех трех фасадах здания. По-видимому, то значение, которое в Византии придавали входным дверям храма, соединяющим нартекс и наос, на Руси было перенесено сначала на алтарную преграду, а со второй половины XIV в. на иконостас, триумфальная трехчастная композиция которых повторила торжественные византийские входы. Перенесение акцентов было усилено с появлением высокого иконостаса, необходимость в котором возникла в связи с сакрализацией алтарного пространства, все более уподобляемого недоступному Святая Святых Скинии и Горнему Иерусалиму. Этот процесс, начавшийся в

ранневизантийское время, к XII в. приобрел зримые формы в литургии, все важнейшие части которой были постепенно перенесены из подкупольного пространства в алтарные компартименты[19]. Были усилены и усложнены все входные моменты, которые, в свою очередь, усилили благоговение и страх предстоящих пред алтарем и, соответственно, вызвали еще большее чувство греховности и покаяния. Не могло не повлиять на этот процесс исчезновение института оглашенных, проводивших важнейшую часть литургии у входных врат храма. Сосредоточение верующих у иконостаса, их желание быть в момент евхаристического действа как можно ближе к престолу, их длительное стояние непосредственно перед тремя входами в алтарные компартименты предопределили значение закрывавших эти входы врат и характер их декора. Одновременно с переносом акцента с входных дверей храма на врата иконостаса, в первую очередь, на его боковые врата, с ними были соединены те чувства и религиозные переживания, которые испытывали верующие у порога церкви: страх, осознание собственной греховности, покаяние[20]. Решающим подтверждением нашей идеи является состав изображений, помещенных на боковых дверях иконостаса, и их иконографическое своеобразие. Но прежде чем рассмотреть сюжетный репертуар боковых дверей, следует ответить на ряд вопросов. Необходимо понять, как соотносились между собой врата иконостаса, разделяли ли южный и северный входы смысл и символику царских врат или имели самостоятельное значение. Следует также определить статус дверей с живописными изображениями: принимали ли они значение иконных образов и по необходимости функционально использовались, или же они были функционально необходимы и лишь в силу ответственного местоположения украшены живописью. Участвовали ли образы дверей в богослужении, как это было с изображениями царских врат, или они служили другим целям ?

На наш взгляд, три двери иконостаса, повторяя число входов стены Небесного Иерусалима, представляли образ единой метафизической двери Царствия Небесного, внутри которого все едино и нет различий. Восходя к одному прообразу, они троичны, ибо относятся к миру дольнему, где все множественно, противоречиво, где единое делится на части, хотя и единичные по сути. Образом небесной двери, Христа, иконой Входа в Небесный Иерусалим являются царские или райские врата, которые должны рассматриваться средоточием иконного убранства храма. Их кадили, их целовали, им поклонялись, перед ними читали молитвы, они участвовали во всех важнейших актах литургического последования. Описи храмовых интерьеров неизменно начинались с описания царских врат: *«Двери царские и столпцы и сень, на золоте писаны Благовещение, евангелисты»*. Боковые врата иконостаса, сохраняющие символику двери, нельзя рассматривать как икону, сакральный поклонный образ. Они, как боковые створки складня, раскрывали и проявляли смысл центральных врат, т. е. двери вообще. Благодаря входам и выходам через них усложнялось драматургическое действо литургии и ее символика получала зримые формы. Если царские врата были образом Спасения, двери, через которые вошел в мир воплощенный Бог, сошедший с неба на землю; то боковые служили наглядным

напоминанием о грехе, покаянии, прощении человека, восшествии его на небо и обретении им Царствия Небесного. Поэтому и декор на боковых дверях был «говорящим»: через сжатые зрительные формулы он являл прототипы поведения человека, желающего достичь врат и войти в Небесную Скинию, почему их содержание и получило назидательность и дидактизм. Как кажется, именно в этом не «иконном» характере врат кроется причина довольно редкого их описания в инвентарях храмового интерьера, а сами боковые двери иконостаса воспринимаются писцами лишь как необходимые и удобные ориентиры для описания икон: *«по левую сторону почтенных дверей»*, или *«справа от северных дверей»*. Сами же врата часто не указываются.

Если боковые врата не рассматривались как икона, поклонный образ, то возникает естественный вопрос, насколько уместными были на них изображения и можно ли их соотносить с древней традицией украшения входных дверей?

Древние источники сохранили немногочисленные, но весьма яркие свидетельства о декоре входных врат и их восприятии современниками. Интерес представляет один из сюжетов античной «Энеиды» Вергилия, в котором ее легендарный герой, перед тем как спуститься в подземный мир, останавливается у врат храма Аполлона, украшенных сценами смерти Андрогена и жертвоприношения афинян, истории Тесея и Минотавра. В тексте подчеркивается, что Эней перед входом в храм и *«на пороге иного мира»* сосредоточенно рассматривал рельефные изображения басен и притч[21]. В комментариях на «Энеиду» Бернард Сильвестрский (около 1140 г.) вновь обратил внимание на описание этих дверей и, размышляя о причинах соединения в их декоре премудрости как области философов, притч, как области поэтов, и художественного образа, заключил, что в *«дом премудрости (храм) можно войти лишь одним входом через врата притчи»*[22]. Пример свидетельствует, что уже в древности входным вратам придавался вполне определенный статус, а размещавшиеся на них изображения наделялись понятным для всех смыслом: перед тем как войти в храм, останавливались для созерцания и осмысления *«премудрых божественных дел»*, тем самым подготавливая себя к встрече с Богом. Эту традицию продолжали иудейские памятники, известные по литературным и изобразительным источникам. Тройные врата Иерусалима и Храма на фресках синагоги в Дура-Европос[23] (ил. 1), каждая створка которых разделена на три регистра, украшены нарративными сценами эпоса назидательного характера. Посвящая в тайны Господа, они наставляли верующих идти верным путем. Хорошо известно, насколько эти рельефные украшения Иерусалимских врат возбуждали религиозное воображение верующих[24]. Здесь уместно вспомнить о божественных ветхозаветных заповедях, где слова и распоряжения Господа должны были быть не только соблюдаемы и запоминаемы, но и написаны: *«и напиши их на косяках дома твоего и на воротах твоих»* (Втор. 6:9). Изображения на вратах, вставших на важном пути человека, также должны были служить образцом поведения, рассказывать о том, как войти ему *«по ту сторону»*, чтобы *«овладеть той землей, в которую вы идете»* (Втор. 6:1). Разделяя мир земной и горний, суетный и сакральный, мир праведных и грешных, дверь своими изображениями

призывала совершить не только переход физический от одного состояния к другому, но прежде всего, внутренний, способствуя очищению и совершенствованию. Они усиливали и на функциональном, и на символическом уровне состояние переживания порога, образ которого становится одним из важнейших в евангельском тексте[25]. Выражая не столько момент перехода, сколько это внутреннее состояние, врата стали самой подвижной частью храмового пространства, определив тем самым и непостоянный характер своего декора.

Византия высоко почитала дорогие, богато украшенные двери античных храмов: известно о переносе Константином I двойных врат эфесского храма Артемиды в Константинополь и установлении их в одном из залов (?) Сената[26]. Можно предположить, что сохранялись при этом не только их функция, но и символическое содержание декора. Нельзя, наконец, не вспомнить об устойчивой византийской традиции украшения храмового портала большими бронзовыми дверьми, украшенными многочисленными сценами рая, ветхозаветными сюжетами, фигурами Спаса, Богоматери, апостолов, деисусными композициями, орнаментально-символическими мотивами. Содержанием их многообразного декора были идеи Воскресения и Спасения, сами же сцены и их нарративная последовательность представляли разнообразие путей, которыми можно достичь врат рая[27]. Параллелизм между иконографическими программами бронзовых дверей и декором алтарных преград, повторявшим основные «входные» композиции[28], подтверждает наше предположение о переносе акцентов с символики порталов на алтарные двери.

Казалось бы, тематика изображений на вратах иконостаса должна быть непосредственно связана с функцией боковых алтарных отделений, а иконография — восходить к аналогичным композициям византийских врат. Однако, как показывают исследования, в Византии не существовало традиции закрывать дверьми северный и южный компартименты. Вход в предложение завешивался тканой завесой и оставался свободным для приношения верующих[29]. Так это было в древности, так остается и поныне в монастырской практике: можно вспомнить, например, капеллу Пяти Мучеников в монастыре Св. Екатерины на Синае[30] (ил. 4) или капеллу Богородицы монастыря Иоанна Богослова на Патмосе[31]. Действительно, если трехчастная структура алтарной преграды прослеживается, начиная с самых ранних памятников[32], то дверная конструкция боковых капелл реконструируется лишь гипотетически: это могли быть низкие небольшие дверцы, подобные форме царских врат, навешивавшиеся на столбики преграды, размещение же на них живописных образов кажется весьма сомнительным. О том, что Византия такой традиции не знала, говорит и отсутствие здесь ранних врат, и иконографическое однообразие их редких поздних примеров. Двери в жертвенник известны лишь в пяти иконостасах XVI–XVII вв. на Патмосе, и все они украшены полнофигурными изображениями архангелов Михаила или Гавриила[33], представленных либо в торжественных лоратных одеждах с жезлом и потиром в руках, либо в воинских доспехах с копьем, либо в образе психопомпос как водители душ человеческих. Появление архангелов на вратах патмосских иконостасов Дж. Келлариc связывает с их функцией предво-

дителей небесного воинства, охраняющего алтарь[34]. Очевидно однако, что эти поздние изображения не решают проблемы происхождения иконографии, поскольку повторяют аналогичные фигуры архангелов на русских боковых дверях, ранние примеры которых известны нам уже с начала XV в.[35] Закономерно предположить, что устойчивая традиция декорировать боковые врата иконостаса и рассматривать их именно как боковые (подчиненные по отношению к царским вратам), – явление достаточно позднее, непосредственно связанное с превращением низкой алтарной преграды в высокий иконостас и закреплением за северной и южной апсидами функций жертвенника и дьяконника. Оба эти явления сформировались на Руси и не ранее, чем во второй половине XIV в. К этому времени и следует относить сложение типа рассматриваемых памятников.

Поскольку история формирования пространства и функций боковых алтарных помещений до сих пор не получила фундаментального исследования[36], придется отметить важнейшие моменты ее развития.

Трехчастное деление алтарной части издревле играло, как мы пытались показать, существенную роль в символическом замысле храма. Об этом свидетельствуют еще «Постановления Апостольские», где говорится: *«да будет здание продолговато, обращено на восток, с пастофориями по обеим сторонам к востоку, подобно кораблю»*[37]. Однако устойчивых функций и символического значения боковые помещения не имели вплоть до позднего средневековья.

Исследователи византийской литургии показали, что первоначально распределенная по всему храмовому пространству и проходившая в центре собрания верующих служба к XI в. концентрируется в восточной алтарной части, которая заметно расширяется именно к этому времени[38]. В связи с необходимостью «сокрытия» от мирян евхаристического последования (начиная с момента переноса Святых Даров на престол до чтения Символа веры), тенденция к которому усиливалась по мере распространения монастырских уставов, царские врата и закрывающая алтарь катапетасма получают все большее значение и постепенно становятся важнейшей символической частью алтарной преграды. Позже подобный процесс произошел со входом в северную капеллу алтаря, в результате которого последняя была также отделена от наоса преградой и завесой. Формирование этого компартимента было связано с историей приуготовительной части литургии — чина проскомидии.

До VII в., согласно С.Муретову, он совершался непосредственно перед Великим входом, но происходил вне алтарного пространства в отдельно стоящей сосудохранительнице или пастофории. Понятно, что предварительное действие — протесис или предложение — принесение даров верующими, как и само приуготовление, не нуждались в каком-либо сокрытии[39]. С этого же времени проскомидия, как первая часть литургического действа, переносится в начало его последования, а на протяжении IX–XI вв. ей придается особое сакральное значение — прообразование Голгофской Жертвы. Местом приготовления вещества для евхаристии и проведения всего богослужебного последования проскомидии становится северная апсида храма и ранее часто использовавшаяся для принесения просфор[40]. В рукописях, начиная с XII в., северная апсида

нередко называется «малым алтарем», а стол для совершения проскомидии — «трапезой»[41]. Название «жертвенник», которое первоначально относилось к главному алтарю, закрепляется за престолом северного алтаря, а с XIV в., не ранее, и за всем его пространством[42]. Но и позднее в служебниках можно встретить термин «малый алтарь». Сакрализация проскомидии как важной части последования литургии не могла не привести к сакрализации места ее проведения и, следовательно, закрытия его не только для доступа, но и от взоров непосвященных. Тогда и появляется необходимость в завесе, а позже в деревянной двери, скрывавшей определенные богослужебные действия проскомидии. Впервые понятие «дверь жертвенника» встречаем в посланиях митрополита Киприана псковскому духовенству, где он говорит об особом от мужчин причащении женщин: «*...женкам нужно давать причастие обедни не кончав, а причащатися у других дверей, что против жертвенника*»[43]. Интересно, что Киприан в свой перевод греческого Служебника вводит текст о северных вратах «огороды олтарьной»: «отходит малыми дверьми (θυρίδες) к жертвеннику», который отсутствует в византийском источнике[44].

Еще сложнее понять функции южной апсиды, которую русские Служебники вплоть до XVI в., в отличие от византийских, не называют «дьяконником» и, в противоположность общепринятому мнению, не считают ее местом хранения богослужебной утвари, книг и облачений[45]. Самое раннее свидетельство об определенном ее назначении относится к деяниям Стоглавого собора 1551 г., который называет южное отделение «кутейником», связывая с ним место проведения заупокойных служб, принесения кутии и канонов за здравие и за упокой. Собор ссылался на авторитетную практику новгородских и псковских церквей, где «*на то устрояют кутейник во всякой церкви, зде же* (в Москве. — *П. Ш.*) *убо вся та потребная вносят в жертвенник и во святой олтарь, а правила святых апостол и святых отец о сем запрещают*». Авторы соборного ответа обосновывая эту практику толковой службой («*олтаря же малая оба полы, разлучения ради праведных и грешных*»), постановляют, что в жертвенник «*вносится священная токмо: просвиры и вино, и фимиян и божественная книги... Другая же половина олтаря кутейник зовется и в него вносится о здравии коливо, и канун и прочее брашно, и на самое Христово воскресение пасхи, сыр и яица, и иныя яди...*»[46]. Не исключено, что в раннее время южная апсида служила придельным алтарем с самостоятельным престолом, на котором служили заупокойные или заказные киторские литургии, и именно на это указывают источники, называя боковые алтари «притворами алтарными» или «алтарями малыми»[47]. Этими же причинами обусловлено и не частое появление в иконостасах, судя по переписным церковным и монастырским книгам, боковых дверей, ведущих в южную апсиду. В отличие от северных врат, необходимое наличие которых уже в XVI в. было закреплено уставом[48], симметричные им южные врата делались и украшались «по случаю», обычно в больших и богатых храмах.

Следует обратить внимание, что русские рукописи вплоть до XVI в. сохраняют неустойчивость терминологии, свойственной византийским источни-

кам, называвшим помещения для христианских приношений и совершения благодарственных молитв, облачения священнослужителей и хранения литургических принадлежностей пастофориями, секретариями, скевофилакионами, мутаториями[49]. Древнерусские служебники также путают «предложение» и «сосудохранительницу», называют дьяконник «протесисом», а жертвенник «кутейником»[50]. Можно предположить, что эта многофункциональность использования боковых помещений, не закрепленная уставами, существенно повлияла на неустойчивый характер и разнообразие иконографического репертуара врат, отделяющих их от наоса храма. В этом отношении двери, ведущие в жертвенник и дьяконник, до конца средневековья оставались самыми изменчивыми и непостоянными частями иконостаса[51].

Не следует забывать, что врата находились в его нижнем ряду, формирование которого, как показывают переписные книги, не завершилось даже в XVI в.[52] Икон было немного, они еще не стояли вплотную друг к другу, а пустое пространство нижнего яруса завешивали пеленами. Поэтому и появление дверей в нижнем ярусе следует относить к завершающему этапу создания привычного нам облика русского иконостаса.

* * *

Историю живописного декора боковых врат следует начинать с изображения ангелов, поскольку они легче всего могли — и должны были — заменить ветхозаветные образы херувимов на завесах Скинии. Отсутствие древних примеров не позволяет настаивать на таком предположении, но ему не противоречит вся последующая традиция. Об этом свидетельствует, например, шитая пелена XV в. с изображением «охраняющего» архангела Михаила, использовавшаяся в Александро-Свирском монастыре в XVII–XVIII вв. в качестве двери в жертвенник[53]. Но более всего в этом убеждают ранние византийские миниатюры, передающие трехчастную алтарную преграду, в боковых интерколумниях которой изображаются склоненные к престолу ангелы с кадилами, сослужащие, подобно дьяконам, в литургическом таинстве, или сами дьяконы. Ярким примером такой композиции является сцена службы Василия Великого (ил. 5) из литургического свитка второй четверти XII в. (Patmos, cod. 707)[54]. Повторяя эту иконографическую схему, ангелы боковых врат иконостаса, обращенные к царским вратам, подобно херувимам на крышке очистилища Ковчега Завета, служат и поклоняются Царю Славы, таинственно присутствующему в Святых Дарах, выносимых из алтаря. В этом случае композиция трех врат иконостаса соответствует замыслу входа Святая Святых и одновременно иконографии алтарного образа «Богоматерь на троне» с поклоняющимися ангелами, где Мария понимается как Ковчег Завета, а склоненные ангелы — как охраняющие его херувимы.

Прототипом подобного украшения врат являются библейские тексты о страже, охранявшей входы Святая Святых: «*И поставил он привратников у ворот дома Господня* (Храма), *чтобы не мог входить нечистый почему-нибудь*» (2 Пар. 23:18). Поэтому образы ангелов были тесно связаны с входной тематикой

кой и издавна размещались у порога храма, отвечая функции его охранителей, преграждавших доступ туда неверным. Изображенные со свитками в руках, они записывали входящих и выходящих из церкви, запоминая грехи и добродетели каждого, список которых, как обвинительный акт, будет предъявлен ими на Страшном суде. Такая иконография была характерной и для боковых врат, где, судя по описям, часто изображали *«ангела описующего»*[55]. Образ его должен был напоминать о незримых небесных силах, присутствующих во время тайной исповеди и чина покаяния: *«...се ныне...ангелы предстоят невидимо написующе исповедание твое, и радуется множество ангел о покаянии твоем...»*[56]. Изображение прямо указывает на символику двери как образа покаяния: не случайно священник после исповеди повелевает кающемуся пасть перед ней на колени и произнести стихи *«Боже, очисти мя грешного»*[57].

Подобное решение врат, ведущих в алтарь-рай, восходит к книге Бытия, к истории изгнания Адама и Евы, где наказавший их архангел, исполняя божественную волю, был поставлен с мечом у врат Эдема, чтобы оградить его от неверных. Литургической параллелью библейского текста является вход в храм на утрени, когда иерей как лицо, имеющее ангельский образ, становится перед его вратами, как перед Небом, призывая в молитве ангелов себе в «сослужители и сопутники»[58]. Причем наказующий ангел Ветхого Завета здесь играет роль слуги таинства спасения: *«Иди к Деве Марии, иди к одушевленному граду, иди к словесному моему раю, иди к вратам Востока, иди к жилищу моему, второму на Земле небу, иди к храму моего Воплощения, потому, что помилую паству Евы»*[59]. В ритуале входа в алтарь при чтении тропаря праздника Благовещения, «отверзшего Эдем», священник сначала целует образы архангела и Богоматери на царских вратах, и лишь потом открывает вход в Святая Святых[60]. В чине проскомидии дьякон в сугубой ектении просит Господа *«Ангела мирного, верного, наставника-хранителя душ и тел наших»*[61]. С этой молитвой связано появление на северных вратах иконостаса темы Ангела Хранителя — покровителя душ человеческих и проводника их в Царствие Небесное[62]. Последнее значение обусловлено идеей трех врат иконостаса, как входа в Небесный Иерусалим, в 12 вратах которого «двенадцать ангелов» (Откр. 21:12). Ангел был послан Богом, чтобы избранных *«ввести в землю»* обетованную (Исх. 33:3), в видении Небесного Иерусалима он же, держа золотую кадильницу, встает *«перед жертвенником... который перед престолом»* (Откр. 8:3–4).

Принято считать, что наиболее распространенная для дверей иконография св. дьяконов Стефана и Лаврентия связана с дьяконским назначением боковых отделений алтаря[63]. Но прежде всего, она продолжает тему литургического предстояния ангелов, чей образ имеют дьяконы во время богослужения. Определенное влияние на сложение ранней иконографии могло оказать последование проскомидии, которую до XIV в. совершали дьяконы. На Руси лишь в конце столетия эта византийская традиция была запрещена Служебником Киприана, а на Афоне, согласно Симеону Солунскому, она существовала еще в XV в.[64] Особое значение приобретают кадильницы в руках изображенных дьяконов, напоминающие как о ветхозаветном служении Скинии, так и о вознесе-

ния благовонии в Небесном Иерусалиме. Кадильница употреблялась для возжигания фимиама на золотом алтаре перед Святая Святых (Исх. 40:27). Это священнодействие, унаследованное новозаветной церковью, сохранило здесь свое значение жертвоприношения, ибо каждое кажение священник сопровождает молитвой: *«кадило Тебе приносим, Христе, в воню благоухания духовнаго еже прием в пренебесный свои жертвенник...»*[45]. Особый смысл оно приобретает во время проскомидии при кажении жертвенника, поставленного, как и в Скинии, с северной стороны храма (Исх. 40:22–23), когда дым фимиама становится одним из даров, предлагаемых Богу.

Поскольку ветхозаветные священники прообразовывали иереев, а кадило скинии — кадильницу алтаря, на боковых вратах иконостаса, через которые исходили для кажения, появились образы первосвященников Захарии, Аарона, Авеля и Мелхиседека с кадилами в руках[46]. Фигуры ветхозаветных священников на приалтарных дверях (*«у входа скинии»* — Исх. 40:12) зримо свидетельствуют о понимании иконостаса как стены Святая Святых, в преддверии которого они исполняли священный ритуал Иерусалимского храма. Окуривание ими золотого жертвенника Скинии прообразовывало вознесение ангелами фимиама на золотой жертвенник, «который пред престолом» Небесной Скинии (Откр. 8:4). Известно, что раз в год первосвященник, входя в Святая Святых, использовал для очищающей жертвы особую золотую кадильницу; это действие напоминает о молитве кадила, читаемой иереем во время кажения им северного отделения алтаря: *«Боже, принявший дары Авеля, жертву Ноя и Авраама, Захарии прими и от рук нас, грешных, фимиам... во оставление грехов»*[47]. В древнем литургическом тексте молитва начиналась с пророчества Исаии о чудесных клещах, коснувшихся уст пророка и истребивших его грехи: *«коснись чувств нас грешных и очисти нас от всякой скверны, и представь нас чистыми пред святым жертвенником твоим, чтобы принести тебе жертву хвалы...»*[48]. Дьяконы с кадилами на вратах и очищающая жертва фимиама заставляют вспомнить о символическом значении алтарной преграды — κοσμίτης, истолкованного отцами церкви как образ ветхозаветного космия — святого очистилища крышки Ковчега Завета — το ἅγιον κοσμικόν[49].

С темой ветхозаветной жертвы связан целый ряд композиций, например, «Убийство пророка Захарии» и «Побиение камнями первомученика Стефана», посвященных невинной смерти праведников. Имя Захарии, пророчествовавшего о Мессии и новом восстановленном Иерусалиме, перечисляется на проскомидии в числе жертв Ветхого Завета не случайно. Как следует из обличительной речи Христа (Мф. 23:35), вспоминающего о *«крови праведников, пролитой на земле от крови Авеля до крови Захарии»*, он был последней человеческой жертвой Ветхого Завета, невинно убитой *«между храмом и жертвенником»*. Пронзенного копием пророка действительно изображают на дверях между храмом и жертвенником, что позволяет видеть в нем ветхозаветный прообраз литургического проскомисания агнца. Библейское указание на место принесения жертвы — с северной стороны Святая Святых — предопределил появление сюжета на северных боковых вратах.

Иконографические программы врат сформировались под воздействием определенных уставных моментов церковной службы, происходивших как в боковых алтарных отделениях, так и в непосредственной близости от них в наосе храма. Прежде всего, это устав о приуготовлении к службе и входные молитвы, которые звучали трижды — перед входом в храм, перед царскими вратами и перед дверьми жертвенника. Важным условием для входа в храм и алтарь устав называет сокрушение о грехах, исповедание своего недостоинства, прошение о божественной помощи для слабой человеческой души. Акцентируется момент входа в Дом Господа, у порога которого предлагается вспомнить все совершенное зло, раскаяться и очистить совесть слезами покаяния. *«Необходимо самого себя принести в жертву»*, — свидетельствует IV правило Устава, — *не только тело, но и душа должна быть очищена теплыми слезами покаяния и умиления, омыты сердца от совести лукавого»*[71] (Ср.: *«Как ты вошел в селение моей славы без почтения, без благоговения, без кротости и чистоты душевной»* — Мф. 22:12). Отметим, что правило приуготовления и входные молитвы относятся к самому позднему этапу формирования проскомидии, на последование которой приходятся наибольшие разночтения в русских служебниках. Согласно А. Дмитриевскому, входные молитвы разнятся между собой даже в текстах XVI в.[72] Следовательно, их влияние на иконографию может быть прослежено не ранее этого времени.

Читались входные молитвы непосредственно у церковных и алтарных врат, в момент переступания их порога, т. е. устанавливалась глубокая внутренняя связь двери как символического входа в Тело Христово и словесных литургических образов вхождения в Царствие Божие. Молитвы: «Радуйся, Двери Божия», «Непроходимая двери», «Вниду в Дом Твой» (Пс. 5:8–13) придавали моменту раскрытия врат сокровенный тайный смысл. Войдя в храм, подходили к царским вратам иконостаса, и вновь повторялась тема входа: *«Радуйся дверь, ибо Твою милость прибегаем»*, *«Милосердия двери отверзи нам»*[73].

Симеон Солунский уточняет, что *«стояние и пение вне храма выражало изгнание людей из рая, заключение для них неба, смерть всех, пребывание праведной души во аде»*[74]. Острее мысль о потере рая и греховности человеческой природы переживалась у закрытых врат алтаря, у высокой глухой стены иконостаса, в непосредственной близости Святая Святых. Это объясняет, почему самым распространенным мотивом северных врат оказывается история создания, грехопадения и изгнания из рая Адама и Евы[75]. Двери с таким изображением появляются в XVI в., что вполне согласуется с историей развития богослужения и окончательным формированием идеи иконостаса как стены Небесного Иерусалима. С этого времени его боковые врата воспринимаются не столько как символический вход Святая Святых, сколько как *закрытая дверь Царствия Небесного*. В соответствии с изменением их символики изменился и характер изображений: теперь они напоминали о недоступности рая, потере его согрешившим человечеством, дальнейших путях его жизни. Они являли те модели христианского поведения, которые помогут вновь достичь небесных врат, демонстрировали те заповеди и поучения, которые были зало-

гом обретения Царствия Божия, поскольку «вход в двери святилища прикрыт заповедью»[76].

История создания и изгнания Адама и Евы из рая обычно занимает один или два средних регистра, размещенных как бы между землей и небом. Такая подробная композиция представлена, например, на вратах начала XVII в. из с. Семеновское (ЦМиАР)[77], где изображена вся история спасения: от создания и исторжения Адама из рая до возможного возвращения туда всего человечества (ил. 7). Тем самым предельно обнажается ее назидательный смысл: для всех в лице первых людей были отверсты врата рая, но через грех, внушенный им дьяволом, врата закрылись и жизнь человеческая, раздвоившись, пошла по пути добра и зла. Символом закрытой небесной двери становятся и сами боковые врата, и живописный образ райских врат, охраняемых серафимом. Поскольку первый путь ведет на небо, верхнее изображение отводится раю или Лону Авраамову с душами праведных, реже — Горнему Иерусалиму; второй — в преисподнюю, поэтому в нижнем регистре представлены образы смерти, гроба и наказания. Трех- или четырехчастное деление северных дверей на ярусы развивает тему перехода из состояния несовершенства в среднем регистре к падению и смерти в нижнем и к совершенству и бессмертию в верхнем. Это разделение соответствует древнерусским толкованиям алтаря *«ради праведных и грешных»* и космологическим представлениям, известным по «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова[78], миниатюры которой, по-видимому, и послужили иконографической основой композиций боковых врат. Они же определили художественное своеобразие изображений, лаконичный и символический язык которых соединил информативность с наглядностью и назидательностью.

Образы Адама и Евы издревле связывались с темой входа в Небесную Скинию. Ефрем Сирин говорит, что *«поелику Адаму не был дозволен вход во внутренний храм, то храм сей был охраняем, чтобы довольствовался Адам служением во внешнем храме, и как служит священник, принося кадило, так служил бы и он, соблюдая заповедь. Бог заключил для Адама внутреннее рая и отверз внешнее»*. И далее: *«Древо познания было для него образом двери, плод — завесою, закрывавшею храм. Адам сорвал плод, преступил заповедь»* («О рае»)[79]. Этот краткий, но необычайно содержательный текст, положенный уставом к чтению в непосредственной близости жертвенника (см. ниже), как кажется, и предопределил идейный замысел изображения и его место в иконографической программе храмового убранства. Он же раскрывает символическое значение боковых врат как «древа познания», «плод премудрости», «заповедь», которая неразрывно связывается с церковным порогом. Нарушение заповеди означает закрытие двери и наказание, поэтому с нею были сопряжены идеи смирения и покаяния, ставшие важнейшими условиями спасения. Адам получает прощение благодаря слезам и раскаянию, почему сцена плача о потерянном райском блаженстве и занимает на иконе столь важное место[80]. В надписи, сопровождаемой изображение, подчеркивается — они плачут «перед раем сидя», заканчиваясь словами 50-го псалма: *«...помилуй мя падшего»*.

Покаянный псалом произносился в богослужебном последовании перед каждым входом в жертвенник как перед незримым судией и исповедником[81]. Его покаянный характер соответствует идее входа и объясняет иконографические программы многих северных врат. Темой молитвы, непреступной веры и покаяния объединены такие изображения, как «Пророк Даниил во рву львином»[82], «Три отрока в печи огненной»[83] и «Аллегория праведной души»[84], которые часто украшают створки дверей и как самостоятельные композиции, и как части многоярусных произведений, подобно уже рассмотренной двери из с. Семеновское. Стихи 20–21 покаянного 50-го псалма выражают надежду на создание Нового Иерусалима, в котором будет приноситься жертва хвалы и где под упитанным Агнцем видели Христа. Эта мысль, как и понимание иконостаса как стены Небесной Скинии, легли в основу верхней композиции северных врат из сольвычегодского Благовещенского собора, над сценой изгнания Адама и Евы из рая и их покаянной молитвой здесь изображено Видение апостола Павла Горнего Иерусалима[85] (ил. 8).

Но ярче всего содержание 50-го псалма проявилось в одной из самых распространенных композиций входа — образе Благоразумного разбойника Раха. Благодаря ясности изображения и емкости его символического содержания, полнофигурное изображение разбойника на северных вратах приходских храмов XVI–XVII вв. становится самым распространенным[86]. Покаяние Раха на пороге смерти: *«Помяни меня, Господи, когда приидеши в Царствие Твое»* (Лк. 23:39) и его прощение: *«...ныне же будеши со мною в Раю»* определили тесную взаимосвязь его образа и символики врат жертвенника[87]. Важную роль играет образ креста в руках Раха, который следует понимать как знамение, которым открылись двери рая и которым всегда осеняет себя верующий, входя в церковь. Перед литургией, когда царские врата закрыты, крест выносится к наружным вратам храма и лишь после покаянного 50-го псалма вход открывают, и все следуют за иереем, держащим крест и изображающим Господа[88]. Изображение Разбойника часто сопровождалось надписью, которой акцентировался момент входа его в Царствие Небесное: *«И отверзшася врата и вниде в рай»*, поэтому его фигура зримо открывала раскаявшимся двери неба. Иконография Раха была заимствована из ранней композиции «Лоно Авраамово», где он также представлялся в момент открытия райских врат. В верхнем регистре многоярусных композиций с историей Адама предпочитали размещать и всю эту сцену, как, например, на дверях иконостаса церкви Петра и Павла в Новгороде (XVI в.)[89]. В соотнесении образов праведника и грешника, обусловленного в данном случае толкованием Ефрема Сирина, *«Сад едемский узрел разбойника и с любовию принял его вместо Адама»*[90], — сказался один из самых характерных художественных принципов «дверного декора». Он лежит в основе таких сюжетов врат, как «Смерть грешника и праведника», «Прение жизни и смерти»[91]. Уподобление Богородицы ветхозаветным образам «дверей заключенных», «врат востока» и переосмысленные на их основе метафорические образы литургической поэзии (*«Радуйся, райских дверей отверзение»*) соединили с ней мысль о царских вратах иконостаса, навершия которых украшали сценой

Благовещения. Противопоставление Богородицы как Двери Спасения образу Евы как виновницы грехопадения, закрывшей для человечества врата Рая, как антиномия жизни и смерти (*«Оттуда вошла смерть, там жизнь открыла свой ход»*[92]) реализовалось в соотнесении иконографических программ царских и боковых врат. Таинство примирения человечества с Богом, символом которого служит иконостас, нашло свое зримое выражение в композициях самих боковых врат, где нередко противопоставляются сцены «Грехопадение Евы» и «Богоматерь в раю». Причем метафорический язык службы и ее толкований предопределил выразительные формы изображений. Так, слова Симеона Солунского о *«заключенном для людей небе»* получил зримый образ рая в форме круга — запредельного для грешных. Такая композиция представлена на упомянутых вратах Петропавловского собора в Новгороде.

На пороге храма решается последняя судьба человека. Это место суда — отделение неверных и грешных от праведных. С ветхозаветных времен врата и дверь были местом суда и наказания (Втор. 17:5). В этой связи следует обратить внимание на устойчивую традицию толкования алтарной части храма как образа Страшного суда, на котором происходит окончательное отделение грешников от праведных: *«Престол — есть образ второго пришествия, егда приидет и сядет на престоле Иисус Христос с апостолы ... олтаря же малые оба полы, разлучения ради праведных и грешных, алтарь – душа человеческая, церковь — его тело»*[93]. Ефрем Сирин отмечает еще один существенный момент: *«Когда Господь довершил создание Адама, то взял его и поселил в раю. Ни душа без тела, ни тело без души не могли войти туда. Вместе вошли они, чистые и совершенные, и вместе же вышли, ставши нечистыми. А это показывает, что вместе и войдут они в рай в день Воскресения»*[94]. Текст поясняет, почему столь распространенной темой боковых врат становятся размышления о соотношении в человеке духовного и телесного, праведного и грешного. Ярче всего она отразилась в композиции «Притча о хромце и слепце», восходящей к сочинению Кирилла Туровского «Притча о человечестей души и о телеси, и о преступлении Божия заповеди, и о воскресении телесе человеча, и о будущем суде...»[95].

Хромец и слепец, нанятые сторожить виноградный сад (рай) и нарушившие запрет хозяина (Бога), были пойманы, изгнаны из его врат и представлены перед судом Всевышнего. Поскольку *« хромець есть тело человече, а слепець есть душа»*. Кирилл Туровский так говорит о сокровенном смысле обоих образов: *«Створи Бог тело вне рая и внесе е в эдемъ, а не в рай... Рай бо место есть свято, яко же церкви олтарь. Церкви бо всем входна»*[96]. Значит, хромец и слепец — тело и душа человеческие — суть эдемские жители, поставленные Богом стеречь врата, ведущие в рай: т. е. врата, охраняемые слепцом и хромцом, символизируют то же, что и двери, отделяющие недоступный алтарь (рай) от свободного для входа наоса церкви (Эдема). Нет сомнений, что речь идет о создании Адама и Евы и вселении их в Эдеме, который, в отличие от запретного рая, был свободным. Ограда и стены сада, согласно Кириллу, символизируют страх Божий, его законы и заповеди. Входом, «незапертыми вратами» рая (или открытыми вратами сада, насажденного хозяином) были Древо познания, по-

слушание и смирение (*«Что есть древо животное? Смиренномудрие, ему же корень исповеданье (покаяние)»*[97]), которые и нарушили сначала Адам и Ева, а потом хромец и слепец, наказанные и изгнанные за это из сада-Эдема-рая. Воспроизведение на дверях жертвенника сразу двух композиций — сцены создания первых людей и притчи о хромце и слепце[98] — переносит на нее и весь символизм «незатворенных» врат, как образа божественного Творения и его познания, страха и закона Божьего. Тем самым, духовным смыслом боковых дверей становятся смирение и соблюдение божественных установлений и заповедей. Это вновь заставляет вспомнить о ветхозаветных распоряжениях Господа, которые должны быть не только соблюдаемы и запоминаемы, но и написаны: *«...на воротах твоих»* (Втор. 6:9). Такая глубокая связь образа двери с законом, заповедью и напоминавшим о них словом помогает объяснить феномен обширных надписей, которыми нередко испещрены поля и фоны боковых врат. Они воспроизводят либо весь текст иллюстрируемой притчи, повести или рассказа, либо отдельные назидательно-дидактические сентенции.

Очевидно, что источником притчи о хромце и слепце послужила евангельская притча о злых виноградарях: *«Человек некто домовит бяше, иже насади виноград и огради оплотом и ископа точило и остави вход и сотвори врата, но не затвори входа»* (Мф. 21:33). Поскольку точило, место отделения сока и приготовления вина, ассоциируется с Голгофой и уподобляется христианскому жертвеннику, то и «незатворенные врата» сада напоминают о северных вратах иконостаса. Прямое указание на место совершения действия содержит и текст Кирилла Туровского: рассказывая об изгнании от врат провинившихся хромца и слепца, автор патетически восклицает: *«Господь бо свесть злохытрых помышления, яко суть лестна... и изгонит нечестивыя от жертвеника»*[99]. У входа же происходит и прощение раскаявшихся: не случайно въезд Христа в Иерусалим сопровождался исцелением хромого и слепого (Мф. 21:14), а притча о них помещается на вратах жертвенника — символического входа в Небесный Иерусалим.

Понимание двери как образа познания божественной премудрости объясняет, почему столь характерными для иконографии боковых врат XVI в. становятся сюжеты притч. Безусловно, в этом сказалась любовь образованного века к притчевому письму и аллегорическим текстам. Однако взаимосвязь их с вратами, как входом в Царствие Небесное, неизмеримо глубже и находит подтверждение в Евангелии, где этот вход и является главным содержанием притч. Особая форма, в которую облекал Христос свое учение, вызывала недоумение у апостолов, почему он и отвечал им: *«...вам дано знать тайны Царствия Божия и тем внешним все бывает в притчах»* (Мк. 4:11). Находясь между «внешним» и «внутренним», они поднимали завесу «тайны» Царствия Небесного, приглашая слушающих войти в приоткрывшуюся пред ними дверь «разумения» и познания: *«Не премудрость ли взывает... у ворот, при входе в город, при входе в двери»* (Притч. 8:1, 3). То же имел ввиду и Бернард Сильвестрский, комментируя подобный декор античных врат: *«в дом премудрости* (храм) *можно войти лишь одним входом — через врата притчи»*[100]. По-видимому, этими

представлениями и вызвано их появление на боковых вратах иконостаса, где часто изображались притчи «О сладости мира сего», «О житии человеческом», «О древе животном», «О богатом и бедном» и др.[101]

Познавательный и назидательный смысл притчевых образов на вратах, раскрывая тайны Премудрости Божией, был созвучен одному из важнейших моментов литургии. После Великого входа, когда внимание верующих вновь сосредотачивалось на закрытых вратах иконостаса, дьякон предупреждал о начале чтения Символа Веры и призывал всех к еще большему вниманию, возглашая: *«Двери, двери, премудростью вонмем»*. В древности эти слова были обращены к бдительности тех, кто охранял церковные входы от неверных (42-е правило Лаодикийского собора). Но со временем им был придан духовно-символический смысл: дьякон призывал каждого охранять двери ума и сердца от всего «внешнего», чтобы *«разуметь в совершаемых в алтаре таинствах сокровенную премудрость Божию»*[102].

Рассматривание таких живописных образов на вратах заставляло вспомнить соответствующие евангельские заповеди и поучения, облеченные в сжатую форму притчи, *«чтобы познать мудрость и наставление, чтобы усвоить правила благоразумия, правосудия, суда, правоты»* (Притч. 1:1–3). В них кроется причина появления еще одной важной темы дверного декора — праведной человеческой жизни, уподобленной длинному пути, который, в подражание божественному, имел премудрость «своим началом» (Притч. 8:11). Поэтому столь часто на боковых вратах иконостаса, особенно в монастырских храмах, изображаются «Лествица Иакова» и «Лествица преподобного Иоанна»[103]. Жизнь инока Иоанн Лествичник уподобил трудному пути, постепенному восхождению от земного к небесному, постоянной борьбе со страстями, улучшению своих мыслей, чувств, поступков. Очищая душу покаянием, монах совершенствуется, с каждой новой победой над собой поднимается на следующую ступень духовной лествицы (*«Покаяние — есть лествица поднимающая нас туда, откуда нас ниспослали»*, — как говорил Ефрем Сирин[104]. Здесь соединяются символика врат и лествицы как образов покаяния). Память о смерти, слезы сокрушения должны более всего помогать на этом пути, у которого есть лишь один выход — прошедшему последнюю ступень сам Христос помогает войти в раскрытые врата рая. У грешных и нераскаявшихся тоже выход один — влекомые бесами, они срываются и падают в адскую бездну. Образы пути, райского входа и ада становятся основными символическими мотивами «Лествицы» на вратах иконостаса.

Тема пути и жизни человеческой связывала иконографию боковых врат с чтением стихов 118-го псалма: *«Блаженны непорочные в пути, ходящие в законе Господнем»*, читавшегося на воскресной утрени сначала перед входом в храм, а затем перед жертвенником[105]. Проникнутый покаянием и поиском истинного пути псалом прямо призывал верующего *«взирать на заповеди Господни»*: *«О заповедях Твоих размышляю, и взираю на пути Твои»* (118:15). Между содержанием псалма и декором боковых врат оказывается немало точек соприкосновения: их объединяют не только сюжет «Лествицы», но и «Создание и грехопаде-

ние Адама», «Смерть праведного и грешного», «Погребение монахов», тема исполнения заповедей Бога, его суда и наказания. Такой состав дверных композиций был особенно характерен для монастырских храмов, как это видно, например, по северным вратам иконостаса Введенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря (1607 г.)[106]. Возможно, что иконография подобных сцен, восходит к традициям маргинальных иллюстраций Служебных псалтирей[107].

Как кажется, существовала и вполне определенная причина, предопределившая сюжетный и иконографический замысел дверного декора. Речь идет об уставных изменениях, происшедших на Руси в последовании суточного богослужения. Отчасти они коснулись проскомидии, служба которой в обиходниках XVI в. впервые получила свое уставное закрепление[108] и, как мы пытались показать, повлияла на идейное содержание северных врат. Но более всего эти изменения относятся к порядку уставных чтений, произносимых на клиросе во время так называемых «часов», совпадавших по времени с проскомидией[109]. Практика чтения часов, одновременного с приготовлением Агнца, в XVI–XVII вв. была известна только в русском богослужении. В древнем последовании часы, имевшие самостоятельное значение, читались в притворе и не совпадали по времени с первой частью литургии. Изменение последования и распространение монастырского устава в приходских церквах сделали практику такого чтения на Руси повсеместной[110]. К XVI в. сформировался основной корпус книг уставного чтения, причем описи монастырских библиотек свидетельствуют, что это был весьма разнообразный и значительный круг литературных произведений[111]. Наиболее обширными уставные чтения оставались в монастырях, где помимо миней, Пролога, «Лествицы», торжественных Слов и *лавсаиков*, предназначенных для произнесения на третьем часе, читались поучительные повести, патерики, гомилетические произведения, проповеди, сочинения Ефрема Сирина и Кирилла Туровского, сборники назидательного характера[112].

Расширение и изменение характера четьей литературы было вызвано введением на Руси Иерусалимского устава, который имел определенную по строю и составу систему чтений. Они отличались дидактическим элементом, ставшим в богослужении своеобразной проповедью книги, возвещающей истины веры и конкретные пути христианской жизни[113]. В этом смысле особенности четьего материала предопределили назидательно-дидактический характер живописного декора врат, сюжеты которых соответствуют составу уставных чтений: с «Лествицей» связана одноименная композиция, с Прологом — притчи; с лавсаиками и патериками — поучительные рассказы о монахах; с молитвами и псалмами «на часах» — образ Даниила и Трех отроков; с чтением повестей — притчи и поучения Варлаама и Иоасафа; с сочинениями Ефрема Сирина — история Адама и Евы и сцены рая; с проповедями Кирилла Туровского — «Притча о слепце и хромце» и др. Некоторые тексты емко и лаконично передают весь сюжетный состав «дверных» изображений, как, например, в «Слове» Евсевия, произносившегося на часах в великую пятницу: «*...в шестой день созда Гдь человека и в шестой из рая изгнася, сего ради и Гдь в шестый день приат Распятие, да в той же день и рай отверзет и разбойника введет, к вечеру*

бо испаде из рая Адам, преслушав заповедь владычню, и к вечеру разбойник, послушав заповеди Божия, введен бысть в рай» [114].

Уставные чтения на часах исполнялись *«громко, во всеуслышание»* [115] на левом клиросе: *«на налое у амвона с левую сторону»* [116], т. е. непосредственно перед вратами жертвенника, в то время, когда на жертвенном столе готовились Святые Дары. Слово, литургическое последование проскомидии и символические изображения на дверях составляли глубокое внутреннее единство, а внимание текста и рассматривание дверного декора соответствовало евангельским заповедям: *«Блажен человек, который слушает меня, бодрствуя каждый день у ворот моих и стоя на страже у дверей моих»* (Притч. 8:34). Об этом «духовном бодрствовании» напоминал, например, характерный для врат сюжет «Видение Евлогия», написанный на тему одного из рассказов Скитского патерика [117]. В нем говорится о таинственном видении, которое произошло с монахом Евлогием, стоявшим на всенощной и уснувшим во время чтения. Он увидел, как по окончании службы сошедшие из алтаря ангелы раздавали монахам из кошниц золотые, серебряные и медные монеты, просфиры целые и «в крохах», золотые сосуды с миром и кадильницы, другие же монахи ничего не получали. Евлогий, удивленный, что дары были столь различны, просил открыть ему суть видения. Согласно тексту, меры вознаграждения зависели от исполнения монашеского обета, усердной молитвы, чтения, поста, бдения, послушания и смирения [118].

О *«стоянии на страже божественных врат»* напоминает уникальный в иконографическом отношении памятник (ил. 15) — дверь с изображением Никиты-Бесогона и Георгия, поражающего змия, XVI в. (ГРМ) [119]. Ее сюжеты можно объяснить лишь исходя из связи дверного декора со значением часов и положенным на них чтением. Образы Георгия и Никиты, побеждающих змия-дьявола, обусловлены службой «шестого часа», посвященного победе Христа над адом и смертью, где она прославляется как победа над дьяволом [120]. Полагали, что в этот час ухищрения лукавых против человеческой жизни особенно сильны, почему иерей и молится о сохранении всех от нападения «беса полуденного» [121], а на клиросе (на «часах») читают псалом (90): 3,13) *«Он избавит тебя от сети ловца...на аспида и василиска наступишь; попирать будешь льва и дракона»*. Изобразительной формулой молитвы и псалма становятся изображения Георгия, побеждающего дракона, Никиты, наступившего на беса, или Даниила, смирившего львов, — воспринимавшихся на вратах надежными стражами человеческих душ, охранявшими двери ума и сердца от дурных мыслей и желаний.

С уставным чтением на клиросе «Повести о Варлааме и царевиче Иоасафе», который из рассказов поучающего его старца познавал историю рода человеческого, связана одноименная композиция северных врат из ЦМиАР (XVII в.) [122], а также из Софийского собора в Новгороде, двойные створки которых объединили сюжеты о Варлааме и Иоасафе с притчами из Пролога «О житии человеческом, подобном древу» и историей о преподобных Власии и Евфросине [123], ставших излюбленным чтением на «часах».

Целый ряд рассматриваемых памятников включает сцены погребения и поминовения усопших, наказания грешных. Изображения открытого гроба с

телом покойного (обычно монаха) или человеческими костями, над которым склоняются иноки, сопровождает надпись: «*Духовная моя братия и спостницы, не забудите мене, егда молитеся, видевше мой гроб, помилуйте мою любовь и молитесь, да учинит дух мой с праведными*»[124]. Такие композиции назывались «Надгробное рыдание» или «*Зрю во гробе и ужасаюсь твоего видения, а сий лежит смерть человеческая*». Нередко прямо на иконе размещаются пространные надписи о пользе поминовений усопших в 3-й, 9-й и 40-й дни, как, например, на двери начала XVII в. Воскресенской церкви Кадниковского р-на Вологодской области[125] (ил. 17). Изображения соответствуют поминанию умерших во время проскомидии, а их иконография восходит к миниатюрам лицевых синодиков-помяников[126]. Композиции дверей могли служить зримым образом литургического действа, совершаемого в жертвеннике, как на северных вратах церкви Ильи Пророка в Ярославле 1650 г.[127] Многие из них были непосредственно связаны с поминальными литургическими приношениями и заупокойными службами южного алтаря — кутейника[128]. В это время у его дверей читали назидательные тексты синодиков, рассказывавшие о необходимости постоянно вспоминать об умершем и творить службу по нему в 3-й, 9-й и 40-й дни. Сходный процесс происходит в XVI в. в настенных росписях, для иконографических программ которых становится распространенной тема надгробного рыдания и иноческого размышления над открытым гробом. Такие сюжеты, хорошо известные по монастырским памятникам Афона, помещались на западных стенах храма и в нартексе, т. е. в местах, где читались соответствующие тексты и служились заупокойные литии[129].

Еще одна особенность монастырской службы могла, на наш взгляд, стать источником подобного рода изображений. Мы имеем ввиду богослужебный чин на исход души или на разлучение души с телом. В монастырских требниках он появляется в конце XV в. и приобретает широкое распространение в XVI–XVII вв.[130] Молитвы и песнопения этого чина помогают объяснить сюжет оплакивающих гроб монахов и определяют источник многих надписей над ними. Гроб с телом монаха не случайно ставили в непосредственной близости от церковных врат. В христианской экзегезе и в чине отпевания покойных жизнь человека уподоблена узкому пути, а дверь символически понята как переход в иной мир, где решалась его последняя судьба. В надежде на спасение и обретение усопшим Царствия Небесного, гроб намеренно приближали к алтарю храма, его жертвеннику, символизирующему Гроб Господень, чтобы молитвы над усопшим, соединяясь с евхаристической поминальной службой, служили верным залогом его спасения.

Следует отметить, что северными дверями совершались выходы священнослужителей на поминальные службы и литии в притвор и к захоронениям в храме, что также могло оказать существенное влияние на их символическое убранство, а также на их размеры[131]. В больших соборных и кафедральных храмах, где северные врата участвовали в многолюдных чинопоследованиях (пешном действе), как, например, в новгородском Софийском соборе с XVI в. они становятся двустворчатыми.

* * *

Как мы могли убедиться, все изображения, украшавшие боковые врата иконостаса, были самым тесным образом связаны с символикой двери вообще и с идеей трехчастного входа в алтарь как символического входа Святая Святых Скинии и Царствия Небесного, оградой и стеной которых служил в храме высокий иконостас. История дверного декора позволяет говорить об определенных изменениях его репертуара, которые он претерпел на протяжении XIV–XVI вв., и подтверждает наше предположение о трансформации идеи алтарной преграды и ее врат, сначала более понимаемых как символический фасад и вход Святая Святых, а позже — с конца XIV в. — как стена и теофанический вход Небесного Иерусалима, боковые двери которого были призваны напоминать о закрытой двери Царствия Небесного и о трудности его обретения. Такое переосмысление алтарной преграды совпало со временем формирования стены высокого иконостаса и характера составивших его икон. К концу XIV в., очевидно, и относится начало употребления боковых врат, деревянные створки которых заменили собой тканые завесы алтарной преграды. Их преемственная связь объясняет преобладание в ранней иконографии ветхозаветных тем, изображений архангелов, первосвященников и святых дьяконов. Широкое распространение декорированные врата получают лишь в XV–XVI вв., и только в XVII в. их употребление становится повсеместным. Дверной декор, как и сами боковые врата, по-видимому, не имели прямых византийских прототипов, а их формирование связано с завершающим этапом создания иконостаса и сложения его нижнего местного яруса. Причиной сокрытия дверьми боковых алтарных помещений следует считать изменения в последовании литургической службы[132], прежде всего, это относится к ее первой части — проскомидии. Символизация этой части богослужения, перенесение ее в северное отделение алтаря и сакрализация всего действа потребовали закрытия входа в жертвенник. Определенное влияние на этот процесс оказали следующие факторы: увеличение числа приготовительных и входных молитв; особое значение, которое получил в богослужении 50-й покаянный псалом; развитие института покаянной дисциплины и чина исповеди, топографически связанного в русских храмах с преддвериями алтаря. Увеличение молитв и тропарей третьего часа, читаемых на проскомидии, привели к введению новых уставных чтений — книг догматического, проповеднического и назидательного характера, содержание и образы которых нашли отражение в сюжетном репертуаре врат, расширение которого и приходится на конец XV–XVI столетие[133].

Появление южных врат иконостаса было определено особым, свойственным только русской богослужебной практике использованием южного отделения алтаря как кутейника, связанного с поминальными службами, чтением у его дверей синодичных текстов и исполнением там монастырского чина на исход души и отпевания монахов. Наконец, освящение боковых алтарей в качестве придельных храмов привело к появлению на отделявших их вратах самостоятельных изображений, в том числе и образов соименных престолу святых.

Примечания

[1] Мы будем рассматривать лишь классический вариант трехнефного храма с боковыми апсидами или отдельными помещениями для жертвенника и дьяконника. Малые или однонефные храмы-базилики, часовни или гробничные церкви, в силу своих размеров и назначения имевшие лишь царские врата, а также пяти- и более нефные храмы с самостоятельными придельными церквами в боковых алтарях, перекрытыми отдельными иконостасами, не имеют прямого отношения к исследуемому вопросу

[2] Среди общих работ, посвященных символике двери следует выделить *Picard Ch.* Rhéa-Cybéle et le culte des portes sacrées // Essays in memory of Karl Lehmann. New York, 1964. P. 259–266; *MacCulloch J. A.* Door // Encyclopaedia of Religion and Ethics. New York, 1912. V. 4. P. 846–852; *Goldman B.* The Sacred Portal: A primary Symbol in Ancient Judaic Art. Wayne University Press, 1966. О символике двери как врат города, храма, гробницы см.: *Bialostocki. J.* The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art // Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. 1973. Bd.18. P. 7–32; *Drioton E.* Portes de l'Hadés et portes du Paradis // BSAC. 1943. T.9. P. 59–78; *Hjort O.* Christian Tomb Doors from Syria // Bulletin, Musee Barbier-Muller. 1981. T. 11; *Haarloov B.* The Half-Open Door: A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture. Odense, 1977; *Smith B. E.* Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages. Princeton, 1956. Chap.I, 10 ff.; *Moore M.* On the Signification of Doors and Gates in the Visual Arts // Leonardo. 1981. V. 14. P.202–205; *Hjort O.* «Except on doors»: Reflections on a Curious Passage in the letter from Hypatious of Ephesus to Julian of Atramyttion // Byzantine East, Latin West: Art-historical Studies in Honour of K. Weitzmann. Princeton, 1995. P. 616–625; *Leclercq H.* Porte // DACL. T. 14. Col. 1504–1524; *Kunst H.-J.* Tor–Tür // LCI. 1972. V. 4. S. 339–340; The Oxford Dictionary of Byzantium. New York; Oxford, 1991. V. 1. P. 650–651.

[3] Иконостас никогда не рассматривался как стена и образ Небесного Иерусалима. Н. И. Троицкий был единственным автором, который подошел к его идее как символически цельному образу Царствия Небесного, однако видел в его художественной структуре лишь воплощенный образ рая: *Троицкий Н. И.* Иконостас и его символика // Тр. VIII археологического съезда в Москве. 1890 г. М., 1897. Т. 4. С. 93–96; *Он же.* Иконостас и его символика // Православное обозрение. М., 1891. Апр. Вып. 4. С. 696–719.

[4] Доказательству этой идеи посвящена моя статья «Вход "Святая Святых" и византийская алтарная преграда» в наст. изд. С. 52–84.

[5] *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixiéme siecles. Paris, 1984; *Kühnel B.* Jewish symbolism of the Temple and the Tabernacle and Christian symbolism of the Holy Sepulchre and the Heavenly Tabernacle. A study of their relationship in Late Antique and Early Medieval Art and Thought // JJA. 1986–1987. № 12–13. P. 147–168.

[6] Подробнее об этом см. мою статью в наст. изд. Тема была рассмотрена в работе: *Kühnel B.* Jewish symbolism of the Temple... P. 152–168. Следует выделить группу так называемых рукописей Беатус, включающую манускрипты с середины X по XVI в.: подробное описание этих изображений см. *Kühnel B.* Op. cit. P. 154–155. Fig. 5, а также Апокалипсис св. Севера: Paris Bibl. Nat., lat. 8878, fol. 207v–208, фреску Сан Пьетро аль Монте в Чивате: *Kühnel B.* Op. cit. Fig. 7, миниатюру к поэме «Психомахия» Аврелия Пруденция Клеменса с изображением Templum Dei, конец IX–X в.: Leiden, Univ. Bibl. Codex Burmannorum. Q.3, fol. 148 v.: *Kühnel B.* Op. cit. P. 160. Fig. 8.

[7] Midd. IV, 1, 2; Tamid. III, 7; см.: *Олесницкий А.* Ветхозаветный храм в Иерусалиме. СПб, 1889. С. 529.

[8] *Иосиф Флавий.* Иудейские древности. М., 1994. Кн. 3, гл. 6, 3. С. 115–116, 120–121.

[9] Источники: Schekal. VI, 3; Pesik.Anija. 136, 2. См. *Олесницкий А.* Указ. соч. С. 457–458. Благодарю Б. Л. Панича, любезно указавшего мне на эти сведения.

[10] *Daniélou J.* La symbolique du temple de Jérusalem chez Philon et Josèphe // Le symbolisme cosmique des monuments religieux. Rome, 1957. P. 89.

[11] *Kindler A.* Coins of the Land of Israel. Jerusalem, 1974. P. 55–56, note 76, 78, 85; *Meshorer Y.* Jewish Coins of the Second Temple Period. Tel-Aviv, 1967; *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance... P. 72–79. Fig.2.

[12] *Rostovtzeff M.* Dura Europos and its art. Oxford, 1938; *Sonne I.* The Paintings of the Dura Synagogue // Hebrew Union College Annual. 1947. V. 20. P. 255–362; *Wischnitzer R.* The Messianic Theme in the painting of the Dura Synagogue. Chicago, 1948; *Kühnel B.* Op. cit. P. 147; *Weitzmann K., Kessler L.* The frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Washington, 1990. Pl. 3, 193.

[13] *Mazar B., Sowa M., Lifschitz B., Avigav N.* Beth Shearim: Final Report. Jerusalem, 1957–1972. T. 1–3.

[14] *Bellinger A. R. et al.* The Excavations at Dura Europos. Final Report. Vol. 8, Part 1: The Synagogue. Oxford, 1956. P. 106–112. Pl. LVII, LX.

[15] Известна история о вратах, отказавшихся впустить непосвященных: Shabbat 3a, trans. II, 1. P. 132 f. *Grabar A.* Le thème religieux des fresques de la synagogue le Doura (245–256) // Revue de l'histoire des religions. 1941. T. 73. P. 143–192; 1941. T. 74. P. 5–35.

[16] *Revel-Neher E.* L'Arche d'Alliance... P. 86–87. Pl. II. Fig.4–6.

[17] *Eusebius.* Historia Ecclesiastica, X, 4. 41; *Mango K.* Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents. Prentice-Hall, 1972. P. 5.

[18] *Conant K. J* The Theophany in the History of Church Portal Design // Gesta. 1976. Vol. 15. P. 127–134.

[19] *Taft R. F.* The Byzantine Rite: A Short History. Collegeville, 1992.

[20] В христианской культуре дверь была символом покаяния. Широко известна история великой грешницы Марии Египетской, которая смогла войти в храм лишь после глубокого раскаяния. См.: Житие Марии Египетской: Бывшей блудницы, честно подвизавшейся в Иорданской пустыни // Византийские легенды. / Изд. С. В.Поляковой. Л., 1972. С. 92. О сохранении этой традиции в Византии свидетельствует символический замысел входа в Софийский собор Константинополя: *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации: О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 44–71. Согласно монашескому правилу Иоанна Кассиана, тот, кто собирался вступить в обитель, должен был 10 дней на коленях каяться перед монастырскими вратами: *Скабалланович М.* Толковый Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Киев, 1910. Вып. I. С. 238.

[21] *Вергилий.* Энеида. III. 26–33.

[22] *Vitzsche C.* The Genius Figure in Antiquity and the Middle Age. New York, 1975. P. 62 f.

[23] The Excavations at Dura-Europos. P. 106–112, Pl. LVII, LX.

[24] Надпись на дверях из Пальмиры. См.: *Cantineau J.* Inventaire des Inscriptions de Palmyre. 1933. Bd. 9. P. 36f, inscr.25.

[25] *Hjort O.* «Except on doors». P. 620. О древней традиции порога см.: *Молок Д. Ю.* Метафора порога: Поэтика и семантика в античном искусстве // Образ и смысл в античной культуре. ГМИИ. М., 1990. С. 174–181.

[26] Храмовая бронзовая дверь Артемиды Эфесской была украшена изображениями гигантомаха, позднее ее перенесли в Константинополь, где, согласно Константину Родосу, была размещена в Сенате: *Mango C.* Antique Statuary and the Byzantine Beholder // DOP. 1963. V. 17. P. 67.

[27] *Götz U.* Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts. Magdeburg, 1971. S. 372–392. О символике храмовых врат как врат спасения и рая см.: *Frazer M. E.* Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy // DOP. 1973. Vol. 27. P. 145–162.

[28] *Frazer M. E.* Op. cit. P. 145–162.

[29] *Kellaris G.* The Iconografy of Sanctuary Doors from Patmos and its Place in the Iconografic Program of the Byzantine Iconostasis (M. A. thesis. University of Monreal) 1991. P. 54–57.

[30] Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990. Pl. 26.

[31] Patmos: Treasures of the Monastery. Ed. A. Kominis. Athens, 1988. Pl. 20.

[32] Сохранилось не так много теплонов, которые бы отделяли все три алтаря храма и имели самостоятельные входы. Примером может служить мраморная алтарная преграда конца X в. католикона монастыря Ватопед на Афоне. Однако столбики для навешивания низких врат реконструируются лишь гипотетично, и неизвестно, были ли сами дверцы: *Θεοχάρης Ν.* Παζαράς. Το μαρμαρινο τεμπλο του καφολικου της μονης Βατοπεδιου // ΔΧΑΕ. 1995. Περ. 4. Τ. 18. Σ. 15–31. 24–25; *Mylonas P.* Le plan initial du catholicon de la Grande Lavra au Mont Athos et la genese du type du catholicon athonite // Cah. Arch. 1984. T. 32. S. 102. Pl. 17. Тройной вход алтарной преграды реконструируется в церкви Успения в Скрипу в Греции, 873–874 гг.: *Megaw A. V. S.* The Skripou Screen // Annual of the British School at Athens. 1966. Vol. 61. P. 1–32; в монастыре Протат на Афоне, X в.: *Ορλάνδος Α.* Το μαρμαρινό του Προτάτου τῶν καρνων // Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινων Επονδων. XXIII. Αφηναι, 1953. XXIII. Σ. 83–91. Пин. 1; *Бабин Г.* О живописаном украсу олтарских преграда // ЗЛУ. 1975. Т. 11. С. 17; в церкви Успения в Дафни, последняя треть XI в.: *Ορλάνδος Α.* Νεώτερα εὑρήματα εἰς την Μονήν Δαφνίου // Αρχείον τῶν Βυζαντινων Μνεμείων της Ελλάδος. Η'. 1955–1956. Σ. 67–99, 77–78. Εικ. 11–19; *Лазарев В.Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 118. Ил. с. 119. Каждое из трех алтарных отделений кафоликона Хосиос Лукас в Фокиде (перв. пол. XI в.) отделено преградой, причем жертвенник и дьяконник имеют аналогичные центральному алтарю столбики при входе: *Schiltz R. W., Bernsley S. H.* The monastery of Saint Luke Stiris in Phocis, and the pendent Monastery of Saint Nicholas in the Fields, near Skripoa in Beotia. London, 1902. Pl. 22; *Στικας. Ε. Γ.* Το Οἰκοδομικόν ρονικὸν της Μονης Ὁσίου Λουκα Φωκιδος. Αφήναι, 1970. Εικ. 122. Σ 236. В церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.) преграда перекрывала лишь центральное полукружие, входы в жертвенник и дьяконник открывались внутрь высокими полуциркульными арками: *Бабин Г.* Указ. соч. схема 2; *Окунев Н.* Алтарная преграда XII в. в Нерези // SK. 1929. Т. 3. С. 5–23. Восстанавливается трехчастная алтарная преграда католикона монастыря Хиландар на Афоне, конец XII в.: *Ορλάνδος Α.* Παραλειπόμενα ἀνό τήν Μ. Χελανδαρίο // Αρχεῖον τῶν Βυζαντινων Μνεμείων της Ηλλάδος Η. (1955–1956). Σελ. 105–108. εικ. 1–2; *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 118. ил. с. 123. Примеч. 57.

[33] *Chatzidakis M.* Icons of Patmos. 1985. P. 129, 138. Pl.134 (84), 149 (99); *Kellaris G.* Op. cit. P. 54–57.

[34] *Kellaris G.* Op. cit. P. 56.

[70] Это иконы иконостаса Успенского собора г. Владимира 1408 г. См.: *Антонова В. Н., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. [ГТГ.] Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. С. 272. Кат. 224. и двери иконостаса из Кашина, середина XV в. (ГТГ). См.: *Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI веков. М., 1979. С. 287. Нет единого мнения относительно первоначального использования этих икон с изображением архангелов в качестве боковых врат.

[71] *Walter C.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 232–238. *Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programme iconographique. Paris, 1969. P. 135.

[72] *Христианские Н.* Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки, с замечаниями о составе и особенностях богослужебных чинопоследований, в них содержащихся, и с приложениями. Казань, 1885. С. 324.

[73] *Taft R. F.* The Byzantine Rite: A Short History.

[74] *Мирович С. Д.* Чин проскомидии в греческой церкви с XII до половины XIV в. (до патриарха Филофея). ЧОЛДП. 1894. Февр. С. 192–216; *Он же.* Чин проскомидии в русской церкви с XII по XIV в. (до митрополита Киприана). ЧОЛДП. 1894. Окт. С. 485–528. В Софии Константинопольской скевофилакион располагался вне церкви. См.: *Taft R. F.* Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom. Roma, 1975. P. 185–191.

[75] В Софии Константинопольской капелла протесиса была устроена к северу от алтаря в X в., о чем свидетельствуют следы перестроек, сохранившиеся на полу. *Walter C.* Op. cit. P. 234 и 355. Начиная с IX в. строились две симметричные часовни-капеллы по сторонам северная обычно именуется «протесис». Так называет ее Никон Андидский в XI в. PG. T. 140. Col. 425, 441.

[76] ПСРЛ. СПб., 1843. Т. 2. С. 219 (Ипатьевская летопись). Материалы для церковно-археологического словаря. Древности. Тр. МАО. Т. 3.3. С. 243.

[77] *Дмитриевский А. А.* Современное богослужение на православном Востоке. Историко-археологическое исследование. Киев, 1891. Вып. 1. С. 95. *Петровский А. В.* Древний акт приношения вещества для таинства Евхаристии и последование проскомидии. Христианское чтение. СПб. 1904. Т. 3. С. 416, 432. Последнее, возможно, было связано с крупными литургическими нововведениями времен Филофея Коккина и введением его «Диатаксиса». *Никольский Н.* Митрополит Киприан и его литургическая деятельность. Историко-литургическое исследование. М., 1882. С. 78.

[78] *Никольский Н.* Митрополит Киприан. С. 142–143.

[79] Там же. С. VI. Прил. II.

[80] Лаодикийский собор (правило 21) называет помещение для сосудов «диаконикон». *Христианские Н.* Сведения о некоторых литургических рукописях. С. 283. *Он же.* Очерки из истории христианского храма. Вып. 1. Архитектура и внутреннее расположение христианских храмов до Юстиниана. Казань, 1881. С. 293. *Дмитриевский А.* Богослужение страстной и пасхальной седмицы во св. Иерусалиме IX–X вв. СПб., 1894. С. 327. Павлин Иллирийский сообщает, что северное отделение служило для приношений, южное – для совершения благодарственных молитв, обе называет «секретариями». PG. T. 61. Col. 337. Ср. с русскими источниками *Мусин А. Е.* К вопросу о литургической топографии древнерусского храма. Средневековая архитектура и монументальное искусство. Раппопортовские чтения. Тез. докладов. СПб., 1999. С. 14.

[81] *Смольянинов М.* 1913. Л. 43 об.–44.

[47] Так могло быть, например, в новгородских монастырских храмах XII в. с развитыми житийными циклами Богоматери и Иоанна Предтечи. Такая практика, судя по большому числу сохранившихся боковых престолов, была широко распространена в монастырских пещерных храмах Каппадокии. О «прибоженках» русских храмов. См.: *Голубцов А.* Соборные чиновники и особенности службы по ним. М., 1907. С. 173; *Дмитриевский А.* Современное богослужение. С. 89.

[48] Типикон си есть Устав. М., ALIS. Глава КВ. Л. ЛЕ; *Никольский К.* Пособие к изучению Устава Богослужения. СПб., 1907. С. 20–21.

[49] *Красносельцев Н.* Очерки из истории христианского храма. С. 292–295.

[50] *Мусин А.* Возникновение многоярусного иконостаса и древнерусское литургическое сознание // Иконостас: Происхождение. Развитие. Символика. Тез. докладов международного симпозиума. Москва, 4–6 июня 1996 г. М., 1996. С. 42–43.

[51] Специальных исследований, посвященных символике и иконографии боковых врат иконостаса, нет, отдельные замечания и наблюдения сделаны в следующих работах: *Филимонов Г. Д.* Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859; *Горностаев Н. Н.* Византийские царские двери с Афона. Изв. ИАО. СПб., 1861. Т. 3. С. 205–211; *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. 1/2. С. 195–215. М., 1911. Т. 2/2. С. 343–354; *Лебединцев Н. Г.* О Св. Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в Киеве, 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 78–90; *Протасов Н. Д.* Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии // Светильник. 1915. № 9–12. С. 49–69; *Смирновский Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. СПБ., 1891. Нояб.–дек. С. 337–353; 1892. Март.–апр. С. 162–176, Май–июнь. С. 321–334. Июль–авг. С. 3–17. Нояб.–дек. С. 522–537; 1893. Сент.–окт. С. 321–342; *Троицкий Н. Н.* Указ. соч. С. 696–719; *Успенский Л.* Вопрос иконостаса // ВРЗЕПЭ. 1963. № 44. С. 246; *Grabar A.* Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Jugoslavie // ЗРВИ. 1961. Кн. 7. С. 13–17; *Kellaris G.* Op. cit. P. 54–57; *Жукова Т. А.* Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб., 1993. С. 273–287.

[52] На это указывают и результаты исследований: *Толстая Т. В.* Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV – начале XVI века // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. Отв. ред. Э. С. Смирнова. М., 1985. С. 100–122; *Шарамагина М. Н.* Местные иконы церкви Преображения Кирилло-Белозерского монастыря // Программа «Храм». Сб. материалов (ноябрь 1993–июнь 1994). СПб., 1994. Вып. 4, ч. 1. С. 143–147.

[53] ГРМ. ДРТ 196. Homage to St Alexander of Svir: The Karelian Miracle-Worker. The Museum of Foreign Art Sinebrychoff. Helsinki, 1996. Cat. 16–17. P. 30–33.

[54] The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261. *Ed.* H. C. Evans, W. L. Wixon. New York, 1997. P. 110–111. Cat. 64. Pl.

[55] Такая композиция сохранилась, например, по сторонам порталов Успенского собора Московского Кремля и храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Успенский собор Московского Кремля. М., 1971. Табл. 13, 16, 20; *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. Табл. 15, 4–5. Об этом см.: *Сибирцев Н.* О старинном устройстве деревянных церквей на Севере в идейном и эстетическом отношениях // Изв. Архангельского общества изучения русского Севера. 1914. № 13. С. 395.

[56] ОР РНБ. Солов., № 1085. Требник. XVI в. Л. 274.

[57] Там же. Л. 271–273.

[58] Блаженного Симеона архиепископа Фессалоникийского. Толкование о божественном храме и божественных таинодействиях // Писания святых отцов и учителей

церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1887. Т. 3. С. 439 (далее — *Симеон Солунский*. Толкование).

[59] *Григорий Неокессарийский*. Слово на Благовещение // Избранные Слова святых отцев в честь Богоматери. М., 1886. С. 92–93.

[60] ОР РНБ, Солов. № 1032. Служебник, XVI в. Л. 34–37; ОР ГИМ, Синод. № 615, Л. 33об–37.

[61] *Красносельцев Н. Ф.* Материалы для истории чинопоследования литургии Св. Иоанна Златоустаго. Казань, 1889. С. 157; *Симеон Солунский*. Толкование. С. 460.

[62] Иконография Ангела Хранителя на боковых дверях иконостаса зафиксирована описями церквей XVI — XVII вв.: такой была северная дверь Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (РНБ, Кир.-Бел., № 97/1334), южная дверь церкви Димитрия Солунского на р. Истре (Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших Патриарших приказов В. И. и Г. И. Холмогоровы при руководстве И. Е. Забелина. М., 1884. Вып. 2. С. 36), в Архангельском соборе Московского Кремля (Московский Кафедральный Архангельский собор. Сост. того же собора сакелларий протоиерей А. Лебедев. М., 1880. С. 160). См. также: *Уваров А. С.* Символическая икона Тверского музея // Уваров А. С. Сборники мелких трудов. Т. 1. М., 1910. С. 154–155; *Он же*. Образ Ангела Хранителя с похождениями // Там же. С. 127–133.

[63] *Голубцов А.* Соборные чиновники... С. 172–173. О таких изображениях см.: Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей... Вып. 2. С. 36; Вып. 4. С. 91; *Сперовский Н.* Указ. соч. С. 51.

[64] *Мансветов И.* Митрополит Киприан... С. 137–139; Симеон Солунский. Толкование. PG. T. 155. Col. 289.

[65] *Муретов С.* Исторический обзор чинопоследования проскомидии до «Устава литургии» Константинопольского патриарха Филофея: Опыт историко-литургического исследования. М., 1895. С. 258.

[66] Изображения ветхозаветных священников на алтарных дверях храмов XVI–XVII вв. — один из самых распространенных сюжетов: парные фигуры были на дверях церкви Воскресения в Твери (ГАТО. Ф. 403. Оп. 1. Д. 125), новгородских храмов Иоанна Предтечи на Опоках и придела Иоанна Богослова в Антоньевом монастыре: *Сперовский Н.* Указ. соч. С. 51. Понимание дверей как входа в Скинию держалось долго, об этом свидетельствуют изображения библейских сюжетов на боковых вратах 1798 г. церкви Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря «Дарование Моисею скрижалей и поклонение золотому тельцу» и «Перенесение Ковчега Завета»: См.: *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри. Архитектурные памятники. М., 1994. С. 29.

[67] *Муретов С.* Исторический обзор чинопоследования... С. 19, 259.

[68] *Красносельцев Н. Ф.* Материалы для истории чинопоследования... С. 150–151.

[69] *Красносельцев Н. Ф.* О древних литургических толкованиях // Летопись историко-филологического общества при Имп. Новороссийском университете. Одесса, 1894. Т. 4. Византийское отделение. Ч. 2. С. 201. Подробнее об этом см. мою статью в наст. изд.

[70] Убийство пророка Захарии помещено в нижнем ярусе северной двери 1573 г. из Благовещенского собора Сольвычегодска (см. примеч. 84). Следует отметить, что оно соединено там с верхней композицией видения апостолом Павлом Небесного Иерусалима. О таких сюжетах на вратах упоминал И. Сибирцев. См.: *Сибирцев И.* Указ. соч. С. 397.

[71] Типикон, си есть Устав. М., МЦЗ; *Никольский К.* Указ. соч. С. 20–21.

[72] *Дмитриевский А.* Богослужение в русской церкви в XVI веке. Казань, 1884. Часть 1. С. 37–53.

[73] ОР РНБ. Солов., № 1032. Служебник, XVI в. Л. 32–34; Там же. С. 62–63.

[74] Симеон Солунский. Толкование. С.491.

[75] Сюжет действительно был одним из самых распространенных, об этом свидетельствует частое упоминание о нем в церковных и монастырских описях XVI–XVII вв. Сохранилось немало живописных дверей с таким изображением: например, северные двери: «Изгнанье Адамля набели» Воскресенского придела собора Рождества Богородицы в Коломне (Писцовая книга 1577–1578 гг. // Писцовые книги XVI в. Изд. Имп. Русского географ. общества под ред. Н. В. Калачова. СПб., 1872. Ч. I, отд. I. С. 302), Соколовой пустыни на р. Оке (Писцовая книга 1578–1579 гг.: Там же. Ч. 1, отд. 2. СПб., 1877. С. 1521), церкви Марии Египетской в Воскресенском монастыре в Угличе (Углич: Материалы для истории города XVII–XVIII столетий. М., 1887. С.496–497), Суздальского собора Рождества Богородицы (ВГВ. 1875. № 36, 37).

[76] *Ефрем Сирин.* Творения. М., 1995. Т. 5. С. 265.

[77] *Салтыков А. А.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981. С. 50–51. Ил. 157–163, С. 250–251.

[78] *Редин Е. К.* «Христианская топография» Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916.

[79] *Ефрем Сирин.* Указ. соч. С. 266–267.

[80] *Сергеев В. Н.* Духовный стих «Плач Адама» на иконе // ТОДРЛ. М., 1971. Т. 26. С. 280–286.

[81] *Симеон Солунский.* Толкование. С. 407.

[82] Эта сцена занимает все полотнище северных врат второй половины XVI в. церкви Двенадцати апостолов в Новгороде (Новгородская икона XII–XVII вв. Л., 1983. Кат. 225–226. С. 331), южных врат новгородских церквей Знамения и Спасо-Мошенской (*Сперовский Н.* Указ. соч. С. 52).

[83] Благодаря своему прообразовательному смыслу, сцена «Три отрока в печи огненной» издавна связана с жертвенным алтарным отделением. Однако появление ее и распространение на новгородских северных вратах могло быть также обусловлено чином пещного действа, разыгрывавшегося, согласно Чиновнику Софийского собора, непосредственно перед ними. См.: *Дмитриевский А.* Чин пещного действа. Историко-археологический этюд. СПб., 1895. Широкие двустворчатые врата софийского иконостаса были вовлечены в драматургию действа: через них входили и выходили во время чина его участники и исполнители: *«...отроки, пропев входное...отходят к олтарю к северным дверем около пещи, а не к царским дверем, и входят подъяки и отроки в олтарь северными дверми, а халдеи оставляются», «...по скончании Пролога...учитель уходит северными дверями, отверзают олтарю северные двери и дает отроков вести халдеем пред святительское место», «...после действа входят в олтарь северными дверями»* (*Голубцов А.* Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 57, 59, 67 и др.). Это могло повлиять на появление устойчивой традиции украшать врата образами Трех отроков и Даниила во рву львином, день памяти которых приходятся на 17 декабря, совпадавшее со временем исполнения пещного действа в неделю святых отцев или праотцев, накануне праздника Рождества Христова.

[84] Северные двери Успенского Старицкого монастыря (Описная книга Старицкого Успенского монастыря 1607 г. // Тверская старина. 1911. № 1. С. 28).

[85] *Гра Е. А.* Иконопись Сольвычегодских «иконных горниц» Строгановых // Музей. 4. М., 1983. С. 48–49. О литературной основе иконографии см: *Шепелевич Л.* Апокрифическое «Видение св. Павла». Харьков, 1891. Ч. 1. С. 34–35.

[86] Об иконографии и источниках: См. *Пуцко В.* Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 413–416.

[87] Глубокая символическая связь образа Раха с жертвенником обусловлена и евангельским рассказом, соединившим его смерть и спасение с голгофской жертвой, которая составляет главное содержание чина проскомидии. Формула *«Помяни меня, когда приидеши в царствие Твое»* обусловило соединение образа Раха с поминальными обрядами, с поминовением живых и умерших на проскомидии. Врата с изображением разбойника писали как вклад *«на помин своей души и всего своего рода»*. *Талин В.* Об иконе «Благоразумного разбойника» (из истории древнерусской иконописи) // ЖМП. 1959. № 7. С. 60; *Модестов Н.* Об иконе «Благоразумного разбойника» (К истории древнерусской иконографии) // Тр. Вятской Ученой Архивной Комиссии. 1916. Т. 1–2. С. 96–104.

[88] *Симеон Солунский.* Толкование. С. 494.

[89] Икона известна лишь по описанию (*Снеровский Н.* Указ. соч. С. 53) и по фотографии начала XX в. (архив ОДРЖ ГРМ). Сведений о современном ее местонахождении нет.

[90] *Ефрем Сирин.* Творения. С. 268.

[91] Такие композиции были на северных вратах собора Успения Кирилло-Белозерского монастыря (опись 1668 г. — ОР РНБ. Q IV 393. Л. 5 об.) и Сергиевской церкви того же монастыря (опись 1802 г. — ОР РНБ. Кир.-Бел., № 115/1350).

[92] *Григорий Неокесарийский.* Указ. соч. С. 93.

[93] Толкование на литургию, последняя четверть XV в. (ОР РГБ. Ф. 651. № 106). Опубл.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2.: XVI — начало XVIII веков. М., 1989. С. 285–287.

[94] *Ефрем Сирин.* Указ. соч. С. 285.

[95] Последнее изд.: БЛДР. Т. 4: XII в. СПб., 1997. С. 142–159; *Подскальски Г.* Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). СПб., 1996. С. 247–250. Самая интересная икона на этот сюжет — спилок северных врат середины XVI в., Новгород (ГРМ ДРЖ 2140) (Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. С. 166,169. Ил. 167). «Исцеление слепца и хромца» было на дверях церкви Иоакима и Анны в Можайском монастыре (Писцовая книга 1577–1578 гг. // Писцовые книги XVI в. Ч. 1, отд. 1. С. 636).

[96] БЛДР. Т. 4. XII в. С. 146.

[97] Там же. С. 152.

[98] Двери с такими изображениями были, например, в псковском Крыпецком монастыре (*Успенские М. В., А. И.* Очерк церковных древностей г. Риги // Тр. X Археологического съезда в Риге. 1896 г. М., 1900. Т. 3. С. 190–192). Об этом свидетельствуют и сохранившиеся памятники: оба сюжета объединяет спилок северной створки из Тверского музея (ТОКГ. Ж-1125); *Попов Г. В.* Тверская икона XIII–XVII вв. СПб., 1993. Ил. 173. С. 274). Они позволяют реконструировать недостающую часть комплекса ГРМ: «Притча о хромце и слепце», скорее всего, также была соединена со сценой «Сотворение Адама».

[99] Библиотека литературы Древней Руси. С. 152.

[100] См. примеч. 22.

[101] Например, северные врата из Успенского Старицкого монастыря (Описная книга 1607 г. // Тверская старина. 1911. № 1. С. 28); «притчи на лазури» были в 1571 г. на северных вратах церкви Богоявления Иосифо-Волоколамского монастыря (ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 45 об.), на северных вратах XVII в. новгородского Софийско-

го собора (*Сперовский Н.* Указ. соч. С. 53–54). Исключительный интерес для нашей темы имеют три иконы середины XVI в.: «Лествица Иоанна Синайского», «Притча о хромце и слепце», «Видение Евлогия» (ГРМ. ДРЖ 2139–2141). Стилистические и материальные данные позволяют предполагать, что в древности это были боковые врата иконостаса, распиленные в XIX в. на отдельные композиции. См.: Из коллекций академика Н. П. Лихачева. СПб., 1993. С. 166–169; *Shalina I.* The Vision of the Heavenly Ladder and The Vision of Evloogii // Gates of Mystery: The Art of Holy Russia. Ed. R. Grierson. InterCultura, 1993. Cat. 58–59. P. 198–203. Независимо от нас к той же идее пришел В. М. Сорокатый: См.: *Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы XVI в.: Состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл / Отв. ред. и сост. А. Л. Баталов. М., 1993. С. 66–67. Выражаю ему искреннюю признательность за неоднократное и щедрое обсуждение этого вопроса. По мнению автора, спилки ГРМ могли составлять в древности две створки широких северных врат.

[102] *Никольский К.* Указ. соч. С. 427; *Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной литургии. М., 1993. С. 273–274 (репр.); *Taft R. F.* Great Entrance. P. 405–413.

[103] Например, на северных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале (ВГВ 1875. № 36–37): «лествица на золоте» была в церкви Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде: Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Т. 2. С. 48. (Опись 1642 г.); «лествица на бели» на дверях алтарного придела Собора Богоматери церкви Воскресения в Коломне (Писцовая книга 1577–1578. Л. 303), одна из сцен многочастной двери Введенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря (1607 г.) См. *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. Табл. 65.

[104] Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы. Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад, 1908; *Архангельский А. С.* Творения отцов церкви в древнерусской письменности. СПб., 1888. С. 89.

[105] *Симеон Солунский.* Толкование. С. 487.

[106] *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Табл. 65.

[107] Впервые на это обратила внимание О. А. Дьяченко. См.: *Дьяченко О. А.* Иллюстрации к псалму 118 в рукописях XI–XIV вв. // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Т. 1. С. 270.

[108] *Дмитриевский А.* Богослужение в русской церкви в XVI веке. С. 131.

[109] *Муретов С.* Исторический обзор чинопоследования... С. 262; *Диаковский Е. П.* Последование часов и изобразительных: Историческое исследование. Киев, 1913.

[110] *Голубцов А.* Соборные чиновники... С. 176.

[111] *Шляпкин И.* Указец книгохранителя Спасо-Прилуцкого монастыря Арсения Высокаго. 1584. Изд. ОЛДП (Памятники древней письменности и искусства. CLXXXIV). 1914.

[112] *Виноградов В. П.* Уставные чтения (проповедь книги): Историко-гомилетическое исследование. Вып. 1: Уставная регламентация чтений в греческой церкви. Сергиев Посад, 1914.

[113] *Виноградов В. П.* Уставные чтения. Вып. 3: Очерки по истории греко-славянской церковно-учительной литературы. Сергиев Посад, 1915. С. 16.

[114] Там же. С. 105.

[115] *Павел Алеппский.* Путешествия Антиохийского патриарха Макария, описанные спутником его, архидьяконом Павлом Алеппским на арабском языке, переведенные на

английский Ф. К. Бельфуром, а с английского на русский Дмитрием Благово // ЧОИДР. 1876. Кн. 1, отд. 4. С. 24.

[116] Чиновник Холмогорского Спасо-Преображенского собора См.: *Голубцов А.* Соборные чиновники... С. 176.

[117] Евлогиево видение // Великие Минеи Четьи. Дек. День 31. М., 1914 (Памятники славяно-русской письменности изд. Имп. Археологической комиссии. Вып. 14, тетр. 1). Спилок врат: ГРМ. ДРЖ 2140 (см. примеч. 100); Двери с таким же образом были в псковском Иоанно-Богословском Крыпецком монастыре (1705 г.): *Успенские М. В., А. П.* Указ. соч. С. 190–192.

[118] Связь изображения с монастырским чтением на клиросе подтверждает фреска с тем же сюжетом на северной стене собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расположенная прямо у входа в жертвенник. См.: *Данилова И. Е.* Указ. соч. Табл. 53, 141.

[119] ГРМ. ДРЖ 2125. См.: Из коллекций академика Н. П. Лихачева. Кат. 366. С. 158.

[120] *Симеон Солунский.* Толкование. С. 441; *Диаковский Е. П.* Указ. соч. С. 15.

[121] *Симеон Солунский.* Толкование. С. 501.

[122] ЦМиАР, КП 2366. См.: 1000-летие русской художественной культуры. М., 1988. Кат. 177. С. 362.

[123] *Сперовский Н.* Указ. соч. С. 54–55.

[124] На северной двери конца XVI в. церкви Иоанна Предтечи в Рощенье в Вологде (ВОКМ, инв. 10974). *Рыбаков А. А.* Вологодская икона. М., 1971. Кат. 84–85. С. 211–214

[125] ВОКМ, инв. 6101. См.: *Рыбаков А. А.* Указ. соч. Кат. 162–163.

[126] *Петухов Е. В.* Очерки из литературной истории Синодика. Т. 2: Литературные элементы синодика как народной книги в XVII–XVIII вв. М., 1895. С. 95–97. Упоминания переписных книг об изображении на вратах фигур святых следует связывать с посвящением им боковых алтарей. С поминовением святых в молитвах проскомидии сопряжены ряды святых на верхнем поле дверей, а также деисусные чины, распространенные в декоре врат XVI в.

[127] *Брюсова В. Г.* Русская живопись 17 века. М., 1984. Ил. 144.

[128] *Голубцов А.* Соборные чиновники... С. 97, 214, 254; *Он же.* Чиновник Новгородского Софийского собора.

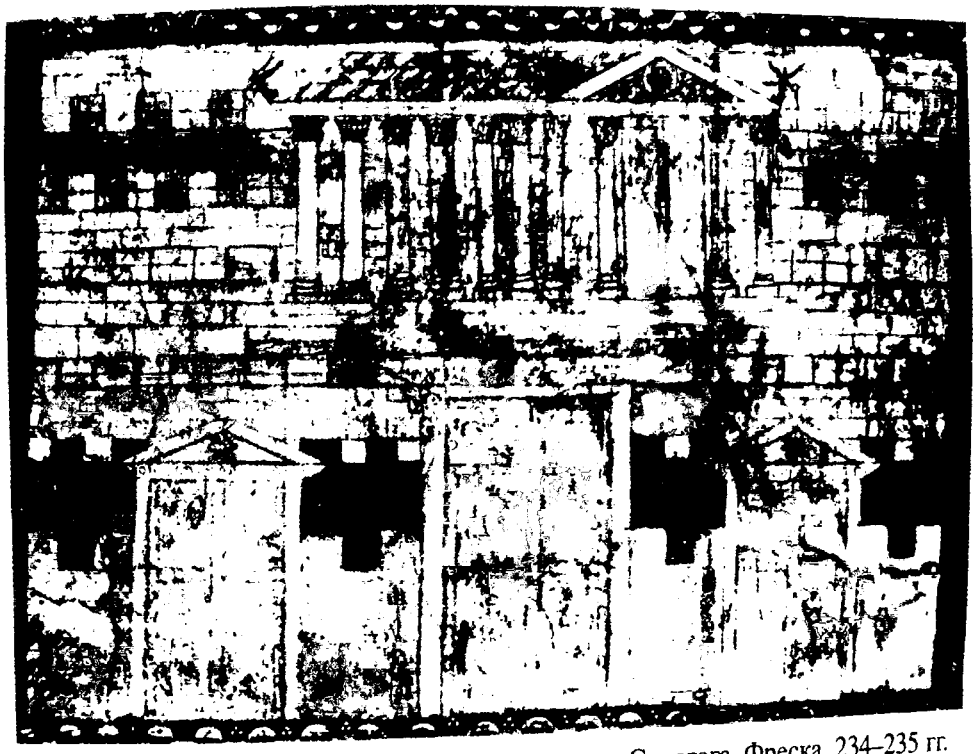
[129] *Stichel R.* Studien zum Verhältnis von Text und Bild: spät — und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen. Wien, 1971.Taf. 2, 4–5.

[130] *Прилуцкий В.* Частное богослужение в русской церкви в XVI и первой половине XVII вв. Киев. 1912. С. 224 и сл.; *Каратыгин И. С.* Обзор некоторых особенностей в чиноследованиях рукописных гребников, принадлежащих библиотеке СПб. Духовной академии // Христианское чтение. СПб., 1877. Т. 1–2. С. 158–184.

[131] *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Киев. 1913. Вып. 2. С. 167. Примеч. 5.

[132] *Пентковский А.* Из истории литургических преобразований в русской церкви в третьей четверти XIV столетия // Символ. 1993. Вып. 29. С. 217–238.

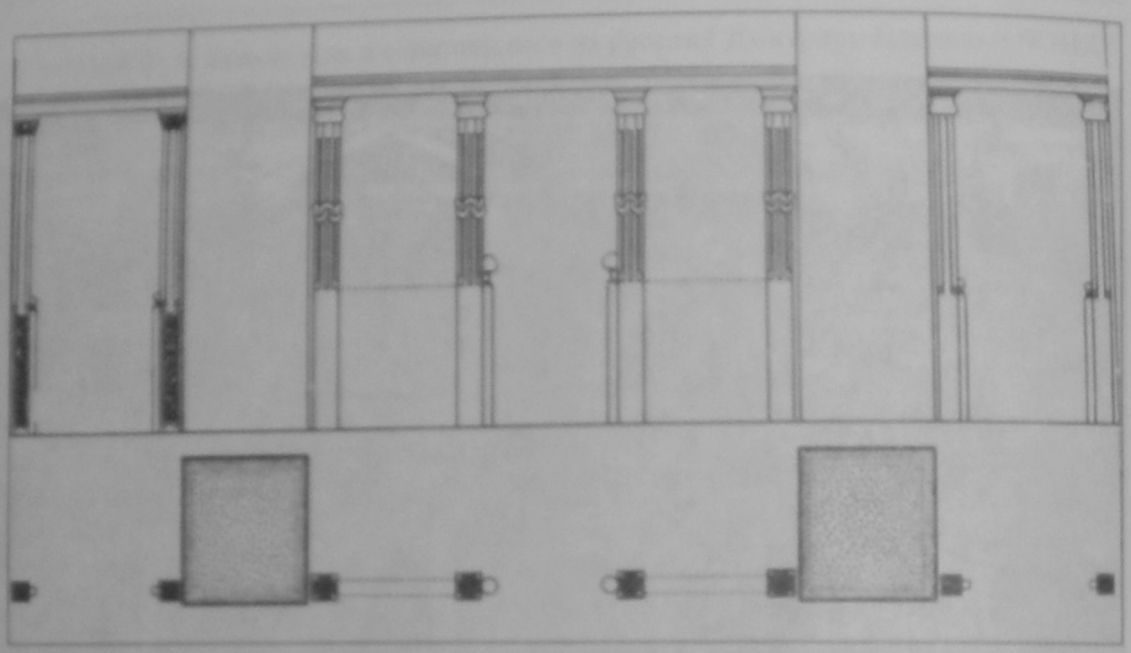
[133] Отметим, что процесс этот сходен с появлением в иконостасе в конце XV в. иконы «О тебе радуется», связанной с введением в службу этого песнопения, заполнявшего то время, которое приходилось на чтение тайных молитв священника в алтаре. См.: *Лукакина Е. В.* Проблемы иконографии «О тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 187–199.



1. Город Иерусалим и Храм. Дура-Европос. Синагога. Фреска. 234–235 гг.



2. Освящение Скинии. Дура-Европос. Синагога. Фреска. 234–235 гг.



3. Алтарная преграда соборной церкви монастыря Хиландар на Афоне. Конец XII века. Фасад и план. Реконструкция А.Орландоса



4. Алтарная преграда. Капелла Пяти Мучеников. Монастырь Св. Екатерины на Синае



5. Литургия Василия Великого.
Миниатюра литургического свитка.
Вторая четверть XII века. Патмос



6. Горний Иерусалим. Роспись северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Иван и Севастьян Дмитриевы. 1650 г.



7. Северные врата иконостаса церкви в селе Семеновское Московской области. Начало XVII в. Музей им. Андрея Рублева



8. Северные врата церкви Благовещения в Сольвычегодске. 1573 г.



9. Пророк Даниил во рву львином. Северные врата иконостаса ц. Двенадцати апостолов в Новгороде. XVI в. Новгородский музей



10. Благоразумный разбойник Рах. Северная дверь. ГРМ ДРЖ 1852. Из коллекции Н.П.Лихачева. Икона под записью



11. Северная дверь церкви Петра и Павла в Новгороде. XVI в. Местонахождение неизвестно. Фото из архива ГРМ ОДРЖ



12. Притча о хромце и слепце.
Список северных (?) врат.
Середина XVI в.
Новгород. ГРМ ДРЖ 2140.
Из коллекции Н.П.Лихачева



13. Северные врата церкви
Введения Богоматери
Кирилло-Белозерского
монастыря. 1607 г.



14. Видение Евлогия. Спилок северных (?) врат. Середина XVI в. Новгород. ГРМ ДРЖ 2141. Из коллекции Н. П. Лихачева

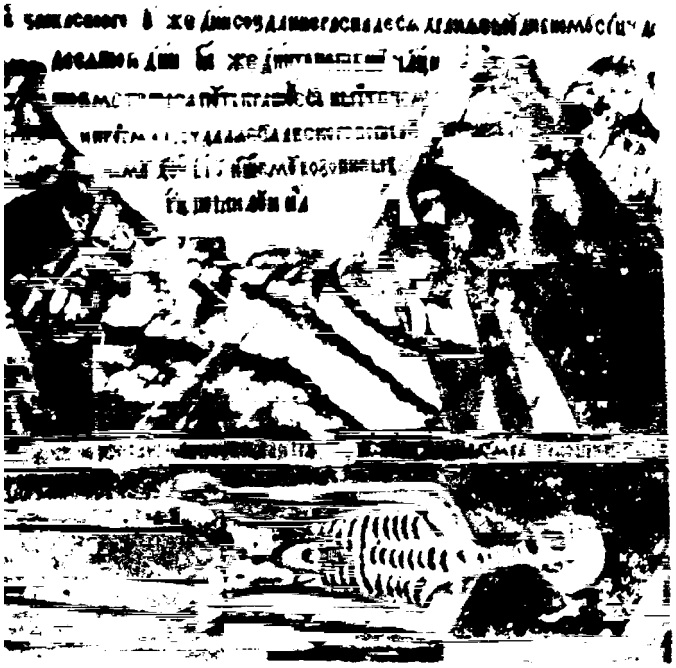


15. Чудо Георгия о змие. Никита, побивающий беса. Деисус. Северные врата иконостаса церкви Свв. Мины, Виктора и Виккентия в Твери. Первая половина XVI в. ГРМ ДРЖ 2125





16. Северная дверь иконостаса
церкви Иоанна Предтечи
в Рощенье в Вологде.
Конец XVI в. ВОКМ



17. Боковые врата иконостаса церкви Воскресения Христа, с. Лещевское, Калниковского района Вологодской области. Конец XVI — начало XVII в. Деталь. ВОКМ

МАЙКЛ ФЛАЙЕР

«МОНОМАХОВ ТРОН» ИВАНА ГРОЗНОГО В ПРОСТРАНСТВЕ ПЕРЕД ИКОНОСТАСОМ

Азъ же поставленъ есмь царь Ѳ Него
надъ Сіономъ, горою святою его.
Пс 2:6

В центре настоящей работы, касающейся как архитектуры, так и проблем группового самосознания и самоутверждения, находится архитектурная конструкция так называемого Мономахова трона — одного из наиболее значительных культурных памятников эпохи Ивана Грозного. Всякий трон, благодаря его связи с восседающим на нем правителем, состоит в непосредственном значимом отношении с помещением, в котором он находится, придавая этому помещению особый статус, особым образом «перераспределяя» его пространство и создавая границы семиотического напряжения между правителем и прочими присутствующими. Кроме того, трон подсказывает ассоциативные сопоставления с другими тронами в других помещениях, где правитель предстает с той или иной целью перед элитным кругом своих подданных. Поскольку архитектурные атрибуты в известной степени иллюстрируют разновидности группового самосознания государев трон заслуживает внимания как важнейший символ власти и как значимый объект, указывающий на роль и обязанности как самого правителя, так и его подчиненных.

В середине XVI столетия, в эпоху правления царя Ивана Васильевича, в Москве было три главных царских трона. Все три находились в зданиях, расположенных на Соборной площади Кремля, где в основном проходили наиболее важные церемонии и шествия с участием глав церкви и государства. Подобно церковному, государев трон помещался в восточном конце тронного зала, вблизи от его юго-восточного угла. В Золотой палате Кремля трон являл монарха во время аудиенций сидящим лицом к своей знати и к почетным гостям из-за границы. Здесь просящие, так сказать, «предполагали», а царь «располагал», активная роль последнего подчеркивалась расположением его трона в центре поля зрения присутствующих, посреди иконографических и политических символов, обозначавших военную мощь, царскую власть и божественную мудрость. В Грановитой же палате, находящейся в непосредственной близости от Золотой, царь возглавлял пышные пиршества, лично наблюдая за сменой блюд.

питьем тостов и ходом увеселений, предназначенных для тех, кто удостаивался его гостеприимства.

Пожалуй, по-своему симптоматично, что самый знаменитый «трон» средневековой Руси — «Мономахов» — вовсе не был, строго говоря, троном и никогда не принадлежал великому князю Владимиру Мономаху. По дошедшим до нас немногочисленным свидетельствам, «трон» этот на самом деле не служил даже сиденьем, а попросту являлся царским местом — демаркационной вехой в храме, где царь стоял во время службы (ил. 1). «Трон» этот был освящен в кафедральном Успенском соборе Кремля, по всей видимости, в пятый год правления Ивана IV, а именно 1 сентября 1551 г. (т. е. на православный Новый год). Здесь, в области духовной власти митрополита — главы русской православной церкви, Мономахов трон как бы «обращал вспять» некоторые из характерных черт, присущих тронам Золотой и Грановитой палат. Хотя он тоже находился именно в юго-восточном окончании нефа, он был обращен лицом прочь от собравшихся прихожан, помещая таким образом царя в первый ряд паствы, чье внимание, однако, было сосредоточено не на нем, а на элементах священной истории, изображенных на иконостасе, — Вочеловечении и обещании Страшного суда и вечного спасения. «Трон» был предназначен не для сидения, а для стояния. В таком контексте царь выступает уже в качестве пассивного, а не активного участника, хотя и остается заметно выделенным из числа прихожан, предстоящих перед Богом с мольбой о спасении.

Рассмотрению Мономахова трона и выяснению его функций следует предпослать некоторые общие исторические сведения. Зигмунд фон Герберштейн в своих «Записках о Московии» 1549 г. упоминает, что ему дважды (в 1517 и 1526 гг.) довелось присутствовать в Успенском соборе на праздновании Успения Богородицы 15 августа: *«Там я видел государя Василия III, стоявшего с непокрытой головой у стены направо от двери* [т. е. южной], *в которую он вошел, и опиравшегося на палку — посох, как они ее называют ...»*[2]

Поскольку во время православной храмовой службы присутствующие и участники, как правило, стоят, в приведенном описании нет ничего необычного, за исключением указания на местоположение монарха. По традиции, великий князь стоял во время службы на хорах, надстроенных над основной частью нефа, над головами паствы, что прямо отражало его господствующее положение в общественной иерархии. Действительно, в новом проекте Успенского собора, выполненном Кривцовым и Мышкиным, было отведено место таким хорам[3]. Тем не менее, когда приглашенному Иваном III итальянскому архитектору Аристотелю Фиораванти было поручено перестроить рухнувший собор, ему было позволено отдать предпочтение эстетической форме перед «общественно-политическими» соображениями и изменить структуру нефа в соответствии с ренессансными представлениями об архитектурном пространстве[4]. Он отказался от хоров, предпочтя им идею широкого внутреннего пространства, расчлененного только узкими колоннами и высоким иконостасом, отделяющим центральную часть нефа от святилища. Однако с церемониальной точки зрения этот подход столкнулся с новой проблемой: где же стоять великому князю?

Ответ на этот вопрос отчасти определялся устоявшейся практикой. Как русские, так и иностранные источники[5] указывают на то, что Иван III, несомненно, знал о расположении трона константинопольской Софии вблизи юго-восточного угла южного придела (по-видимому, за перегородкой). Более того, в Успенском соборе Москвы юго-восточный угол нефа был наиболее приемлемым местом для великого князя, так как примыкал к южному входу, который соединял собор непосредственно с Соборной площадью и имел особый, торжественный статус, поскольку, как правило, использовался правителями, участвующими в праздничных шествиях. Тем не менее, следует отметить, что в то время как византийский император действительно восседал на троне в Айя-Софии, московский великий князь лишь стоял у трона, вблизи южного входа в Успенский собор.

Освящение перестроенного Успенского собора состоялось в 1479 г. В передней части нефа, с южной стороны, находилось встроенное в колонну «митрополичье место» (или «трон»), воссоздававшее, по всей вероятности, так называемую кафедру (или «горнее место»), которая помещалась в центральной части стены основной апсиды, посреди «синтрона» — изогнутого ряда сидений. Кафедра изначально предназначалась для епископа с пресвитерами по бокам как для церковных представителей Христа и Апостолов (ил. 2, 3) и служила, таким образом, атрибутом высочайшего церковного чина и символом его власти. Точная дата появления митрополичьего места неизвестна; многие специалисты без достаточных оснований относят его ко времени завершения постройки собора в 1479 г.[6] Однако с большей вероятностью можно связать возникновение митрополичьего места с завершением иконостаса Дионисием и его помощниками приблизительно в середине 1480-х годов. Несмотря на то, что иконостас содержал всего три яруса — деисусный, праздничный и пророческий, можно утверждать, что он загородил алтарную кафедру от находящихся в нефе, вызвав тем самым потребность в аналогичном сооружении, находящемся в поле зрения паствы. Место, предназначавшееся митрополиту, тоже могло поначалу иметь вид кафедры — плоской поверхности, вырезанной в колонне. Снегирев выдвигает предположение, что ее нынешнее сооружение с балдахином было построено вскоре после введения патриаршества в XVI в.[7] Не исключено, однако, что закрепленное за главным иерархом каменное сооружение, упоминающееся в источниках XVI столетия, и является настоящей конструкцией. Митрополичье место было чрезвычайно почетным и обозначало пространство, отводимое высочайшему владыке в те моменты церковного ритуала, когда он играл не активную, а пассивную роль, как бы будучи «явленным» всей пастве в качестве главы русской церкви.

Само наличие митрополичьего места в Успенском соборе наделяло пространство перед иконостасом особыми функциями, как бы диктуя местонахождение главы церковной иерархии и (в особых случаях) высочайших членов правящей семьи во время службы. Там же располагались временные места для присутствующих при венчании царевича Дмитрия («Внука») в 1498 г. и Ивана IV в 1547 г. (ил. 4)[8]. Учреждение последним постоянного царского места или «трона» в середине XVI в., бесспорно, опиралось на особо почетное положение, уже закрепленное за этим пространством.

Это царское место было возведено в эпоху реформ, последовавших за венчанием Ивана Грозного на царство и отражавших тесное сотрудничество между царем, митрополитом и их советниками (переустройство тронного зала Золотой палаты, составление нового Судебника 1550 г., принятие постановлений Стоглавого собора 1551 г.). Мы не знаем, кто был автором этого сооружения и чем мотивирован его конкретный облик. Как ни странно, в основных исторических источниках данного периода (Никоновской летописи и других) оно вообще не упоминается, а известно лишь из источников второстепенных. Тем не менее, схематические наброски «трона» присутствуют в миниатюрах Лицевого летописного свода (л. 532) и Царственной книги (л. 285). Пискаревский летописец, содержащий тексты конца XVI – начала XVII в., датирует сооружение «трона» 1552 г.[9]

Другим источником для датировки царского места является содержащийся в погодинском собрании текстов XVI в. рукописный «Отрывок о венчании на Царство Всероссийское» (далее именуемый попросту «Отрывок»)[10], где полностью воспроизводится текст резной надписи на надзоре сооружения и на его передней двойной двери, за которым следует пространное описание исторических обстоятельств его возведения. Не исключено, что это описание само является воспроизведением надписи, тоже вырезанной где-либо поблизости, но впоследствии утраченной. Речь здесь идет о богожеланном венчании Ивана IV на царство в Успенском соборе и его помазании митрополитом Макарием 20 января 7055 г. от сотворения мира (1547 г.), после чего следует упоминание о царском месте: *«Сіе же Цдрское мѣсто, еже есть престолъ, устроен бысть в лето 7060 (1551) месяца Сентевріа в 1 день в пятое лето державы Царства и государства его»*.

По форме сооружение представляет собой полый куб, увенчанный балдахином или островерхим навесом на четырех опорах и покоящийся на спинах скульптурных изображений четырех приникших к полу животных с изогнутыми телами (ил. 1). Балдахин (ил. 5) состоит из восьмигранной навесной башенки, увенчанной куполом и двуглавым орлом. Вершину куба составляют 36 кокошников — по девять с каждой стороны. Три ряда кокошников различной формы восходят, увеличиваясь в высоте, к центру башенки. В первом ряду кокошники стрельчатой формы, во втором — трехлистные, а в третьем — треугольные. Проемы между кокошниками первого ряда заняты большими розетками, и первые два ряда украшены замысловатыми резными лозами. Одним из самых замечательных мотивов, украшающих балдахин, являются кубообразные фигуры, несущие пирамидально уложенные сферические формы. Всего этих «кубиков» двенадцать: четыре по углам и восемь над заостренными верхушками стрельчатых кокошников первого ряда.

В «Отрывке» XVI в. из собрания Погодина четыре животных в основании куба фигурируют под разными наименованиями. Первое из животных (находящееся в юго-восточном углу) упомянуто как левъ, лютой и скимент (т. е. львенок; ср. греч. σκύμνος «львенок»)[11], второе животное (в юго-западном углу) — как уена (т. е. гиена), третье и четвертое животные (в северо-восточном и северо-западном углах) оба названы оскротавъ (значение этого термина пока не установлено). Слово орель, хотя оно и встречается в одном ряду с наименованиями зверей в ос-

новании куба, по всей вероятности, относится к двуглавому орлу на вершине купола. Пока еще никто из специалистов не предпринял попытки объяснить ни выбор видов зверей, ни их конкретное положение в конструкции «трона»[14]. Все сооружение изготовлено из ореховой древесины и первоначально было позолоченным — за исключением отдельных посеребренных участков, голубого фона ниши и пурпурных очертаний архитектурной структуры «трона»[15].

На северной, западной и южной сторонах куба находится по четыре барельефных панно, каждое из которых сопровождает резная надпись, описывающая содержание изображения (ил. 6). В целом эти панно передают повествование о победе Владимира Мономаха над византийцами во Фракии и передачу ему византийских регалий: сначала верхние панно читаются слева направо, а затем нижние[16].

Северная сторона

1. *Благовѣрный Великій Князь Владимеръ Кіевскій Манамахъ совѣтъ творяше со Князми своими и Боляры, повѣдая имъ храбрость прародителѣ своихъ, како имали дань с Царяграда*

2. *Благоверный Князь Великій Владимеръ збираетъ воеводы искусны и благорасудны и поставляетъ чиноначальникы, тысящникы, сотникы, пятдесятникы, елика войскому искусу по... [потребю?]*

3. *Великаго Князя Владимера войска едутъ во области Фракійстіи.*

4. *Великаго Князя Владимера воеводы приступиша къ Фракійскоу граду*

Западная сторона

5. *Великаго Князя Владимера воеводы плениша вси Фракійскія.*

6. *І возвратишася со многимъ богатествомъ.*

7. *Тогда бѣ въ Цариградѣ благочестивый Царь Констянтинъ Манамахъ и в то время брань имѣя с Персы и Латыною.*

8. *Благовѣрный Царь Констянтинъ Манамахъ составляетъ совѣтъ мудрый и Царьскій и отряжаетъ послы своя к Великому Князю Владимеру Всеволодичу в Кіевъ. Неофита Митрополита отъ Асіа Беськаго и съ нимъ два Епископа Мелетиньска и Митулинска і стратига Антіохійскаго Игумена Іерусалимъскаго Іеромафія и иныхъ своихъ.*

Южная сторона

9 *Благовѣрный Царь Константинъ даетъ честныя дары Митрополиту Неофиту / Епископомъ и посланникомъ. / отпусти ихъ из Царяграда в Кіевъ къ Великому Князю Владимеру Всеволодичю*

10. *Отпущенныхъ же ихъ вышеи Неофиту Митрополиту со Епископы / съ предреченными посланники из Констянтина града. вшедоша в корабь. плывуще к Кіеву*

11 *Пріидоша посланники отъ Цяряграда во градъ Кіевъ ко Князю Владимеру Всеволодичю и принесоша к нему Царьскіе честные и иныя многи дары и прошаху у него мира*

12 *Вѣчнаа и благодатныя Великого Князя Владимера Всеволодичя Мамыкуа Святыи Митрополитъ Неофитъ*

Как видим, данное повествование распадается на три тематических части: поход русского войска (северные панно); капитуляция византийцев (западные панно); передача атрибутов императорской власти (южные панно). Нынешнее расположение трона почти вплотную к южной стене явно не совпадает с его изначальным положением, поскольку оно делает невидимыми южные панно — тематически самые важные. Можно с уверенностью утверждать, что первоначально трон находился ближе к основной части нефа, что подтверждается схематичным изображением, изображающим венчание на царство Михаила Федоровича в документе XVII в. (ил. 6)[17].

Восточная часть трона, обращенная к алтарю, имеет две дверных створки, на каждой из которых имеется по два круглых медальона с надписями, касающимися тех же исторических событий, которым посвящены и панно. Текст надписей на медальонах взят из «Сказания о князьях владимирских» — произведения XVI в., возводящего генеалогию русских великих князей к Цезарю Августу[18]. Надпись на правой дверной створке (если стоять лицом к трону) завершается обращением митрополита Неофита к Владимиру Мономаху с просьбой принять выключенные регалии от императора Константина Мономаха: «*да наденешь отеческое Благовѣнчанное Царь! Вѣнчикъ свои Царьскыи вѣнецъ рукою Святѣишаго Митрополита Кіръ Неофита и со Епископы, и отъ того времяни Князь Владимеръ Всеволодичь надѣчеся Мамыкуа / Царь Великія Роси, и пребысть съ Царемъ Констянтиномъ прочее время в миру и любви и отъ того / доньлѣ тѣмъ вѣнцемъ Царьскымъ вѣнчается великыи Князь Владимерстве*».

Автор текста не утруждает себя упоминанием о том факте, что Константин Мономах умер в январе 1055 г., за 58 лет до принятия Владимиром Мономахом великого княжения в апреле 1113 г. Примечателен явно выраженный «корпо-

ративный» аспект изображаемого: оба правителя — и византийский император, и киевский великий князь — выступают на панно как монархи, исполняющие Богом возложенные на них высочайшие обязанности в тесном сотрудничестве с военно-аристократической элитой. Таким образом не только утверждалась безупречная родословная царя, но и подчеркивалось то обстоятельство, что в Московском государстве для боярских родов всегда отводится важное место на самом высоком уровне государственной жизни, при всей ее жесткой иерархичности и высокой степени централизации. Как видим, архитектурная символика Мономахова трона содержит образы сословия, чья поддержка была совершенно необходима как для эффективности государственного управления, так и для успеха в делах военных. В этом отношении Мономахов трон перекликается с аналогичными образами, встречающимися в главных соборах и приемных залах Московского Кремля. Подобно этим гораздо более грандиозным архитектурным памятникам, данный трон был призван вызывать ощущение политической стабильности и незыблемости установленного порядка управления[20].

Сюжет о Владимире Мономахе, отображенный на боковых панно, побудил авторов XIX столетия дать трону название «Мономахов» и рассматривать его как одно из многих выражений представления о Москве как о «третьем Риме»[21]. Вряд ли подлежит сомнению тот факт, что Иван IV, бывший самым могущественным правителем своего времени в православном мире, придавал большое значение генеалогической версии, возводившей его великокняжеский род через Владимира Мономаха к самому императору Августу. Большие фрески напротив трона в Золотой палате Кремля повествовали, наряду с Мономаховым троном, о переносе византийских регалий на Русь. Но притязания Москвы шли гораздо дальше мирского желания сравняться с древним Римом богатством и властью, об этом свидетельствовали, например, аллегорические и эсхатологические живописные образы на сводах и потолке тронного зала Золотой палаты, как бы вознесенные над изображениями исторических событий внизу. В самом деле, в культурной символике эпохи Ивана Грозного образ Иерусалима играл гораздо более важную роль, чем образы Рима и Константинополя.

Своеобразная, поразительная икона «Благословенно воинство Небесного Царя», датируемая приблизительно 1552 г. (взятие Казани русским войском) и висевшая на южной стене Успенского собора, вблизи [illegible] царского места[22], изображает грандиозную фигуру Владимира Мономаха верхом на коне во главе трех колонн победоносного русского войска, шествующего прочь от объятого пожаром города в сторону другого города, стоящего на холме и хранимого Богоматерью с младенцем. В традиционной интерпретации эти два города отождествляются буквально с Казанью и Москвой, а аллегорически — с Содомом и Иерусалимом. Отметим также, что ежегодный обряд Вербного воскресенья (один из самых торжественных и пышных, в котором принимали участие митрополит и царь) воспроизводит триумфальное вхождение Христа в Иерусалим. К 1561 г. это ритуальное шествие стало выходить за пределы кремлевской стены, достигая только что построенного в честь победы над Казанью Покровского собора, что на Рву, который впоследствии стал известен как храм Василия Блаженного. Этот возвышающийся на краю Красной площади мини-Иерусалим, с его характерны-

ми луковичными куполами, служил одной из важнейших вех на пути шествия. Находящееся неподалеку круглое возвышение именуется «лобным местом», т. е. «местом черепа», так как оно символизирует Голгофу. Митрополит и царь участвовали также в праздновании Крещения 6 января каждого года; при этом во льду Москвы-реки делалась прорубь для обряда, который назывался «Иордань». Таким образом, Мономахов трон Успенского собора следует рассматривать как элемент целой системы семиотических ассоциаций, связанных с образом Иерусалима. Надстройка балдахина над троном, несомненно, позволила с большей легкостью задействовать иерусалимскую символику.

Пирамидальная восьмигранная навесная башенка и кокошники Мономахова трона условно воспроизводят шатер над нефом церкви Вознесения, построенной в 1530 г. Василием III в царской усадьбе Коломенское в честь рождения наследного царевича — Ивана IV. Влиянием структуры этой столпообразной церкви отчасти объясняются на архитектурные особенности Покровского собора на Красной площади, строительство которого было завершено в 1561 г. Таким образом, балдахин в виде башенки архитектонически соотносит церковь, увековечивающую память о рождении Ивана Грозного, храм, прославляющий его самую значительную с военной точки зрения и одновременно самую «христианскую» победу, и Мономахов трон, отводящий ему особое место в кафедральном соборе Московского Кремля.

Несмотря на то, что Мономахов трон является важным архитектурным памятником русского средневековья, в научной литературе ему, как ни странно, уделено довольно мало внимания[23]. Ввиду уникальности трона напрашивается вопрос о его возможных прототипах. Г. Н. Бочаров указывает на ряд аналогичных западноевропейских епископских тронов, в особенности — на троны итальянских епископов, относящиеся к XI–XII вв. и описанные Грабаром[24]. Некоторые из них тоже опираются на спины скульптурных изображений животных. Упоминает Г. Н. Бочаров и об архетипическом прообразе всех христианских тронов — о троне Соломона[25]: «*И сотвори царь престол из костей велій, і позлаті его златом искушеным. Шесть степеней престолы, і образы тельцов престола создаді, и верхъ престола кругл бѣ созади его, і руцоѣ сюда і сюда на престол сѣдалища, і два льва стояща при рядах, і дванадесть львы стояще те на шести степенех сюдя і сюдя. Не бяще тако во всякомъ царств*» (3 Цар. 10:18–20).

Однако представляется, что данное описание имеет куда большее отношение к трону из слоновой кости — так называемому костяному стулу, привезенному из Западной Европы для Ивана IV (или Ивана III) в XVI (или XV) в., нежели к царскому месту в Успенском соборе. Поэтому прав В. Щепкин, указывающий, что основные стилистические влияния следует усматривать в мотиве балдахина, или кивория, встречающегося на византийских и западноевропейских алтарях[26]. Христианская практика с ранней поры стала воздвигать кивории над мощами и над различными сакральными предметами, а потом также над сиденьями, тронами и другими атрибутами церковных владык и светской знати[27]. Объем настоящей работы не позволяет нам вдаваться по этому вопросу в подробности. Замечу, однако, что поскольку «Мономахов трон» не был настоящим троном, предназначенным для сидения, можно ожидать, что не троны, а другие виды сооружений

оказали на него наибольшее влияние. Поэтому догадки В. Щепкина по поводу киворием представляются мне потенциально более плодотворными.

В православных храмах навесы, или «шатры», как правило, сооружаются над алтарем и являются условным воспроизведением куполообразной конструкции, именуемой aedicula, над гробницей Христа в иерусалимском храме Гроба Господня (церкви Воскресения). Алтарь Успенского собора увенчан ребристым пирамидальным шатром, который по форме напоминает балдахин над митрополичьим местом. Устройство же Мономахова трона, видимо, связано с изготовленным в 1486 г. Малым сионом Успенского собора. Малый сион наделен тремя рядами округленных кокошников по балдахину и имеет надпись вокруг карниза (ил. 8)[28]. Всякий сосуд такого типа, так называемый иерусалим, изображал храм Гроба Господня и, судя по всему, использовался соответственно — как вместилище для хлеба, приготавливаемого для отправления Евхаристии. После усложнения проскомидии в XII в. с этой целью стал использоваться плоский дискос, но иерусалим по-прежнему фигурировал — хотя теперь уже чисто символически — в церемонии Великого Входа. Судя по письменным источникам, иерусалим символизировал совокупность иерусалимских святых мест, включая Храм Соломона и Святая Святых с Ковчегом завета[29]. Не исключено, что именно контаминацией символических значений объясняется, почему, начиная с XVII в. иерусалимы стали называться сионами, ведь Сион — название горы, примыкающей к Храму Соломона (Божьему дому), а не название местности, где расположен храм Гроба Господня, построенный вблизи Голгофы, за стенами старого города.

Символическая соотнесенность царского места с Храмом Соломона подтверждается еще одним наблюдением, до сих пор не высказывавшимся в научной литературе: Мономахов трон начисто лишен каких бы то ни было общехристианских символов — несмотря на его церковное применение и его принадлежность самому могущественному христианскому царю, что, казалось бы, должно было сделать наличие таких символов закономерным. На троне нет ни крестов, ни образов Христа, Богоматери или святых, но зато используется животная и растительная символика и встречаются знаковые и текстуальные отсылки к Ветхому Завету и к параллелям в русской истории. На новгородском же царском месте, сооруженном всего на 20 лет позже, можно видеть многочисленные изображения святых, а также изображение с внутренней стороны навеса[30].

Если нижняя, кубическая часть трона посвящена триумфам русского прошлого, обосновывающим текущие притязания Московского государства на особый светский и религиозный авторитет в христианском мире, то его верхняя, пирамидальная часть касается различных тем из Ветхого Завета, имеющих аллегорическое отношение к жизни и деятельности Ивана Грозного и к притязаниям Московии на статус нового Иерусалима и обиталища богоизбранного народа.

Ключ к пониманию значения как балдахина, так и всего Мономахова трона в целом, содержится в надписи на надзоре, которую все комментаторы, следуя замечанию историка И. И. Забелина в 1850 г., характеризуют попросту как «слова из библейского текста»: «*Рѣ(че) Г(оспод)ь. азъ изъбрахъ тя Царя, взяхъ тя за десницу твою і устрои тебе обладати людии моими во вся дни живота твоѥ(го). Аще ходиши по заповѣдем моимъ і твориши волю мою, дамъ тебѣ сердце смыс*

ленно і мудрость и будеши, яко нѣ вы тако ни еди(нъ) в царѣхъ преж тебе и по тебѣ не будетъ, и аще твориши судъ и правду посредѣ земля и слышиши воздыханіе и слезы сущих в скорбѣ имать и управленіе створиши имъ, вскорѣ умножю лѣтъ живота твоего и дам тобѣ одолѣніе на враги и дамъ тоби на земли на умноженіе плодовъ земныхъ и возставлю семя твое и устрою царство ваше и престолъ вашъ до вѣка и буду вамъ во отца и вы будете ми в сыны. К сим же еж... и не прослиши у мене. дамъ ти славу и богатство и покорятся языци. Аще прійдетъ неправда ваша, накажу васъ, милости моея неотъиму от васъ».

Однако данная надпись, по форме представляющая собой прямое обращение Бога к самому правителю, представляет собой не простую цитату из Библии, но сведение воедино божественных наставлений царям Давиду и Соломону с некоторой примесью фраз из Агапета, произносимых во время самой церемонии венчания[31]. Похоже, что начало надписи соединяет элементы венчального чина, основанного на Агапете, а именно: «*...глъ бо гсь бгъ пророкомъ, азъ воздвигох тя с правдою цря и приях тя за руку, и укрѣпих тя...*»[32], с библейским описанием пророка Нафана, побуждающего Давида возглавить избранный народ: « *И нынѣ сія речеши рабу моему Давиду сице глаголетъ гдь вседержитель* (2 Цар. 7:8) *И будет егда ісполнятся дніе твои и успеши со отцы твоими, и возставлю сѣмя твое по тебе іже будет от чрева твоего и уготовлю царство его. Той созиждетъ домъ имени моему и управлю престолъ его до вѣка. Азъ буду ему во отца, и той будет ми въ сына. и аще прійдет неправда его и обличу его жезлом мужей, и язвами сынов человѣческихъ: милости же моея не отставлю от него якоже отставихъ от лица моего и вѣрен будетъ домъ его и царство его до вѣка предо мною: и престолъ его будет исправленъ во вѣкъ*» (2 Цар. 7:12–16).

Последующие же наставления были явлены Соломону во сне: «*Се, сотворих во глаголу твоему, се, дахъ ти сердце смыслено и мудро: якоже ты, не бысть мужъ прежде тебе и по тебѣ, не востанетъ подобен тебѣ: и яже не просилъ еси, дахъ тебѣ, и богатство и славу, якоже ты, не бысть мужъ подобен тебе въ царехъ во вся дни твоя: и аще поидеши путемъ моимъ сохранити заповѣди моя и повелѣнія, якоже хождаше Давид отец твой, и умножу дни твоя.* (3 Цар. 3: 12–14).

Аллюзии к божественным наставлениям Давиду и Соломону созвучны прямому упоминанию Давида в чине царского венчания Ивана IV[33]. Тема боговдохновенной мудрости Соломона раскрывается в новом оформлении Золотой палаты при Иване IV. Следует отметить, что именно в середине XVI столетия пророческий и праотеческий ярусы были добавлены к иконостасу кремлевского Благовещенского собора — дворцовой церкви русских царей. В центре пророческого ряда находится образ Богоматери, держащей на коленях младенца Христа; слева от нее стоит Давид, держащий Ковчег завета, а справа — Соломон, держащий Храм[34].

Отсутствие на Мономаховом троне традиционных христианских символов и обилие изображений растений, цветов, плодов и птиц на балдахине создает образ небесного рая, устроенного по образцу космического дома[35]. Мотив этого царства мира и гармонии, лежащего за пределами самого времени, продолжается внутри самого царского места. Восьмигранные участки, образуемые на по-

толке первым рядом кокошников, раскрашены в синий цвет и содержат изображения золотых лоз в цвету, над которыми, в промежутках между кокошниками, синева символического неба усеяна четырех- и восьмиконечными звездами. Самый центр потолка, заключенный в круглую деревянную раму, подразделяется деревянными ребрами на 12 участков, каждый из которых содержит условные изображения переплетенных лоз с крупными охряными листьями и мелкими красными цветками. Связь такого космического свода с фигурой государя, стоящего под ним, имеет длительную родословную, уводящую сквозь Византию и Рим в страны древнего Ближнего Востока, а также в Персию и Китай[36].

Наличие этого символического райского сада в верхней части царского места, прямо над надписью о царской власти, необходимо учитывать при толковании отдельных элементов трона, включая поразительный, крайне необычный мотив кубков, о которых уже говорилось выше (ил. 5). Рассматривать эти кубки как «очаровательные», сугубо декоративные добавления, «ритмические акценты», призванные придать большее изящество балдахину (например, как сосуды, увенчанные крышками «ананасовых кубков», каковыми они являются с точки зрения Г. Н. Бочарова) — значит недооценивать их ярко выраженную числовую и тематическую соотнесенность с другими элементами трона[37].

Более того, представляется, что слегка неловкое расположение кубков на шпилях первого ряда кокошников и поверх четырех углов верхней части уже само по себе придает им более существенное значение в контексте общей семантики балдахина. Такая расстановка кубков указывает на аналогию с малым сионом, так как на балдахине последнего обнаруживаются подобные же пирамидальные фигуры поверх каждого круглого кокошника. Всего этих фигур 36 — по девять на каждой из четырех сторон (ил. 9). Ни в какой литературе о малом сионе они не обсуждаются, хотя они, несомненно, придают особый статус девяти отдельным кокошникам (три ряда, в каждом из которых по три ангела), изображенным с каждой стороны балдахина, как бы связывая эти кокошники с небесными силами — в противоположность земным святым, находящимся снизу. Как и чаши кубков Мономахова трона, каждая из этих фигур покоится на широкой треугольной основе поверх соответствующего кокошника. В профиль эти фигуры, по-видимому, воспроизводят общие очертания большого купола сиона, хотя последний обнаруживает сгруппированные в перебежку ряды щитков (в противоположность ровным рядам сфер на балдахине).

Судя по всему, кубки на Мономаховом троне, несмотря на их аналогичное расположение, служат иной цели. Они выделяют первый ряд кокошников, украшенных лиственными лозами и гроздьями винограда — древними символами плодородия, изобилия и самой жизни. Эти кубки как будто бы содержат сферические предметы, аккуратно уложенные пирамидальным образом. В контексте райской семантики «нового Иерусалима» и ввиду недвусмысленной переклички с Соломоном, читающейся в надписи на надзоре («...*и дамъ тобѣ на земли на умноженіе плодовъ земныхъ и возставлю семя твое и устрою царство ваше и престолъ вашъ до века и буду вамъ во отца и вы будете ми в сыны*»), представляется вероятным, что значение мотива связано с символическими плодами в Храме Соломона. Библейское описание Храма Соломона (3 Цар. 7:18, 20, 42) упоми-

нает колонны, соединенные переплетенными лозообразными и лилиевидными мотивами и увенчанные сотнями декоративных гранатов — символов плодородия, вечной жизни и воскресения. Стилизованное, схематическое изображение гранатов кажется вполне приемлемым для Мономахова трона, на котором вся растительная символика тяготеет к схематизму[38].

Конечно же, данная интерпретация умозрительна. Но ее правдоподобность подкрепляется тем обстоятельством, что в начале 1550-х годов вопрос о наследнике чрезвычайно волновал Ивана IV и его жену, царицу Анастасию, так как у них уже успели родиться и умереть трое детей. Как я показал в другой работе, тема непрерывности престолонаследия отразилась в наименованиях и расположении некоторых из приделов Покровского собора на Рву[39]. Вполне возможно и даже вероятно, что царь стремился окружить себя сакральными символами благословенного плодородия и непрерывности рода, столь прочно ассоциирующимися с Соломоном и его потомством.

Как бы то ни было, введение царского места в Успенском соборе представляется частью программной, комплексной сакрализации первого русского правителя, венчавшегося на царство. Сакральная функция Мономахова трона, расположенного перед алтарем, где совершалось таинство евхаристии, состояла в помещении царя в символический контекст, однозначно связанный с самыми священными из иерусалимских храмов — Соломона и Гроба Господня. В этой связи представляется существенным тот факт, что церковнославянское слово «престол» обозначает как трон, так и алтарь.

Я вкратце коснулся в настоящей статье тех различных семиотических уровней — исторического, иконографического и эсхатологического, посредством которых должна прочитываться символика царского места. Именно благодаря отсутствию расхожей общехристианской эмблематики, Мономахов трон (даже с большей силой и живостью, чем Золотая палата!) подчеркивает сущность русского монарха как правителя, Богом поставленного над новым богоизбранным народом, как главного светского властителя в Московском государстве, как царя, сохранность чьего рода неизменно хранима самим Богом до тех пор, пока не наступит конец истории и обещание Нового Иерусалима, сиволически представленного в иконостасе, не будет исполнено. В пространстве перед иконостасом Мономахов трон категорически давал понять, что именно царю предстояло привести Московское государство к реализации его духовного и политического предназначения.

Примечания

[1] Во всех упоминаниях Мономахова трона, содержащихся в описаниях торжеств, проходивших в Успенском соборе, систематически употребляются глаголы «стояти», «становитися», «стати» (в противоположность глаголам «сидѣти», «садитися», «сѣсти» и т. д.). Хотя самые ранние из этих документов относятся к 1622 г., в них упоминаются события и обычаи более чем столетней давности. См., например: *Голубцов А. П.* Чиновники московского Успенского собора // ЧОИД. 1907. С. 28–32 и др.

[2] *Герберштейн З.* Записки о Московии / Пер. с нем. А. И. Малеина и А.В. Назаренко. М., 1988. С. 109.

[3] ПСРЛ. М.–Л., 1949. Т. 25. С. 302.

[4] См.: *Земцов С. М., Глазычев В. Л.* Аристотель Фьораванти. М., 1985. С. 91–93.

[5] Я имею в виду русских путешественников, высоких гостей из-за границы, представителей русского высшего духовенства и, возможно, вторую жену Ивана III – Софию Палеолог, племянницу последнего византийского императора. См., например, относящееся к концу XIV в. свидетельство Игнатия Смоленского в кн.: *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Wash., 1984. P. 109 (cf. p. 422–423, 430–433). По мнению большинства специалистов, относящиеся к VI и X вв. описания Айя-Софии, принадлежащие, соответственно, Павлу Силентарию (Descriptio ecclesiae sanctae Sophiae et ambonis // PG. T. 86. Col. 580–585) и Константину VII Багрянородному (De cerimoniis aulae byzantinae – Le Livre des Cérémonies. Ed. A. Vogt. Paris, 1935–1939. P. 70–73), указывают на то, что так называемый метаторион, или место императорского трона, располагался в юго-восточной части константинопольского храма, примыкающей к южной стене. См.: *Mainstone R. J.* Hagia-Sophia: Architecture, Structure, and Liturgy of Justinian's Great Church. L., 1988. P. 223–225, 231–233.

[6] См., например: *Толстая Т. В.* Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 30; *Бочаров Г. Н.* Царское место Ивана Грозного в московском Успенском соборе // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Города, ансамбли, зодчие. М., 1985. С. 46.

[7] *Снегирев И. М.* Памятники московской древности. М., 1841–1845. С. 26.

[8] В расширенной, описательной редакции «чина венчания» царевича Дмитрия упоминается временное «царское место», возведенное с правой (т. е. южной) стороны перед иконостасом («*и потом устоваютъ царское мѣсто на десней странѣ*»), которое после коронации было разобрано настной на сувениры («*и тогда то царское поставленое мѣсто весь народ обдираетъ, кождо, что вземетъ, на честь царского поставленiя*»). См.: *Барсов Е. В.* Древнерусские памятники священного венчания царей на царство. М., 1883. С. 43, 66. Цитируемый текст взят из церковного устава XVI в. Надстрочные буквы подчеркнуты.

[9] ПСРЛ. М., 1978. Т. 34. С. 189.

[10] РНБ. Собр. М. П. Погодина. № 1567. Я пока не имел случая лично ознакомиться с оригиналом рукописи и поэтому вынужден полагаться на транскрипцию И. М. Снегирева и на поправки (по всей видимости, незначительные), внесенные И. Забелиным (см. примеч. 16).

[11] *Забелин И.* Решение вопроса о Царском месте, или так называемом Мономаховом троне в Успенском Соборе // Москвитянин. 1850. № 11. С. 54–55 (перепеч. под заголовком «Трон, или Царское место Грозного в Московском Успенском Соборе» в кн.: Отчет императорского Российского Исторического музея имени Императора Александра III в Москве за 1907 год. М., 1908. С. 68–69).

[12] Косвенные данные, подтверждающие, что постройка Мономахова трона была завершена до 1570 г., относятся к победоносному завершению новгородского похода Ивана IV зимой этого года, когда Иван повелел возвести царское место рядом со святительским местом в новгородском Софийском соборе, а также приказал (словно бы с целью поднять настроение историкам-фрейдистам), чтобы балдахин был перенесен со святительского места на царское – с заменой креста на золотого голубя. Сам же владыка, архиепископ Пимен, был лишен сана и выслан в Рязань (ПСРЛ. СПб., 1841. Т. 3. С. 163, 169); ср.: *Никитина Ю. Н.* Монументально-декоративная резьба моленных мест в Новгородской Софии // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 350. Представляется весьма маловероятным, чтобы царь отдал приказ о постройке царского места в новгородской Софии без того, чтобы аналогичный «трон» уже существовал в кафедральном соборе Москвы

[13] Иногда встречающееся употребление выражения «лютый зверь» как синонима слову «лев» обсуждается у О. П. Лихачёвой (*Лихачева О. П.* Лев — лютый зверь. ТОДРЛ. Л., 1993. Т. 48. С. 129–137); однако она, по-видимому, не знает о том, что это выражение встречается в «Отрывке».

[14] И. Забелин убежден, что эти звери являются частью какой-то глубинной символики, но оставляет за археологией задачу выяснения конкретного значения этих символов; см.: *Забелин И.* Указ. соч. С. 69. Близкое соположение льва (или львенка) и гиены не представляется столь уж неожиданным, так как эти животные являются естественными соперниками в общей среде обитания, однако упоминание о загадочном «оскрогане» весьма затрудняет разгадку символики.

[15] *Щепкин В.* «Художественное значение трона» в разделе «Трон, или Царское место Грозного в Московском Успенском Соборе». Отчет императорского Российского Исторического музея имени Императора Александра III в Москве за 1907 год. С. 77–78.

[16] Надписи на панно приводятся по изданию: *Снегирев И. М.* Указ. соч. С. 29, но с поправками, предложенными И. Забелиным в его работе «Решение вопроса о Царском месте...». С. 54. И. Забелин возражает, главным образом, против того порядка, в котором И. М. Снегирев расположил представляемый им материал. Снегирев сначала приводит надписи на двух дверных створках, а затем — надписи на надзоре, тогда как И. Забелин считает верной обратную последовательность. И. Забелин отмечает, что все ошибки в снегиревской транскрипции малозначительны, за исключением одной («гоби» вместо «гобѣ», которую он исправляет), а также что и сама рукописная копия была составлена довольно неряшливо.

[17] Книга об избрании... царя... Михаила Федоровича. М., 1672.

[18] См.: Сказание о князьях Владимирских. Науч. ред. Р. П. Дмитриева. М., 1955.

[19] *Снегирев И. М.* Указ. соч. С. 29.

[20] Ср.: *Cameron A.* The Construction of Court Ritual; The Byzantine *Book of Ceremonies*. Rituals of Royalty, Power and Ceremonial in Traditional Societies. Cambridge, 1987. P. 130–131. *Rowland D.* Biblical Military Imagery in the Political Culture of Early Modern Russia: The Blessed Host of the Heavenly Tsar. Medieval Russian Culture. Ed. M. S. Flier, D. Rowland. Berkeley, 1995. V. 2. P. 183–184.

[21] *Забелин И.* Указ. соч. С. 67. См., например, *М. Дьяконов.* Власть московских государей: Очерки из истории политических идей древней Руси. СПб., 1889. С. 77–78.

[22] Если верить описи XVII в. — См.: РИБ. М., 1876. Т. 3. Стб. 311: «*Да у царского жъ мѣста образъ Благословенно воинство Небеснаго Царя на золотѣ в кіотѣ...*» В настоящее время эту опись датируют 1609–1611 гг.; см.: *Т. С. Борисова.* О датировке древнейшей из сохранившихся описей Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 258.

[23] Работы И. Забелина («Решение вопроса о Царском месте...») и В. Щепкина («Художественное значение трона»), опубликованные в кн.: Отчет императорского Российского Исторического музея имени Императора Александра III в Москве за 1907 год. С. 67–79 (совместно с 20 таблицами и одной гравюрой) по сей день остаются наиболее подробными разборами памятника.

[24] *Бочаров Г. Н.* Указ. соч. С. 46; ср. *Grabar A.* Trônes épiscopaux du XIe et XIIe siècle en Italie méridionale // *Grabar A.* L'art de la fin de l'antiquité du Moyen age. P., 1968. V. 1. P. 383–390 (перепеч. статьи 1954 г.).

[25] *Бочаров Г. Н.* Указ. соч. С. 44.

[26] *Щепкин В.* Указ. соч. С. 73.

[27] Там же. С. 73–75.

[28] По всей видимости, такая связь царского места с сионом собора не являлась необычной. Некоторые из декоративных мотивов царского места и святительского места в новгородском Софийском соборе совпадают с тамошними сионами, относящимися к XII–XIV в. (*Никитина Ю. И.* Указ. соч. С. 355).

[29] *Стерлигова И. А.* Иерусалимы как литургические сосуды в древней Руси // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 50.

[30] См.: *Никитина Ю. И.* Указ. соч. С. 359–361.

[31] О распространении идей Агапета в Московской Руси через посредство Иосифа Волоцкого и митрополита Макария см.: *Ševčenko I.* A Neglected Byzantine Source of Muscovite Political Ideology // Harvard Slavic Studies. 1954. V. 2. P. 141–79; перепечатано в его же работе: *Ševčenko I.* Byzantium and the Slavs in Letters and Culture. Cambridge (Mass); Naples, 1991. P. 49–87 (особенно 64–73); а также: *Miller D. B.* The Coronation of Ivan IV of Moscow // Jahrbüch für Geschichte Osteuropas. 1967. Bd. 15. S. 547–68.

[32] *Барсов Е. В.* Указ. соч. С. 57.

[33] «...*Гсди бже нашь, црю црствующим и гсдь господствующим, иже Сомойлом пророкомъ избравъ раба своего двда и помаза того въ цря надъ людми своими исраиля*» — (*Барсов Е. В.* Указ. соч. С. 51).

[34] *Качалова И. Я.* и др. Благовещенский собор. М., 1990. С. 60.

[35] Подробное описание эволюции куполов и куполообразных структур из древнейших изображений рая как космического дома см.: *Smith E. B.* The Dome: A Study in the History of Ideas. Princeton, 1950. Символы небесного рая впоследствии распространялись совместно с мотивом купола, переносясь в любые сакрализуемые помещения, такие, например, как мартирии, реликварии, церкви как таковые, почетные места для представителей духовной и светской власти.

[36] Ibid. P. 79–83.

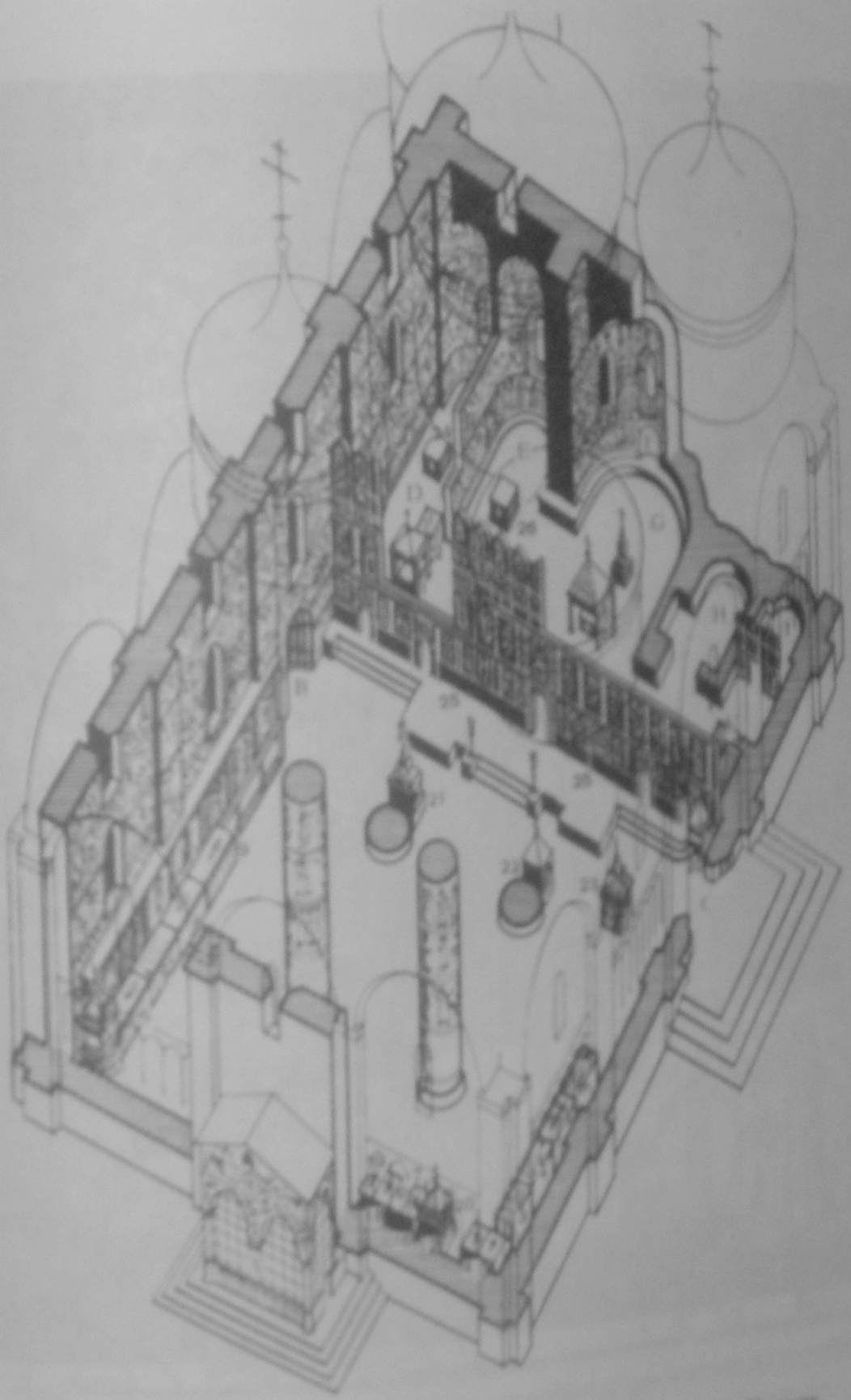
[37] См.: *Бочаров Г. Н.* Указ. соч. С. 55.

[38] Резные изображения гранатовой пирамиды в сосуде, символически обозначающие источник жизни, встречаются в древнейшей коптской культуре. Аналогичные изображения впоследствии проникают с Ближнего Востока в Византию. См.: *Muthmann Fr.* Der Granatapfel: Symbol des Lebens in der Alten Welt. Bern, 1982. P. 124–128.

[39] *Flier M. S.* Filling in the Blanks: The Church of the Intercession and Architectonics of Medieval Muscovite Ritual // Rhetoric of the Medieval Slavic World (в печати).



1. Царское место («Мономахов трон») в Успенском соборе Московского Кремля. 1551 г.



2. *Аристотель Фиорованти.* Успенский собор Московского Кремля. 1475–1479 гг. Изометрическая проекция



3 Митрополичье место (ныне «патриаршее», предположительно 1479 или 1480-е гг.) и царское место («Мономахов трон», 1551 г.) в Успенском соборе Московского Кремля



4. Иван IV и митрополит Макарий восседают на временно возведенных тронах во время церемонии венчания в Успенском соборе Москвы. Царственная книга



5. Царское место («Мономахов трон»). Деталь: балдахин

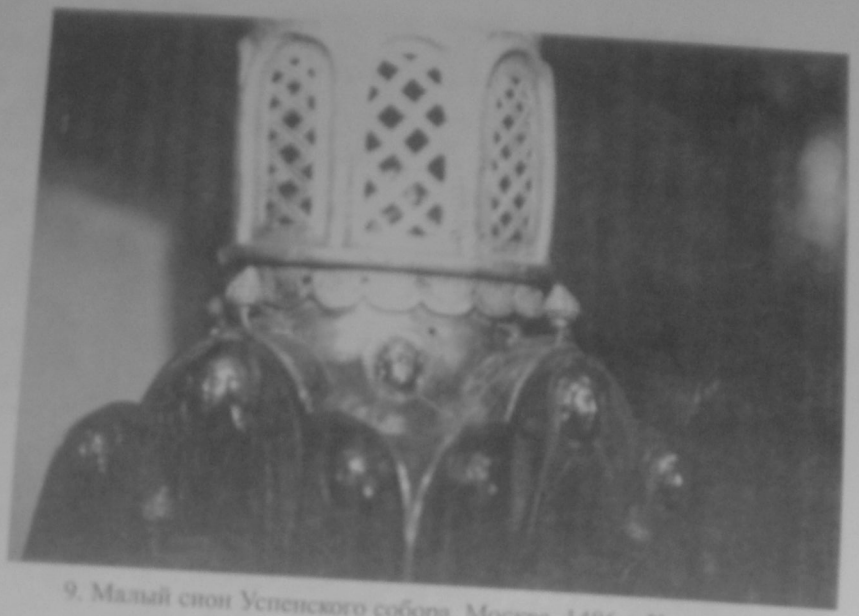


6. Царское место («Мономахов трон»). Деталь: четыре западных панно



7. Церемония венчания Михаила Федоровича Романова на царство в Успенском соборе московского Кремля.
Иллюстрация из «Книги о избрании... царя... Михаила Федоровича». 1672 г.





9. Малый сион Успенского собора. Москва, 1486 г. Копия ныне утраченного оригинала. Деталь

8. Малый сион Успенского собора. Москва, 1486 г.
Копия ныне утраченного оригинала

И. Л. БУСЕВА-ДАВЫДОВА

РУССКИЙ ИКОНОСТАС XVII ВЕКА: ГЕНЕЗИС ТИПА И ИТОГИ ЭВОЛЮЦИИ

Русские иконостасы XVII в. служили объектом исследования в ряде научных работ, посвященных эволюции алтарной преграды, а также истории архитектуры и прикладного искусства[1]. В конце прошлого столетия появилось исследование Н. Н. Сперовского «Старинные русские иконостасы», во многом не утратившее актуальность до наших дней[2]. Немаловажными были замечания А. М. Павлинова по поводу резьбы ростовских и ярославских царских врат и наблюдения М. В. Красовского, который впервые предложил классификацию поздних русских иконостасов[3]. Общий обзор истории иконостаса предпринял Д. К. Тренев в связи с иконостасом Смоленского собора Новодевичьего монастыря[4]. Символике иконостаса, рассматриваемой преимущественно на материале XVII в., был посвящен доклад Н. И. Троицкого на VIII Археологическом съезде[5], к тому же вопросу, но в более общей форме, впоследствии обратился П. А. Флоренский[6].

Большой вклад в изучение резьбы иконостасов XVII столетия внес Н. Н. Соболев[7]; на основе его труда написаны соответствующие тексты в более поздних многотомных изданиях по истории русского искусства[8]. В 1963 г. появилось краткое исследование истории русского иконостаса Л. А. Успенского[9], который дополнил труд Н. Н. Сперовского отчасти в фактографическом, преимущественно же в богословском отношении. Очерк развития резьбы и архитектурной композиции иконостасов XVII–XIX вв. на примере коллекции Музея «Коломенское» составила Т. В. Левина, ей же принадлежит диссертационное исследование о царских вратах XVI–XVII вв.[10]

Все вышеупомянутые авторы отмечали, что если до XVII в. история русского иконостаса — это почти исключительно история живописи, то в XVII в. декоративное оформление икон постепенно становится важнейшим компонентом храмового убранства. М. В. Красовский подразделял все известные ему иконостасы на три группы: простые тябловые, тябловые с вертикальным обрамлением икон тонкими брусками, рамочные, *«у которых тябло изменены наружными, а вместо перегородок между иконами тянутся полуколонки или плоские части, соединяющиеся над каждой иконой в арки, имеющие то полуциркульную*

форму: то килевую, то, наконец, трехлопастную. Это уже целые архитектурные композиции, подчас очень сложные и исполненные с большим мастерством»[11]. Эта классификация представляется обоснованной и может служить исходным пунктом для дальнейших исследований.

Простые тябловые иконостасы генетически являются начальной формой развития иконостаса как самостоятельной архитектурной конструкции. «Тябло» (темплон) — это брус, несущий иконы[12]. Несколько тябл могли располагаться друг над другом, хотя в рядовых церквах XVI в. иконостас в большинстве случаев ограничивался местным и деисусным чинами и, соответственно, одним тяблом[13]. Концы тябл крепили в специальных выемках в стенах и в восточных столбах. Следы креплений нередко обнаруживаются при реставрации за поздними иконостасами. Иконы на тяблах иногда ставили вплотную друг к другу, иногда же между ними образовывались промежутки, обусловленные функциональными причинами: в иконостасе Рождественского собора Ферапонтова монастыря 1503 г., по мнению С. С. Подъяпольского, деисусный ряд был расчленен из-за наличия деревянных связей между западными и восточными столбами[14]. Тябла могли покрывать росписью или резьбой, в том числе, может быть, и сюжетной (есть точка зрения, что олонецкая резная доска из ГИМ с изображением Распятия, херувимов, полуфигур святых и стилизованных львов служила тяблом иконостаса[15]).

Можно предположить, что русский высокий иконостас на ранних стадиях своего существования мыслился как единое семантическое целое, что подтверждается как его оформлением, так и наименованием. Исследователи отмечали, что иконостас, имеющий несколько рядов, в описях нередко назывался «деисусом» (ср. приведенное ниже толкование слова «иконостас» в Азбуковнике). Метонимия такого рода (часть вместо целого) стала возможна благодаря особой важности деисусного ряда, с одной стороны, и целостности объекта описания — с другой. Показательно также, что если в позднее время предалтарная стенка из икон стала называться иконостасом (т. е. местом постановки икон, что в семантическом плане выглядит совершенно нейтрально), то первоначальное название «деисус» заставляло осмысливать иконостас не как предмет, а как храмовое действо — моление, деисис.

Моление святых, обращенное к Христу, являлось основным содержанием иконостаса, наглядно запечатленным в иконах деисусного чина. Оно было сильно выражено благодаря отсутствию преград между отдельными иконами: все святые существовали в едином пространстве ряда, обращаясь к единому центру. Впечатление единого пространства поддерживалось также одинаковыми фонами чиновых икон («на золоте», «на вохре», «на бели», «на празелени» или в басменных окладах). Нередко двух или трех святых из одного ряда писали на одной доске или объединяли на вертикальных досках иконные изображения соседних рядов, что позволяло *«сохранить иерархическую значимость иконописных образов, избежав дробления единой „стены" икон»*[16]. Собственно говоря, подобные иконостасы представляли собой как бы одну многочастную икону (тем более что и врата в них обычно были живописными)[17], обладая тем же

свойством трансцендентности по отношению к земному миру. «Походные церкви» — складни, воспроизводившие иконографический состав и структуру иконостасов, — доказывают правомерность отождествления тяблового иконостаса с иконой, поскольку они одновременно являются и иконой, и иконостасом.

Разделение икон в тябловом иконостасе имело место в том случае, если поля отличались от цвета фона или если они были покрыты басмой. Таков иконостас церкви Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря 1572 г., где поля икон сделаны темнее фона, и изолированность каждого сюжета выглядит вполне очевидной: все изображения словно получают рамки, сверху и снизу образованные расписными тяблами, а с боков — полями. В итоге между фигурами возникает некая преграда, которая делает их связь с центральной иконой скорее умозрительной, чем наглядной. Святые, в деисусном предстоянии обращенные к Христу, не могут видеть его реально, в физическом пространстве, так же как не могут воочию видеть Господа и молящиеся во храме. Поэтому в иконостасах с разделяющими полями деисусные святые оказываются более сопоставленными с молящимися, чем с центральным образом Деисуса; однако пространство, где пребывают персонажи икон, остается все тем же горним миром, принципиально недоступным земному человеку.

Подобная трактовка усиливалась в иконостасах с разделительными элементами — вертикальными брусками, вставленными между иконами. Возможно, эти бруски могли иметь конструктивное значение, позволяя уменьшить толщину верхних тябл (поскольку тяжесть икон верхних рядов отчасти передавалась на мощное нижнее тябло); возможно также, что введение промежуточных элементов позволяло варьировать количество и ширину чиновых икон. Однако известны иконостасы, где перегородки между иконами явно были чисто декоративными: *«А промеж иконами веревочки ставлены деревянные резные посеребрены»*[18]. Однако какой бы вид ни имели такие перегородки, они сильнейшим образом влияли на смысл иконостаса. Из единого целого он распадался на отдельные части, каждая из которых была четко отграничена от остальных. Из трансцендентного моления-деисуса иконостас превращается в собственно иконостас, собрание икон, каковым он уже и остается в дальнейшем.

Исчезновение единого мистического пространства иконостаса может расцениваться по-разному: например, как продолжающееся после грехопадения постепенное отторжение человека от горней сферы, которая вначале стала недоступна ему телесно, а затем и визуально (коль скоро иконостас есть образ горнего мира). Но можно видеть в этом другую сторону — выражение не физического, а «умного» единения. Любое создание, отпадшее от первоначальной целостности безгрешного бытия, может воссоединиться с Богом так же, как объединены с ним святые Деисуса, которые одновременно и изолированы, и соотнесены со средником, ибо без него их существование бессмысленно (сам жест моления предполагает наличие того, к кому этот жест обращен).

В XVII в. в состав иконостасов обоих типов — и тябловых, и с разделительными элементами — стали включать царские врата особого вида. Они оформлялись заглубленным арочным порталом с сильно развитой венчающей

частью и напоминали, как неоднократно отмечалось в литературе, ренессансные порталы Благовещенского и Архангельского соборов Московского Кремля. Такие врата были особенно многочисленны в Ярославле, но встречались также в Костроме, Владимире, Переславле, в окрестностях Суздаля, Вологды и Архангельска[19]. Для них характерно появление широких орнаментированных откосов, фланкированных колонками, над которыми импосты несут архивольт. В русской архитектурной традиции, начиная с владимиро-суздальского зодчества, использовались уступчатые порталы романского типа, где колонки чередовались с прямоугольными выступами, откосы как таковые отсутствовали, а архивольт состоял из нескольких тяг разного сечения. Этот тип порталов продолжал бытовать в русской архитектуре XVI в., в то время как «ренессансные» порталы или хотя бы подражания им встречались в виде редкого исключения[20]. Поэтому появление в иконостасах царских врат описываемого типа не связано с эволюцией архитектурных порталов: здесь прослеживается не конец генетической линии, а ориентация на определенную точку в истории бытования порталов в русском зодчестве.

О непосредственной связи подобных врат с порталами итальянской работы свидетельствуют и мотивы резьбы. Главное место среди них занимает тонкий вьющийся стебель, дополненный крупными пальметами и пятилепестковыми цветками. Завитки стебля образуют спиральные, сердцевидные или ромбовидные формы. Нередко также украшение архивольта «шишками», иногда моделированными объемно, иногда же приобретающими вид цепочки овальных бус. Сами по себе эти мотивы широко распространены в ренессансном орнаменте, но на конкретный источник указывает заимствование местными резчиками относительно редкой детали — античных светильников, украшающих откосы южного и западного порталов Благовещенского собора. Как правило, светильники в резьбе XVII в. сильно трансформируются, однако и прототип, и смысл изображения угадываются достаточно легко: можно различить основания светильников, округлые рифленые резервуары для масла, горлышки с двумя утолщениями и, наконец, венчающие языки пламени, хотя все элементы подверглись стилизации.

Тем не менее перечисленные врата не являются копиями порталов Благовещенского или Архангельского соборов. Антаблемент в них теряет классический вид, а вместо ионических колонн вводятся знакомые с домонгольского времени и продолжающие употребляться в XVI–XVII вв. тянутые колонки с «дынькой» или бусиной посередине. Надо думать, что эту замену следует относить на счет непреднамеренной «русификации» архитектурных форм, хотя сам по себе мотив колонки с утолщением-бусиной не является эксклюзивной русской особенностью. Такие колонки встречались как в декорации романских храмов, так и в изобразительной продукции Западной Европы XV–XVII вв. (например, в сочинении Фредемана де Фриса об архитектурных ордерах есть лист с изображением интерьера храма, где колонки имеют бусины, отделенные валиками от ствола[21]). Вполне в русле русской традиции находится и форма завершения створок врат

Сохранившиеся врата вышеописанного типа относятся к XVII в., причем ко второй его половине. Врата, пожертвованные царем Михаилом Федоровичем в Троице-Сергиев монастырь в 1643 г.[22], а также в Успенский собор и Кирилловскую церковь Кирилло-Белозерского монастыря в 1645 г.[23], еще не имели перспективного портального обрамления. Эти врата покрыты чеканными окладами, в которых употребляется как хорошо знакомый к тому времени мотив спирального стебля, так и оригинальные ренессансные детали — рог изобилия, перекрещивающиеся ленты[24]. Поскольку врата изготавливались в московской придворной мастерской — Золотой и Серебряной палате[25], т. е. должны были отражать новейшие тенденции в оформлении иконостасов, можно предположить, что тип врат, ориентирующихся на итальянские порталы, в это время еще не существовал и вошел в употребление только в середине XVII в. Правда, возможность более раннего существования «ренессансных» врат в принципе исключать нельзя, но так как цельных иконостасов первой половины XVII в. не сохранилось (иконостас церкви Троицы в Никитниках, датируемый в литературе 1640-ми годами[26], переделывался в XIX в.), этот вопрос пока остается открытым.

Наиболее ранними «ренессансными» вратами можно считать неоднократно публиковавшиеся врата Трехсвятительского придела церкви Воскресения на Дебре в Костроме (ил. 1) и почти не известные в литературе врата придела Положения Ризы Господней церкви Ильи Пророка в Ярославле (ил. 2). Трехсвятительский придел, построенный на средства купца Кирилла Григорьева Исакова, судя по храмозданной надписи, был освящен 12 июня 1650 г.[28]; к моменту освящения иконостас, скорее всего, уже существовал. Церковь Ильи Пророка, также согласно храмозданной надписи, освятили 16 июня того же года. Придел Ризоположения был возведен специально для помещения в нем величайшей святыни — частицы Ризы Господней, подаренной заказчикам, купцам Иоанникию и Вонифатию Скрипиным, царем Алексеем Михайловичем и патриархом Иосифом. Ковчег с Ризой в день освящения церкви торжественно положили в предназначенном для него приделе[29]. Естественно предположить, что к освящению, проведенному митрополитом Ростовским и Ярославским Варлаамом, иконостас и царские врата уже были готовы[30].

Не связано ли появление врат нового типа именно с историей дарования чудесной реликвии? Возможно, ориентация на порталы московских кремлевских соборов призвана была подчеркнуть связь с Москвой и непосредственно с царскими храмами — в первую очередь с Благовещенским собором как домовой церковью. Этим может объясняться дальнейшее распространение врат, копирующих московский образец, не в Москве, а к северу от столицы, и преимущественно в Ярославле. В таком случае понятна и унификация врат — сохранение композиции, обязательное наличие «светильников», употребление «шишек», пальмет и пр., что давало возможность для идентификации с престижным оригиналом. Резчиками были местные мастера: характер резьбы не отличается от ярославских памятников более раннего времени (ср., например, надпрестольную сень из церкви Николы Надеина, 1636 г.).

Ризположенский иконостас является тябловым, поля икон и частично фоны покрыты басмой. Иконостас Трехсвятительского придела, имеющий аналогичные врата с приставными колонками[31], можно определить как переходный между тябловым и рамочным. Стоящие на тяблах иконы в нем разделяются не простыми брусками, а резными столбиками, которые аналогичны столбикам, несущим импосты архивольта над проемом врат. И тот и другой тип иконостаса сохраняют изначально характерную для этой формы плоскостность, которая некогда превращала иконостасную стенку в двухмерную завесу между мирами дольним и горним. Заглубленные врата незамедлительно придали иконостасу третье измерение и тем самым отодвинули мыслимый рай (пространство алтарной абсиды) в неопределенную глубину. Одновременно проем врат был сильно акцентирован в общей композиции — значительно сильнее, чем его акцентировали даже резные и позолоченные, но плоские врата XV–XVI вв. Это отражало важное значение врат в процессе богослужения и подчеркивало границу двух миров.

На всем протяжении XVII в., а на севере и долее, продолжали существовать оба вышеописанных типа иконостасов, но ведущее положение с середины столетия заняли по классификации М. В. Красовского, иконостасы рамочные. Новые иконостасы, получившие название «фламских», резали мастера, переселенные в Россию из Вильны, Полоцка, Витебска, Смоленска и других городов, в течение долгого времени входивших в состав Речи Посполитой[32]. В 1650–1660-е годы в Белоруссию неоднократно отправляли служилых людей для привоза «ротных дел мастеров», среди которых были столяры, токари и резчики (сницари) в 1660 г., например, из Витебска в Оружейную палату прислали «сницарей» Давыда Павлова и Якушку Погорельского[33]. Часть резчиков работала для патриарха Никона в Иверском и Воскресенском монастырях (Никон в 1654 г. целиком перевел в Иверский монастырь братию Оршанского Кутеинского монастыря по их собственной просьбе), а после опалы патриарха мастера в 1667 г. перешли по царскому указу в Оружейную палату[34]. Жалованных мастеров резного дела в штате этого учреждения состояло не более 8–10 человек; на 1681 г. там числились Клим Михайлов, старец Ипполит, Герасим Окулов, Антип Леонтьев, Андрей Иванов, Семен Даревский, Ефрем Антипин, Марко Юрьев, а также столяры Лука Афанасьев, Степан Максимов, Лев и Семен Ивановы, Андрей и Проня Федоровы, Михаил Герасимов[35]. Приезжие резчики должны были готовить русских учеников, которые усваивали их технику и манеру.

В литературе иногда встречаются указания на значительную роль Украины в формировании облика русских иконостасов второй половины XVII в.[36] Однако сведения о приглашении в Москву украинских резчиков очень скудны: только в 1655 г. по царскому указу были доставлены два «сницера» из Киево-Печерского монастыря, старец Северьян Зинкеев и его помощник Прокопий Остапов[37]. Сравнение украинской резьбы XVII в. с «фламской» убедительно доказывает иной генезис последней. В прикладном искусстве Украины надолго задержались традиции ренессанса, что обусловило плоскостность резьбы, стремление к симметрии, простоту и ясность композиций. Даже во второй половине

XVII в. *«параллельно развивались или взаимно переплетались формы позднего Возрождения и раннего барокко»*[38] Пышная барочная резьба появляется там только в XVIII в. в двух вариантах: один из них близок к польско-немецкому барокко, а другой, вероятно, обязан влиянию «фламских» иконостасов, к тому времени широко распространившихся в России.

В отличие от тябловых иконостасов, где обособленность каждой иконы была выражена минимально, и от иконостасов с разделительными стойками, все же сохранявших ощущение изначальной целостности, иконостасы рамочные предоставляли каждой иконе собственное обрамление: резные колонки или кронштейны с карнизами или же отдельный картуш («клеймо»). Важнейшей отличительной особенностью этого типа иконостасов было использование ордерных форм в их барочном, а не классическом или маньеристическом варианте.

Н. Н. Соболев вслед за И. Е. Забелиным видел истоки нового вида резьбы в немецком барокко, воспринятом через польское посредство. И. Е. Забелин писал: *«Из самых названий некоторых украшений, как, например, цыроты, каракштыны, фрямы и пр., достаточно видно, что это резное дело чисто немецкого происхождения»*[39]. Однако до сих пор никто не предпринял лингвистического анализа терминологии резного дела второй половины XVII в. Такой анализ показывает, что преобладающая часть терминов, употреблявшихся резчиками и хорошо известных по документам, представляет собой не немецкие, а польские слова, причем в почти неискаженном виде. Русскому «гзымз» соответствует польское gzyms (карниз), «слуп» — slup (столб), «скрынка» — skrytka (ниша, киот), «скрыдло» — skrzydlo (крыло, створка), «ганка» — gałka (шишка, набалдашник), фрамуга — framuga (ниша), «кракштын» или «каракштын» — польское krokształn, в свою очередь происходящее от немецкого Kronstein.

Н. Н. Соболев в качестве загадочных терминов резного дела привел слова «штап-салькель» и «штап-гальнке с лескою». Отсутствие контекста не позволяет дать им точное истолкование, но «штап» — это, несомненно, польское «sztaba» — брус (ср. голл. staan, нем. Stamb); леса, лески в древнерусском языке означала плетенку из прутьев или решетку[40]. «Гальнке», вероятно, является формой вышеупомянутой ганки, т. е. имеются в виду столбики решетки (перед солеей?), завершенные шарами. «Салькель» — очевидно, сложное слово, образованное от голл. schaal (читается «схаль»: раковина, чаша) и keel (выемка, желобок; в нем. яз. соответственно Schale и Kehle). Тогда штап-салькель — это столбик, завершенный резной желобчатой раковиной или чашей[41]. Не менее загадочные «лябры» (*«на кракштынах написать по золоту с тица и з боком лябры на резную стать чернилами»*[42]), очевидно, восходят к польскому labruczki — побеги дикого винограда.

К немецким заимствованиям — не исключая, однако, польского посредства — можно отнести термины «шпренгель» — Sprengel (конструктивная деталь в форме щитка), «цироты» — Zieraten (украшение) и «флемованный» — вероятно, от «die Flamme» (пламя). В натуре флемованные дорожники — это багеты, покрытые порезкой, напоминающей языки огня. Интернациональны и названия новых столярных инструментов, встречающиеся в деловой докумен-та-

ции XVII в.: голтель (рубанок для выстругивания желобков) — от голл. holkeel или нем. Hohlkehle; цанубель (рубанок с зубчатым лезвием) — от нем. Zahnhobel через польск. canubel; шерхебель (вид рубанка) — нем. Sharfhobel; варстат (польск. warsztat — верстак, с изменением значения от нем. Werkstatt — мастерская)[43].

От слова «die Flamme» все исследователи производят и само название нового типа резьбы фламской. Однако прилагательное «фламский» лингвистически образовано по типу прилагательных «фряжский», «польский», «московский», а не по типу прилагательных и причастий «огненный», «пламенеющий». Поэтому более вероятно, что оно произошло от слова «der Flame» (фламандец) или flämisch (фламандский). Во всяком случае, в Морском уставе 1720 г. слово «фламский» означает именно «фламандский» («фламское полотно» — парусинный холст)[44].

Связь подобной резьбы с Фламандией достаточно хорошо прослежена польскими учеными. С начала XVII в. в польской резьбе нидерландские элементы окончательно получают перевес над итальянскими, что особенно характерно для северных воеводств — Гданьска и Поморья, имевших непосредственные контакты с Фландрией[45]. Оттуда нидерландское, условно говоря, влияние распространялось по стране *«посредством монастырских резчиков, посылаемых для украшения костелов своего ордена даже в далекие края»*[46] (так, брат Павел из Быдгощи делал резные работы для львовского костела бернардинцев). В Польше работали и светские мастера из Фландрии и Голландии. В Гданьске в первой половине XVII в. жил известный гравер Виллем Хондиус, имевший обыкновение украшать свои гравюры великолепными картушными обрамлениями — вполне пригодными для копирования в резьбе. Достойно упоминания, что в Польше изготавливались православные иконостасы: в 1664 г. из Гданьска в Супрасль был отправлен четырехъярусный иконостас (известный по фотографии П. П. Покрышкина)[47]. Из амстердамских и антверпенских типографий происходили и разнообразные подсобные материалы для резчиков — гравюры и сборники гравюр, о которых будет сказано ниже.

Алтари польских костелов действительно имеют общие черты с «фламскими» иконостасами и по мотивам декора, и даже по композиции. Главный алтарь костела в Шидловце (Szydlowiec, 1618–1627 гг.) — многоярусное пирамидальное сооружение, богато украшенное резьбой, — формально мог бы быть сочтен иконостасом[48]; столь же напоминает иконостас главный алтарь костела Св. Николая в Гданьске первой половины XVII в., хотя, в отличие от предшествующего, он изобилует скульптурой[49]. Главный алтарь фарного костела в Малогоще (Malogoszch, начало XVII в.)[50] декорирован резными цветами и лозами, иконографией и трактовкой напоминающими царские врата из церкви Григория Неокесарийского (1679 г.)[51] (ил. 3); в главном алтаре костела Опаленицы (Opalenica, вторая четверть XVII в.)[52] имеются витые колонны, украшенные сильнорельефной лозой; в алтарях костела в Серакове (Sierakow, 1638–1640 гг.) и каплицы Св. Антония фарного костела в Пшедбоже (Przedborz, вторая половина XVII в.)[53] встречаются гребни с перлами, очень похожие на русскую резьбу вто-

рой половины XVII в. Можно найти аналогии и в Германии, где также встречается трехчастная ступенчатая композиция алтарей (церковь в Браунсберге, 1640 г.), колонны, обвитые виноградной лозой (собор во Фрауенбурге, около 1643 г.), гребни с перлами (евангелическая церковь в Бартенштайне, 1650–1660 гг.), гирлянды цветов и фруктов (опора лестницы, хранившаяся в Кунстгевербемузеум в Кенигсберге)[54].

И тем не менее аналогии ограничиваются отдельными деталями, общими для всего декоративно-прикладного искусства Европы. Резные картуши, близкие к тем, которые встречаются в русских иконостасах второй половины XVII в., и шишки-«ганки» можно найти, например, в итальянской мебели конца XV в.[55]; мотивы резьбы надпрестольной сени церкви Ильи Пророка в Ярославле (1657 г.) обнаруживаются на испанской ткани начала XVII в.[56] В целом же немецкая и польская резьба носит иной характер. Для нее характерно наличие статуарной пластики (в Германии особенно обильной), плоскостность орнаментальной резьбы, ее «накладной» характер, нередкая атектоничность и запутанность, значительно менее энергичная моделировка, отсутствие ряда излюбленных белорусско-русскими резчиками мотивов — прорезных колонок с виноградной лозой, виноградных и акантовых листьев высокого рельефа, — тогда как польские и немецкие мастера широко употребляют маньеристические орнаменты и комбинации геометрических форм с растительными.

Н. Н. Соболев на этом основании заключил, что *«новая фигурная, или фламская, резьба в Москве делается более пышной и экзотической, чем она была за рубежом»*[57]. Однако нельзя исключить, что такой характер она приобрела еще в Белоруссии, где православные резчики, изгнав из своего арсенала запретную скульптуру, сосредоточились на обогащении декоративных форм. Первые работы белорусских мастеров в России не сохранились: иконостас собора Иверского монастыря пострадал при пожаре и был заменен новым, отделку зданий Воскресенского Новоиерусалимского монастыря не довели до конца из-за опалы и ссылки патриарха Никона. В Белоруссии уцелели лишь отдельные фрагменты деревянной резьбы XVII в., за исключением иконостаса Никольской церкви в Могилеве (ил. 4), но этот иконостас создавался на рубеже 1660–1670-х годов, когда белорусские резчики давно уже работали в Москве, и их навыки к этому времени могли измениться.

Как бы то ни было, нам кажется, что исходная «белорусская резь» действительно не была столь сложной, какой она стала на русской почве. Количество заказов и платежеспособность заказчиков в Белоруссии никоим образом не могли сравниться с условиями России второй половины XVII в. — периода экономического подъема и становления абсолютизма. Белорусские резчики, переехавшие в Москву, оказались загружены огромным числом заказов как от царя и придворной верхушки, так и от богатых купцов и посадских общин (не только московских). Непрерывная практика должна была довести квалификацию мастеров до высочайшей степени совершенства, благодаря чему «фламская» резьба по техническому уровню исполнения и художественным достоинствам не имеет себе равных в прикладном искусстве других стран Европы.

До сих пор остается нерешенным вопрос об образцах, которыми пользовались резчики. Благодаря упоминанию о «*книгах мастерских к резному делу в лицах*», посланных в Оружейную палату после приостановки работ в Воскресенском монастыре в связи с опалой патриарха[58], нам известно о существовании неких иллюстрированных изданий, каким-то образом использовавшихся резчиками. К сожалению, опись библиотеки Посольского приказа, опубликованная С. А. Белокуровым, не дает возможности идентифицировать эти книги с конкретными западноевропейскими изданиями: о них сказано только, что обе «*книги деревянных резей в лицах*», т. е. иллюстрированные, были «*в бумажных досках*» (гравированные листы в папке), одна из них — на немецком языке[59]. Н. Н. Соболев считал, что пособием для исполнения резьбы могла служить хорошо известная в истории русского искусства библия Пискатора. Она, по мнению этого исследователя, имела выдающееся влияние на русскую резьбу, как и вообще библии, печатавшиеся за рубежом[60]. Однако ни в библии Пискатора, ни в других гравированных изданиях подобного рода[61] не содержатся архитектурные мотивы, которые могли бы копироваться резчиками (картуши, колонки, цветы, плоды и пр.). Заставки и обрамления гравюр в украинских и белорусских книгах духовного содержания, также указанные Н. Н. Соболевым как источник «фламской» резьбы, имеют с ней лишь самое общее сходство, а по качеству исполнения они значительно уступают резьбе русских иконостасов.

Скорее мастерами могли использоваться многочисленные книги и увражи на разных языках, предназначенные именно в помощь архитекторам (декораторам, резчикам)[62]. Прежде всего это большое количество пособий по античным ордерам (поскольку для Западной Европы «*XVI век стал эпохой окончательного оформления ордерного канона*»[63]). Нередко авторы присовокупляли к изображениям классических ордеров листы с собственными «инвенциями» в ренессансном или маньеристическом духе[64]. Имелись также книги, альбомы и серии гравированных листов, посвященные орнаменту: среди них были, например, орнаменты из акантовых листьев[65] или рамки-картуши[66], которые действительно близки мотивам «белорусской резьбы».

Впрочем, по нашему мнению, значение таких изданий для развития резного дела на Руси во второй половине XVII в. было невелико. Западноевропейские орнаментальные гравюры в целом были слишком сложны для воспроизведения в деревянной резьбе и к тому же изобиловали неприемлемыми для православного сознания деталями (от эротических игр нимф и сатиров до амуров, справляющих малую нужду)[67]. Сами по себе картуши, гребни, лозы, акантовые листья к тому времени были известны повсеместно и являлись уже как бы априорной формой будущего произведения: их не надо было заимствовать преднамеренно. Белорусские мастера, несомненно, хранили в памяти обширный набор подобных мотивов, которые свободно комбинировали и видоизменяли; возможно также, что они имели собрания рисунков наподобие «кужбушков», употреблявшихся живописцами Киево-Печерской лавры, и на этой основе создавали новые проекты.

В подрядных записях на строительство иконостасов обычно упоминается чертеж или рисунок («образец»), согласно которому должен был изготавливаться иконостас. Этот рисунок, судя по текстам подрядных, мог выдаваться заказчиком или же выполняться мастером, подрядившимся на эту работу: местный ряд иконостаса Большого собора Донского монастыря предписывалось доделать *«против образца, каков будет дан за рукою его архимандритовою»*, а страстной ряд мастера Абросим Андреев из Оружейной палаты и Григорий Алексеев из Бронной слободы делали *«против своего образца, каков они назнамяновали на листу, за своими руками (и) дали (архимандриту)»*[69]. Фактически «образец» являлся проектом иконостаса. Предусматривались и рисунки отдельных деталей, исполнявшиеся по мере надобности[70].

Подрядные записи позволяют также заключить, что в последней четверти XVII в. заказчики хорошо разбирались в терминологии резного дела и входили в подробности предстоящей работы. Способы регламентации мастеров со стороны заказчика были теми же, что и в зодчестве[71]. Помимо утверждения проекта-«образца», мастерам могли указать на конкретный образец для повторения: *«...столбы ж витые с винограды резными, образцом против столбов Архангельского собору, а киоты апостольские в три цырколя, а образцом против среднего пояса архиерейского, что в церкви Воскресения Христова в Кадашеве»*[71]. Образцы зачастую комбинировались, исходя из художественных предпочтений заказчика: *«...а те двери зделать против царских же дверей, как зделаны в холодной церкви в Ярославле у Благовещения Пресвятыя богородицы слово в слово, порозмеру. А над теми царскими дверми вместо шпренгеля поставить фрамуги и цыркуль, как в церкви у Леонтья чюдотворца»*[72]. Как правило, в подрядных описывался конкретный вид некоторых, иногда довольно мелких, деталей, которые почему-либо представлялись важными заказчику: *«От царских врат вверх биговкою*[73] *с откосками и с дорожниками и с корнисами, а промеж дорожниками в откосках вместо флям штуки резные небольшие»*[74]. Часть деталей оставлялась на усмотрение мастера: *«В тонбах сделать клейма или фрукты резныя»*; *«а во кзимсе цироты и дорожники флемованные какие доведутца»*[75].

Наиболее распространенными мотивами «белорусской рези» были прорезные колонки, обвитые виноградной лозой, виноградные и акантовые листья, гребни с перлами, картуши типа «скрученного пергамента», натуралистически переданные цветы и фрукты. Среди цветов первое место занимает стилизованный гибиск (китайская роза) с отогнутыми чашелистиками и вытянутым венчиком, значительно реже встречаются подсолнухи, еще реже — розы. Из фруктов обычны треснувшие гранаты, яблоки, груши, лимоны, мелкие плоды наподобие инжира, а также орехи в раскрытых чашелистиках. Резчики, несомненно, воспроизводили их не как условную декорацию, но как своеобразные «портреты» реальных, пусть и экзотических растений. В описаниях «вербы», которую наряжали для шествия на осляти в Вербное воскресенье, фигурируют специально изготовлявшиеся «нарядные», т.е. искусственные, плоды и цветы: розы («рожи»), тюльпаны, подсолнухи («солнечники»), гвоздики, нарциссы, яблоки, ли-

моны, груши, сливы, дули, вишни, померанцы, абрикосы и виноградные гроздья («грезны»)[76]. Лимоны, инжир («винные ягоды»), гранаты («турецкие яблоки») ввозились на Русь как лакомство или как лекарство, а виноград и грецкие орехи даже пытались разводить в царских садах, где росли также тюльпаны, гвоздики и другие редкие красивоцветущие растения. Таким образом, москвичи во второй половине XVII в. были знакомы с субтропической флорой и могли воспринимать «фламскую» резьбу в качестве своеобразного натюрморта.

Все перечисленные плоды и цветы в западноевропейском искусстве имели символическое значение: гранат означал Страсти Христовы, яблоко, апельсин, персик — грехопадение (но также и спасение), инжир — плод евангельской смоковницы, подсолнух — символ Христа, грецкий орех — напоминание о двойном естестве Христа, роза — символ Богоматери и т. п.[77] Однако нет никаких свидетельств знакомства заказчиков русских иконостасов с этой символикой. В подрядных записях никогда не упоминаются конкретные виды цветов и плодов, которыми следует украсить иконостас: они фигурируют только в общем виде как «фрукты резные» или «цироты». Ясный смысл, вероятно, имела только виноградная лоза, поскольку ее толкование содержалось в Евангелии (*«Аз есмь лоза истинная»* — Ин. 15:1). Надо думать, что изобразительные мотивы попали на Русь с выветрившейся семантикой — по крайней мере, семантикой генарусного плана.

Антропоморфная скульптура во «фламских» иконостасах встречалась нечасто и служила только скромным дополнением к орнаментальной резьбе (головки херувимов среди растительного декора). В иконостасе церкви Похвалы Богоматери в Башмакове (начало XVIII в.)[78] фигурки ангелов в длинных одеяниях как бы спрятаны в пышном аканте на сени царских врат; в Преображенской церкви Новодевичьего монастыря (1687 г.) и в церкви Знамения в Дубровицах (начало XVIII в.) более крупные фигуры поставлены над вратами, а в церкви Успения на Покровке (1706 г.) резные ангелы были укреплены на восточной стене алтаря и держали над алтарным окном увенчанную крестом корону. Никакие другие резные изображения, кроме ангелов, в составе иконостасов XVII в. не допускались. Очевидно, это исключение было сделано под влиянием старой традиции помещать над верхним рядом иконостаса или в его составе шестикрылых херувимов — писанных серебром и золотом на досках или резных, обложенных окладами[79]; шестокрылы могли находиться и на столбцах царских врат. Во «фламском» иконостасе надвратной церкви московского Зачатьевского монастыря (1696 г.) резной шестокрыл оказался над царскими вратами посередине архивольта.

Иконостасы не всегда покрывались сплошной позолотой: в описях и подрядных иногда встречаются упоминания о «вычерненном» фоне. Такой фон эффектно контрастировал с золочеными резными деталями и, кроме того, позволял уменьшить количество дорогостоящего золота (на позолоту иконостаса Преображенской церкви Новодевичьего монастыря золотописцу Карпу Золотареву выдали 150 золотых червонцев[80]). Дорогой и сложной в исполнении была роспись иконостасов *«серебром, золотом и розными красками»*; поэтому она

применялась редко и известна исключительно в храмах царского семейства. В 1677 г. Дорофей Ермолаев Золотарев *«золотом, серебром и красками починивал царские двери резные вновь, которые... из Оружейныя палаты посланы государева жалованья в Александрову слободу»*[81]; в 1679 г. Иван Алексеев Киселевский, выходец из Дорогобужа, *«золотил, серебрил и красками писал иконостас деревянный ко святым иконам, тумбы, столбы, кзымзы, базы, капители»* в Покровском соборе Измайлова[82]. Любопытно, что этот иконостас был окрашен и с тыльной стороны «зеленым аспидом», т. е. под зеленый мрамор. До наших дней сохранился расписной иконостас в церкви Воскресения Словущего кремлевского Теремного дворца. В качестве красок в нем применены цветные лаки — красно-розовый, светло-синий и светло-зеленый с бирюзовым оттенком, которыми чрезвычайно аккуратно и тщательно прописаны даже мелкие резные детали. Стебли прорезной лозы на колонках посеребрены, гроздья вызолочены; серебро и золото сочетаются и в других частях иконостаса. По красоте и изысканности, которые трудно передать словами, этому памятнику принадлежит первое место среди всех существующих ныне.

По архитектурной композиции большинство иконостасов XVII в. можно разделить на два типа: с метрической и ритмической основой. В иконостасах «метрического» типа четко выделяется прямоугольная сетка колонн, консолей (вертикальные составляющие) и карнизов (горизонтальные). Иконы в такой системе строго приравниваются по ширине, за исключением икон местного ряда, и имеют простую форму — прямоугольную, круглую или овальную, хотя наблюдается явная тенденция разнообразить их за счет завершений (полукруглых, трех- или многолопастных и т. д.). Встречаются случаи, когда даже местные иконы подгоняются по ширине к остальным (церковь Николы Набережного в Муроме, начало XVIII в.). Тем не менее в «метрических» иконостасах заметно выделяется центральная ось: иконы, помещаемые над царскими вратами, были шире остальных, поскольку соответствовали ширине врат. Часто центральные иконы отличались иной формой завершения (в рядах — прямоугольные, в центре — трехлопастные и т. п.). Очень эффектно выглядят иконостасы, в которых иконы центральной части повторяют своим завершением полуциркульный архивольт над вратами (церковь Ильи Пророка в Ярославле, 1690-е годы). Этот сквозной мотив, повторяясь все выше и выше, превращает центр иконостаса в одну торжественную триумфальную арку.

В целом «метрический» иконостас создает впечатление работающей стоечно-балочной конструкции (на самом деле декоративной, поскольку все детали вырезались отдельно и крепились на конструктивную основу). Иконостасы «метрического» типа устанавливались в традиционных по композиционному решению храмах — крестовокупольных или бесстолпных постройках с кубическим внутренним пространством. Геометризм плановых очертаний и близость вертикального и горизонтального измерений здания отражались в композиции иконостасов. Их достоинствами были рациональность и зрительная ясность структуры, относительная простота размерений и соответственно облегчение исполнения.

Второй тип — «ритмический» — характеризуется ступенчатой ярусной композицией и разнообразием форм иконных обрамлений. Конструкция таких иконостасов намеренно запутывается, скрывается от глаз зрителя; ордерные детали в них употребляются сугубо неклассически (но не по-средневековому, а барочно). Если в иконостасах предшествующего типа опоры располагались друг над другом (исключая местный ряд), то в «ритмических» иконостасах эта закономерность сбита, и колонки нижнего ряда зрительно не поддерживают вышележащие. В состав рядов включаются картуши, разрушающие видимую тектонику построения. Если для «метрических» иконостасов типична прямоугольная форма икон и разнообразятся только формы завершения, то в «ритмических» встречаются овалы, квадрифолии, многогранники, шести- и восьмилистники. Значительно более разнообразны и мотивы резьбы, включающие раковины, кубки, вазы, короны, шнуры с кистями, колонки и пилястры разных типов. Центральная ось не просто выделена, а безусловно доминирует, являясь главным организующим началом. Ярусные иконостасы изготавливались для ярусных же храмов — церкви Покрова в Филях (1694 г., ил. 7), Троицы в Троицком-Лыкове (1696 г.), Спаса Нерукотворного в московском Зачатьевском монастыре (1696 г.), хотя встречались и исключения: в Преображенской церкви Новодевичьего монастыря иконостас строится по ритмическому принципу, хотя сам храм кубичен. Они, вероятно, привлекали заказчиков эффектным видом и совершенством исполнения.

Итак, русский иконостас второй половины XVII в., по существу, превратился в гигантскую резную раму. Это, очевидно, было вызвано стремлением обособить каждую икону, акцентировав ее содержание для молящегося. Такой процесс шел почти параллельно процессу обретения иконой ряда черт живописи нового времени, т. е. сближения иконы и картины. В некоторых случаях это приводило к изменению смысла деисусного ряда. В церкви Покрова в Филях «деисусным» фактически остался лишь средник со Спасом на престоле и предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей. Архангелы, помещенные в отдельных обрамлениях по обе стороны от центральной иконы, показаны не в молении и даже не в предстоянии Христу, а почти фронтально обращенными к зрителю. Апостолы сгруппированы по шесть на каждой доске в довольно свободных позах, также отвечающих не совместному молению, а типу «Святого собеседования» (Sacra Conversatione). Жест моления у апостолов Петра и Павла сменяется указующим жестом: они словно призывают других апостолов и собравшихся в храме воздать честь Христу.

С нашей точки зрения, описанное явление нельзя интерпретировать как результат «обмирщения» церковного искусства, отражающего оскудение религиозности в русском обществе. На рубеже средневековья и нового времени в России, как и в странах Западной Европы, произошло изменение характера религиозного чувства, изменение переживания основных моментов вероучения. Во-первых, формирование самосознающей личности привело к индивидуализации общения с Богом и, в конечном счете, не к умалению, а к углублению духовной жизни. Если перед иконостасом с разделенными иконами молящиеся

включались в предстояние Христу вместе со святыми, то перед «рамочным» иконостасом человек общался с каждым святым один на один. Во-вторых же, Божество стали воспринимать не столько в трансцендентном, сколько в персональном плане: в богочеловеческом естестве Христа акцент явно оказался перенесенным на вторую, человеческую природу Сына Божия. Это необыкновенно усилило возможность сопереживания евангельскому рассказу, актуализировало Священную историю. У молящегося возникла потребность не в предстоянии, а в соучастии; поэтому, например, праздничные иконы воспринимались не как сакральные вехи в круговороте церковного года, а как сцены, происходящие на глазах у собравшихся[83].

Отсюда с неизбежностью должен был возникнуть тот *«принцип стороннего взгляда»*, который породил концепцию картины кватроченто[84]. Картина же, понимавшаяся как зеркало или окно в мир, нуждалась в раме для разделения двух пространств — картинного и реального, поскольку мир иконы и мир зрителя мыслились тождественными, а значит, имеющими возможность взаимного перехода. В иконе «Рождество Богоматери» из церкви Покрова в Филях это отождествление миров зашло так далеко, что на первом плане в иконе изображена иллюзорная тень от реального обрамления иконной доски, то есть от картуша-рамы. Показательно, что окна храмов «нарышкинского стиля» обрамлялись наподобие икон: снаружи их украшали белокаменные картуши, а внутри — деревянная резьба (церкви Троицы в Троицком-Лыкове и Покрова в Филях). В свою очередь, зеленовато-голубые фоны икон, пришедшие на смену традиционным золотым, напоминали небо, видное через окна. Таким образом, уподобление иконы в иконостасе окну в мир становилось предельно наглядным.

Иконостасы второй половины XVII в. стали самой заметной принадлежностью церковного интерьера. Поскольку же как отдельные части храма, так и предметы, причастные к богослужению, издревле имели символические значения, связанные с литургией, в научной литературе предпринимались попытки выявить символику иконостаса. Основываясь на святоотеческом толковании алтаря как рая, Н. И. Троицкий уподобил высокий иконостас ограде рая, царские врата — райским вратам, а растительный орнамент — райским деревьям, цветам и травам[85]. Однако в русской литературе XVII в. было известно значение не резного иконостаса, а алтарной преграды древней формы. В 1656 г. была издана на русском языке книга «Скрижаль» — компиляция из сочинений Германа Константинопольского и Симеона Солунского, составленная в XVI в. греческим монахом Иоанном Нафанаилом. В ней содержался текст о космите: *«Верху убо дву столпу есть космит, сей являет союз любве и соединение и совокупление святых от земли со Христом, вкупе с горними святыми ангелы. Зане и образ Спасов стоит посреде, и на единой стране святая мати его, и на другой стране Креститель и Предтеча, аще случится, ангели и апостоли, и прочии святии, являюще Христу быти тако на небесех со святыми своими»*[86]. Любопытно, что смысл Деисуса в этой цитате видится не в молении за человечество, а в предстоянии Христу на небесах[87].

Очевидно, упоминание о двух столбах под космитом (*«верху убо ову стоиту есть космит»*) было непонятно русскому читателю, поскольку в русских храмах к тому времени ничего подобного не имелось[88]. Кроме того, весь иконостас в этой цитате из «Скрижали» сводился к деисусному чину и даже к его среднику: ангелы, апостолы и прочие святые присутствуют только «аще приключится», а совсем не обязательно. Незафиксированность символики именно высокого русского иконостаса вызвала неустойчивость термина, отразившуюся в «Азбуковниках»: *«...иконостасом наричют грецы налойныя иконы, иже полагаются на налои на коегождо день настоящего святого; и паки иконостас наричется деисус: нецыи, не ведуще речи греческа языка, иконостасом наричют крест, но убо крест по гречески наричется ставрос»*[89]. Не отмечается в «Скрижали» и символика царских врат, хотя в церковном обиходе они не могли не сопоставляться с многочисленными богослужебными текстами, содержащими упоминания о вратах.

Это положение было отчасти компенсировано распространением на русской почве сочинения Феодосия Сафоновича «Выклад о церкви», где греческие толкования были приспособлены к украинской церковной практике. Там было указано, что врата называются царскими, ибо ими входит Царь Славы Христос; их разделение на две створки означает разделение невидимых вещей от видимых (в «Скрижали», согласно Симеону Солунскому, эта функция закреплялась за столбами космита). Феодосий объяснил также, *«чему на Царских вратах четырех евангелистов малюют»*, и — самое важное — дал толкование апостольского деисуса, со времен патриарха Никона принятого и в русской церкви: *«Алтарь есть Маестат Христов, для того Христа на Маестате як Судию малюют, а при нем 12 Апостолов, бо им так сам Христос обещал»*[90]. Итак, именно апостольский Деисус должен был связываться с идеей Страшного суда.

В качестве ремарки относительно символики врат иконостаса можно вспомнить текст толкования на Апокалипсис Андрея Кесарийского, изданного в Москве в 1625 г. Там говорится о вратах Небесного Иерусалима: *«Четверочастный же образ врат, и троичное их сказание и объяснение, являет познание Пресвятая Троица покланяемыя от четверокопечныя Вселенныя... Троичную апостолов четверицу, проповедницу Святая Троица, и послание четырех Евангелистов в четыри земныя конце»*[91]. Андрей Кесарийский имеет в виду четыре стены Горнего Иерусалима, в каждой из которых имеется по трое ворот; однако этот текст мог ассоциироваться и с интерьером храма. Четверочастный образ врат и послание четырех евангелистов в четыре конца земли — это четыре филенки с евангелистами на царских вратах, а троичное сказание — трое врат иконостаса, царские, северные и южные, и помещение иконы Троицы над царскими вратами.

Н. Н. Соболев отмечал, что с момента появления «белорусской резы» врата *«теряют характер отдельного законченного пятна узорного входа и соединяются в одно целое с композицией всего иконостаса»*[92]. Тем не менее врата достаточно выделяются в структуре «фламских» иконостасов благодаря обширности резного поля своих створ. Шесть обязательных икон с изображе-

ниями Богоматери, архангела Гавриила и евангелистов глубоко погружаются в завитки резных листьев или картушей, что заставило вешать на врата дополнительные образки для целования. Створы нередко имели фигурный верх, причем вырез сени над вратами мог не соответствовать створам, обладая еще более сложной формой. К одной из створ прикреплялся нащельник — вертикальный элемент, прикрывавший стык створ. Обычно он уподоблялся колонке, несмотря на видимую нелогичность такого приема (постановка колонны по центру прохода). Если колонки иконостаса были увиты прорезной лозой, такая же лоза вырезалась и на нащельнике. В иконостасе церкви Успения на Покровке снизу в центре врат изображен даже постамент, от которого вверх поднимается лоза, перевитая цветами, а сверху все это венчается капителью. Обычно нащельник завершался резной короной, что наглядно выражало идею «царственности» врат[93].

Выявление изменений иконографического состава иконостаса в XVII в. не входит в задачу настоящей статьи. Мы перечислим лишь те из них, которые сказались на облике иконостаса в целом. Прежде всего это появление новых рядов. Ряд «греческих мудрецов» расположился на тумбах под местным рядом[94], предопределив оформление этих тумб картушами, а не сплошными декоративными панно[95]. Апостольские проповеди со сценами страданий стали дополнительным рядом выше или ниже деисусного[96]. Вероятно, именно в иконостасах второй половины XVII в. стал общеупотребительным известный с предыдущего столетия пядничный ряд, поскольку собор 1666/1667 г. осудил практику временного приношения собственных икон прихожан во храмы. Эти иконы ставились в разных местах, из-за чего *«всяк своей Иконе моляся на различныя страны покланяются»*[97]; на Пасху владельцы забирали иконы в дома, и интерьер храма оголялся. Собор предписал отдавать иконы в церковь без возврата, а также кланяться и ставить свечи вначале местным иконам, а затем уже остальным. Размещение домашних икон-пядниц над местным рядом автоматически обеспечивало надлежащее поклонение местным образам.

Более всего повлияло на композицию иконостасов возникновение отдельного ряда Страстей Христовых и завершение иконостаса «Распятием». Страстные иконы помещались выше всех остальных и обычно заключались в отдельные резные картуши. Рассмотреть конкретные сюжеты в верхнем ряду многоярусного иконостаса снизу практически невозможно; вероятно, картуши в этих условиях приобрели функцию знака, отмечающего наличие икон именно данной тематики. Наличие Распятия особо оговаривалось соборным постановлением 1667 г.: *«Лепо бо и прилично есть во святых церквах на деисусе* (иконостасе. — *П. Б.-Л.*) *вместо Саваофа, поставить крест, сиречь, Распятие Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. Якоже чин держится издревле во всех святых Церквах в восточных странах, и в Киеве и повсюду, опричь Московского Государства... Якоже Моисей в пустыни воздвиже меднаго змия... такожде и мы ныне новый Израиль зряще во святой церкве на Распятие, и Страсти Спасителя нашего Иисуса Христа, исцеляемся от угрызения невидимаго змия диавола: сиречь, от грехопадений наших»*[98].

Обычно «Распятие» в XVII в. было не резным, а живописным, обрезным по контуру и заключенным в раму из позолоченной резьбы. Его фланкировали такие же обрезные фигуры предстоящих в аналогичных рамах. Весь иконостас при этом оказывался как бы подножием «Распятия». Если учесть, что благодаря наличию страстных икон даже «метрические» иконостасы в верхней части приобретали пирамидальное построение, то иконостас стал зримо напоминать облик горы Голгофы: мысль об исцелении «от грехопадений наших» непосредственно связывалась с идеей искупления.

В заключение коснемся вопроса о судьбе русского иконостаса в первой половине XVIII в. В петровское время, казалось бы, декларируется полный разрыв с предшествующим этапом: иконостас собора Петропавловской крепости разительно отличается от «фламских» иконостасов. Он порожден базиликальным планом постройки, где купол располагается в восточной части (последняя пятая травея от входа, не считая алтаря). Центральная, сильно повышенная часть иконостаса находится в подкупольном пространстве, а боковые — в боковых нефах, так что композиция оказалась трехчастной; каждая часть раскреповка с сильным заглублением проема врат. При этом царские врата с горельефным изображением Тайной вечери имеют вид сквозной решетки, которая понижается по эллиптической кривой к центру, акцентированному плоскорельефной беседкой-ротондой[99]. Верхний край царских врат и арка над ним образуют эффектный овал, практически полностью открывающий взору внутренность алтаря. Композитные колонны большого ордера по пропорциям близки к каноническим: они охватывают два яруса, а не один, как во «фламской» резьбе, за счет чего укрупняется масштаб иконостаса. Обилие круглой скульптуры и новые мотивы резьбы (в частности, появление рокайлей) довершает ощущение нетрадиционности этого памятника[100].

И тем не менее петропавловский иконостас во многом продолжает и развивает «фламскую» традицию. Это тем более естественно, что он создавался по проекту и под наблюдением И. П. Зарудного в Москве московскими же резчиками, и даже на место в соборе его устанавливал московский столяр Трифон Иванов[101]. Выделение центра с пониженными боковыми частями было характерно для иконостасов «ритмического» типа; заглубление врат возродило прием, найденный в «ренессансных» вратах-порталах. Во «фламских» иконостасах можно найти прототипы почти всех резных деталей. Там встречались и скульптурные изображения ангелов, и каннелированные колонки с пышными капителями (иногда недостаточно понятые, а иногда почти классические, как в Преображенской церкви Новодевичьего монастыря). Имитация ткани в резьбе петропавловского иконостаса не менее успешно исполнялась и старыми московскими резчиками: в иконостасе Успенского собора в Дмитрове (конец XVII в.) ткань пропущена в резные же кольца, в иконостасе Трехсвятительской церкви у Красных ворот в Москве (1705 г., в настоящее время в церкви Иоанна Воина на Якиманке) она свисает из ваз, а в Преображенской церкви Новодевичьего монастыря образует балдахины. Даже такая нетрадиционная арка иконостаса И. П. Зарудного соответствует аркам «фламских» иконостасов, где существовал и прообраз всей

импозантной композиции-овала: в церкви Гребневской Богоматери в Москве (1698 г.) верхний край царских врат и нижний край сени над ними образовывали круг — открытый вырез, также отчасти раскрывавший пространство алтаря.

Не все новации, примененные в иконостасе собора Петропавловской крепости, нашли непосредственное продолжение в 1730–1760-е годы. Иконостас петербургского Сампсониевского собора (1737–1739 гг.) по композиции значительно более напоминает «фламские» иконостасы: он образует сплошную плоскую стенку 11-метровой высоты и включает пять рядов икон. Скульптура в нем присутствует весьма умеренно, основу декора составляет растительная резьба. Однако, как и в петропавловском иконостасе, здесь применены колонны большого ордера, а мотивы резьбы имеют еще более выраженный рокайльный характер (колонны, перевитые жгутами из цветов, разорванные раковины, асимметричные лиственные гирлянды). Из-за вычурных форм обрамлений иконы приобрели неправильные очертания, что также типично для иконостасов рококо.

Важным новшеством, наметившимся, но не до конца развитым в иконостасе Петропавловского собора, является принципиально иное соотношение декора и конструкции. Во «фламских» иконостасах резьба и конструкция были неразделены: вся видимая конструкция и складывалась из резьбы: колонки — из листьев, врата — из картушей, горизонтальные пояса между рядами икон — из бесконечных орнаментальных мотивов[102]. В сампсониевском иконостасе в качестве единственно реального конструктивного элемента выступает плоскость иконостасной стены, несущая не только иконы, но и окружающие их резные рамы. Эти рамы просто наложены сверху на плоский фон и являются уже чистой декорацией, не претендующей на выражение конструктивной идеи. Противопоставление несущей основы и накладных элементов становится особенно наглядным благодаря тому, что плоскость иконостаса окрашена в зеленый цвет, а рамы икон позолочены[103].

Что касается московских иконостасов, то они все еще сохраняли традиционные черты даже в середине XVIII в. Иконостас церкви Никиты мученика на Старой Басманной (1751 г.) по структуре напоминает упрощенный вариант «ритмического» иконостаса церкви Покрова в Филях. В нем ясно читаются три больших яруса, на уступах которых поставлены картуши и знакомые по «фламской» резьбе кубки; все колонны находятся друг над другом, иконы имеют довольно простые очертания. Однако раскреповки при заглубленной центральной части заставляют вспомнить творение Зарудного, а врата украшены рельефной «Тайной вечерей». В иконостасе церкви Николы Заяицкого (1759 г.) центр тоже был заглублен, но все же выступал вперед по сравнению с боковыми частями: там была применена сложная система раскреповок, которая создавала игру криволинейных и плоских поверхностей иконостаса, находящихся под углом друг к другу. Общая композиция была ступенчато-пирамидальной, а резьба носила рокайльный характер.

В литературе встречается мнение, что после реорганизации Оружейной палаты в 1711 г., когда резчики были частично распущены, а частично переведе-

ны в Петербург для выполнения различных декоративных работ, «белорусская резь» если и продолжала существовать, то только на периферии. Именно с этой датой Н. Н. Соболев связывал распространение такого типа резьбы по всей стране[104]. Однако имеется немало первоклассных «флемских» памятников, созданных до 1711 г. в разных районах России: таковы иконостасы ярославских церквей Ильи Пророка, Вознесения, Федоровской Богоматери, Варвары, церкви Благовещения в Ростове, Преображенского собора в Холмогорах, Никольской единоверческой церкви во Пскове, Воскресенского собора в Вятке и др. С другой стороны, и после 1711 г. в Москве появляются новые произведения «белорусской резьбы» — в церкви Троицы на Капельках (1712 г.), соборе Златоустовского монастыря (1714 г.) и даже в церкви Николы в Кобыльском (1736 г.). Поэтому 1711 год не является рубежом между старой («флемской») и новой манерой резьбы как в Москве, так и в провинции.

Безусловные художественные достоинства «флемской» резьбы послужили причиной подражания ей в XVIII в. В северных областях нередко встречаются иконостасы, где инструментами народного резчика плоскостно воспроизводятся виноградные лозы, розы и подсолнухи и т. п. Иногда заказчики целенаправленно требовали повторить полюбившийся образец. Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме был исполнен местными резчиками из посада Большие Соли под руководством Петра Золотарева и Макара Быкова в 1756–1758 гг. Однако он почти неотличим от иконостасов предшествующего столетия, поскольку делался по образцу «флемского» иконостаса костромского Успенского собора[105]. Даже прорезные колонки с виноградной лозой исполнены в нем не менее виртуозно, чем в оригинальных памятниках второй половины XVII в. Иконостас вологодского Софийского собора исполнялся в 1730-е годы монахом польского происхождения Арсением Борщевским[106]. Высокий пятиярусный раскрепованный иконостас очень скромно украшен плоской орнаментальной резьбой и каннелированными пилястрами. Однако прорезные царские врата декорированы характерными «флемскими» цветами и виноградом. Можно было бы предположить, что врата уцелели от предшествующего иконостаса 1686–1695 г., но в их резьбу вкомпонованы только пять икон вместо шести. Пятая икона помещается, согласно рокайльному канону, посредине врат, так что линия створа делит ее на две части. В XVII в. такое решение не встречалось, что свидетельствует о современности врат иконостасу Софийского собора[107].

Анализ материала показывает, что в иконостасах XVIII в., наряду с новыми чертами, продолжаются тенденции, наметившиеся в предыдущем столетии, так что *«резной декор церковных интерьеров XVIII в. развивается постепенно и органически из пышной „флемской" резьбы второй половины XVII в.»*[108]. Более тесную связь с предшествующим эталом (чем это имело место в архитектуре) можно объяснить неравномерностью вызревания черт, характерных для нового времени, в разных видах искусства XVII в. Декоративно-прикладное искусство в некоторых его сферах — в частности, в оформлении иконостасов — оказалось более продвинутым в сторону новоевропейских форм. Если в отношении русской архитектуры второй половины XVII в. термин «барокко» можно употреб-

лять лишь условно, то стиль резьбы иконостасов уже допустимо определять как национальный вариант общеевропейского барокко, которое в следующем столетии сменяется общеевропейским же рококо.

Примечания

[1] В некоторых трудах иконостасы XVII в. только упоминаются как результат эволюции первоначальных алтарных преград (см., например: *Филимонов Г. В.* Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859; *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах // Православное обозрение. М., 1872. Т. 2. № 11; *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. Т. 1. Период первый, киевский или домонгольский: Вторая половина тома. М., 1997. С. 195–217).

[2] *Сперовский Н. Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. СПб., 1891. Ч. 2; 1892. Ч. 1–2; 1893. Ч. 2.

[3] *Павлинов А. М.* Древности Ярославские и Ростовские. М., 1892; *Красовский М. В.* Курс истории русской архитектуры. Ч. 1: Деревянное зодчество. Пг., 1916. С. 330 и сл.

[4] *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря: Образцовый русский иконостас XVI–XVII веков, с прибавлением Краткой истории иконостаса с древнейших времен. М., 1902.

[5] *Троицкий Н. Н.* Иконостас и его символика // Тр. VIII Археологического съезда в Москве. 1890 г. М., 1897. Т. 4. С. 93–96.

[6] *Флоренский П. А.* Иконостас. М., 1995.

[7] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. Л.; М., 1934.

[8] *Мисаил Н. Е., Померанцев Н. Н., Постникова-Лосева М. М.* Резьба и скульптура XVII века // История русского искусства. М., 1959. Т. 4. С. 305–328; *Бибикова М. М.* Монументально-декоративная резьба по дереву // Русское декоративное искусство. От древнейшего периода до XVIII в. М., 1962. Т. 1. С. 85–108.

[9] *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса // Вестн. Русского западно-европейского патриаршего экзархата. Париж, 1971. № 44.

[10] *Левина Т. В.* Материалы к выставке «Резьба русских иконостасов XVII–XIX вв.» // Коломенское: Материалы и исследования. М., 1991. Вып. 2. С. 3–19; *Она же.* Резные царские врата русских иконостасов XVI–XVII веков: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 1992.

[11] *Красовский М. В.* Указ. соч. С. 330.

[12] О появлении и развитии этой формы в Византии см.: *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 110–136.

[13] *Филатов С. В.* Письменные источники о составе иконостасов XVI века // Архитектурное наследие и реставрация: (Реставрация памятников истории и культуры России). М., 1984. С. 125–127; *Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы в XVI в.: их состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М., 1993. С. 62. Однотябловый иконостас был также в церкви Успения в Мелетове (1461 г.; см.: *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 56).

[14] *Подъяпольский С. С.* Каким же был иконостас Рождественского собора Ферапонтова монастыря? // Ферапонтовский сборник. М., 1991. Вып. 3. С. 167.

[15] В. П. Щепкин на основании палеографических признаков вырезанной надписи датирует доску XIII в. (см. *Щепкин В. П.* Русское деревянное тябло XIII в. — Сборник статей, посвященных почитателями академику и заслуженному профессору В. И. Ламанскому по случаю 50-летия его ученой деятельности. СПб., 1908. Ч. 2. С. 787–791). Однако, учитывая неоднозначность палеографической интерпретации надписей такого типа, можно предположить, что данный памятник относится к значительно более позднему периоду (А. В. Рындина датирует его XVI в.).

[16] *Сорокатый В. М.* Указ. соч. С. 62.

[17] По подсчетам В. М. Сорокатого, в 1617 г. среди царских врат новгородских храмов резные врата составляли не более четверти общего количества (Там же. С. 65).

[18] Опись Ярославской Ильинской церкви, составленная в 1651 году храмоздателями Скрипиными. — ЯГВ. 1850. № 43. С. 421.

[19] См.: *Павлинов А. М.* Указ. соч. С. 16–18; *Бобринский А. А.* Народные русские деревянные изделия. М., 1914. Вып. 12. Табл. 182–185. Н. Н. Соболев справедливо заметил, что в сельские церкви такие врата попадали в поздний период, будучи переданы туда из городских соборов и церквей.

[20] В Покровском соборе Александровской слободы южный и северный порталы (1513 г.) сохраняют старую схему романизирующих перспективных порталов, а в западном пилоны и откосы оформлены широкими орнаментированными филенками, напоминая порталы Архангельского и Благовещенского соборов (*Бочаров Г. Н., Выголов В. П.* Александровская слобода. М., 1970. С. 12–13). Порталы центрального столпа собора Покрова на Рву (1555–1561 гг.) строятся по ренессансному образцу, но сильно упрощенная декорация очень далека от итальянских истоков; то же можно сказать по поводу западного портала церкви Троицы в Александровской слободе, открытого В. В. Кавельмахером и, вероятно, исполненного несколько позже порталов собора Покрова на Рву (см.: *Баталов А. Л.* Московское каменное зодчество конца XVI века: Проблемы художественного мышления эпохи. М., 1996. С. 206–207).

[21] Мы пользовались изданием: *Vries V. de, Vries H.* L'architectura contenant la Toscane, dorique, ionique, corinthiaque et compose fait par Henri Hondius. Avec quelques belles ordenances mise en perspective par Jean Vredeman... Amsterdam, 1628.

[22] Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. М., 1968. С. 161–162.

[23] *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 165–167. Ил. 67, 68, 101.

[24] Там же. С. 166.

[25] Троице-Сергиева лавра... С. 161.

[26] *Овчинникова Е. С.* Церковь Троицы в Никитниках: Памятник живописи и зодчества XVII века. М., 1970. С. 134.

[27] Д. К. Тренев писал, что *«нижняя часть иконостаса с резьбою иного рисунка, очевидно, более позднего устройства»* (*Тренев Д. К.* Памятники древнерусского искусства в церкви Грузинской Богоматери в Москве. М., 1903. С. 13). Церковь пострадала в 1812 г., после чего был переосвящен Никольский придел (его первоначальный иконостас не сохранился). Поновление всей церкви состоялось в 1845 г. Тогда, вероятно, переделали иконостас главного храма, попытавшись скопировать царские врата южного Никитского придела (конец XVII в.). Переделки, как нам кажется, не ограничились нижней частью иконостаса: возможно, заново изготовили все резные части с ориентацией на древние формы.

[28] См.: *Баженов И. В.* Воскресенская, что на Дебре, церковь в городе Костроме: Археологический очерк. Кострома, 1902. С. 13.

[29] Некоторые исследователи считают, что поскольку часть Ризы Христовой, для которой и строился придел, была пожертвована храмоздателям только в 1650 г., то возведение придела относится к более позднему времени. Однако Т. Е. Казакевич отмечает, что о даровании святыни было известно заранее, так что придел сооружали одновременно с храмом (*Казакевич Т. Е.* Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Материалы и исследования. М., 1980. С. 19).

[30] В описи 1651 г. (см. примеч. 18) при описании «церковного строения» царские врата в Ризположенском приделе не упоминаются, хотя подробно описаны врата главного храма (позднее они были перенесены в придел Варлаама) и Варлаамовского придела. Причину умолчания понять трудно, но нет сомнений, что даже если врата не успели изготовить к освящению, то спустя почти год после него они должны были быть на месте.

[31] Поновлены в 1875 г. (см.: Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Вып. 1: г. Кострома. ч. 1. Кострома, 1996. С. 146–147).

[32] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба... С. 78–79. Приезжие резчики работали в Москве и раньше: в 1653 г. царские врата по заказу патриарха резали «*иноземец Иванко Иванов... с Петром резщиком*» (*Забелин И. Е.* Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. М., 1884. Ч. 1. С. 27). Однако подобные эпизоды еще не оказали заметного влияния на облик русских иконостасов.

[33] *Абецедарский А. В.* Русско-белорусские связи в XVII веке. Сборник материалов. Минск, 1961. С. 428, 432.

[34] Там же. С. 485.

[35] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба... С. 80–81.

[36] В книге М. Д. Драгана «Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.» (Київ, 1970) приведена фотография модели иконостаса Успенского собора Киево-Печерского монастыря со следующим комментарием: «*Старейшие украинские полные иконостасы уцелели в Галиции, но только от начала XVII в. Эти иконостасы имеют уже целиком завершенную форму, которая с небольшими, в основном несущественными изменениями сохраняется на протяжении XVII и XVIII ст. Так, иконостас Успенского собора Киево-Печерской лавры, об облике которого известно по литой медной модели, исполненной в 60-х годах XVIII ст. по заказу московского патриарха Никона, имеет четко выраженные стилевые признаки, характерные для искусства XVII в. Эта модель могла служить образцом для собора основанного Никоном Воскресенского Новоиерусалимского монастыря близ Москвы*» (С. 12–13). Вероятно, датировка модели 60-ми годами XVIII в. является опечаткой, но в любом случае это известие сомнительно.

[37] *Харламович К. В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. С. 252.

[38] *Драган М.* Українська декоративна різьба... С. 73.

[39] *Забелин И. Е.* Историческое описание московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893. С. 45.

[40] Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 8: Крада–Ляцкина. М., 1981. С. 211–212.

[41] Менее вероятно, на наш взгляд, хотя и допустимо происхождение этого термина от нем. «Schalholz» (горбыль).

[42] *Тихомиров И. И.* Историческое описание новгородского Знаменского собора. Новгород, 1889. С. 25.

[43] О названиях инструментов см.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. СПб., 1996.

[44] Там же. Т. 4 (Т. Ящур). С. 198, см. также: *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 4. Стб. 1144.

[45] См.: *Zachwatowicz J.* Architectura Polska do polowy XIX wieku. Warszawa, 1956. S. 21.

[46] Historia sztuki polskiej w zarysie. Krakow, 1965. T. 2. S. 237.

[47] См.: *Покрышкин П. П.* Благовещенская церковь в Супрасле. СПб., 1874. С. 8. Ил. 26. Этот иконостас не был похож на «флемские»: в нем использовались гермовидные пилястры с головками херувимов, близкие к архитектурному декору жилых зданий Казимежа, Люблина и других польских городов, а также сдвоенные колонки, покрытые плоским растительным узором, и мощные венчающие волюты.

[48] См.: Katalog zabytkow sztuki w Polsce. Warszawa, 1961. T. 3, вып. 10. Ил. 38.

[49] *Stankiewicz J., Szermer B.* Gdansk. Warszawa, 1959. Ил. 138.

[50] Katalog zabytkow sztuki w Polsce. Warszawa, 1957. T. 3, вып. 3. С. 46.

[51] Сейчас в ГИМ, воспр. см.: Пластыка Беларуси XII–XVIII стагоддзяу. Мінск, 1983. Ил. 90–92.

[52] Katalog zabytkow sztuki w Polsce. Warszawa, 1969. T. 5, вып. 14. Ил. 55.

[53] То же. Warszawa, 1968. T. 5, вып. 13. Ил. 17–20, 67, 68; То же. Warszawa, 1958. T. 3, вып. 6. Ил. 17.

[54] *Ulbrich A.* Geschichte der Bildhauernkunst in Ostpreussen. Konigsberg, 1929. Il. 173, 200, 206. Taf. 12.

[55] *Соболев Н. Н.* Стили в мебели. М., 1939. Ил. 72, 75.

[56] Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С. 365.

[57] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба... С. 90.

[58] Там же. С. 95–96.

[59] *Белокуров С. А.* О библиотеке московских государей в XVI столетии. М., 1898. С. 96, 97.

[60] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба... С. 94–95.

[61] О них см.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М., 1993. С. 190–206.

[62] Ряд таких изданий указал Е. В. Михайловский, попытавшийся отождествить их с книгами, упомянутыми в описях XVII в. (см.: *Михайловский Е. В.* О национальных особенностях московской архитектуры конца XVII века. М., 1949. Автореф. дис. ... канд. архитектуры). Однако этот автор при отборе изданий ориентировался на библиотеку тогдашней Академии архитектуры, не задаваясь вопросом о реальном бытовании тех или иных экземпляров в России и не учитывая возможность их использования на практике.

[63] *Таруашвили Л. И.* Эстетика архитектурного ордера. От Витрувия до Катрмера де Кенси. М., 1995. С. 22.

[64] Помимо оригинальных трудов С. Серлио, Д. Б. Виньолы, А. Палладио, В. Скамоцци, Ф. Делорма, Г. Блума, Г. Краммера, которые в XVI–XVII вв. неоднократно издавались на разных языках, выходили также переработки и варианты, принадлежащие разным авторам и издателям (напр.: В. Диттерлин. Architectura von Austheilung, Symmetria und Proportion der funf Saulen durch Wendel Deitterlin im Niremberg 1598; Фредеман де Фрис. Vredeman de Vries. Les cinq rangs de l'architecture. Amsterdam, 1620; Р. Кассман. Architectura Lehr Saulen Buch. Rutgerus Kaseman inventor. Abraham Hohenberg excudit. Koln, 1643; К. Я. Висхер. Beschryvinghe van de vijf Colomnen van Architecture... Amsterdam, 1648; С. Каммермейр. Von den Funff Ordnungen der Seulen in der Bau Kunst. Nurnberg, 1678; С. Боебом. Cort ondervys van de vyf Colomnen door Symon Bosboom... Amsterdam, 1682, и др.).

[65] *Androuet du Serceau J.* Ornements d'orfevrerie propres pour flanquer et emailler. Paris, 1959.

[66] *Brv Th., de.* Emblemata nobilitati et vulgo... Frankfurt a/M., 1953.

[67] См., например: *Berliner R.* Ornamentale Verlage-Blatter. Leipzig, 1925. T. 1–2.

[68] *Забелин И. Е.* Историческое описание... Донского монастыря... С. 149, 152.

[69] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба... С. 174.

[70] См.: *Бусева-Давыдова И. Л.* О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII веке // АН. 1988. № 36. С. 48–49.

[71] *Забелин И. Е.* Историческое описание... Донского монастыря... С. 151.

[72] Подрядная запись 1695 года, на построение иконостаса в церкви Покрова Богородицы, что в Ильинском приходе, на Пробойной улице // ЯГВ. 1852. № 24. Часть неофиц. С. 219.

[73] Биговка в современном значении — технический термин, означающий процесс производства углубленных канавок (бигов) на сгибе картона и т. п.; в современном польском языке bigowka — биговальная машина. В приведенной цитате биговкой, возможно, называется сама канавка.

[74] *Забелин И. Е.* Историческое описание... Донского монастыря... С. 151.

[75] Там же. С. 151, 149.

[76] *Забелин И. Е.* Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. М., 1884. Ч. 1. С. 80–90.

[77] См.: *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., 1997. С. 48–60, 65–82.

[78] Здесь и далее при описании иконостасов, уничтоженных в годы советской власти, мы пользовались материалами фототеки Гос. научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, в том числе уникальными фотографиями из коллекции И. Ф. Барщевского, за что приносим благодарность М. Г. Рагозиной.

[79] См.: *Сперовский Н. Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. СПб., 1892. Ч. 1. С. 9; *Сорокатый В. М.* Указ. соч. С. 82.

[80] См.: *Павленко А. А.* Карп Иванович Золотарев — московский живописец конца XVII века (Материалы творческой биографии) // Произведения русского и зарубежного искусства XVI — начала XVIII века: Материалы и исследования. М., 1984. С. 139.

[81] *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в.: Словарь. М., 1910. Т. 2. С. 86.

[82] Там же. С. 140.

[83] Подробнее см.: *Бусева-Давыдова И. Л.* О так называемом обмирщении русского искусства XVII в. // Филевские чтения. Материалы третьей научной конференции. М., 1994. Вып. 7. С. 18–32.

[84] Подробнее см.: *Данилова И. Е.* От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.

[85] *Троицкий Н. Н.* Указ. соч. С. 94–96.

[86] Скрижаль. М., 1656. С. 90–91.

[87] Это подтверждает мнение ряда исследователей о том, что Деисус не связывался — точнее, не всегда связывался — с эсхатологической тематикой (см.: *Мыстивец Й.* Происхождение «Деисуса» // Византия, Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973. С. 59–63). «Скрижаль» в данном случае следует тексту Симеона Солунского (см.: Писания св. отцев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856. Т. 2. С. 191). Однако наряду с этим Деисус на Руси в XVII в. понимался и как моление за человечество: *«Образ Спасов седящего на престоле, во умолении по сторонам Пресвятые Богородицы да Иоанна Предтечи»* (*Успенский А. И.* Словарь патриарших иконописцев XVII века // Зап. МАИ. М., 1917. Т. 30. С. 72).

[88] Мы высказали предположение, что уникальные фресковые иконостасы ростовских церквей, строившихся по заказу митрополита Ионы Сысоевича, появились из-за желания заказчика согласовать русскую практику с положениями «Скрижали» (см.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Архитектурные особенности храмов Ростовской митрополии // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 159–168).

[89] *Ковтун Л. А.* Азбуковники старшего и младшего изводов. Л., 1991. С. 195.

[90] *Феодосий Сафонович.* Выклад о церкви. Чернигов, 1655. Л. 2 об.

[91] *Андрей епископ Кесарийский.* Толкование на Апокалипсис. М., 1625. С. 108.

[92] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба... С. 206.

[93] В некоторых памятниках (иконостас Преображенского собора в Холмогорах) над вратами помещали три короны, что иногда истолковывают как указание на «троецарствие» — правление царей Иоанна и Петра с царевной Софьей. Однако более вероятно, что короны символизируют Троицу, тем более что икона с этим изображением могла находиться на сени врат.

[94] Подробнее см.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Античность в русской художественной культуре XVII века. Рукопись.

[95] *«Да в местном поясу во шти тумбах в клеймах написать 12 Пророков Ельнинских живописным мастерством»* (*Тихомиров П. И.* Указ. соч. С. 23).

[96] В церкви Иоанна Предтечи на Опоках в Новгороде они были написаны прямо на досках апостольского деисуса (см.: *Сперовский Н. Н.* Указ. соч. Ч. 1. С. 13).

[97] Деяния соборов 1666 1667 годов. М., 1893. Л. 9 об. (паг. 2-я).

[98] Там же. Л. 24 об.–25.

[99] Существующие медные врата на железном каркасе изготовлены по образцу прежних деревянных в 1864–1866 гг. (см.: Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1972. С. 31).

[100] Существует мнение о причастности к проекту иконостаса как самого Петра I, так и местоблюстителя патриаршего престола Стефана Яворского (см., например: *Шульц С. мл.* Храмы Санкт-Петербурга: История и современность. СПб., 1994. С. 39). Однако иконостас изготавливался в 1722–1726 гг., а Стефан Яворский скончался в 1721 г. Сравнение памятника с декором московской церкви Гавриила архангела, исполненным под руководством И. П. Зарудного, дает основание отводить ведущую роль в проектировании петропавловского иконостаса именно этому мастеру.

[101] См.: Памятники архитектуры Ленинграда. С. 29. Кроме Трифона Иванова, в документах упоминается московский же резчик Иван Телега (См.: *Флоринский Д. И.* Историко-статистическое описание Санктпетербургского Петропавловского кафедрального собора. СПб., 1857. С. 3).

[102] В действительности, как говорилось выше, резные элементы были накладными и декоративными, а не конструктивными.

[103] Такое же решение было выбрано для иконостаса Андреевской церкви в Киеве (1752–1753 гг., резчики Иоганн Грот, Матвей Мантуров), только фон по указанию Ф.-Б. Растрелли окрасили в красный цвет (см.: *Мироненко О. К.* Андріївська церква: Історико-архітектурний нарис. Київ, 1978. С. 46–47).

[104] *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба... С. 87.

[105] См. Костромской Ипатьевский монастырь. Кострома, 1913. С. 35–36.

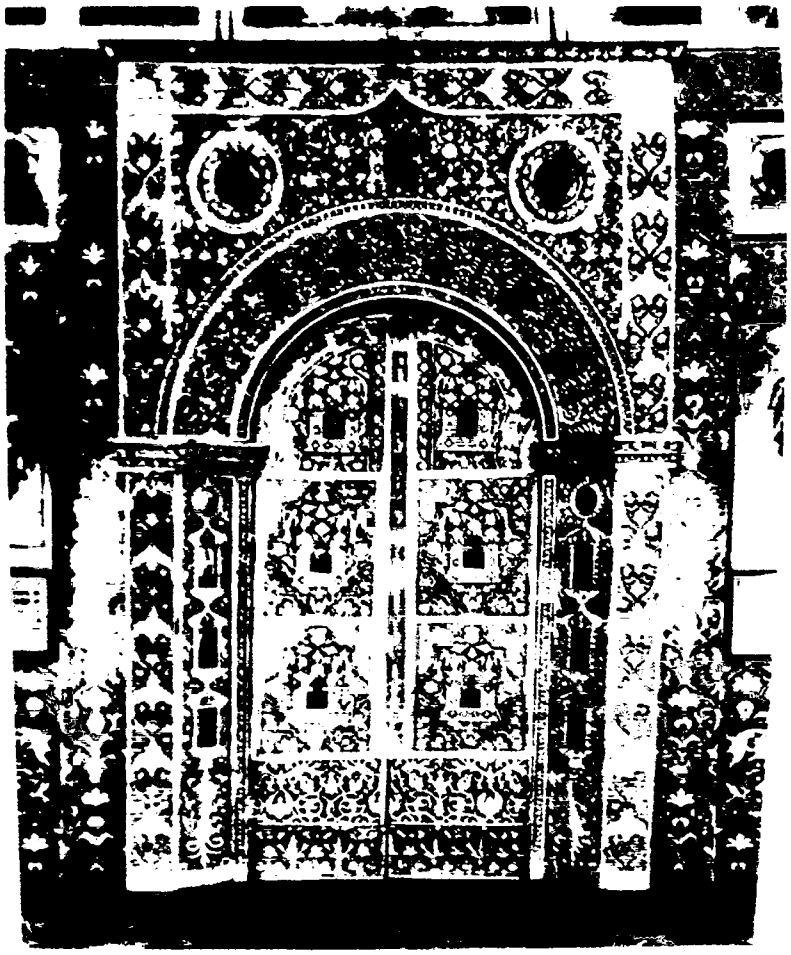
[106] См. *Рыбаков А. А.* Иконостас вологодского Софийского собора (к истории создания и реставрации). Вологда: Историко-краеведческий альманах. Вологда, 1994. Вып. 1. С. 242–243.

[107] К тому же иконостас XVII в. обгорел и частично рухнул в 1724 г., так что врата вряд ли оставались в хорошем состоянии (Там же).

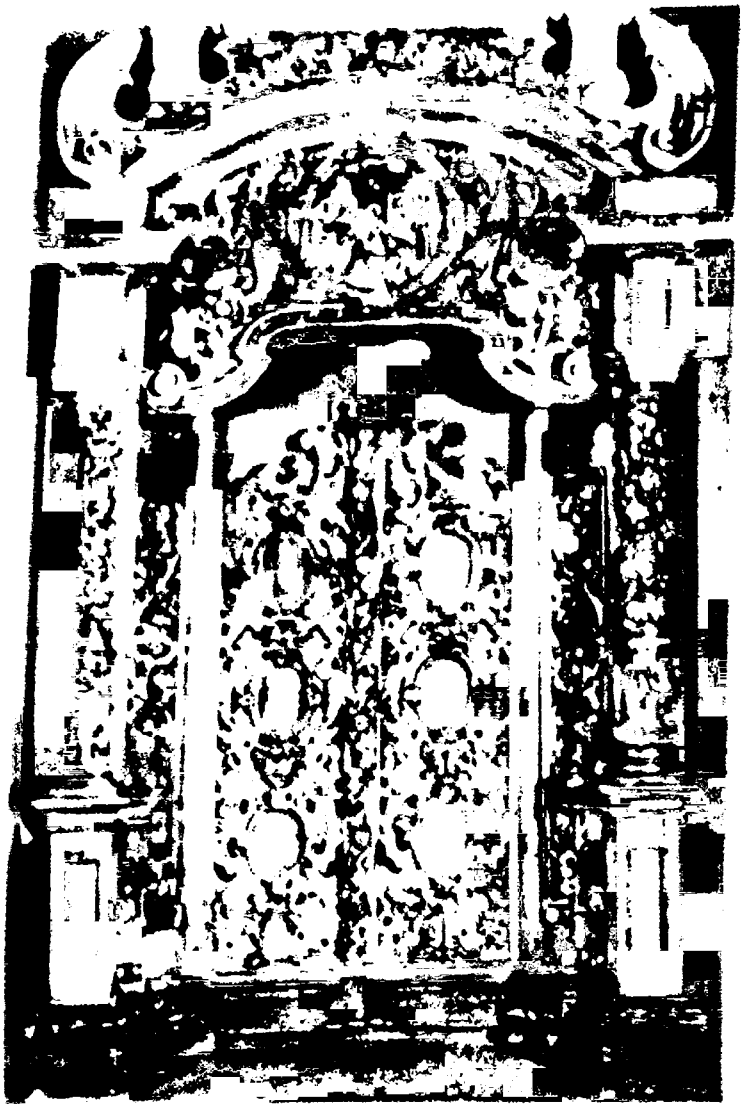
[108] *Бибикова М. М.* Указ. соч. С. 42.



1. Иконостас придела Трех святителей церкви Воскресения Христова на Дебре в Костроме. 1650. Фрагмент



2. Иконостас придела Положения Ризы Христовой церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1650. Фрагмент



3. Царские врата из церкви Григория Неокесарийского на Полянке в Москве. 1672. ГИМ



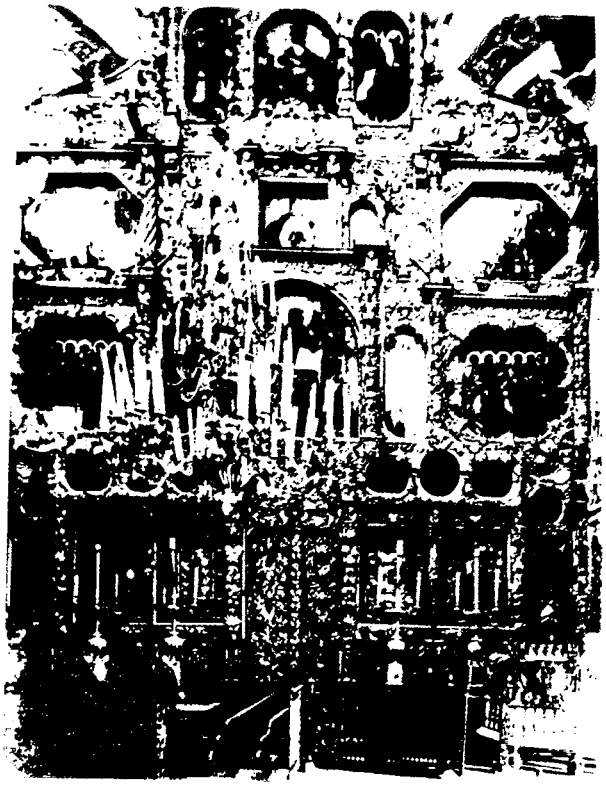
4. Царские врата Никольской цер
1669–1672. Фрагмент. Могилевский







6. Иконостас церкви Николы Большой крест. 1697. Фрагмент. Фото ГНИМА



7. Иконостас церкви Покрова в Филях. 1694. Резчик Карп Золотарев. Фрагмент. Фото ГНИМА

Ю. Н. ЗВЕЗДИНА

РАСТИТЕЛЬНЫЙ ДЕКОР ПОЗДНИХ РУССКИХ ИКОНОСТАСОВ. О ЗАПАДНЫХ ИСТОЧНИКАХ СИМВОЛИКИ

Одной из важных современных проблем изучения иконостаса является исследование принципиальных изменений, возникших в период позднего средневековья и перехода к новому времени. Оставив в стороне исследование образного строя икон в русском иконостасе конца XVII — начала XVIII в., возможности нового осмысления его рядов и неизбежно связанную с этим перестановку акцентов в составляющих его темах, а также и новые особенности соотношения и соотражения иконостаса с пространством храма, мы предлагаем обратиться собственно к конструкции такого иконостаса, безусловно заслуживающей отдельного внимания.

Большинство русских иконостасов этого периода получают яркий скульптурный растительный декор, в котором присутствуют и сильно стилизованные, и без особого труда угадываемые цветы и плоды. Часто они трактованы почти натюрмортно. Кроме того, нетрудно заметить, что одни и те же мотивы повторяются в разных изделиях мастеров-резчиков, создававших такие иконостасы во многих городах России. Автору этой статьи представляется необходимой некоторая предварительная систематизация материала, впервые предлагаемого вниманию исследователей русской культуры, поэтому здесь подробно анализируется один из наиболее ярких памятников второй половины XVII столетия — иконостас Вознесенского собора Вознесенского монастыря в Московском Кремле, который ныне можно увидеть в Патриаршьем дворце, в церкви Двенадцати апостолов[1] (ил. 5–11). Здесь в общий мотив золотого чудесного сада, окружающего иконописные образы, вплетены традиционные виноградные гроздь, листья аканта, немногочисленные цветы, а также яблоки, гранаты, инжир. Образцы подобных произведений мастеров-резчиков, работавших в России во второй половине XVII — начале XVIII в., традиционно называют «флемской резьбой», пришедшей на Русь из западных земель — в первую очередь, Украины и Белоруссии, в XVII столетии являвшихся проводниками западноевропейских художественных традиций. В нашей работе мы не будем касаться ни сообенностей развития украинской и белорусской деревян-

ной скульптуры, ни исторических подробностей сложного пересечения и синтеза множества традиций, характерных для центрально- и восточноевропейской культуры XVII в. Наша главная задача — обратить внимание исследователей русской, а также и восточноевропейской культуры XVII в. на особенности трактовки декоративных элементов, до сих пор совершенно не изученных с точки зрения смыслового строя внесюжетных образов, окружающих иконы и образующих подобие драгоценной преграды между центральным пространством храма и алтарем.

Рассматривая пышный растительный убор иконостаса второй половины XVII в., нельзя не вспомнить о таком общепринятом определении, как «узорочье», характеризующем особенности русского декоративного искусства в этот период. Наиболее традиционная, преобладавшая в предыдущие десятилетия точка зрения на эту особенность декора — «обмирщение» и стремление мастера ярко отразить реальные образы природы, сообщив им эффект праздничности. Автор этой статьи, долгое время разрабатывавший проблемы эмблематики, натюрморта и натюрмортных мотивов в западноевропейском искусстве XVI — XVII вв., считает необходимым не столько определить новые или менее традиционные способы рассмотрения тех же декоративных мотивов в связи с конкретными явлениями в общеевропейской культуре указанного периода, сколько найти и выявить некоторые параллели, вернее сказать, общие связки смысловых тяг, свойственных мировосприятию этого времени в наиболее общем целом. Все это, разумеется, не следует относить исключительно к такому явлению, как художественное оформление конструкции иконостаса.

1. Функция рамы

Прежде всего следует обратить внимание на функцию такой яркой декоративной конструкции по отношению к образу, который оно окружает. Это функция рамы. В нашу задачу не входит подробный анализ особенностей рамы европейского барокко. Отметим лишь, что в период господства этого стиля рама, не обладавшая самостоятельностью, вступает в особые соотношения с образом, который она призвана окружать, — во-первых, рама могла явно преобладать над заключенным в центре образом, на первый взгляд, как бы заслоняя его яркой пышностью или особой динамичностью своего декора; во-вторых, рама в ряде случаев могла обладать собственной смысловой насыщенностью, предлагая зрителю декоративные элементы, несомненно наделенные символикой, притом не всегда и не во всем совпадающие с обрамленным такой рамой образом; в-третьих, в соотношении «картина-рама» первый элемент всегда оставался первым и центральным — если не по яркости начального впечатления, то по необходимому смыслу.

2. Гирляндное обрамление в графике и миниатюре

Вслед за тем следует обратиться к некоторым особенностям трактовки обрамления в графике и миниатюре XVI — XVII вв. Мы говорим о западноевропейских вещах, хотя, конечно, ряд общих особенностей этого художественного явления ярко отразился и в русской книжной миниатюре того же пе-

риода, и в первых образцах печатной графики. Необходимо отметить особенно часто встречающееся сочетание, казалось бы, вполне самостоятельной декоративно-натуралистически трактованной рамки и центрального, обрамляемого содержания — текста, образа или «информации для созерцания», объединяющей образы и тексты в необходимом смысловом содержании. Очень часто мы обнаружим рамки — натюрмортные гирлянды из подвешенных на лентах и кольцах связок всевозможных плодов, начиная роскошными гроздьями винограда, связками яблок и груш в листве и кончая эффектно изогнутыми кабачками, корнеплодами, а также ягодами на ветвях. Такое «плодово-ягодное» обрамление может окружать портрет правителя, план города и т. д., как бы контрастируя с ними по смыслу и перебивая политическое содержание образа декоративной, натуралистически-натюрмортной побочной деталью. Тем не менее в символическом плане такое обрамление весьма органично и, для того времени, традиционно сочетается с центральным образом, представляя схему наиболее общего политического благопожелания — собранные в гирлянды многочисленные зрелые плоды символизируют здесь плодородие, благополучие и изобилие[2].

Эти графические декоративные рамки порою неожиданным образом начинают напоминать резную конструкцию русского иконостаса второй половины XVII в., украшенную растительной резьбой. Иногда они воспринимаются как графические разработки для дальнейшего воплощения в других видах искусства. Это отчасти действительно так — аналогичные гирлянды, с такими же особенностями трактовки цветов и плодов, часто встречаются в произведениях декоративно-прикладного искусства (например, декор часов или серебряной посуды), в скульптурном убранстве зданий.

3. Гирлянды в живописи XVII в. — интерпретация жанра

Особым предметом для разговора здесь должны явиться гирлянды в живописи — жанр, с успехом разрабатывавшийся фламандскими мастерами XVII в., но получивший популярность и распространившийся по всей Европе[3]. Известны многочисленные разновидности живописных гирлянд, но в связи с нашей темой следует обратиться к двум их типам — это гирлянды вокруг религиозного изображения и гирлянды цветов и плодов без каких-либо фигурных сцен посредине.

Гирлянды вокруг религиозных сцен.

Рассмотрим «Гирлянду цветов и фруктов вокруг изображения Мадонны с Младенцем и ангелами», приписываемую голландскому живописцу О. Марсеусу ван Схрику[4] (ил. 2). Это живописное сплетение виноградных гроздьев, колосьев и разнообразных цветов в виде венка вокруг медальона с изображением религиозной сцены. Пристальное изучение цветов и плодов с точки зрения их традиционной символики убеждает в том, что они теснейшим образом связаны с центральным изображением Мадонны и младенца Христа, выполняя при этом несколько функций. Одна из них — декоративная — становится очевидной сразу, при первом же взгляде на картину. Определение остальных требует обращения к традиционным особенностям мировоззрения эпохи, объ-

единившей элементы средневекового мышления с новыми гуманистическими традициями восприятия и истолкования вещи как частицы мира, синтезированными с особенностями риторических смысловых построений маньеризма и барокко. Изучая эту гирлянду с точки зрения смыслового строя, мы обнаружим в ней, в первую очередь, символическое определение главного христианского таинства — это троекратное повторение евхаристической эмблемы, выраженной языком натюрморта, — сочетанием крупных виноградных гроздьев с пшеничными колосьями. Собранные в гирлянду цветы указывают на непорочность Богоматери и Младенца (лилии, ландыш), прославляют Мадонну и предвещают грядущие страдания Христа (розы на унизанных шипами стеблях). Эти символы в натюрмортной гирлянде определяют вторую ее функцию — гирлянда является уникальным, неповторимым звеном в восприятии и осмыслении центрального образа, ярко отражая в явлениях природы непосредственно связанные с образом христианские добродетели.

Гирлянды вокруг образа Мадонны следует сравнить со средневековыми католическими традициями ее воспевания в соотражении Божественной природы небесных добродетелей с прекрасными дарами земли, каждый из которых в неповторимости своих природных свойств открывает драгоценную частицу определения Божественной сущности образа.

Многочисленные литературные фрагменты, представляющие проецирование метафорических определений образа Мадонны на дары растительного мира, приведены в трудах Л. Белинг, исследовавшей символику растений в скульптурном убранстве средневековых растений и в средневековой станковой живописи[5]. Последовательное осмысление особенностей символики растений в искусстве нового времени до сих пор отсутствует[6], тем не менее именно такие произведения, очевидно, оказали влияние на особенности трактовки растительных мотивов в искусстве Восточной Европы и, по нашему мнению, отразились в русских резных иконостасах второй половины XVII в.[7] Образные и композиционные параллели наиболее общего решения обрамления религиозного образа можно обнаружить в ряде гирлянд фламандского живописца Д. Сегерса и мастеров его круга, работавших в середине XVII в. (ил. 3). В большинстве случаев это гризайль, представляющий скульптурный рельеф в среднике (нише), включенный в четко и конструктивно оформленный картуш с декоративными элементами в стиле сдержанного барокко (это волюты, стилизованные раковины и т. д.). На фоне гризайля, вокруг углубленного средника, изображались как бы подвешенные на лентах гирлянды цветов, иногда с отдельными плодами, особо значимыми в христианской символике (например, плоды шиповника, отразившие в себе образ Страстей — капли крови в терниях). Как показали исследования автора этой статьи[8], подбор растений в гирляндах как правило соответствует смысловому содержанию центральной фигурной сцены. Так, например, в «Гирлянде вокруг изображения Оплакивания» Д. Сегерса[9] преобладают символизирующие Христа и его страдания розы, а непосредственно рядом с ним помещен крупный стебель чертополоха с цветами — наиболее распространенный символ мучений на Кресте.

Евхаристические гирлянды.

Вслед за этим следует отметить гирлянды вокруг евхаристической чаши. Такая чаша обычно помещалась в скульптурно оформленную нишу, с пышными связками цветов и плодов вокруг. Помимо прославительной функции, такая гирлянда могла содержать знаки небесного покровительства и символы Света и Всевидящего ока, кроме того, в нее непременно включали символы Евхаристии, а иногда и иносказательный образ, указывающий на свершение таинства Причащения. Все эти элементы присутствуют в работах одного из ведущих мастеров барочного натюрморта — Я. Д. де Хема. В «Гирлянде цветов и фруктов вокруг чаши со св. Дарами» (Вена, Художественно-исторический музей) в нише над чашей изображено Божественное сияние, а по сторонам чаши демонстративно помещены связки колосьев, увенчанные виноградными гроздьями (ил. 4). В картине того же мастера «Бокал вина, окруженный гирляндой цветов и фруктов» (1651 г. Берлин, Гос. музей), при более реалистической, непосредственно натюрмортной трактовке темы использованы более разнообразные и многоплановые детали: над стеклянным бокалом по центру помещен цветок подсолнуха — здесь это, очевидно, знак солнца, символ Божественного присутствия и Всевидящего ока[10], внизу, под роскошным сплетением фруктов, виден склевывающий ягоду воробей. Художник, использовавший в своих картинах элементы барочной риторики и сложные, прочитывающиеся на разных уровнях смысла иносказания[11], включил в композицию эту деталь как трактованный в классических традициях эмблематики символ христианина, приобщенного к таинству Причащения.

Множество спелых и сочных плодов, многочисленные виноградные грозди, переплетенные пшеничными колосьями, присутствующие в таких гирляндах, неизбежно приводят к мысли о необходимости сравнения их с деталями пышной растительной резьбы в русских иконостасах, в том числе и в памятнике, которому посвящена эта статья. Разумеется, сравнение должно быть достаточно осторожным — в данном случае не может быть и речи о непосредственном сопоставлении какого-либо натюрморта с теми или иными деталями резьбы. Тем не менее здесь следует отметить конкретную деталь, прямо связанную с евхаристической темой в иконостасе — помещенное над царскими вратами живописное изображение Тайной вечери в окружении золоченой резьбы, где пышные листья аканта сочетаются с многочисленными виноградными гроздьями. По нашему мнению, здесь присутствует несомненная евхаристическая символика.

Вслед за тем неизбежно возникает вопрос — всегда и все ли изображения виноградной лозы и гроздьев в иконостасе следует рассматривать как несомненное соответствие евхаристической теме. Кроме того, в какой степени заказчик или мастер, создающий иконостас, владел знанием традиционной общеевропейской (впрочем, можно сказать, христианской) символики. Простого и однозначного ответа на эти вопросы не существует, но тем не менее попытаемся приблизиться к определению сути этой проблемы.

4. Иконостас как «райский сад»

Наиболее распространенная трактовка образа русского резного иконостаса второй половины XVII — начала XVIII в. определяет его как отражение «райского сада». Исходя из этого общего определения, можно попытаться интерпретировать отдельные растительные детали. При этом символическое значение отдельных плодов здесь, очевидно, будет вторить их иносказательному смыслу в весьма распространенной в западноевропейской живописи, особенно в XV — XVII вв., иконографии райского сада, или «Hortus conclusus». Фрагменты иконостаса Вознесенского собора содержат плоды, символику которых можно вывести именно из этого мотива. Яблоки, смоквы, плоды граната, виноград, лилии — все это традиционные дары «райского сада», с преобладающим смыслом поклонения Мадонне с младенцем. Вспомним также ряд картин XV — XVI вв., где младенец на руках у Богоматери сжимает в ладони яблоко, виноградную гроздь или лопнувший гранат, символизирующий младенца в лоне Марии и грядущие мучения Христа.

Гранат.

В западной традиции гранат имел несколько смысловых значений, определяемых неповторимыми особенностями этого плода. Он мог символизировать Церковь — сияние красных, словно драгоценных, многочисленных зерен обозначало страдания Господа и мучеников. В античности этот плод был связан с мифом о Прозерпине; христианизация античного символа сделала его традиционным знаком плодородия, изобилия и воскресения[12].

При взгляде на особенности трактовки плода граната в иконостасе Вознесенского собора вспоминаются, в первую очередь, не сюжетные композиции с общеизвестными христианскими символами, заимствованными из растительного мира, а гирлянды первой половины — середины XVII в., представляющие особо значимый в христианской символике плод в центре, в окружении множества других плодов и цветов. Особенно яркие образцы таких гирлянд были созданы Я. Д. де Хемом и А. Миньоном. В нашем иконостасе о таких гирляндах напоминают, в частности, резные гирлянды на столбиках цокольного ряда, многочисленные плоды в откосах царских врат и крупные, но невысокого рельефа гирлянды на волютах под цоколем колонок деисусного ряда.

Гирлянды на волютах выполнены по одному образцу. В центре каждой гирлянды помещена виноградная гроздь в окружении плодов и цветов — особенно выделяются небольшие плоды лопнувшего граната и цветок тюльпана внизу; в некоторых гирляндах можно разглядеть инжир и небольшие круглые плоды наподобие мелких яблок или слив.

Яркий ряд плодов в откосах царских врат выстроен по вертикали. Эта большая гирлянда состоит из пяти маленьких, словно подвешенных на лентах или полосках ткани. В каждой из маленьких гирлянд особо выделен центральный плод, окруженный виноградными гроздьями и яблоками (?), затем — стилизованный круглый плод в окружении плодов инжира в листве; ниже — гроздь винограда в окружении инжира или яблок и груша или большой плод инжира в листьях с плодами инжира и винограда вокруг. Ниже, в цоколе, по-

мещена подвешенная на кольце гирлянда с яблоком и двумя мелкими плодами в окружении листвы, со стилизованным вытянутым плодом, напоминающим лимон, внизу.

Вертикальные гирлянды, украшающие с трех сторон столбики цокольного ряда, повторяются. Почти во всех случаях (за исключением трех — в откосах северных и южных дверей иконостаса) — это две маленькие, подвешенные на кольце гирлянды. В верхней — плод инжира[13] в окружении листьев, с двумя виноградными гроздьями и небольшими круглыми плодами; в нижней — в листьях лопнувший плод граната, тоже с небольшими круглыми плодами по сторонам. В одном случае в цоколе откоса северных врат, справа, в гирлянду включены крупные плоды, трактованные как шишки[14].

Лилия.

Наконец, обратим внимание на сквозные резные колонки из роскошных виноградных лоз с крупными сочными гроздьями в листьях, а также со стилизованными большими цветами лилии внизу (на каждой колонке помещен один цветок). Такие колонки украшают местный ряд иконостаса и обрамляют центр деисусного ряда. Позволим себе обратить внимание на совсем небольшую деталь — особенности трактовки сердцевины цветка. Она может быть трехчастной, как бы составленной из трех коротких лепестков, или же четырехчастной, в виде равноконечного креста с расширенными и скругленными концами. Если вкратце перечислить распространенные в западной традиции символические значения этого растения, обычно связываемого с темой непорочности девы Марии, то необходимо отметить, что лилия часто означала Христа и его победу над смертью; свет, являющийся из мрака и побеждающий тьму; прощение и искупление грехов и, наконец, воскресение[15].

Автор статьи не ставит своей задачей подробное перечисление всех возможных значений, связываемых с теми или другими растениями, изображенными в декоре иконостаса. Приведение ряда символических уподоблений и смыслов необходимо здесь, в первую очередь, для того, чтобы подчеркнуть многогранность символа, который, как правило, ни в коем случае нельзя сводить к одному жестко определенному значению.

Виноград, инжир.

Краткое описание резных гирлянд показывает, что чаще всего резчики изображали плоды винограда и инжира. Тема виноградной лозы и грозди несомненно преобладает — это вообще характерно для русского резного иконостаса второй половины XVII–XVIII в. Здесь, несомненно, в первую очередь прочитывается евхаристическая символика, обусловленная одной из главных функций иконостаса, отделяющего центральное пространство храма от алтаря, где свершается таинство пресуществления вина в кровь Христову[16]. В ряду евхаристических символов могли присутствовать и другие плоды, в чем нетрудно убедиться и при сравнении с западноевропейской иконографической традицией. В предыдущих строках мы упоминали гирлянду цветов и фруктов вокруг бокала с вином, созданную в 1651 г. Я. Д. де Хемом — в ряд символов, прославляющих Евхаристию, здесь включены и крупные плоды инжира,

Впрочем, по нашему мнению, нельзя все возможные символические значения элементов убранства иконостаса сводить лишь к теме Евхаристии. Так, образ винограда и смокв в параллели с Новым Заветом является воплощением слов о лозе: «*Аз есмь лоза виноградная*», — и плодоносящей и бесплодной смоковнице[17]. Кроме того, гроздь винограда традиционно символизирует живую плоть Христа, еще не преданного мукам распятия. В западноевропейской традиции Страсти Христовы нередко изображались символически — в виде давильни, где из винограда давят сок на вино. Изображение целой виноградной грозди, наоборот, могло символизировать присутствие Бога Живого. Эту традицию можно проследить и в живописи гирлянд — например, в «Гирлянде цветов и фруктов на голубых лентах» А. Миньона, созданной в середине XVII в. и хранящейся в Дрездене (ил. 12). В центре этой композиции демонстративно помещена большая сияющая гроздь винограда, увенчанная цветами и плодами, вверху над гроздью укреплен маленький цветок трехцветной фиалки — очевидно, здесь это символ Всевидящего ока, а среди плодов виден щегол — птица, традиционно символизирующая Христа[18]. В целом же эта сложная, многосмысловая гирлянда означает прославление Бога, явленного в его творениях. Тот же общий смысл может содержаться и в деталях убранства иконостаса Вознесенского собора — например, в резных гирляндах с изображением виноградной грозди в окружении цветов и фруктов, помещенных на волютах под цоколями витых колонок деисусного ряда.

5. Восприятие современников

При попытках исследовать смысловое значение деталей резного убранства иконостаса неизбежно возникает мысль о том, насколько осознанно мастера, создававшие иконостас, или же заказчик, в ряде случаев влиявший на особенности исполнения памятника, могли определять символическое содержание тех или иных декоративных элементов резьбы. Эта тема требует специальной разработки, посвященной именно проблеме символического содержания образа. Мы лишь вкратце коснемся главных пунктов проблемы.

Заказчик.

Прежде всего необходимо привести сведения, показывающие, что однажды решение некоего важного заказчика повлияло на изменение всего образного строя русского иконостаса XVII в. — это приезд белорусских резчиков для создания иконостасов во вновь строящихся по указу патриарха Никона монастырях[19]. Сам термин «фламская резьба» принято связывать с отголосками фламандских традиций, опосредованно позаимствованных через Польшу. Итак, мы видим, что в данном случае заказчик выбрал для воплощения в храме определенный стиль и общий, декоративный и образный одновременно, вид конструкции иконостаса.

Мастер.

Белорусские мастера, как и украинские, очевидно, во многом ориентировались на западные традиции архитектурно-скульптурного убранства. Говоря об этих заимствованиях, необходимо принять во внимание наиболее характерные для европейской культуры XVI–XVII вв. черты и особенно яркий рас-

цвет эмблематического мышления, проявившийся буквально во всех видах искусства и литературы. Коротко говоря, это общее стремление к использованию иносказания, аллегоризация образа и особая манера истолкования символа, который часто мог прочитываться неоднозначно, в зависимости от конкретных задач, стоящих перед толкователем. Мы вовсе не беремся утверждать, что мастер, непосредственно создававший иконостас, знал или интересовался тонкостями эмблематического истолкования растений, помещая их в декоре, хотя наиболее общие символы — например, традиционное значение винограда, — скорее всего, были известны. В целом речь должна идти об опосредованном заимствовании образца, наделенного конкретным смысловым содержанием. По нашему мнению, растительный мир русского резного иконостаса конца XVII в. явился отражением таких символических первообразов, более ранние традиции которых, очевидно, следует искать в каменном резном убранстве средневековых соборов[20].

Пути осмысления.

Вслед за тем возникает неизбежный вопрос о возможности прочтения символики декора иконостаса современниками. Думается, возможности такие были, притом немалые. Прежде всего, следует вспомнить об усилении морально-назидательного и аллегоризирующего слоя в русской, а также и украинской духовной литературе: принимая во внимание особенности общеевропейской культуры этого времени в целом, мы придем к выводу, что эти явления так или иначе соотражаются с наиболее характерными чертами западного эмблематического мышления[21].

Изучение эмблематического мышления, предполагающее уже не анализ сборников эмблем, а углубленное и специальное исследование одной из наиболее сложных и творческих граней общеевропейского мировоззрения XVI–XVII столетий, является важной проблемой современной гуманитарной науки. Основываясь на исследовании конкретных памятников западной и русской культуры, автор этой статьи пришел к выводу о существовании сложной и живой системы соотражений, воплотившейся во вполне определенных явлениях в литературе и искусстве той эпохи. Притом в одном случае речь должна идти о самом непосредственном заимствовании из западного памятника, который может и должен быть с точностью определен; в другом случае первоисточники, также определяемые, могут быть у русского мастера «перекроены» и синтезированы в новом переосмыслении материала, в соответствии с задачами исполнителя; в третьем же случае наличествуют более сложные творческие связи, которые пока что условно и неполно можно определить как значительно более свободное использование исходного материала, представляющего отправные и опорные пункты для самостоятельных творческих построений. Притом этот третий случай представляет и безусловно больший простор для органичного синтеза нового с давно укоренившейся традицией. По нашему мнению, первые заимствования из области западной эмблематики в допетровской России во многом шли по третьему пути. Это, безусловно, является большой и сложной темой для специального исследования[22]. Подчеркнем, что осо-

бую актуальность здесь представляет именно изучение общеевропейских культурных явлений XVI–XVII вв., часть которых была затребована новым официальным светским искусством и культурой петровской эпохи, другая же часть заполнила другое русло, более полно проявившись в религиозном, правильнее сказать — «духовно-риторическом» искусстве.

Автор-интерпретатор

В данном случае мы считаем необходимым обратить внимание на текст, ярко демонстрирующий возможности осмысления предмета — в том числе и такого, который мог явиться деталью иконостаса, — на уровне свободной символизации этого предмета по поводу конкретного события. Мы коснемся здесь произведения конца XVII в. созданного св. Димитрием Ростовским — это «Пирамида, или столп, во блаженной памяти преставльшагося высоце к Богу преблагого его милости господина отца Иннокентия Гизеля архимандрита святой великой чудотворной Лавры Киевской, к вечной памяти в год по погребении его при соборной церкви им же проповедию слова Божияго поставленный, го.ту. АХПЕ (1684) мца Февруария в КД (24)»[21]

Столп, воздвигнутому в память о Иннокентии Гизеля, было найдено необходимое смысловое, но вместе с тем подробно и конкретно описанное в Ветхом Завете соответствие: *«Повелел в церкви Соломоновой образец столпов потребный, которых столпов была материя медь и злато, украшение их из сплетенных цветов и яблок, и тоежде злато украшение на подобие венцов по верху столпов на капителех положены»*[22]. Материалы, из которых сделан столп, тут же символизируются, но отнюдь не теряя свою материальность, а обретая новую возможность служить еще и выражением неизобразимых понятий: *«из меди столпы, в коликом полочем, и медь и злато суть символы терпения в скорбех, и постоянства в добрых делах»*[23]. Далее, в системе соотношений и уподоблений, эти добродетельные качества отмечают определенного человека — Иннокентия Гизеля, который непосредственно соотносится с образом столпа, и этот столп можно рассматривать как символ субъекта: *«Из таковых духовных материй, из терпения и твердости высоко превеликий архимандрит возлюбил, в сомнениях в столп...»*[24]. Есть здесь и символическое осмысление растений, взятых из образца канонического текста, автор разрабатывает его по правилам риторических сравнений и уподоблений, обусловленных необходимостью украсить. Скульптурные и живописные украшения внутри Соломоновой церкви, где *«были на стенах, столпах, и дверех подобия фиников, цветов, или цветов»*[25], уподобляются добродетельной киево-печерской братии: *«сии яко финики, добрыми возрастами цветут, другие умножают плоды сих, яко цветы благие, иные приносят духовные плоды яко яблоня плодовитая...»*[26]

Наконец, самому о Иннокентию Гизелю подносятся духовные цветы, плоды и «венцы» — венки или гирлянды, по красоте неизмеримо превосходящие дары земной природы. Упоминается венец из лилий: *«Крином сияющим, яко лилия, цветущего венчайтеся»*[27], — как символ добродетелей осмысляется декоративный фрагмент соломонова столпа, обретшего значение

столпа духовного: «*...на том духовном нашем столпе можем видеть яблоки позлащенные, а теми суть все его добрые дела*»[30]. Особенно интересна символизация цветочных венков и гирлянд. Автор вспоминает описанный св. Иеронимом обычай: «*...гробы людей умерших розами, фиалками, и иными различного рода пурпуровыми цветами осыпать*», — и сравнивает это с тем обрядом, что свершается перед его глазами: «*...и здесь при гробе, вижу плетающиеся венцы, и разбросающиеся цветы...*»[31]. И далее, используя риторический прием смыслового повтора, св. Димитрий Ростовский возлагает многочисленные духовные венки и гирлянды: по тексту словно протянуты звенья перечислений духовных свершений и подвигов, посвященных памяти усопшего и многократно уподобляемых «венцам и цветам»[32]. Развивая далее риторические построения автора «Пирамиды, или столпа...», мы придем к образу современного св. Димитрию Ростовскому иконостаса, позлащенные колонны, украшенные резными цветами и плодами, обрамляющие святые образы[33].

В заключение остается сказать, что иконостас Вознесенского собора создан благодаря синтезу и сложному, часто опосредованному, соотражению нескольких культурных традиций. Попытка прочтения его смыслового строя, позволяющая приблизиться к миру растительных символов, во многом отравивших сияющий образ райского сада, также может быть сделана только с помощью последовательного анализа и осмысления произведений изобразительного искусства и литературы, созданных разными народами Западной и Восточной Европы.

Примечания

[1] Иконостас Вознесенского собора Вознесенского монастыря, разобранного в 1929 г., был сохранен и перенесен в церковь Двенадцати апостолов в Патриаршем дворце, который входит в комплекс Музея «Московский Кремль».

В. А. Меняйло датирует иконостас временем не позднее 1679 г., основываясь на документальных сведениях об изготовлении окладов на иконы. Автор статьи приносит глубокую благодарность В. А. Меняйло за сообщенные сведения.

[2] Подробнее об особенностях использования политической программы в декоративной композиции см.: *Заварина Ю. Н.* Рельефы столпа в Грановитой палате Московского Кремля (попытка реконструкции смысловой программы). Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. 2. Музей «Московский Кремль». Научная библ-ка. Депонент. С. 122—143.

[3] Подробнее о смысловых особенностях этого жанра см.: *Заварина Ю. Н.* Библейская тематика в мире старинного натюрморта. М., 1977. Гл. 3.

[4] См.: *Gammelbo P.* Dutch Still-life Painters from 16th to the 18th Centuries in Danish Collections. Copenhagen, 1960. Pl. 134.

[5] См.: *Behling L.* Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar, 1957; *Idem.* Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Koln, 1964.

[6] О растительной символике см. в нашей книге (примеч. 3); схематическое определение символики некоторых растений в натюрморте XVII в. сделал С. Сегал. См. его статьи в каталогах выставок: A Flowery Past. Mijdrecht, 1982; Jan Davidsz de Heem und sein Kreis. Braunschweig, 1991; *Segal S.* Von Niederlandische Stilleben von Brueghel bis van Gogh. Katalog. Amsterdam, Braunschweig, 1983.

[7] Здесь следует отметить деревянные резные рамы вокруг икон, и, в частности, образов Богоматери, на Западной Украине. Эти памятники народного искусства, создававшиеся и в старину, и в нашем столетии, представляют подобие гирлянды цветов и плодов вокруг образа и, вероятно, имеют первоисточником западноевропейские гирлянды. Подобные произведения можно увидеть, например, в церкви Параскевы Пятницы во Львове.

[8] См. примеч. 3.

[9] Гирлянда в прошлом хранилась в собрании Чернин в Вене. Ряд гирлянд Сегерса опубликован в кн.: *Hairs M. L.* Les peintres flamands de fleurs au 17-e siècle. Bruxelles, 1955 (Изд. 2-е: 1984).

[10] О символике подсолнуха, означающего обычно следование солнцу, Богу или земному господину и покровителю, см: *Wilberg Vignau-Schuurman T. A. G.* Die emblematischen Elemente im Werke J. Hoefnaegels. Leiden, 1969. Bd. 1. S. 285, 311.

[11] Подробнее о произведениях Я. Д. де Хема см.: Jan Davidsz de Heem und sein Kreis: Katalog. Braunschweig, 1991. Интерпретацию ряда произведений этого мастера см. также: *Звездина Ю. Н.* Эмблематика в мире старинного натюрморта.

[12] См.: *Forstner D.* Die Welt der Symbole. Insbruck; Wien; Munchen, 1961. S. 220; *Ferguson G.* Signs and Symbols in Christian Art. N.Y., 1961. P. 37.

[13] О том, что это, скорее всего, инжир, свидетельствуют особенности трактовки окружающей плод листвы, места соцветия, а в сравнении с другими плодами у него часто меньший размер.

[14] Мы не беремся определить название этого плода, хотя если бы похожее изображение встретилось в западноевропейских гирляндах, скорее всего, это был бы артишок. Впрочем, он напоминает и традиционно использовавшиеся в скульптурном обрамлении XV–XVII вв. пиниевые шишки.

[15] См.: *Behling L.* Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. S. 83; *Forstner D.* Op. cit. S. 256; *Золотницкий Н. Ф.* Цветы в легендах и преданиях. СПб., 1913. С. 87.

[16] Примером непосредственного отражения евхаристической символики в скульптуре иконостаса являются деревянные резные колонны, экспонируемые сейчас в Музее национального искусства г. Львова. Они составлены из гроздьев и лоз винограда в сложном переплетении с множеством колосьев, между которыми помещены многочисленные фигурки ангелов, напоминающих традиционных барочных путти.

[17] Ветхозаветные параллели мы оставляем в стороне — это требовало бы специального исследования, так как они слишком многочисленны. Кроме того, в ряде случаев они могли истолковываться очень многообразно и субъективно. Отражение Ветхого Завета в символике растений см., например, у Л. Белинг (см. примеч. 5). Приведем здесь ряд возможных значений плода инжира в западноевропейской традиции. Листья смоковницы напоминали о грехопадении. Плод мог быть идентифицирован с плодом Древа Познания. В системе противостояния добра и зла, определяющей дуалистичность символа, бесплодной смоковнице как знаку греха и смерти противопоставлялась смоковница плодоносящая — здесь плод инжира мог символизировать Марию, нерушимую девственность, сладость, обретаемую в конце огорчений, а также обозначал сладостность Бога и плодов Святого Духа. См.: *Behling L.* Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. S. 63, 64; *Forstner D.* Op. cit. S. 216.

[18] Более подробную интерпретацию этого натюрморта см. в работе, указанной в примеч. 3 (С. 56).

[19] См.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции (в наст. сб.).

[20] Особый интерес здесь может представить сравнение резной конструкции иконостаса с убранством фасада и порталов западных соборов.

[21] К сожалению, общей монографии, определяющей эти характерные черты, пока не существует, хотя созданы уже многочисленные работы, посвященные собственно западноевропейской эмблематике. В первую очередь, назовем общеизвестное справочное издание: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts / Hrsg. von A. Henkel, A. Schöne. Stuttgart, 1978. Наиболее развернутые определения понятий «символ», «эмблема», «аллегория» см. в кн.: *Warncke C. P.* Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden, 1987. (Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 33). S. 137–216.

[22] Изучение соотражения русской культуры XVII в. с европейским эмблематическим мышлением, пронизывающим всю западную культуру XVI–XVII столетий, – проблема, вплотную встающая перед современными исследователями. Мы пока еще не можем назвать ни одной монографии, посвященной именно этой проблеме, – исследования, как правило, доходят лишь до официальной системы эмблем и символов петровской эпохи, резко отграничиваясь от более ранних явлений. См., например: *Морозов А. А., Софронова Л. А.* Эмблематика и ее место в культуре барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 13–38. О русской риторической литературе XVII в. см.: *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М., 1991.

[23] *Св. Димитрий Ростовский.* Собрание поучительных слов и других сочинений. М., 1786. Ч. 6. Л. РКА об. и далее.

[24] Там же. Л. РКД.

[25] Там же. Л. РКД об.

[26] Там же. Л. РКЅ об.

[27] Там же. Л. РКГ об.

[28] Там же. Л. РКД об.

[29] Там же. Л. РКН об.

[30] Там же. Л. РКѲ об.

[31] Там же. Л. РМ об.

[32] Там же. Л. РМА.

[33] Следует отметить, что в «Пирамиде, или столпе...» использованы также образы, свойственные западноевропейской эмблематике. Тема столпа, колонны, пирамиды встречается во многих эмблемах. См., например: *Максимович-Амбодик Н.* Эмблемы и символы. М., 1995. № 65, 183, 267, 369, 470, 530, 800, 828.



1. Й. Хуфнагел. Миниатюра из Книги каллиграфии императора Рудольфа II. 1591–1594. Акварель, пергамен. Вена, Художественно-исторический музей



2. О. Марсеус ван Схрик (?). Гирлянда цветов и фруктов вокруг изображения Мадонны с Младенцем и ангелами. Середина XVII в. Ледреборг, частное собрание



3. Д. Сегерс. Гирлянда вокруг изображения Оплакивания. Середина XVII в. В прошлом собрание Чернин, Вена



4. Я. Д. де Хем. Гирлянда цветов и фруктов вокруг чаши со св. Дарами. Середина XVII в. Вена. Художественно-исторический музей



5. Иконостас Вознесенского собора Кремлевского Вознесенского монастыря. Конец XVII в. Деталь — резьба над Царскими вратами. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Патриарший дворец



6. Гранат. Деталь резьбы на столбике цокольного ряда иконостаса Вознесенского собора



7. Гирлянда цветов и плодов. Деталь резьбы на волюте иконостаса Вознесенского собора



8. Гирлянды плодов. Детали резьбы в откосе Царских врат иконостаса Вознесенского собора



9. Виноградные лозы. Деталь резной колонки иконостаса Вознесенского собора



10. Цветок лилии. Деталь резной колонки иконостаса Вознесенского собора



11. Цветы, плоды и листья. Деталь резьбы над северными дверями иконостаса Вознесенского собора



12. А. Миньон. Гирлянда цветов и фруктов на голубых лентах.
Середина XVII в. Дрезден, Галерея старых мастеров

Н. Н. ЧУГРЕЕВА

РЯД ИКОН-СИНОДИКОВ И ЕГО ЛИТУРГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ В СИСТЕМЕ ИКОНОСТАСА

Сия полза есть преставшимся от поминания церковнаго, которую же ползу и тебе, читателю возлюбленный, хощет Церковь сотворити, егда повелевает ти всегда мертвых поминати.

Из предисловия Синодика XVIII в.

В церкви Святых апостолов Петра и Павла в Новгороде, расположенной в Кожевенной слободе при западном подъезде к городу, в начале XVIII в. на подиуме иконостаса, под местным его рядом, появился дополнительный ряд икон — синодиков (ил. 1). Размещенные на иконах 25 сюжетов иллюстрируют статьи предисловий Синодиков — литературных сборников о поминовении усопших. Этот уникальный синодичный ряд, привлекший внимание ученых, был описан одним из первых исследователей церковных древностей Новгорода архимандритом Макарием (Миролюбовым) в его сообщении об иконостасе Петропавловской церкви, сделанном на заседании Отделения русской и славянской археологии императорского Русского Археологического общества (1860 г.), позднее учеником профессора Н. В. Покровского по Санкт-Петербургской духовной академии Н. А. Сперовским в его замечательном кандидатском сочинении о старинных русских иконостасах (1893 г.) и сотрудником Санкт-Петербургского археологического института археологом и историком искусства П. Л. Гусевым в статье о церкви Петра и Павла, опубликованной в трудах XV археологического съезда в Новгороде с фотовоспроизведением семи сюжетов икон-синодиков (1916 г.)[1]. Со временем олифное покрытие на иконах потемнело, но изображения их читались, они видны на фотографии иконостаса Петропавловского храма, сделанной в 90-е годы XIX в. (ил. 1). Ныне все семь икон ряда хранятся в фондах Новгородского музея[2]. В 1980-е годы шесть их них были отреставрированы, некоторые иконы имеют значительные утраты левкаса и красочного слоя, в том числе в местах надписей[3].

Помещенные внизу иконы-синодики включены в общую систему иконостаса, связанную с чинопоследованием Божественной Литургии. В своем ис-

следовании об иконостасе выдающийся богослов-иконолог Л. А.Успенский отмечает, что размещение связанных с поминовением усопших изображений внизу иконостаса соответствует расположению частиц на проскомидии[4]. Как центральные иконы Деисуса помещены в том же порядке, что и полагаемые на дискосе частицы Агнца, Богородичной и «девятичинной» (в честь Иоанна Предтечи и прочих святых) просфор, так и поминальные изображения на подиуме иконостаса соответствуют нижней частице за усопших. Иконостас, таким образом, является «изображенной» Литургией, совершаемой в святых образах Евхаристией. На дискосе соединение всех частиц означает всю Церковь Божию, в системе рядов иконостаса раскрываются пути Божественного Домостроительства, спасения всех людей. По замечанию Л. А. Успенского, в сербских храмах до сих пор свечи за усопших ставят у иконостаса, близ нижнего его ряда.

Молитвы за усопших содержатся во всех чинопоследованиях Божественной Литургии, начиная с древнейших, в том числе Литургии святого апостола Иакова, брата Господня, патриарха Иерусалимского[5]. Таким образом, моление за усопших есть предание апостольское. Интересно, что император Константин Великий был погребен в церкви Святых Апостолов в Константинополе. Вероятно, не случайно в Новгороде для создания в иконостасе синодичного ряда была выбрана именно церковь Святых апостолов Петра и Павла. Апостолы, давшие заповедь о поминовении усопших, изображены в ряду первыми справа от царских врат.

Расположение икон-синодиков в иконостасе Петропавловской церкви точно определяется, так как их описания делались по отношению к иконам местного ряда (в статьях архимандрита Макария, П. Л. Гусева). Справа от царских врат под иконами Ветхозаветной Троицы и апостолов Петра и Павла с клеймами деяний находился шестичастный синодик I (ил. 2; перечень сюжетов синодиков следует ниже), под иконой Богоматери Иерусалимской (по описаниям, Старорусской) — трехчастный синодик II (ил. 5), на завороте иконостаса на южной стене под иконой Богоматери с Младенцем Христом у престола в рост (по описаниям, Тихвинской) — четырехчастный синодик III (ил. 6). Слева от царских врат под иконами «О Тебе радуется», Успения Богоматери, Поклонения веригам апостола Петра располагался длинный шестичастный синодик IV, на северной стене на завороте иконостаса под иконой Изведения из темницы апостола Петра с клеймами жития — двухчастный синодик VII. О синодиках V и VI, предшествующих по ходу иллюстрируемого рассказа синодику VII, в описаниях не упоминается, возможно, из-за плохой уже во второй половине XIX в. сохранности икон. Двухчастные синодики V и VI должны были находится рядом с синодиком VII у северной стены храма (северного входа Петропавловская церковь не имела, существующая кладка центрального прясла северной стены первоначальная)[6].

Сюжеты икон-синодиков, снабженные пространными надписями, размещены в больших, отделенных друг от друга участками фона, прямоугольных клеймах в ряд, лишь на синодике III, стоявшем у южной стены, композиция четырехчастная в два ряда.

Справа от царских врат помещались следующие сюжеты (римскими цифрами обозначен порядок иконных досок, арабскими — сюжетов):

I. 1. Повесть о почивании усопших, данная первым патриархом Иерусалимским Иаковом и апостолами. Слева в храме пишущий хартию с текстом «*по успении семи*» апостол Иаков, патриарх Иерусалимский, справа на фоне гор группа обращенных к нему апостолов.

Надпись. Положи патриархъ первыи / іер(уса)л(и)мскій, Іаковъ братъ // Б(о)жій по оумышленію всѣх седмидесят і двѣ ап(о)с(то)лъ како // достоит оумершиx д(у)шы помнити во с(вя)тыx Б(о)жіиx ц(е)ркваx по вселенѣй. // Аще кто начнет ѿходи ти свѣта сего и тѣмъ достоитъ цѣнѣніе свое с(вят)ыи // ц(е)рквамъ на оукрашеніе / ніе давати а д(у)шы иxъ вписывати в синодикъ.

2. Седьмой Вселенский собор. Вокруг императора святители, отцы собора. Внизу справа Ориген, вырывающий свиток с надписью «*добре убо держит святая церковь*» у епископа Евсевия Самосадского (в изображении совмещены исторические лица разного времени).

Надпись. И ведашеся ч(е)стное сие ап(о)с(то)льское преданіе / и до седьмаго собора і на седмый соборъ // приде Евсевій еп(и)ск(о)пъ / Самосадскій писаніе в рѣкѣ / своею держаще и тѣ // примѣчися Оригенъ ере / тикъ і исто / рик оу Евсевія / въ рѣкѣ писаніе смотрѣвъ // и повержe на землю і рекъ / вѣсть в сем по / слы но лжа ико / онъ кладязныи гла(голa)ше // воскресенію не быти, / и тѣ оусты / шаютъ Ноет / еп(и)ск(о)пъ і возвѣсти всему // собору, и с(вя)тыи вси / о(т)цы / единодѣ / шно Оригена ереси // ка і совѣтникоv его / прокля ша, а оумер / шиx д(у)шы веліша // помнити.

3. Служение панихиды и совершение проскомидии (ил. 3). В храме, разделенном на две части, с иконой оплечного Спаса в центре, слева священник служит панихиду, справа при сослужении ангела совершает проскомидию. Вверху ангелы восходящие на небо.

Надпись. Егда же панахиду поют / и литоургію совершают, // и за просфирою помянуютъ. Єдиныx дѣлъ, // тогда анг(е)ли / оуслышавше радост ни на н(е)бо восходят.

4. Во время проскомидии ангелы относят частицы просфор на небо. В храме, разделенном на две части, с иконой оплечного Спаса Еммануила в центре вверху слева и справа священник в сослужении ангела совершает проскомидию. Вверху восходящие на небо ангелы, держащие небольшие сосуды с частицами просфор.

Надпись. Егда же с(вя)щенникъ в ц(е)ркви Б(о)жіи просфоромиса ет // вземъ просфиру і молитса / о здравіи і о сп(а)сеніи раба // Б(о)жіа ін(а)р(е)ѣ. і вынет часть. і анг(е)лъ Б(о)жій вземлет часть тую і Вознесет на н(е)бо. Такожде с(вя)щенницы молятся о памяти і оставленіи грѣховъ рабовъ Б(о)жіиx. // ін(а)р(е)ѣ. і вынет часть. і анг(е)ли Б(о)жіи взимают тыя части і Вносят на н(е)бо.

5. О поклонах и молитвах по усопшему. В храме молящиеся творят поклоны с пением тропаря, слева погребение усопшего, за храмом видна часть гроба с усопшим в белых одеждах, у гроба священник, родные

Надпись Егда кто ѿ братіи / преставится // братъ нашъ. / і мы по погребеніи // его входимъ в цер / ковъ і творимъ ей .[15] // поклоновъ за дъшѧ его / оумиленію гл(агол)юще. // Покой Г(оспо)ди дъшѧ преставь / шагося раба твоего і.м(я)р(е)къ. // Блика в житіи сем / ако ч(е)л(ове)къ согрѣши / нѣтъ, і прочее до конца тропаря того.

6 Митрополит Лука видит черного человека во гробе, который просит помянуть его (ил. 4). Митрополит Лука, с нимбом, в мантии, на белом коне и послушник, держащий митрополичий посох, у черной пещеры, в которой во гробе стоит обнаженный темный человек.

Надпись также Лѹка мѣкій митро / полит пѹтемъ идый, // и видѣ ч(е)л(ове)ка мѣкаго стоѧща / во гробѣ нага черна ако / главня, і гл(агол)юща сице помилуи мя Вл(а)д(ы)ко ѩже завѣщах завѣтъ дати по // мнѣ ц(е)ркамъ Б(о)жіимъ і нищимъ и не даша, і аще оуслышиши вѹдетъ мо // литва твоѧ и мене во гробѣ не оставленна.

II 7 Митрополит Лука повелевает пресвитерам творить сорокоусты и милостыню по душе умершего. Слева в храме перед митрополитом Лукой в белом клобуке и монашами священники и коленопреклоненные миряне, справа священник и миряне молятся в храме перед образом Спаса.

Надпись Лѹка же митрополитъ таковаа / испытавъ і повелѣ пресвитеромъ прилѣпти // сорокоусты і м(и)л(ос)тыню нищимъ / давъ за дъшѧ оного его же видѣ во гробѣ.

8 Митрополит Лука не обретает человека во гробе. Митрополит Лука и послушник на конях подъезжают к большой пещере с пустым гробом.

Надпись И по времени пріиде на мѣсто і не обрѣте человѣка во гробѣ і разѹмѣ // ако оуслыша Б(о)гъ м(о)л(и)твѹ мѹ.

9 Поминовение на проскомидии усопших в третий день, душа в этот день приводится на поклонение к Богу. В храме у жертвенника священник, дьякон с кадилом, справа миряне. В верхнем правом углу в облачном сегменте ангел и коленопреклоненная душа в виде обнаженного младенца перед Христом, сидящим на престоле.

Надпись В третіи оубо день пріводится дъш[а на покло] / нение, доврѣ оубо / держитъ с(вя)тыѧ ц(е)ркви ѩже оусе // пшахъ д(у)шы по мнѣ тѣ[.

III 10. С третьего по девятый день ангел показывает душе райские обители (ил. 7). Ангел носит душу по обителям рая, изображенным в виде малых и больших палат разнообразных форм.

Надпись По внегда поклонѣтися Хр(и)стъ приходит повелѣніе ѿ всѣх Вл(а)д(ы)кы Хр(и)ста // Б(о)га нашего, ако да ведше покажѹтъ ей различныѧ красоты // бл(а)говоніе и сла всѧ взирает дондеже имать дни, чюдящися и сла // кащи сотворшаго Б(о)га. сна взирающи забывает скорьбь пре // жде бывшюю ей ѿ разлѹче / нія тѣлеснаго.

11 Поминовение на Литургии в девятый день, когда душа вновь приводится к Богу. Священник и дьякон с кадилом перед престолом поминают усопших, в верхнем правом углу ангел и коленопреклоненная душа перед Христом.

Надпись. **И по внегда видѣти вся красоты // и радости праведных и веселие рай ское. В девятый день паки при // водится д(у)ша / на поклоненіе к Б(о)гꙋ. // Тѣмъ же оубо / добрѣ держитъ с(вя)таꙗ // ц(е)ркви памяти творити по ѡумершихъ.**

12. В следующие тридцать дней душе показываются адские мучения. Ангел носит душу по аду, в пещерах мучающиеся души грешников: опившимся вином уготовано горькое питие; еретикам и клятвопреступникам — огонь; клеветникам и соблазнителям — повешение за языки; некрещенным и идолопоклонникам — «*гроза и мука лютая, и студ*»; блудникам, прелюбодеям и скотоложникам — червь неусыпаемый и скрежет зубов; всяким законопреступникам — мука, томление нестерпимое и вопль лютый.

Надпись: **По вторемъ же оубо поклоненіи исходитъ повелѣніе ѿ всѣх Вл(ады)ки // нашего Б(о)га свести ю во адъ, і показати ей ꙗже тамо мꙋченія и ра // зличное ѡуготованіе нечестивым и видит тамо прочее сѣ<дящи>х дꙋ // ши множество и непрестанно рыдающих і зꙋбы скрегч<ущихъ> [п]ла // чюще паки, аще ѿ своея со / вѣсти осꙋдится. И<же на> // различных мꙋченых водима / есть. л. [30] дней окаян<ная каю> // ящися і рыдаю / ще себе / егда како да не и та в так<іе жъ мꙋ> [ки] // осꙋдится мучи / тися.**

13. Поминовение на Литургии в сороковой день, когда душа приводится к Богу и получает определение. Священник и дьякон поминают усопших перед престолом, вверху справа ангел и душа перед Христом.

Надпись: **В четыредесятый же день приво // дится д(у)ша поклонітися Г(оспо)д(е)ви. // Тогда прочее противꙋ дѣломъ // д(у)ши ізносит на ню сꙋдіи праведный // ѿвѣтъ. И прие / млетъ д(у)ша свое мѣ // сто. Добрѣ / оубо держитъ с(вя)тая // ц(е)ркви. м. [40] дній / и лѣтнія памяти тво // рити мертвымъ.**

Слева от царских врат (от центра):

IV. 14. Святая первомученица Фекла избавляет молитвой от мучений свою мать Феоклину, поклонявшуюся идолам (по житию, и дочь царицы Фалконилу, умершую без крещения). Св. Фекла молится в храме перед иконой Спаса, справа в горках большая черная пещера, в которой ангел показывает язычнице на молящуюся святую Феклу. Слева внизу небольшая пещера — бездна с горящими в огне душами грешников.

Надпись: **С(вя)тая первом(у)ч(е)ніца Ѳекла, Ѳеѡклинꙋ м(а)т(е)рь свою невѣрнꙋ і идолом // служащꙋ о [умоли] Г(о)с(по)да і мученія избави.**

15. Святой Григорий Двоеслов папа Римский молится о прощении грехов римского императора Траяна. Святой молится в храме перед иконой Спаса Нерукотворного, справа в горках пещера, в которой ангел показывает царю Траяну на молящегося святителя. Слева внизу бездна с мучающимися в стуже.

Надпись: **С(вя)тый Григорій Двоесловъ папа римскій, / ѿ всего с(е)рдца м(о)л(и)твꙋ крѣпкꙋ дꙋшелюбцꙋ Б(о)гꙋ, // о прощеніи грѣховъ, Троꙗна ц(а)ря і мꙋ / чителя іспроси і гласꙋ ѿ Б(о)га пришедшꙋ, // ц(а)рю**

прощеніе і ѿрадꙋ дарꙋю ѿ мꙋки, / м(о)л(и)твъ ради с(вя)тых о(те)цъ ко с(вя)томꙋ же речеся, // ты же к томꙋ не приношай м(о)л(и)твы / о нечестивыхъ.

16. Праведная царица Феодора избавляет молитвами от вечного мучения своего супруга царя — иконоборца Феофила. В храме за стенами града царица Феодора молится перед иконой Спаса. Справа внизу в черной пещере ангел показывает царю на молящуюся царицу. Слева в бездне души грешников ядомые червями.

Надпись: Такожде і правовѣрная с(вя)тая ц(а)р(и)ца Фео / дора злым творца сꙋпрꙋга своего Феѡфила ц(а)ря, // м(о)л(и)твою і постомъ і по с / мерти / ѿ вѣчна / го мꙋченія ізбави.

17. Преподобный Макарий, ходя по пустыне с учениками, вопрошает двух ангелов об отшедших душах и о пользе поминовения усопших. Справа на фоне горок преподобный Макарий и два ангела по сторонам, закрывающие лица от смрада. Перед ними лежащий темный труп. Слева ученики преподобного Макария.

Надпись: Ходящꙋ же с(вя)томꙋ о(т)цꙋ Макарию по пꙋстыни і видѣша оуч(е)ницы его два агг(е)ла шествꙋ // юща с німъ, і обрѣтеся трꙋпъ мертвъ, іспꙋщая смрадъ зѣло золъ, і разꙋмѣ // въ ѡ(те)цъ Макарій смрадъ онъ і заткнꙋвъ ноздри свои сотвориша і агг(е)ли тако / жде. і вопроси о(те)цъ Макарій о ѿшедших д(у)шах і о слꙋжбѣ творимѣй четыредесятъ // дней по ѡумерших і ре [коша] емꙋ [агге]ли яко велика помощь і полза за ѿшедших // д(у)шы молитися.

18. Ангелы принимают душу человека при разлучении ее с телом. Усопший на ложе, душа в виде младенца исходит из его уст. Вверху парят два ангела, внизу у ложа два темных демона с хартиями грехов. Около усопшего скорбящие родные.

Надпись: Єгда послани бꙋдꙋтъ агг(е)ли поꙗти д(у)шꙋ ч(е)л(ове)чю, праве / днаго или грѣшнаго, оужаснет бо ся страхом, трепещет же // і пришествія агг(е)льскаго посланных поꙗти его. / зритъ же тогда д(у)ша грѣшна і непотребна прише // ствіꙗ рода и сроднікъ и ложнаго богатства. / слезы же и плачь предстоящих разꙋмѣет. ѿвѣща // ти же к нимъ не можетъ. дивитъ же ся д(у)ша / напрасномꙋ ѿ агг(е)лъ позванію боитъ же ся і не // довѣдомаго пꙋти шествія.

19. Преподобный Макарий вопрошает ангелов о судьбе души и о поминовении. Слева — палаты, дом умершего, куда ангел приносит душу, справа, на фоне горок, — ангел с душой усопшего у его гроба. Вверху в центре преподобный Макарий, беседующий с двумя ангелами.

Надпись: [Вопроси] с(вя)тый о(те)цъ Макарій что предано бысть ѿ с(вя)тых о(те)цъ вѣрным ч(е)л(ове)ком // [в трет]ій і в девятый і в четыредесятый день м(о)л(и)твы і памяти // [по у] мерших тв [о] рити. і в ц(е)рковъ Б(о)жію приносити. і рекоша емꙋ агг(е)ли // [два] бо дни оставляется д(у)ша ходити ѡвогда оубо к домꙋ ѿ него ж // [разлу] чися ѡвогда оубо ко гробꙋ ідѣже лежитъ тѣло ѿ него же изы // [де и сице] творитъ д(у)ша два дни и двѣ нощи, іщꙋщи яко птица // [гнез]да своего.

V. VI. VII. История о муже, завещавшем свое имение худоумному другу, и неразумной жене друга, оставившей после своей смерти детей в нищете (слева направо по ходу рассказа).

V. 20. Муж заповедал другу раздать свое имение церквям и нуждающимся. В палатах усопший на ложе, около него люди.

Надпись: И того ради досто... ѡумерш [их души поминати в церковный] синодик писати [рекше в поминание и от имения часть уделяти святей церкви и] // с(вя)щ(е)нии [ком и диаконом и нищим Божиим братиям зане] доколе стоѧт церкви Божии [по всей вселенней и до скончания ... // веку]. // А та памѧть [не оскуде]етъ [и до века]... // ... помощи ... ц(е)рквамъ Б(о)жіимъ ... //... іменіѧ своѧ раздати ... // ... яко ... такова ... ч(е)л(ове)къ памѧть ...[3]

21. Худоумный друг по дьявольскому наущению присвоил имение. В палатах стол, перед ним люди (сохранились фрагменты изображения).

Надпись: И... хѹдо [умный челове] къ ѡбрадѹетсѧ твоемѹ [и] мѣнію [что ты] приказалъ д(ѵ)шѹ свою помина [ти и] ц(е)ркв[ам Божиим] даѧти // [на строение] и слѹжителемъ ц(е)рковнымъ ... [и нищим даяти]. ... сребро твое // [науче]ніемъ діѧвольски / мъ / нікомѹ [не разда]де ... богатѣ[ет безу] / ...вержетъ / ихъ / Б(о)гъ ...

VI. 22. Злой друг растрачивает имение, не поминает усопших. Пиршество в палатах за большим столом, уставленным обильными явствами.

Надпись: И пріимъ ч(е)л(ове)къ той в с(е)рдцы своемъ прелесть діяволю і рад бы[сть нача пити и ясти со д]рѹги своими веселитисѧ нічто ж попечесѧ // о д(ѵ)ши пріказавшагосѧ. Ѡ горе тѣмъ иже кто при животѣ сво / [емъ] в х[рам] Б(о)жій не пріходитъ і пріношеніѧ нікакого // не приноситъ ни слѹжителемъ ц(е)рковнымъ ні по ѡумер / шихъ / д(ѵ)шахъ не печетсѧ родомъ своимъ и памяти имъ не // творитъ ні в синодикъ родѹ своего не вписѹетъ. / То воистиннѹ і на семъ свѣте аще і живъ // есть а мертвъ ходитъ таковаго житие с порѹше / ніемъ і чада его с прекновеніемъ, а по сме // рти во ѡномъ вѣцѣ м(и)л(о)сти ѿ Б(о)га не полѹчитъ, / и ѿ грѣхъ не очиститсѧ.

23. Умирая, друг приказал своей жене раздать имение церквям и нищим. Человек на ложе, перед ним жена и дети (сохранились фрагменты изображения).

Надпись: По нѣкоемъ же времени и самъ злый той ч(е)л(ове)къ разболѣсѧ і тако / ѿходѧ сего свѣта ч(е)л(ове)къ онъ оуказа женѣ своей імѣніе // свое раздати ц(е)рквамъ Б(о)жіимъ і ніщимъ и тако ѡумре. а имъ же богатствомъ надѣѧшесѧ во вѣки корми // тисѧ сего неволею лишенъ ѿиде свѣта сего.

VII. 24. Жена решает оставить имение себе и детям и вновь выйти замуж. В палатах сидит жена, перед ней стоят трое детей.

Надпись: И ѡставль[шаяся] жена соз[ва] дѣти своя начатъ / гла[голати бе]зѹменъ о(те)цъ [ваш] // а мой [муж] приказалъ раздати всѧ імѣ / ніѧ ц[ерквам] Б(о)жіимъ [и ни] // щимъ і тако мнѣ вдовство бѹдетъ / [а вам] сиротство аз[ъ бо] // ідѹ с своимъ богатствомъ замѹжъ / і онъ меня возлюби[т]ъ // а васъ воскорми[т]ъ.

25. После смерти жены дети остаются в нищете. Вверху слева один из детей мелет муку ручным жерновом, справа человек из палат бросает милостыню (сохранились фрагменты изображения). Внизу было изображение детей, просящих милостыню, мужа и жены, мучающихся в аду.

Надпись: [А приказавших души во аде мучимы суть, а дети их в н|ищетѣ и в работах зан|е же в животе своем//не положиша Бога помощника себе] но мѵтюваша на возгордѣніе и на мно // [жество богатства своего, того ради и по|гибош|а].

Изображения, связанные с судьбой души после смерти, существовали, вероятно, издавна, так как поминовение усопших на литургии было установлением древней Церкви. На иконах Страшного суда, так поражавших русских людей при выборе ими веры, можно было видеть и адские мучения грешников, и блаженство праведников. Известные жития св. Василия Нового с описанием загробных мытарств Феодоры, преподобного Нифонта Констанцского, рассказывающие о мытарствах, рае, муках ада, появляются в русском переводе не позднее XII в., житие Андрея Юродивого с видениями рая и ада — в XIII–XIV вв. Из жития преподобного Авраамия Смоленского XIII в. известно, что святой написал иконы «Страшный суд» и «Испытание въздушных мытарьств». Списки «Собеседований» св. Григория Двоеслова восходят к XII–XIII вв. Существовал большой пласт средневековой литературы — Видений, Хождений, Слов, Книг, Чтений — эсхатологического характера.[10] Это не могло не влиять на иконографическое творчество. Рассказы, ставшие общеупотребительными для русских Синодиков — литературных сборников, содержались и в богослужебных книгах. В текстах греческих Триодей — моление св. Григория Двоеслова и первомученицы Феклы за язычников, история с преподобным Макарием.[11] В славянской Постной Триоди в синаксаре Вселенской родительской субботы (мясопустной), дня общего поминовения всех преждепочивших православных христиан, упоминается о вопрошениях преподобного Макария о пользе поминовения усопших, о молитвах святого Григория Двоеслова за царя Траяна и царицы Феодоры за императора-иконоборца Феофила. Более подробно об избавлении от мук царя Феофила молитвой царицы Феодоры рассказывает Синаксарь Недели Торжества Православия. Тексты Синаксарей в переводе с греческого появляются на Руси в составе Триодей в конце XIV в.[12]

Возникновение на Руси Синодиков — литературных сборников с предисловиями — следует относить к XV в.[13] Сюжеты предисловий, заимствованные, как правило, из греческих источников, содержатся в русских Прологах, Патериках, Повестях, Словах, Толковой Палее, Великих Минеях-Четьих, позднее в сборниках второй половины XVII в., связанных с латинской традицией, например, в «Великом Зерцале».[14]

Распространение синодичных изображений на Руси связано с установлением при митрополите Макарии в 1548 г., патриархе Иове в 1597 г. и в середине XVII столетия общего церковного поминовения, «общей памяти» всем православным христианам. В XVI в. сюжеты Синодиков встречаются во фресках притворов храмов, на дверях в жертвенник, в росписях жертвенника. В 70-х годах XVI в. уже существовали лицевые Синодики, миниатюры которых обнару-

живают стилистическую общность с миниатюрами Летописного свода.[15] Некоторые изобразительные мотивы Синодиков встречаются в лицевых Апокалипсисах.

Иллюстрации назидательных рассказов о необходимости поминовения усопших, отчасти в том же порядке, что и на иконах Петропавловской церкви, входят в состав многочисленных русских лицевых Синодиков — литературных сборников XVII в., развитые циклы миниатюр которых относятся в основном ко второй половине столетия. Живопись новгородских синодичных икон близка миниатюрам некоторых рукописных Синодиков (например, Синодику последней четверти XVII в. ОР РГБ. Ф. 310. № 1159), язык которых формировался, в свою очередь, под влиянием иконописи. В иконах и миниатюрах близки схемы композиций, характер фигур, формы храмов и палат в «разрезе», надписи иногда повторяются дословно. Иконописцы хорошо знали и пользовались рукописными лицевыми Синодиками, которые были широко распространены и писались для отдельных монастырей, церквей, частных лиц.

Синодики — литературные сборники употреблялись, конечно, и как Помянники. О необходимости читать Помянник говорится в текстах предисловий Синодиков: тех, кто приемлет приношение, а в Синодик усопших не вписывает и не поминает, ждут страшные наказания. Чтение предисловий Синодиков во время богослужения по уставу Православной Церкви не предусматривалось, но не исключено, что оно могло совершаться в дни поминовения усопших перед иконостасом храма, как, например, чтение Пролога (во многих житиях святых содержатся и синодичные «темы»).[16] Обширные предисловия Синодиков были любимым домашним душеполезным чтением русского народа, особенно с появлением на рубеже XVII — XVIII вв. печатных гравированных Синодиков.[17]

Живописный, несколько упрощенный язык петропавловских икон-синодиков с характерными сочетаниями цветов: розового, белого, бирюзового, темно-оливкового не противоречит новгородскому происхождению этого иконостасного ряда, который был, по всей видимости, исполнен местными мастерами в первое десятилетие XVIII в. Подобные чины нам пока более неизвестны. Однако можно предположить, что поминальные изображения внизу иконостаса, о которых упоминает Л. А.Успенский, существовали и ранее развитого новгородского цикла.[18]

Особое значение петропавловских икон-синодиков состояло в их учительном характере. В них неоднократно повторяется изображение церковного поминовения усопших во время проскомидии и Литургии оглашенных. Иконописный синодичный ряд являлся наглядной иллюстрацией учения Православной Церкви о необходимости и действенности поминовения усопших. Вероятно, возникновение его в Новгороде, имевшем активные связи с Западом, было вызвано необходимостью противодействовать протестантскому вероучению, отрицающему церковное литургическое поминовение, церковное Предание, соборный опыт Церкви. С 1706 г. в Новгороде под покровительством новгородского митрополита Иова работали братья Иоанникий и Софроний Лихуды, закончившие здесь в сентябре этого года большое полемическое сочинение против протестантизма.[19] В Новгороде же существовала и отдельная икона-синодик, разделенная на пять рядов с

пятью подобными петропавловским изображениями в каждом, висевшая на северо-западном столпе храма Рождества Богородицы на Молотковс.[20]

Примечания

[1] *Макарий (Миролюбов), архим.* Иконостас Петропавловской церкви на Софийской стороне в Панской ул. в Новгороде. 1860 г. (Архив ИИМК. Ф. 3. № 408. Л. 129; № 418. Л. 214–220 об.) Благодарю В. М. Сорокатого за возможность ознакомиться с этим архивным документом. Сообщение о петропавловском иконостасе было сделано архимандритом Макарием в бытность его настоятелем новгородского Антониева монастыря. Об архимандрите Макарии, впоследствии архиепископе Донском и Новочеркасском, см: *Жервэ Н. Н.* Архимандрит Макарий и его труды по истории Новгородской земли // Новгородские археологические чтения. Материалы научной конференции, посвященной 60-летию археологического изучения Новгорода и 90-летию со дня рождения основателя Новгородской археологической экспедиции А. В. Арциховского. Новгород, 1994. С. 123–126; *Сперовский Н. А.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. СПб., 1893. Сент.–окт. С. 330–335. Отд. изд.: СПб., 1893. С. 104–109; *Гусев Н. Л.* Новгородская церковь св. апостолов Петра и Павла на Софийской стороне (в Кожевниках) // Тр. XV археологического съезда в Новгороде. 1911 г. М., 1916. Т. 2. С. 145–150. О деятельности этих ученых см. также: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. М., 1986. С. 129-131, 144, 357.

[2] Иконы-синодики. 1700-е годы. Новгородский музей. НГМ КП 2996, 3091, 7742, 7744, 11149, 30072–13, 30072–14. Дерево, паволока, левкас, темпера. Доски хвойной породы с врезными встречными и сквозными шпонками. С лицевой стороны иконы имеют накладные первоначальные профилированные рамы.

I 6 сюжетов, 59 (56 — правая половина сверху подтесана) × 247 × 2,7 см, кп 7742.
II 3 сюжета, 53 × 183×2,7 см, кп 7744.
III 4 сюжета, 100 × 86 × 2,7 см, кп 2996.
IV 6 сюжетов, 62 × 341 × 3,5 см, кп 3091.
V 2 сюжета, 80 × 125 × 2,7 см, кп 30072–13.
VI 2 сюжета, 65 × 124 × 3 см, кп 11149.
VII 2 сюжета,66 × 112 × 2,7 см, кп 30072–14.

Во время Великой Отечественной войны иконы вывозились немцами, о чем свидетельствуют номера на оборотах с буквами NPP – Новгород, Петра и Павла.

[3] Реставрированы в НРХУ объединения «Росреставрация» в 1982–1986 гг. Е. Б. Вернер, Г. В. Жаренковым, Т. В. Маковецкой, Н. Н. Чугреевой. Синодик IV не реставрирован.

[4] *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса. М., 1992. С. 24.

[5] *Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике: Литургика. Сергиев Посад, 1918. С. 65, 67; М., 1996 (репр.); Греческая Литургия святого апостола Иакова (в переводе проф. Е. И.Ловягина) // Собрание древних Литургий, восточных и западных, в переводе на русский язык. М., 1997. Вып. 1 (репр.). С. 182–183.

[6] Все местные иконы Петропавловского храма относятся к середине — третьей четверти XVI в., «Богоматерь с Младенцем Христом (у престола, в рост)», имевшая свою историю появления в этом храме, – к первой половине XIV в. «Троица Ветхозаветная» (160×124 см), «Св. апостолы Петр и Павел в житии» (162 × 119 см), «Богоматерь Иерусалимская» (174 × 123 см), «Богоматерь с Младенцем Христом» (у престола, в рост), стоявшая у южной стены (146 × 94 см), «О Тебе радуется» (158 × 125 см), «Ус-

пение Богоматери» (162–97 см), «Поклонение веригам апостола Петра» (156–94,5 см), «Изведение из темницы апостола Петра с клеймами» (151–115 см), стоявшая у северной стены, и резные царские врата находятся в экспозиции и фондах Новгородского музея (все иконы, кроме «Изведения из темницы апостола Петра», отреставрированы). Северные двери в жертвенник с изображением вверху в круге Богородицы на престоле с предстоящими ангелами, в средней части — Лона Авраамова с благоразумным разбойником и внизу композиции «Зрю тя, гробе», опубликованные П. Л. Гусевым, не сохранились. Южных дверей в иконостасе не было. В общую ширину Петропавловского храма (994 см по обмеру архимандрита Макария, 980 см по обмеру В. М. Сорокатого) на уровне синодичного ряда помещались царские врата (112 см шириной со столбиками), справа от них синодики I и II, слева синодик IV и северная дверь в жертвенник (75,6 см шириной по описанию архимандрита Макария) с остающимся небольшим простенком в 20–30 см до северной стены храма.

Вероятно, одновременно с устройством синодичного ряда иконостас Петропавловской церкви был украшен декоративной резьбой (по сообщению В. М. Сорокатого, иконостасная резьба храма простых форм, которую можно отнести к началу XVIII в., хранящаяся в Новгородском музее, реставрировалась в 1980-х годах в Новгородской научно-производственной реставрационной мастерской). Судя по фотографии 90-х годов XIX в., рамы, которые получили местные иконы, так же как столбики между деисусными, праздничными, пророческими иконами и резьба на тяблах, накладывались сверху, не изменяя положения икон в иконостасе.

[7] При издании текстов надписей: 1) выносные буквы вносятся в строку; 2) титла раскрываются в круглых скобках; 3) в угловых скобках отмечены надписи на вставках левкаса; 4) в квадратных скобках в местах утрат текста дается его реконструкция в современной орфографии; 5) лигатуры ѹ и ѡѹ в тексте раскрываются; 6) выносные согласные в конце слова вставляются в строку без ъ; 7) знаки препинания сохраняются, конечный знак ., передается .; 8) имена собственные даются с заглавной буквы; 9) разрыв строки отмечен — конец строки //.

[8] Реконструкция части текста по Синодику середины — второй половины XVII в. (ОР РНБ, ОЛДП Q 117, Л. 5).

[9] Реконструкция части текста по Синодику последней четверти XVII в. (ОР РГБ. Ф. 310, № 1159, Л. 16).

[10] *Демин А. С.* Путешествие души по загробному миру: (В древнерусской литературе) // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1994. Сб. 7. Ч. 1. С. 51–74.

[11] *Успенский Ф. И.* Синодик в Неделю Православия: (Состав и происхождение частей его) // ЖМНП. 1861. Апр. С. 308.

[12] *Давыдова С. А., Черторицкая Т. В.* К истории синаксаря // ТОДРЛ. 1993. Т. 47. С. 158–163.

[13] *Дергачева И. В.* К литературной истории древнерусского Синодика XV–XVII вв. // Литература Древней Руси: Источниковедение. Л., 1988. С. 72–75; *Сазонов С. В.* К ранней истории синодичных предисловий // Сообщ. Ростовского музея. Ростов, 1991. Вып. 1. С. 8–28; *Дергачева И. В.* Литературная история Синодика на русской почве в XV–XVII вв. // ПКНО. 1991. М., 1997. С. 7–16.

[14] О литературных источниках Синодиков см.: *Успенский Ф. И.* Синодик в Неделю Православия. Ч. 3: Оригинальный русский Синодик (помянник). С. 308–323; *Петухов Е. В.* Очерки из литературной истории Синодика. СПб., 1895. С. 123, 125, 141, 146, 150–152, 171–173, 199–201, 212, 218, 280–283, 338–340, 353, 360–371; *Гусев П. Л.* Указ. соч. С. 145–150; *Дергачева И. В.* К литературной истории древнерусского Синодика... С. 73–76.

[15] *Грибов Ю. А.* О времени создания первых лицевых Синодиков. Доклад на Забелинских научных чтениях. ГИМ. 20–23 февраля 1996 г.

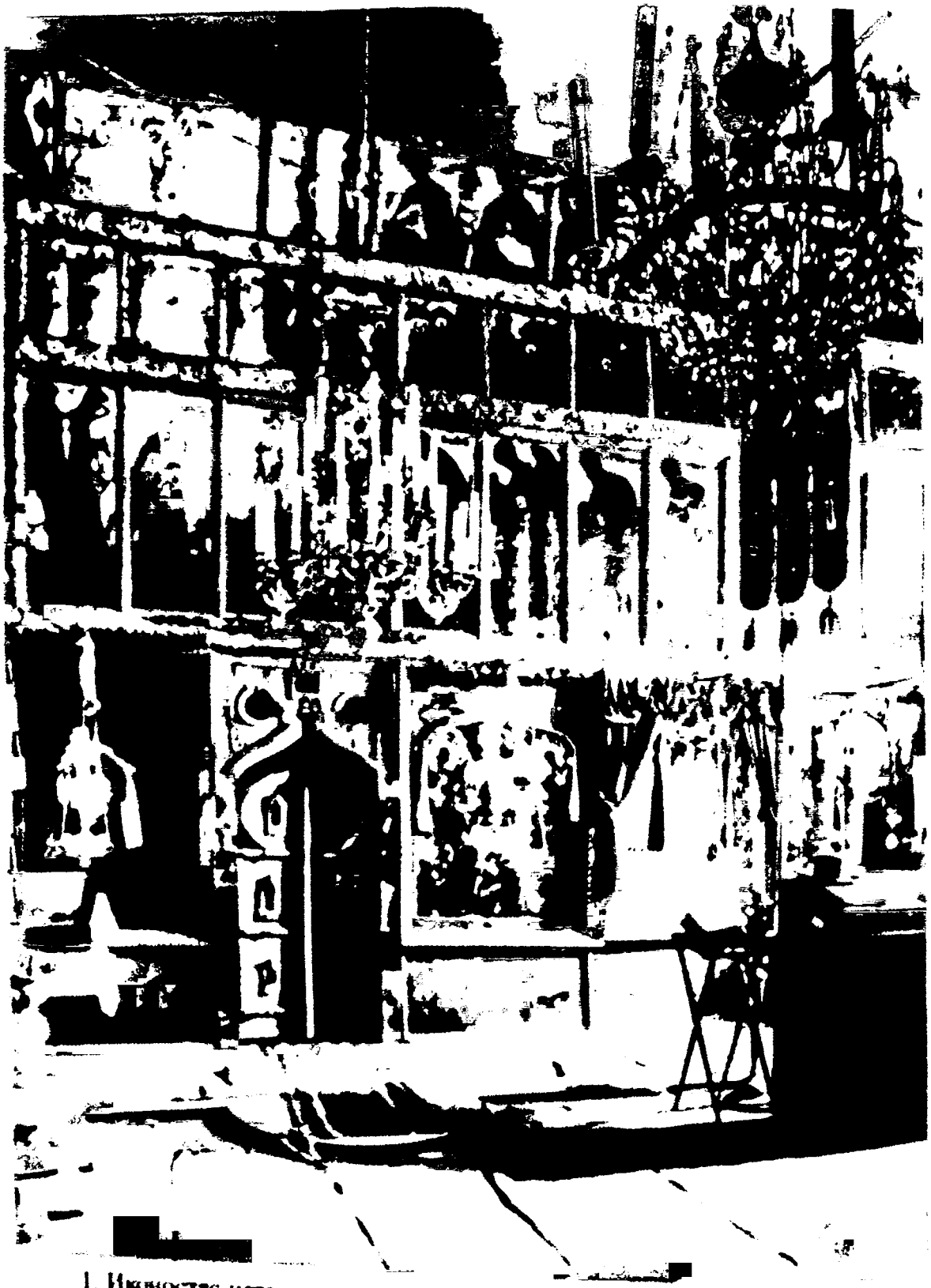
[16] *Афанасий (Сахаров), еп.* О поминовении усопших по уставу Православной Церкви. СПб., 1995. С. 206–225. В Глинской пустыни, например, где сохранялся древний устав богослужения, Пролог и святоотеческие поучения читались с амвона храма на утрени по 3-й и 6-й песни канона и после кафизм. См.: *Иоанн (Маслов), схиархим.* Глинская пустынь. М., 1992. С. 82–83. Известно, что некоторые древнерусские Прологи содержали богослужебные указания.

[17] О печатных синодиках см: *Хромов О. Р.* О первом издании Синодика Леонтия Бунина: (По материалам коллекции РГБ) // Румянцевские чтения: Материалы научно-практической конференции. 1995 г. М., 1996. Ч. 2. С. 168–175.

[18] Состав нижнего ряда иконостаса был достаточно разнообразен. Кроме синодиков, на подиуме иконостаса размещались иконы античных мудрецов и сивилл, имевших «богопророческое» дарование. Эти изображения распространяются под западным влиянием в связи с изданием в 1673 г. трактата Николая Спафария «О иудейских мудрецах, еллинских философах и о сивиллах...», вошедшего в русские иконописные подлинники (*Николай Спафарий.* Эстетические трактаты. Л., 1978. С. 48–86, 154–158). В хоромах боярина Артемона Матвеева, например, по описи 1676 г. было «двенадцать Сивилл поясных письма старого» (*Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1990. Кн. 1. С. 201). Сохранились редчайшие иконы Дия-Зевса и Вергилия 1719–1720 гг. из иконостаса Воскресенской церкви Карельского Сельца Тверской обл., бывших новгородских земель, ныне в ЦМиАР (*Барская Н. А., Сергеев В. Н.* Живопись XVI–XVIII вв. из верховий реки Меты в собрании Музея им. Андрея Рублева // Памятники Отечества. Новые открытия 1982. Л., 1984. С. 286–289, 291–292. Чин из четырех икон «философов» Аполлона, Филодоса (Фулидоса), Истоика и Орфея первой половины XVIII в. происходит из Троицкой церкви в Останкине. Музей-усадьба «Останкино» (*Сергеев В. Н.* О надписях к изображениям «еллинских мудрецов» // ТОДРЛ. 1985. Т. 38. С. 326–330). Большой чин сивилл из 10 икон второй половины XVIII в. украинских (?) мастеров из Покровской церкви с. Дьяково Дмитровского р-на Московской обл. хранится в Дмитровском музее (Примитив в России. XVIII–XIX века: Иконопись. Живопись. Графика. М., 1995. С. 82–83. Ил. 19–23). В нижнем ряду изображались праотцы (80-е годы XVII в., фрески в церкви Спаса на Сенях в Ростове) и пророки (около 1718 г., Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря; см.: *Сперовский Н. А.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1892. Ч. 1. С. 16–17). По сведениям, любезно предоставленным В. Н. Сергеевым, на подиуме иконостаса помещались иногда притчи Христовы (начало XVIII в., церковь в с. Сурушево Тверской обл.) или сюжеты Сказаний об иконах Богоматери, например, «Богоматери Тихвинской» (около 1700 г., мастер Оружейной палаты, ГТГ; см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]: Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 2. С. 451–452), «Богоматери Казанской» (вторая половина XVIII в., церковь в с. Пречистое Любимского р-на Ярославской обл.).

[19] *Смирновский М.* Братья Лихуды: Опыт исследования из истории церковного просвещения в церковной жизни конца XVII и начала XVIII веков. СПб., 1899. С. 333, 339, 346–348; *Карташев А. В.* Очерки по истории русской церкви. Париж, 1959. Т. 2; М., 1991 (репр.). С. 255. Антипротестантское сочинение братьев Лихудов хранится в РГБ (Ф. 173, Фунд. № 275) и в РНБ (греч. 821) См.: *Фонкич Б. Л.* Греческое книгописание в России в XVII в. // Книжные центры Древней Руси: XVII век. Разные аспекты исследования. СПб., 1994. С. 50–52.

[20] *Гусев П. Л.* Указ. соч. С. 150.



1. Иконостас церкви святых апостолов Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Фото И. Ф. Барщевского, 90-е гг. XIX в.



2. Икона — синодик I шестичастный. Общий вид. Нач. XVIII в.



3. Служение панихиды и совершение проскомидии. Фрагмент иконы — синодика I



4. Митрополит Лука видит черного человека во гробе. Фрагмент иконы — синодика I



5. Икона — синодик II трехчастный. Общий вид. Нач. XVIII в.



6. Икона — синодик III четырехчастный. Общий вид. Нач. XVIII в.



7. Ангел показывает душе райские обители. Фрагмент иконы — синодика III

Н. Л. КАТСОН

«СИМФОНИЯ СВЯЩЕНСТВА И ЦАРСТВА». НЕОВИЗАНТИЙСКАЯ АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ*

Византийское наследие сыграло особую роль в русской культуре XIX — начала XX в., став важным стилеобразующим импульсом художественного пространства эпохи. Основные ценностные категории XIX столетия, связанные с напряженными поисками основ национальной самобытности, идентичности и осмысления опыта всей отечественной культуры в духе православной традиции, в архитектуре ассоциировались с «русским стилем», при этом эпоха эклектики позволяла легко проиллюстрировать определенные идеи путем сочетания разных стилей, адекватно отражая многообразную и противоречивую духовную жизнь века[1].

К середине столетия ясно осознается кризис государственной системы и церковного сознания, и в связи с этим русские религиозные мыслители, представители славянофильского движения обращаются к традиции в поисках ответа на самые сложные вопросы жизни[2]. Новая культурная парадигма обретает форму в церковном строительстве, которое со второй четверти XIX в. становится, по общему мнению, доминирующим видом архитектуры, наглядно утверждая в основе российского устройства лежит богоустановленность самодержавия и своеобразие религиозного сознания[3]. Противоречия между рациональной эстетикой классицизма и образно-символической природой христианского храма стали очевидными. Неовизантийский стиль и переосмысление форм русского зодчества XVI–XVII столетий возникают как национальная альтернатива классицизму в строительстве и убранстве православных храмов. Это явление можно рассматривать в качестве репрезентации метода продвижения, сходного с translatio exemplaris, воспроизведением символически-значимого образца в культуре средневековья.

До сих пор не существует исследований, посвященных целостному раскрытию феномена неовизантинизма в церковном искусстве России второй поло-

* Приношу глубокую благодарность С. Г. Савиной и Л. И. Лифшицу за их полезные указания, а также И. А. Шалиной и А. М. Лидову за искреннее содействие и поддержку при написании настоящей работы.

вины XIX — начала XX в., важнейшей особенностью которого стал редкий опыт сотворчества ученых-византинистов и архитекторов. Этот эксперимент приобретает новую актуальность и практическую ценность сегодня. Ниже мы рассмотрим формы и иконографию неовизантийских алтарных преград в модусе реализации научного знания, вызванного к жизни насущными потребностями русского общества, духовные основы этого явления. При таком подходе появляется возможность описать взаимодействие иконостаса[4] с декорацией храма как попытку восстановить утраченное за предыдущие два столетия единство архитектурных форм и литургического содержания.

Доминанта общественного сознания XIX столетия — национальная идея — вызвала углубление и расширение научного знания о прошлом отечества в получивших мировое признание трудах Ф. И. Буслаева, Е. Е. Голубинского, И. Д. Мансветова, А. А. Дмитриевского, Н. П. Кондакова, Н. В. Покровского. Совпадение государственных и духовных истоков питало развитие русской византинистики, успехи которой позволяли, в свою очередь, уточнить историческую миссию России, ее национальные задачи: *«...в изучении Византии заключаются насущные потребности русской науки и нравственный долг русского народа»*[5]. Созданное при этом культурное пространство охватывало прошлое и настоящее России, в органической и генетической преемственности по отношению к Византии открывалась возможность корректировки будущего. Сравнительные исследования и публикация византийских и древнерусских памятников — литературных, литургических, зодчества, иконописи — выявили особенности национальной политической теории, церковной истории, богослужения, храмового зодчества[6]. Параллельно с изучением конкретных памятников были предприняты попытки их реставрации, и совершенно особым явлением стало участие ученых в декорации существующих храмов и строительстве новых на основе композиционных особенностей и образного решения византийских и древнерусских храмов, их иконографии и декоративного убранства.

Тенденции живого и творческого осмысления наследия в области церковного зодчества вполне проявились в таких соборах, как посвященные св. Владимиру в Киеве и Херсонесском монастыре (близ Севастополя), церкви Преображения в Баден-Бадене, во имя Александра Невского в Тифлисе, Ревеле и Варшаве, храмах Воскресения Христова (Спаса на Крови), Спаса на Водах, комплексе Федоровского городка в Петербурге и многих других, большей частью уничтоженных в недавнем прошлом. Концептуально важным для декорации этих новых храмов стало устройство в них иконостасов по образцу византийских, как они понимались наукой того времени[7]. Древние алтарные преграды в Константинополе, Риме, Иерусалиме, монастырях Афона, в Грузии, известные по литературным источникам и сохранившиеся, стали предметом тщательного изучения[8]. Знаменательными для русских зодчих были выводы о позднем происхождении русского высокого иконостаса и о первоначально открытом для взора алтаре с невысокой, в основном мраморной, преградой[9].

Обращаясь к устройству иконостасов в большинстве храмов второй половины XIX в., следует отметить, что они представляют собой мраморные пре-

грады, например, в храмах Сионском в Тифлисе, Свято-Владимирском в Киеве, Воскресения Христова (Спаса на Крови), Спаса на Водах в Петербурге. Их структура повторяет композиционные особенности древних алтарных преград, включая такие элементы, как стилобат, столбики, космитис (архитрав), восходящие к византийскому искусству. Эта структура почти буквально следует мнению И. И. Горностаева, высказанному еще в 1861 г., которое ввиду его программности приводим полностью: *«...жалко то, что ни в одной из вновь строящихся в России церквей не сделано попытки соединить эстетические достоинства высоких иконостасов с археологической верностью и тщательно выдержанным сходством с древними иконостасами. Кроме того, на юге России и в столицах подобная попытка была бы еще возможнее и более кстати. Мраморный иконостас с довольно высоким стилобатом, убранным мраморными плитами, по которым шел бы обыкновенный византийский или древнехристианский орнамент из ромбов с крестами и розетками, и с невысокими царскими вратами был бы оригинален и интересен. В наше время мы уже не требуем в иконостасах криволинейных и ломаных форм XVIII века, и простые формы древних иконостасов не показались бы ни сухими, ни скучными»*[10].

Степень и уровень сотворчества ученых и храмоздателей были весьма разносторонними — от обновления древнего храма до составления проекта программы росписи для только проектируемого[11], от общего руководства художественной декорацией до прямого участия в ее исполнении. Отмеченные особенности древних преград в 1853–1854 гг. воспроизведены были кн. Г. Г. Гагариным в древнем, основанном еще в V в., Сионском кафедрале в Тифлисе. За образец Гагарин взял найденную им алтарную преграду древней Шуамтинской церкви VIII в.[12], он же расписал в 1882–1883 гг. церковь Преображения в Баден-Бадене (арх. И. В. Штром, 1881–1882 гг.), и по его же рисунку скульптор Городжи создал мраморный иконостас для нее. По проекту А. В. Прахова был создан мраморный иконостас в древней Кирилловской церкви в Киеве, иконы для которого были написаны М. А. Врубелем. Андриан Викторович Прахов также был художественным руководителем работ по внутреннему убранству Свято-Владимирского собора в Киеве (арх. А. В. Беретти, 1859–1896 гг.) и мраморных алтарных преград в нем, в их интерколумниях помещались иконы, исполненные по картонам М. В. Нестерова. Николай Васильевич Покровский составил программу росписей для храма Св. Александра Невского в Варшаве (арх. Л. Н. Бенуа, 1906–1911 гг.), уничтоженного при режиме Ю. Пилсудского. Н. В. Покровский, П. В. Чистяков и В. И. Успенский были экспертами по археологии и иконографии в храме Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Петербурге (архим. Игнатий Малышев, арх. А. А. Парланд, 1883–1907 гг.), а мотивы преград афонских монастырей Хиландара и Ватопеда, описанные П. В. Севастьяновым, опубликованные Н. П. Кондаковым в последнем десятилетии XIX столетия, работы пенсионеров Академии художеств в Сицилии, рисунки древнерусских памятников, выполненных В. В. Сусловым[13] и изданные Императорской Академией Художеств, могли быть почвой для создания мраморных алтарных преград этих памятников. Аналогичными были иконостасы в соборе во имя Св. Александра

Невского в Тифлисе, росписи которого были исполнены в византийском стиле и алтарь, по образцу византийских церквей, как считали современники, был почти наполовину открыт, а также многие другие.

Указанная тенденция устройства мраморных алтарных преград[14] охватывает самые различные типы храмов, как имеющие общегосударственное значение — Свято-Владимирский в Киеве, Воскресения Христова в Петербурге, так и приходские — Богоматери Милующей в Галерной гавани, монастырские — Успения, подворья Киево-Печерской Успенской лавры и домовые — церковь Воскресения Христова семьи Апраксиных, украшенная мозаикой церковь Во имя Божьей Матери Всех Скорбящих Радосте при Ксенинском институте благородных девиц в Петербурге. Знаменитый храм Спаса на Водах (арх. М. М. Перетяткович, 1910–1911 гг.) можно считать уникальным опытом совместного творчества строителей русских храмов и ученых-исследователей византийского и древнерусского искусства. История возведения этого храма, изложенная его строителем инженером С. Н. Смирновым, не только точно описывает сам памятник, но и с документальной достоверностью фиксирует научные штудии Строительной комиссии, которая, по высочайшему желанию, специально изучила с поразительной скрупулезностью и вниманием владимиро-суздальские памятники XII в. и, в первую очередь, церковь Покрова на Нерли, Успенский и Дмитриевский соборы во Владимире, начиная от плана, технико-технологических особенностей, и кончая церковной утварью и иконографией церковного креста. Изучив всю литературу вопроса, а также археологически обследовав памятники на местах, комиссия воплотила все достижения отечественной науки в практике строительства и украшения этого храма, к несчастью, уничтоженного. В итоге тщательного рассмотрения проблемы происхождения иконостаса и учитывая сведения о древних деревянных и каменных алтарных преградах, в верхнем храме был устроен *«беломраморный иконостас в виде колонок с темплоном на них, между колонками сплошная преграда с орнаментами, поверх ее иконы...»* Представление о ней, по мнению автора сочинения С. Н. Смирнова, могла бы дать преграда церкви Св. Луки в Фокиде[15].

Таким образом, мы видим, что преобладает тенденция к устройству невысоких алтарных преград, сходство которых с византийскими образцами было для авторов принципиальным. В связи с важностью проблемы иконостаса для возрождения литургического понимания декорации храма в целом целесообразно рассмотреть состав и количество изображений, а также специфику иконографии алтарных преград храмов второй половины XIX — начала XX в. На них в это время обычно помещаются образы Спаса, Богоматери, на многих иконы храмового праздника, равноапостольных Марии Магдалины, Владимира и Ольги, Константина и Елены, местночтимых святых. Такая программа отражала возобладавшее мнение о том, что в древней алтарной преграде находились иконы Спасителя, Богоматери, апостолов и праздников[16], становясь своего рода летописью ученых споров о начальном импульсе живописного убранства древних преград. Состав изображений варьировал в зависимости от программы росписей, целостности и символике которой в это время придавалось особое значе-

ние[17]. На этих принципах основана попытка согласования живописного убранства алтарной преграды с архитектурой интерьера и стенописью в тифлисском Сионском кафедрале, одном из самых ранних примеров возрождения целостной программы храмовой декорации, где в конхе были изображения Богоматери, Евхаристии и святителей, в куполе — Пантократор[18]. На алтарной преграде мозаичные иконы: справа — «Спас на престоле», «Иоанн Предтеча», слева — храмовая икона «Успение» и Святители Николай Мирликийский и Дмитрий, Митрополит Ростовский Чудотворец (один из пяти канонизированных святых в течение синодального периода до 1903 г.)[19]. Иконы алтарной преграды Свято-Владимирского собора в Киеве также входят как смысловой и художественный компонент в общую храмовую программу. На центральной мраморной алтарной преграде находятся тронные образы Христа, Богородицы и святых Владимира и Ольги, Александра Невского и Марии Магдалины. Того же типа, но в сокращенной редакции, южные и северные алтарные преграды с предстоящими равноапостольными Константином и Еленой, просветителями Кириллом и Мефодием[20]. В храме Воскресения Христова (Спасе на Крови) на центральной алтарной преграде помещаются мозаики «Спас на престоле» и «Богоматерь с младенцем», в южном иконостасе — «Царица Александра» и «Св. Николай», в северном — изображения равноапостольных Владимира и Ольги[21]. В алтарной преграде церкви Преображения в Баден-Бадене находились лишь иконы Спаса и Богоматери. Этот ряд продолжали равноапостольные Владимир и Ольга, свв. Александр Невский и Сергий Радонежский, изображенные в своде арки над солеей, в то время как Деисус с ветхозаветными пророками был написан в конхе апсиды, в нижних регистрах которой помещались Евхаристия и чин фронтальных фигур святителей. При этом храмовый мозаичный образ Преображения Господня находился не на алтарной преграде, а снаружи, над главным входом. Несложно заметить, что повторяются иконы святых Владимира и Ольги, связанные с 900-летним юбилеем крещения Руси, торжественно отмеченным 15 июля 1887 г. Тысячелетняя годовщина кончины словенских учителей — просветителей Кирилла и Мефодия праздновалась 6 апреля 1885 г. — образы их помещаются в алтарной преграде во Владимирском соборе[22]. Под покровительством святой равноапостольной Марии Магдалины Александр III и его семья чудесно избежали очередного покушения. Так, иконы Марии Магдалины становятся местночтимыми и появляются в местном ряду Свято-Владимирского собора в Киеве и в храме Спаса на Крови в Петербурге. Такая «историзация» алтарной преграды имеет, по нашему мнению, параллель с «историческим» истолкованием С. А. Усовым чинов преподобных в нижних регистрах алтарных росписей Успенских соборов Москвы и Владимира в связи с важнейшими событиями Московского государства[23]. Таким образом, факты современной истории церковно переживаются, возрождая традиции живого Предания.

Определенным итогом возрождения византийской традиции оформления храмов этой поры стали воззрения Н. В. Покровского, автора наиболее полного к тому времени исследования «Стенные росписи в храмах греческих и русских». «*Вся роспись должна выражать символическое воззрение на храм и его*

составные части. Удержав основные мысли исконного обычая, допустимо отступить от него в подробностях для более строгой последовательности»[24]. При этом единству и цельности внутреннего содержания росписи способствует единый масштаб, выбор места для композиций в соответствии с сюжетом[25]. Эти идеи были реализованы в росписи храма во имя св. Александра Невского в Варшаве. Алтарь этого храма с мозаиками В. М. Васнецова отделяла мраморная преграда, а весь ансамбль его, украшенный росписями В. В. Беляева и мозаиками фасадов, выполненными по эскизам Н. А. Кошелева, Н. А. Бруни и других, становился вместе со «Спасом на Водах» своеобразным иконописным подлинником[26]. Научное и художественное сознание в церковной археологии и практике этого периода обнаруживает стремление к единству. Например, рецензируя известное сочинение Н. В. Покровского «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских», крупный археолог и литургист А. П. Голубцов, сетуя на то, что *«современным иконописцам ввиду отсутствия церковью одобренных руководств остается лишь обращаться к изданиям и сочинениям русских церковных археологов»*, указывал на необходимость этого процесса для того, *«чтобы воспользоваться художественным опытом предыдущих столетий и возродить иератический характер иконописи»*[27]. Хотя программа храмовой декорации рассматриваемых памятников только отчасти соответствовала тому материалу, который в это время уже имелся в связи с исследованиями алтарных фресок Софии Киевской, Успенских соборов Владимира, Москвы, Звенигорода, Ярославля, Ростова, ясно, однако, что оформители смотрели на иконостас как на кульминацию, как на место, где собирались главные темы изображений апсиды и прилегающих к ней зон. Визуальным свидетельством смысловой связи алтарной преграды и целостной программы церковного убранства стало помещение храмовых икон в экстерьере. Кроме отмеченной выше мозаики Преображения, храмовые иконы церквей Св. Александра Невского в Ревеле (арх. М. Т. Преображенский, 1892–1897 гг.) и Варшаве, Св. Николая в Либаве (арх. В. А. Косяков, 1900–1903 гг.) освящали фасады этих соборов. Примеры такого решения были многочисленными. Так, в церкви, заложенной 16 октября 1897 г. во имя равноапостольной Марии Магдалины в Дармштадте (арх. Л. Н. Бенуа), мозаики св. Марии Магдалины на западном фронтоне и Спаса на троне в центре апсиды символически выявляли алтарное пространство во внешнем облике храма. С максимальной полнотой важные темы преграды будут осмыслены позже в экстерьере собора Воскресения (Спаса на Крови). Характерные художественные средства: живопись на металле, мозаика, восковые краски, продиктованные очевидным стремлением к преодолению иллюзионизма академической манеры, также связывают декоративные ансамбли храмов с византийским идеалом. В поисках особой достоверности, свойственной византийской и русской иконе, В. М. Васнецов, в течение десятилетней работы в Киеве в Свято-Владимирском соборе, *«истощал силы на постоянном изобретении»*, соединяя вдохновение с четкостью рисунка, *«когда нужно из воображения, а то и из души выколупывать и прикреплять к стене то глаз, то нос, целую голову, руку, палец, кусок одежды»*[28]

Иконография неовизантийских алтарных преград и связанных с ними образов фиксирует особенности духовной культуры эпохи. Императорская власть, будучи изначально формообразующим элементом византийской модели, оказалась чрезвычайно жизненной на всем протяжении существования ее в России. Тема «царства» нашла свое выражение в структурно схожих и семантически близких алтарных преградах Свято-Владимирского собора в Киеве, Воскресения Христова (Спаса на Крови), Спаса на Водах в Петербурге и др. В иконостасах постоянно изображаются тронные Христос и Богоматерь, святые, тезоименитые российским императорам и императрицам. «Царский» характер святых персонажей на алтарной преграде отражает важные религиозно-политические процессы в России на рубеже столетия. В новейшем исследовании, посвященном эволюции понимания царской власти в России, отмечено, что *«титул царя, усваиваемый русскому великому князю в результате перенесения на него функций византийского василевса (царя), приобретает в России отчетливо выраженные религиозные коннотации, поскольку для традиционного культурного сознания это слово ассоциируется прежде всего с Христом. Сакрализация монарха распространялась на весь синодальный период и в течение всего этого времени вступала в конфликт с традиционным религиозным сознанием. Этот конфликт в принципе был неустраним, поскольку сакрализация монарха входила в самый механизм государственного и, в частности, синодального устройства»*[29]. Данная коллизия понималась наукой и публицистикой своего времени как уникальное своеобразие российской государственной системы, а проблема царской власти в ее взаимоотношениях с властью церковной стала предметом заинтересованного изучения. Совместные усилия ученых разного профиля, светских и церковных историков, юристов и археологов освещали харизматическую природу царской власти на Руси и в Византии в связи с развитием чинов коронации[30]; на страницах научных изданий обсуждались вопросы, ранее не осознанные как требующие ответа, — что есть самодержавие в исторической перспективе[31]; каково происхождение царского титула и каким было участие в богослужении в восточной церкви византийских василевсов и русских князей в Киеве, Новгороде, Владимире, московских государей[32]. Публикация древнерусских памятников царского венчания показала их сходство с византийскими[33], а появление и развитие чина коронации на Руси объяснялось постоянным ростом и усилением царской власти, концепцией «Москва — третий Рим»[34].

Научную полемику по этим жизненно важным для России вопросам представляли позиции известных отечественных ученых. Идея царской власти и централизации церкви, характеризующая византинизм, глубоко укорененная на русской почве[35], обязывала государя по мере сил осуществлять на практике христианский идеал царя[36]. Однако патриарх, как считал видный историк церкви Н. Ф. Каптерев, оказался в полной зависимости от царской власти, возвышение же патриарха Никона есть царский каприз: *«Алексей Михайлович 10 лет управлял церковью и мог отменить патриаршество, но по примеру древних благочестивейших греческих царей поставил Иосафа»*[37]. В итоге церковная власть и в патриарший период находилась в подчинении у светской власти и с учреждени-

ем Св. Синода никаких существенных перемен не произошло[38]. Таким образом, уже в конце XV в. на Руси от *«богоустановленности власти переходят уже к обожествлению ее»*[39]. Формула церковно-политической теории старца Филофея: *«... московский царь — царь последнего и богоизбранного мирового царства»* дословно вошла в состав уложенной грамоты 1589 г. об учреждении патриаршества в России[40]. Следствием этой идеи явились такие особенности русского чина коронации, как миропомазание и причащение в алтаре по священническому чину[41]; при Петре I была коронована и миропомазана также императрица[42]. Эти новшества сразу отразились в иконографии: в иконостасе первого кафедрального собора Санкт-Петербурга — Св. Петра и Павла — по обе стороны царских врат появились иконы Спасителя и Богородицы в царских одеждах, лики которых имеют черты портретного сходства с Петром I и Екатериной I. Сравнению и анализу подверглись евангельские и апостольские чтения во время чина коронации. Х. М. Лопарев отмечал, что специфической чертой русского обряда венчания стали Апостол (Римл. 13:1–7) и Евангелие (Мф. 12:15–22), которые, по его мнению, преследовали *«ту мысль, что при венчании на царство надобно было указать на повиновение подданных властям и на императорскую прерогативу»*. Характеризуя византийский чин коронования, ученый подчеркивал, что читались Апостол (Евр.12:28 — 13:6), Евангелие (Ин. 10:1–16), т. е. *« наставление императора, а не увещание подданных ему покоряться»*[43]. Вручение акакии, которое должно было напоминать византийскому императору о бренности его власти[44], заменило поклонение отеческим гробам в Архангельском соборе. Наконец, не остались без внимания изменения в богослужении, в первую очередь, в литургии. Публикация литургических рукописей[45] показала, в частности, развитие почитания персоны царя на Руси, а из исследования чина проскомидии следовало, что поминовение императоров на четвертой и пятой просфорах является специфической чертой русского Устава[46]. Еще в 1856 г. святитель Филарет (Дроздов) составил особый «Чин причащения Святых Тайн благочестивейшего, Богом венчанного и помазанного Государя-Императора»[47]. К этому времени русский служебник уже предписывал священнослужителям поминать поименно всех членов царской фамилии на ектеньях и на Великом входе.[48] Это литургическое проявление *«симфонии священства и царства»*, при котором византийский монарх, а после падения Константинополя — русский, получает особую харизму единственного заступника, молитвенника православной веры, засвидетельствованную еще в «Слове о законе и благодати» митрополита Иллариона[49].

Научная мысль рассматриваемой эпохи вполне отдавала себе отчет в противоречии между христианским универсализмом, который понимался, исходя из византийской модели, как союз церкви и государства, и национальной идеей[50], концентрированно выраженной в культе русского царствующего дома. Стремление очистить византийскую идею царской власти от позднейших искажений можно считать важным побудительным мотивом указанных исследований. Так, по поводу различий в чтениях Апостола и Евангелия, Х. М. Лопарев отмечает: *«...в древней Руси, жившей довольно сходною с Византией жизнью, византийские Апостол и Евангелие были необходимы, да и в новой России они*

могли быть далеко не излишними: и ныне и всегда не столько к Евреям XII, 28, сколько Иоанн X, 1, должно раздаваться в Московском Успенском соборе во время коронационной литургии»[51]. Как полный интереса и жизненности ставился вопрос о взаимных отношениях церкви и государства, который, будучи одной *«из самых трудных проблем истории и жизни народов»*, остается еще неисчерпанным вопросом[52]. Расхождение между идеалом и его реализацией, отсутствие параллелизма между фактами и идеями стало выводом фундаментального исследования В. Е. Вальденбергом истории русских политических учений о пределах царской власти[53], а П. Е. Верховский, завершая рассмотрение синодального периода Русской церкви, пришел к заключению, что Петр I подчинил церковь государству и *«...созданный в духе полицейского государства Синод привел русскую церковную жизнь в относительный внешний порядок, очень сильно повлияв в то же время на быстрое и неуклонное охлаждение религиозной ревности и угасание искренности одушевления»*[54].

Обязательным лейтмотивом исторических исследований этого времени была надежда на сотрудничество Церкви и Государства в настоящем: *«Начинающийся новый период Русской Церкви требует нового творчества в согласии с началами древнего Православия и в соответствии с условиями переживаемого исторического момента»*[55]. Уклонение от византийской государственно-церковной системы автор фундаментальной «Истории русской церкви» Е. Е. Голубинский относил к эпохе Флорентийской унии, указывая, что уже московский великий князь Василий Дмитриевич, как доносил в Константинополь митрополит Киприан, *«презирал и императора и патриарха»*[56], и, в свою очередь, греки больше с иронией называют Москву благочестивой. Видный историк считал, что факт повреждения чистоты православия у позднейших греков оставался бы для наших предков несомненным: не будь собора Флорентийского, не будь взятия Константинополя турками и печатания книг греками в латинских землях — они ссылались бы на что-нибудь другое[57]. Причины упадка церковного сознания ученый видит в том, что к середине XVI столетия в России сложился *«особый тип христианского благочестия - обряды и обычаи мы приравниваем к догматам веры»*,[58] которые простой народ мало или совсем не знает[59]. Этот модус русского религиозного сознания служил фоном для важнейших событий в жизни церкви и общества: *«...за исправлением Никона последовала реформа Петра Великого, представляющая собою перенесение к нам с запада так сказать еретичества государственного и бытового»*[60], что и придало крепость расколу и ослабило положение церкви, косвенным образом послужило причиной упадка церковного сознания. Н. Ф. Каптерев считал, что особенностью древнерусского уклада было то, что московские цари знали церковный устав часто не хуже архиерея, упадок же московской церковности произошел сверху, начиная с Петра I, итогом чего стала рознь между церковностью и интеллигенцией[61]. Объективный научный анализ, предпринятый ведущими учеными Духовных академий, публикация святоотеческого наследия также были направлены на преодоление разрыва между церковью и культурой: *«...творения святых отцов могут послужить руководством для сближения с Церковью умов современных эллинов»*, в то время как совре-

менные иудеи, *«конечно, сочли бы византийские религиозные воззрения повышеством и своевольными умствованиями те светлые представления о церкви Божией, которые проповедовали вселенские Учителя IV и V века»*[62]. Возрождение монашества в XIX в., духовная связь его с лучшими представителями русской литературы укрепляла надежды на особое служение культуры[63].

Эпоху в жизни церкви и общества составила церковно-политическая деятельность святителя Филарета. Выше уже было сказано об исправлении им чина коронации[64], он первым отметил, что *«со второй половины XVII столетия и в следующие потом времена воспоминание имен их* [августейшей фамилии] *в богослужении постепенно сделалось более прежнего полным и часто повторяемым»*[65]; настаивая на возврате к более простому порядку древних богослужебных книг — *«по древнему греческому свитку литургии возношение только „о благочестивейших и богохранимых царех наших"»*[66]. В его письме обер-прокурору Синода А. П. Толстому подсчитано, что в продолжении суточного богослужения имена императорской семьи, достигшей 23 лиц, возносятся более 20 раз, в том числе 11 раз на литургии[67], и добился сокращения этих возношений. Процессу сакрализации монарха противились и сами российские самодержцы. Еще при царе Федоре Алексеевиче эпитет «святой» исключается из чина венчания на царство, в 1680 г. запрещается сравнивать царя в челобитных с Богом. Существовавший в чине коронации обычай, по которому русские государи *«причащали себя сами из чаши»* (по священническому чину), император Александр Павлович изменил и пожелал причаститься как мирянин, т. е. в царских вратах и со ложицы. Его примеру последовали Николай Павлович и Александр Освободитель[68]. В 1832 г. следует высочайшее предписание, вновь по представлению святителя Филарета, *«чтобы не поставлять портретов в церквах Императора и Его Августейшей Фамилии»*[69]. Как видим, византийская парадигма была прочно укоренена в русском религиозно-политическом сознании. Византинизация к началу XX века достигла того качественного уровня, при котором нуждались в исправлении церковная практика и сама богослужебная жизнь.

Кульминации этот процесс достиг в собственно церковном пространстве. Жизненно необходимыми были издания уставов, главных церковных служб[70], их толкования, поскольку, по словам Феофана Затворника, *«...у нас в церкви ничего не поймешь что читают и поют»*, а *«наши иерархи не скучают от неясности, потому что не слышат...»*[71]. Проблемы исправления богослужебных книг, языка богослужения стали предметом обсуждения Предсоборного присутствия, созыв которого в 1906 г. был утвержден императором. Особо важным был вопрос о преодолении церковного раскола, настолько, что в связи с ним обсуждалась возможность изменения церковного устава. По мнению архиепископа Сергия, устав Великой Церкви Константинопольской мог бы заменить действующий русский устав в приходских церквях и, таким образом, примирить два противоположных течения в обществе: *«Ревнители могут прийти на все службы и услышать их во всей полноте. Тот же, кто не имеет желания или времени на это, может прийти только утром и даже ко второй половине утрени и все-таки не лишится участия в наиболее умилительных и назидательных*

священнодействиях»[73]. Пристальное внимание привлек вопрос о чтении за литургией вслух евхаристической молитвы[74]. Специальную статью этому вопросу посвятил А. П. Голубцов, отметив, *«что в настоящее время все молитвы литургии читаются тайно от народа»*[75]. При этом в первохристианские времена гласное чтение было conditio sine qua non самой литургической службы, но с утверждением строгого различия между клиром и заурядными членами церкви по системе Дионисия Ареопагита и под влиянием disciplinae arcani священники и епископы оказались замкнутыми в круге им одним доступных служений и молитв, а мирянам осталось довольствоваться немногим[76]. За гласное чтение тайных молитв, что подняло бы молитвенный дух предстоящих, высказывались как ученые, так и церковные иерархи[77]. Доказательством того, что обширная программа реформ, касающихся языка богослужения, церковного устава, громкого чтения евхаристической молитвы, непосредственно затрагивала и иконостас, является стенограмма одного из заседаний Предсоборного присутствия, опубликованная в 1906 г. Олонецкая Духовная консистория, выступая в пользу реформ, прямо высказалась, что иконостас следует *«иметь в уменьшенном виде»*[78].

Мы позволили себе столь обширный экскурс в сферу церковно-государственных отношений и общественного сознания второй половины XIX — начала XX столетия с тем, чтобы выявить ту почву, на которой культивировались византийские формы храмов и принципы устройства иконостаса в них. Очевидно, что иконостас понимался в это время с точки зрения функциональной как преграда, разделяющая священнодействующих и мирян. В то же время невысокая алтарная преграда ассоциировалась с мраморными раннехристианскими и византийскими образцами и символизировала возврат в живому преданию через возрождение евхаристического благочестия, знаменовала преодоление распада соборности[79]. Преимущественно тронные изображения Христа и Богоматери, святых, соименных членам императорской фамилии, свидетельствовали о единении кесарева начала и воли Божьей в Церкви, где «царь» есть некий «церковный чин», молитвенник и ходатай своего народа. Таким образом, царское служение виделось в исторической перспективе. Помазание, которое в ветхозаветного смысле определяло, каким быть служению — пророческим, священническим или царским, стало прообразом новозаветного и определило харизму российского императора. Важной чертой иконографии Спасителя становится также архиерейское благословение в образе Пантократора, ибо во Иисусе Христе, явившем собою всю полноту служения, даруется царственное священство народу Божию и его предстоятелям[80]. Византийский идеал отношения к царской власти как к высшей природе власти не во имя свое, но во имя Божие[81], византийская диархия духовной и светской власти[82] были осознаны такими представителями русского религиозного ренессанса, как С. Н. Булгаков и П. А. Флоренский. Симфония «священства» и «царства», зафиксированная литургическими памятниками синодального периода[83], характеризует выбор архитектурных форм преграды, восходящих к византийским, раскрывается в идейном содержании алтарной и всей храмовой декорации.

Новаторское исследование игумена Александра Федорова, посвященное образно-символической системе древнерусского города[84] в единстве с богосло-

вием храма, придает новое измерение и учению восточно-христианской храмовой архитектуры и декорации в целом*. Ключевыми здесь нам представляются выводы ученого о повышенной декоративности и нарастании вертикализма в национальной архитектуре вследствие общехристианской тенденции к вертикальности храмов, обращенности их к городу и ландшафту, и обратного процесса кристаллизации преображаемого ими пространства русского города. В этой перспективе появляется возможность понять отмеченное нами явление поклонных икон на фасадах храмов, отражающее стремление актуализировать литургическую жизнь[illegible], отвечая главной цели церкви в истории — Преображению мира и человека. Монументальной репрезентацией основных смыслов эпохи стало образное решение и декор храма Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Петербурге. Принципиальное родство этого памятника с древнерусской архитектурой справедливо было отмечено Б. М. Кириковым[illegible], а замысел храма недавно впервые был рассмотрен с точки зрения иерусалимской темы Майклом С. Флапером[illegible]. Развивая выводы этих ученых о семантике форм и декора данного памятника, мы предлагаем интерпретировать его архитектурный образ через уподобление этого православного храма, построенного на рубеже столетий, литургическому сосуду — иерусалиму-сиону. Созданное в условиях живого сотворчества ученых и строителей, убранство этого памятника органически связано с византийской традицией изобилием мозаики, которая также удовлетворяла скрытой металлической природе конструкции, требовавшей металлического блеска. Иконография верхнего пояса изображений фасадов храма, представляющая крылатых серафимов, аналогична силам небесным в кокошниках позаномарных перекрытий малого иерусалима-сиона Успенского собора[illegible]. Сама конструкция евхаристических ковчегов — соединение поверхностей и членений, в которых плоскости были заполнены изображениями Деисуса и апостолов, сходна с внешним декором Спаса на Крови, представляющим собой систему дискретных табернаклей — кокошников, в которых мозаичные иконы образно-символически выявляют благодатное пространство алтаря вовне. Это образное решение, подсказанное программной ориентацией на московские и ярославские храмы XVI — XVII вв., соответствовало богословию Иконостаса, являющего таинство Евхаристии как невидимое видимым, представление, сформулированное позже, но несомненно сложившееся в эту противоречивую эпоху[illegible]. Мозаики «Несение креста», «Распятие», «Снятие со креста», «Сошествие во ад» над входами храма как своего рода ярус иконостаса, несомненно связаны с литургическими толкованиями. Напоминая о пролитой здесь царской крови и предрекая будущее русского царства[illegible], в то же время они представляют собой образ церковной процессии, освящая пространство за стенами храма[illegible]. Творчески осмысленная византийская традиция единства литургического содержания и художественной формы становилась отчетливо «произносимой» во время богослужений Страстной седьмицы, песнопения Великого входа которой зримо воплощаются на фасадах храма, а напряженная молит-

*Сердечно благодарю отца Александра за возможность пользоваться его неопубликованной еще кандидатской диссертацией.

венная динамика крестных ходов со св. Плащаницей и светлых Пасхальных свидетельствовала праздничную открытость евхаристического пространства алтаря. Икона как личное молитвенное общение «отступала», появлялась икона-храм, активно освящающая и каждого члена общины, и христианское сообщество в целом.

Смысловым камертоном пространственно-пластического образа храма Воскресения стала алтарная преграда, понятая в духе византийских эстетических моделей. Иконография его мраморных иконостасов развивается по разным направлениям. Северный и южный решены как невысокие алтарные преграды, а усложненный характер главного уже представляет собой сокращенную основную структуру[92], включающую Деисус, изображения апостолов, храмового праздника «Спаса на престоле» и тронную «Богоматерь с Младенцем», отражая понимание символики иконостаса этого времени[93]. Прозрачность, выявляющая евхаристическое пространство, вовне подчеркнута повторяющимися темами в иконостасах и в экстерьере: «Деисус» в верхней части главной преграды, тронный Христос справа от царских врат и мозаики северного и южного фасадов, иконе «Богоматерь с Младенцем на престоле» в иконостасе соответствует изображение Девы Марии как Царицы Небесной в центральной мозаике южного фасада. Иконе «Сошествие во ад» в местном ряду соответствует одноименная мозаика в тимпане над юго-западным входом и «Воскресение» в главном северном кокошнике. Принцип «прозрачности», связывающий декорацию иконостаса, интерьера и экстерьера, можно сравнить с «взаимопрозрачностью» догматов, с приемом литургической словесности — удвоением, утроением ключевых понятий и слов. Изображения свв. Владимира и Ольги, Николая и Александра также повторяются в декорации памятника и внутри, и снаружи, например, св. Николай Мирликийский и св. Александр Невский[94] в южном и северном иконостасах и они же как предстоящие «Христу во славе» — в главном южном кокошнике. Иконы благоверных князей российского правящего дома, помещенные в огромном количестве на фасадах, предстают как совокупный образ свершителя истории, соединившего власть Христа и Кесаря в историческом пространстве России, которое обозначено мозаичными изображениями гербов русских городов. Декорируя фасад колокольни, они символизируют единственную православную империю того времени. Тема русской святости, начинаясь в образах преграды, утверждается в изображениях святых русской церкви, которым отведены верхние регистры мозаик интерьера храма. В экстерьере в кокошниках многочисленные образы князей страстотерпцев, мучеников, преподобных пребывают в сонме вселенских святых, небесных сил. Русские угодники — стояние и слава всей Церкви, и держава Российская — наследница Византии молитвами *«всего сонма святых чудотворцев украшалась духовной красотой и сохранялась на высоте своего служения — политической вершине христианского мира»*[95]. Византийская традиция, по выражению К. Леонтьева, как нервная ткань, пронизывающая русскую духовную культуру, задала образное решение алтарной преграды, соединила в целостный организм литургическое пространство и [illegible] храма.

Примечания

[1] *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910 гг. М., 1982. С. 98, 102.

[2] *Зеньковский В., прот.* История русской философии. В 2 т. Л., 1991. Т. I. С. 186.

[3] См., например: *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия: Вторая половина XIX в. СПб., 1902; *Кириков Б. М.* Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге) // Невский архив. СПб., 1993. С. 211.

[4] В рассматриваемый период терминологического различения иконостаса и алтарной преграды не было. Однако и по сей день отсутствует единство в употреблении термина «иконостас». См., например: *Vees L.* The Iconographic Programs of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period // ZK. 1983. T. 46/1. S. 15–26; *Walter C.* The Byzantine Sanctuary – a Word List // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. СПб, 1995. С. 95–106, 100–102; *Idem.* The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review. 1971. T. 3. P. 251–267.

[5] *Успенский Ф.* Русь и Византия в X веке. Одесса, 1888. С. 38.

[6] *Дмитриевский А.* Памятники патриарших уставов и ктиторские монастырские типиконы. Киев, 1895; *Он же.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Киев, 1901; *Барсов Е. В.* Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами. М., 1883; *Кондаков Н. П.* Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904; *Он же.* Древняя архитектура Грузии. М., 1876; *Он же.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1887; *Он же.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902; *Мансветов И. Д.* Церковный Устав (типик), его образование и судьба в Греческой и Русской церкви. М., 1885; *Тальберг Т. М.* О чине венчания русских царей // ЖМНП. 1887. № 10; *Савва В.* Московские цари и византийские василевсы. Харьков, 1901.

[7] *Филимонов Г. Д.* Церковь Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода: Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. М., 1859; *Голубинский Е. Е.* История алтарной преграды или иконостаса в православных церквах // Православное обозрение. 1872. Второе полугодие. С. 570–589; *Покровский Н. В.* Происхождение древнехристианской базилики. Церковно-археологическое исследование. СПб., 1880.

[8] *Кондаков Н. П.* Древняя архитектура Грузии; *Он же.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1887; *Он же.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902.

[9] *Мансветов И. Д.* По поводу недавно открытой росписи в московском и владимирском Успенских соборах // Древности. Тр. МАО. М., 1881. Т. 9, вып. 1–3. С. 47–50; *Лебединцев П. Г.* О Св. Софии Киевской // Тр. III археологического съезда в Киеве. 1874 г. Киев, 1878. Т. 1. С. 78–90; *Усов С. А.* О древних фресках Успенского собора в Москве // Древности. Тр. МАО. Т. 9, вып. 1–3. С. 83–88.

[10] *Горностаев И. И.* Византийские царские врата с Афона. // Изв. императорского археологического общества. СПб., 1861. Т. 3. С. 205–211.

[11] *Покровский Н. В.* Проект размещения живописей в новом православном соборе во имя Св. Благоверного князя Александра Невского в Варшаве. СПб., 1900.

[12] *Цагарели И.* Описание древностей города Тифлиса. Тифлис, 1866. С. 101–112; *Гагарин Г. Г.* Сборник византийских и древнерусских орнаментов. СПб., 1903. Сер. 3. Табл. I–II.

[13] *Сусалов В. В.* Памятники древнего русского зодчества. СПб., 1895–1901. Вып. 1–7.

[14] Кроме собственно мраморных, алтарные преграды могли быть, например, из майолики и дерева, как преграда церкви Богоявления на Гутуевском острове (арх. В. А. Косяков, 1891–1899 гг., С.-Петербург), деревянная, обитая парчой алтарная преграда нижнего храма в Спасе на Водах (арх. М. М. Перетяткович, 1910–1911 гг., С.-Петербург).

[15] *Смирнов С. Н.* Храм-памятник морякам, погибшим в войне с Японией. Пг., 1915. С.36–37.

[16] Первоначальный состав изображений в иконостасе обсуждается до сих пор. См. например: *Nees L.* Op. cit., *Walter C.* Further Notes on the Deesis. // REB. 1970. V.28. P.161–187.

[17] Архитектуре и монументальной живописи храмов второй половины XIX — начала XX вв. посвящен ряд исследований последних лет: *Кириченко Е. И.* Храм Христа Спасителя в Москве. М., 1992; *Удачина И. В.* Некоторые направления в русской монументальной живописи второй половины XIX — начала XX века // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1994. С. 205–227; *Вагнер Г. К.* В поисках истины. М., 1993; *Климов Н. Ю.* Эскизы М. В. Нестерова к росписям церкви Св. Александра Невского в Абастумани // Из творческого опыта русского искусства XVIII–XX вв. СПб., 1994. С. 28–35; *Он же.* Живописное убранство храма Христа Спасителя // Храм Христа Спасителя. М., 1996. С. 73–132.

[18] *Ткемаладзе М., прот.* Тифлисский Сионский кафедральный собор. Тифлис, 1904. С. 34.

[19] *Голубинский Е. Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 170–172.

[20] Киевский собор Святого Равноапостольного Владимира. Киев, 1905. С. 37–38.

[21] *Парланд А. А.* Краткий отчет о постройке Храма Воскресения Христова, сооруженного на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра II. СПб., 1907. С. 12.

[22] Образ святого Кирилла, тезоименитого патрона царской семьи, входит также в состав икон алтарной преграды Кирилловской церкви.

[23] *Усов С. А.* Указ. соч. С. 84.

[24] *Покровский Н. В.* Проект размещения живописей в новом православном соборе. С. 3.

[25] Там же. С. 6.

[26] *Мончанов К.* Новый Православный собор во имя Св. Благоверного Великого князя Александра Невского в Варшаве: 1894–1912. [Варшава, 1912]. С. 3; Ср.: *Покровский Н. В.* Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного искусства. СПб., 1899.

[27] *Голубцов А. П.* [Рецензия] // Богословский вестник. 1892. Апрель. С. 145–146. Рец. на кн.: *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892.

[28] *Васнецов В. М.* Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1987. С. 79. Художник сознательно определяет себе место после византийцев, что, как считает Г. К. Вагнер, совпадает с оценкой современного знания. Однако, по мнению ученого, ближе всего к национальному евангельскому идеалу — византийскому — подошел М. А. Врубель. *Вагнер К. Г.* Указ. соч. С. 93, 67.

[29] *Живов В. М., Успенский Б. А.* Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монархов в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 142. См. также: *Успенский Б. А.* Избр. труды. М., 1996. Т. 1. С. 184–204.

[30] *Барсов Е. В.* Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами; *Он же.* Исторические основы царской власти на Руси в народных песнях и преданиях. М., 1890; *Лесков Н. С.* Царская Коронация // Исторический вестник. 1881. Т. 5. С. 283–299; *Лопарев Х. М.* О чине венчания русских царей // ЖМНП. 1887. №10; *Попов К.* Чин священного коронования (исторический очерк образования чина) // Богословский вестник. 1896. Апр. С. 59–72. Май. С. 173–196; *Жма-*

кий В., прот. Коронация императора Николая I // Христианское чтение. СПб., 1904. Авг. С. 238–263; Летописный и лицевой изборник Дома Романовых. М., 1913. Вып. 1.

[31] *Дьяконов М.* Власть московских государей: Очерки из истории политических идей Древней Руси до конца XVI века. СПб., 1889; *Сергеевич В.* Русские юридические древности. СПб., 1900. Т. 2; *Соколъский В.* Участие русского духовенства и монашества в развитии единодержавия и самодержавия в Московском государстве в конце XV и в первой половине XVI века. М., 1902; *Рожков Н.* Происхождение самодержавия в России. М., 1906; *Лукьянов С. М.* К учению о государственности и церковности // ЖМНП. 1913. Янв. С. 27–81; Февр. С. 129–186; Март. С. 1–35.

[32] *Бегичев Д. Ф.* Ежедневные и воскресные приемы византийских царей. СПб., 1893; *Савва В.* Указ. соч. Харьков, 1901.

[33] *Лопарев Х. М.* О чине венчания русских царей // ЖМНП. 1887. С. 7–8. Х. М. Лопарев доказал, что даже оригинальное, по мнению Е. Барсова, поучение коронуемому в главной своей части заимствовано из «поучительных глав» Василия Македонянина. См. также: *Чичуров И. С.* Теория и практика византийской императорской пропаганды // ВВ. 1989. Т. 50. С. 106–115.

[34] *Сергеевич В.* Указ. соч. С. 15–16; *Попов К.* Указ. соч. С. 177.

[35] *Шпаков А. Я.* Государство и церковь в их взаимных отношениях в Московском государстве. Учреждение патриаршества в России // Зап. Имп. Новороссийск. университета. юридич. факультета. Одесса, 1912. Вып. 6. С. 200.

[36] *Курганов Ф.* Византийский идеал царя и царства // ПС. 1881. Т. 8. С. 302.

[37] *Каптерев Н. Ф.* Власть патриаршая и архиерейская в Древней Руси в их отношении к власти церковной и к приходскому духовенству // Богословский вестник. 1905. Апр. С. 680.

[38] Там же. С. 662. На соборе 1667 г. русские архиреи, ссылаясь на св. Иоанна Златоуста, доказывали, что священство выше царства и царь в светской, а патриарх в церковной сфере обладают властью. См.: Там же. С. 679. Единственный раз, таким образом, этот вопрос обсуждался соборно, но это мнение Собора не было официально закреплено. Там же. С. 687–688. См. также *Каптерев Н. Ф.* Патриарх Никон и Алексей Михайлович. СПб. 1912. Т. 1–2.

[39] *Шпаков А. Я.* Указ. соч. С. 196.

[40] Там же. С. 197.

[41] *Лесков Н. С.* Указ. соч. С. 292. О миропомазании и причащении византийских императоров в конце XIV века см.: *Лопарев Х. М.* К чину царского коронования в Византии // Сб. статей в честь Д. Ф. Кобеко. СПб., 1913. С. 1–11; об эволюции обряда см. современное исследование: *Острогорский Г. А.* Эволюция византийского обряда коронования // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 33–42 с библ.

[42] *Лесков Н. С.* Указ. соч. С. 293. Правящие императрицы сами возлагали на себя регалии, при этом все — Анна Иоанновна, Елизавета Петровна, Екатерина II — причащались в алтаре по священническому чину. См.: *Попов К.* Указ. соч. С. 192.

[43] *Лопарев Х. М.* К чину царского коронования в Византии. С. 5.

[44] *Ватьюденберг В. Е.* Наставление писателя VI века Агапита в русской письменности // ВВ. 1926. Т. 25. С. 34.

[45] *Красносельцев Н. Ф.* Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки, с замечаниями о составе и особенностях богослужебных чинопоследований, в них содержащихся, и с приложениями. Казань, 1885; *Сырку П.* К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. СПб., 1889. Т. 1, ч. 1. СПб., 1890. Т. 1, ч. 2.

[46] *Петровский А.* Древний акт приношения вещества для таинства Евхаристии и последование проскомидии // Христианское чтение. 1904. Март. С. 425.

[47] Собрание мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского и Коломенского, по учебным и церковно-государственным вопросам. М., 1886. Т. 2. С. 113–123.

[48] *Керн К.* Евхаристия. Париж. 1947. С. 199.

[49] См., например, современное исследование: *Щапов Я. Н.* «Священство» и «Царство» в Древней Руси в теории и на практике // ВВ. 1989. Т. 50. С. 134.

[50] *Лосский Н. О.* Достоевский и его христианское миропонимание. Нью Йорк. 1953 С. 389.

[51] *Лопарев Х. М.* К чину царского коронования в Византии. С. 5–6.

[52] *Щапов Я. Я.* Указ. соч. С. 1.

[53] *Вальденберг В. Е.* Древнерусское учение о пределах царской власти. Пг., 1916; *Курганов Ф.* Указ. соч. С. 276–304.

[54] *Верховской П. В.* Учреждение Духовной Коллегии и Духовного Регламента. Ростов н Д., 1916. Т. 1–2. С. 144–145. Однако лишь Духовная коллегия, т. е. Св. Синод, успешно действует два века, тогда как все остальные петровские коллегии изменены, что является, по мнению ученого, доказательством жизненности церковной реформы. Там же. С. CXII. См. также: *Верховской П. В.* Очерки по истории Русской Церкви в XVIII и XIX столетиях. Варшава. 1912

[55] *Щапов Я. Я.* Указ. соч. С. 1.

[56] *Голубинский Е. Е.* К нашей полемике со старообрядцами // Богословский вестник. 1892. Янв. С. 61.

[57] Указ. соч. С. 74.

[58] Указ. соч. С. 60.

[59] Указ. соч. С. 49.

[60] Указ. соч. С. 74. Примеч.

[61] *Каптерев Н. Ф.* Власть патриаршая и архиерейская в Древней Руси .. С. 689

[62] *Антоний, архим.* Речь, сказанная на молебствии Бесплотным Силам в день открытия академического журнала «Богословский вестник» // Богословский вестник. 1892. Янв. С. 34.

[63] *Stanton L. J.* The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination. N-Y., 1995.

[64] *Жмакин В.* Указ. соч. С. 247–248.

[65] Собрание мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского и Коломенского, по учебным и церковно-государственным вопросам. М., 1887. Т. доп. С. 444.

[66] Там же. С. 445.

[67] Там же. С. 447.

[68] *Лесков Н. С.* Указ. соч. С. 292.

[69] Переписка Филарета, митрополита Московского и Коломенского, с С. Д. Нечаевым. М., 1895. С. 86. По мнению современных исследователей, сама боязнь того, что здесь может возникнуть какое-либо недоразумение из-за возможности понимания этих портретов как икон, указывает на сакрализацию монарха. *Живов В. М., Успенский Б. А.* Указ. соч. С. 75.

[70] *Красносельцев Н. Ф.* Материалы для истории чинопоследования Литургии святого Иоанна Златоустого. Казань, 1889. Вып. 1; *Орлов М.Н.* Литургия Св. Василия Великого. СПб., 1909.

[71] *Красносельцев Н.Ф.* О древних литургических толкованиях. Одесса. 1894; *Скабалланович М.Н.* Толковый Типикон. Киев. 1910.

[72] Цит. по: *Сове Б. Н.* Проблемы исправления богослужебных книг // Богословские труды. 1970. Т. 5. С. 10.

[73] Журналы и протоколы В. у. Предсоборного Присутствия. СПб., 1906. Т. 2. С. 302.

[74] Там же. С. 243.

[75] *Голубцов А. П.* О причинах и времени замены гласного чтения литургийных молитв тайными // Богословский вестник. 1905. Сент. С. 69.

[76] Там же. С. 71.

[77] Отзывы епархиальных архиереев по вопросу о церковной реформе. СПб., 1906. Вып. 3. С. 461; *Юрикас А.* Disciplina arcana у древних христиан. // Странник. 1910. Март. С. 378.

[78] Отзывы епархиальных архиереев по вопросу о церковной реформе. СПб., 1906. Март. С. 378.

[79] Это прочитывается, прямо или косвенно, во всех ученых трудах. См., например: *Филимонов Г. Д.* Указ. соч. С. 20; *Кондаков Н. П.* Древняя архитектура Грузии. С. 19; *Лебединцев П. Г.* О Св. Софии Киевской. С. 79, 84; *Покровский Н. В.* Происхождение древнехристианской базилики... С. 65; *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря. М., 1902. С. 18; *Ткемаладзе М., прот.* Указ. соч. С. 13.

[80] Последовательное развитие идея царственного священства народа Божия получила в трудах прот. Николая Афанасьева. *Афанасьев Н.* Церковь Духа Святого. Рига, 1994.

[81] *Булгаков С.* Автобиографические заметки. Paris, 1991. P. 82.

[82] *Вернадский Г. В.* Византийские учения о власти царя и патриарха // Сб. статей, посв. памяти Н. П. Кондакова. Прага, 1926. С. 143–154.

[83] *Пентковский А.* Из истории литургических преобразований в русской церкви в третьей четверти XIV столетия // Символ. 1993. Т. 29. С. 227.

[84] *Федорова А.* Образно-символическая система древнерусского города. Дис. ... канд. архитектуры. Л., 1989.

[85] *Гумилевский И.* Реформа или творчество (размышление над богослужением первых христиан) // Богословский вестник. 1917. Июнь–июль. С.59, 73; *Соне Б. П.* Евхаристия в древней церкви и современная практика // Живое предание. Paris, 1937. С. 181.

[86] *Кириков Б. М.* Указ. соч. С.243.

[87] *Флайер М. С.* Церковь Спаса на Крови // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994. С. 182–204.

[88] *Стерлигова И. А.* Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 56.

[89] *Флоренский П.* Иконостас. М., 1994. С. 62.

[90] *Булгаков С.* Указ. соч. С. 83.

[91] Ср. у В. Розанова: «Стены эти как бы расходятся, служба становится открытою: херувимская несется по лугам, лесам...» *Розанов В.* Около церковных стен: СПб., 1906. Т. 1. С. XIII.

[92] *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса. М., 1992. С. 35.

[93] *Троицкий А. П.* Христианский православный храм в его идее // Тульские епархиальные ведомости. 1916. С. 3–8.

[94] Указом Св. Синода в 1724 г. строго предписывалось *«изображать Александра Невского не в монашеских одеждах а в княжеских»*. *Голубинский Е. Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1901. С. 66; о характере иконографии св. Владимира см. в юбилейной статье *Петров Н.* Древнейшие изображения св. Владимира // Владимирский сборник в память 900-летия крещения Руси. Киев., 1888. С. 1–20.

[95] *Голубинский Е. Е.* История канонизации... С. 93. Еще одна иконографическая параллель – картина «Святая Русь» М. В. Нестерова, где за Христом изображены русские угодники.



1. Владимирский собор в Киеве. Арх. Беретти, 1859–1896 гг. Главный неф



2. Тифлисский Сионский собор. Иконостас.
Живопись Г. Г. Гагарина.
1853–1854 гг.



3 Мраморный иконостас древней Кирилловской церкви в Киеве. Живопись М. А. Врубеля



4 М. А. Врубель. Богоматерь из мраморного иконостаса Кирилловской церкви



5. Ц. Преображения в Балси-Балеие. Арх. И. В. Штромм, 1882–1883 гг.



6. Храм Воскресения Христова («Спас на крови»). Арх. А. А. Парланд, 1883–1907. Главный иконостас. Фото 1907–1913 гг.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БЛДР	—	Библиотека литературы Древней Руси
ВВ	—	Византийский временник
ВДИ	—	Вестник древней истории
ВИД	—	Вспомогательные исторические дисциплины
ВНИИР	—	Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации
ВОКМ	—	Вологодский областной краеведческий музей
ВЦНИЛКР	—	Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей
ГИИ	—	Государственный институт искусствознания
ГИМ	—	Государственный Исторический музей
ГРМ	—	Государственный Русский музей
ГТГ	—	Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	—	Государственный Эрмитаж
ДРИ	—	Древнерусское искусство
ЖМНП	—	Журнал Министерства народного просвещения
ЗЛУ	—	Зборник за зиновне уметности, Нови Сад
ЗРВИ	—	Зборник радова Византолошког института, Београд
Изв. ИАК	—	Известия императорской Археологической комиссии
ИИМК	—	Институт истории материальной культуры
ИОРЯС	—	Известия Отделения русского языка и словесности
КМРИ	—	Киевский Музей русского искусства
КСИА	—	Краткие сообщения Института археологии
ЛОИА	—	Ленинградское отделение Института археологии
ЛОИИ	—	Ленинградское отделение Института истории
МК	—	Государственный историко-художественный музей-заповедник «Московский Кремль»
НИС	—	Новгородский исторический сборник
НМ	—	Новгородский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
НПЛ	—	Новгородская Первая летопись старшего и младшего извода / Под ред. А. Н. Насонова. М., Л., 1950
ОЛДП	—	Общество любителей древней письменности
ОР	—	Отдел рукописей
ПКНО	—	Памятники культуры. Новые открытия
ПЛДР	—	Памятники литературы Древней Руси
ППС	—	Православный Палестинский сборник
ПМ	—	Псковский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник
ПСРЛ	—	Полное собрание русских летописей

РАИМК	—	Российская академия истории материальной культуры
РАН	—	Российская Академия наук
РГАДА	—	Российский Государственный архив древних актов
РГБ	—	Российская Государственная библиотека
РИБ	—	Русская историческая библиотека
РНБ	—	Российская Национальная библиотека
СА	—	Советская археология
СПМ	—	Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник
ТОДРЛ	—	Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом)
Тр КДА	—	Труды Киевской духовной академии
Тр МАО	—	Труды Московского археологического общества
ЦМиАР	—	Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева
ЧОИДР	—	Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете
ЯХМ	—	Ярославский художественный музей (ныне — Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник)
AB	—	Art Bulletin
BAF	—	Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France
BS	—	Byzantinoslavica
Byz	—	Byzantion
BZ	—	Byzantinische Zeitschrift
Cah Arch	—	Cahiers Archéologiques
DACL	—	Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie
DOP	—	Dumbarton Oaks Papers
ECR	—	Eastern Churches Review
JBAA	—	Journal of the British Archeological Association
JJA	—	Journal of Jewish Art
JÖB	—	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
OCP	—	Orientalia christiana periodica
PG	—	Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.-P. Migne
RAC	—	Reallexikon für Antike und Christentum
RBK	—	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
REB	—	Revue des études byzantines
SK	—	Seminarium Kondakovianum
TM	—	Travaux et Mémoires
ZK	—	Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZOK	—	Zeitschrift für Ostkirchliche Kunst
ΔΧΑΕ	—	Δελτίον της χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

THE ICONOSTASIS.
ORIGINS — EVOLUTION — SYMBOLISM

ABSTRACTS OF PAPERS

Introduction by Alexei Lidov

The present collection is based on material from the International Symposium organised by the Research Centre for Eastern Christian Culture in June 1996. It continues the extensive research and publishing programme devoted to the study of the symbolical language of Eastern Christian culture. The Centre has already held international symposia and published collections of articles on "Jerusalem in Russian Culture", "The Eastern Christian Church. Liturgy and Art", and "The Miracle-Working Icon in Byzantium and Old Russia". "The Iconostasis. Origins — Evolution — Symbolism" holds a special place in this series as it deals with the most important "symbolical text" of the Orthodox tradition, a text that embodies in concentrated form the main theological and liturgical ideas.

The iconostasis was a systematically conceived and visually unified image of the whole Church as a revelation of the Heavenly Jerusalem. In this multiple icon, placed on the verge of the Holy of Holies, the heavenly and the earthly were joined in liturgical unity. The high dogma of the "upper tiers" was combined forever with the historicism of the "local tier" which was connected with the concrete hopes of worshippers. Each iconostasis can be interpreted as a prayer addressed to God, the content of which is determined by the age, spiritual environment or details of the commission. The importance of the iconostasis as an historical source is hard to overestimate, for in the sacral space of the church it played the role of a kind of manifesto, the main meaning of which could be conveyed to all believers regardless of their degree of education or erudition.

In this book the iconostasis is understood broadly as the iconic decoration of the sanctuary barrier, which appeared in the early Christian era and evolved into the multi-tiered structure of the Russian high iconostasis. Perhaps no other phenomenon illustrates so clearly the deep Byzantine roots of Russian culture, on the one hand, and, on the other, the originality of the national tradition, which produced the distinctive phenomenon of the high iconostasis that has long been inseparably associated in people's minds with the concept of "Russia".

It is impossible in one book, albeit a large one, to cover all the aspects of the iconostasis or to give a detailed history of it. This collection does not encompass many facts and a whole complex of technological, architectural-constructional, stylistic and other questions. Attention is concentrated on the semantics, origins and evolution of the symbolical structure in its direct connection with the spiritual life of the age. The dominant subject, the "iconography" of the iconostasis, is read as an historically determined text presented in visual images. The chronological and geographical scope of the material is extremely broad. We are able to trace the history of the iconostasis from the first structures of Constantine the Great to the neo-Byzantine sanctuary barriers of the 19th century. The evolution of the sanctuary barrier is examined using examples from Italy, Syria, Armenia, Cappadocia and Sinai. Considerable space is devoted to purely Byzantine subjects, first and foremost, to the art of Constantinople, which in this sphere too determined the ideals and tastes of the East Christian world. Two-thirds of the book consists of articles on Russian sanctuary barriers and high iconostases of the 11th to 19th centuries.

The articles present a whole range of methodological approaches. From this point of view it would be hard to find two works that are alike. Practically each text which studies a concrete problem or historical monument offers a new opportunity for theoretical interpretation which can be used in the further study of the iconostasis. If one were to try and define the general tendency, one might say it is the striving of the authors to examine the symbolism of the iconostasis in its liturgical context. This is fully justified, insofar as the original liturgical function of the sanctuary barrier is a natural point of departure for all historical, iconographical and even stylistic studies on the iconostasis theme.

Alexei Lidov
(Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow)

The Iconostasis: the current state of research

The first part of the article examines the main ideas of the origins and symbolism of the iconostasis which have appeared in Russian and foreign literature over the last century and a half. An attempt is made to systematise existing ideas and on their basis to form an up-to-date picture, a kind of point of departure for future research.

In the second part the author outlines some trends and current problems which require further detailed study. We should mention the main landmarks in the evolution of the iconostasis. In this respect it must be said that the history of the iconostasis coincides for the most part with the history of the barrier itself, as can be seen from the example of the 4th-century Lateran fastigium as the oldest sanctuary barrier structure. The embodiment in icon images of the most important ideologems of the age was, in all probability, the original task of sanctuary barriers. This is borne out by the iconographic programmes of the pre-Iconoclastic period, among which pride of place goes to the 6th-century sanctuary

barrier in St Sophia in Constantinople, which has come down to us in Paulus Silentiarius's description. Although the reconstruction of this monument's iconography is a matter of debate, there can be no doubt as to the importance of the programme, which acquired the nature of the main symbol, the importance of which was emphasized by the total absence of icon representations on the walls of Justinian's St Sophia.

It is significant that already in the pre-Iconoclastic period we can see the combination in the decoration of sanctuary barriers of two basic semantic functions. On the one hand, the iconographical programmes embody the most important dogmatic ideas, comparable in significance with the symbolical themes of the domes and altar apses, and on the other, the images of the sanctuary barrier have a devotional character connected with the prayers of the faithful who are stopped on the verge of the "Holy of Holies". These two sources of symbolism, sometimes actively interacting, retained their importance until the appearance of the high iconostasis, when the two-part symbolical structure of the "devotional" local tier and the "doctrinal" upper tiers is reinforced.

The culminating moment in the history of the iconostasis which determined its subsequent development was the closing of the sanctuary barrier, turning it from a transparent and in many respects symbolical border into a dense curtain which concealed the service in the sanctuary from the congregation and thus created the opportunity for the appearance of a multi-tiered wall of icons. Most likely this happened in the 11th century. The covering of the openings in the sanctuary barrier with curtains during the liturgy was a subject for discussion by Constantinople hierarchs and theologians in the mid-11th century. Surviving sources support the idea that the closing of the sanctuary barrier did not take the form of a canonical rule and was not obligatory for some time, right up to the 15th century. The practice became widespread in the 11th century, however, when it was supported in monastic circles by eminent theologians and even some patriarchs.

The closing of the sanctuary barrier made it possible to place icons in the spaces between the columns. The idea of a system of icons that would compensate for not being able to see inside the sanctuary and the decoration of the apses became more relevant. It is interesting that the 11th century saw the emergence of developed iconographic programmes in the epistyles over the architraves of the sanctuary barrier. They include the Deesis, the twelve feasts, the saints and hagiographical scenes. If one adds the representations of the "Communion of the Apostles", the images of the "Annunciation" and the creators of the liturgy on the Royal Doors, and the icons of Christ, the Virgin and the church's patron saints in the spaces between the columns, it becomes clear that all the church's decoration is concentrated in a single multiple icon image which embodies the idea of the sacrament of the Eucharist through the visual story of salvation.

Christopher Walter is right in connecting the evolution of the iconostasis addressed to the congregation with the appearance in the 11th century of liturgical themes in the sanctuary apse ("The Communion of the Apostles" and "Officiating Bishops") which were directed mainly at the clergy. One can go even further, however, and raise the question of the influence on this process of theological ideas that appeared in connection with the Great Schism of 1054, which, we suggest, had a decisive effect on the structure of Byzantine church decoration.

These ideas, as can be seen from extant texts, dominated church life in the second half of the 11th century, when the polemics over unleavened bread generated a special interest in the Eucharist and the Holy Trinity. The emphasis on the mystical nature of the sacrament expressed in the covering of the sanctuary and the interpretation of the Eucharist as the story of salvation expressed in programme of iconostases can be explained as two interconnected parts of the same spiritual process. It is interesting that the defenders of closed barriers, Nicetas Stethatos and Nicholas of Andida, were also eminent participants in the anti-Latin polemics and interpreters of the liturgy.

To understand the crucial question of the possibility of icon images appearing in the spaces between the columns of sanctuary barriers in the 11th and 12th centuries, it is essential, in our opinion, to extend the limited range of Greek sources by adding Slavonic, Georgian and even Latin ones, both written and archaeological. The fruitfulness of such searches can be illustrated by a single example found in the well-known Latin text of the *"Liber Pontificalis"*, which has not been examined in the history of the Byzantine sanctuary barrier. Of particular interest is the statement about the use in the main Roman cathedrals of gold embroidered icon veils arranged in the arches of the sanctuary barrier, which refers to the time of Pope Paschal I (817–824). The authoritative and ancient Roman liturgical practice of using icon veils in the sanctuary barrier must have been well known in Byzantium, although, as mid-11th century discussions show, it was not universally accepted. The tradition of embroidered icons in the sanctuary barrier would appear to have been widespread in the East Christian world. In Old Russia it is mentioned in monastery inventories of the 16th and 17th centuries. A comparison of these late mediaeval texts with the descriptions of precious icon veils in the *Liber Pontificalis* shows a paradoxical closeness to and participation in the early Christian tradition of church decoration which lasted for many centuries. In our view, the history of the iconostasis should take account of this important and hitherto unknown link – the gold-cloth icon decoration which could be reconstructed from various indirect archaeological and written evidence.

To understand why the Byzantine sanctuary barrier turned into the multi-tiered iconostasis one must consult Georgian mediaeval monuments which until recently had not, to the best of our knowledge, been examined in a Byzantine context, in spite of the fact that they have been the subject of research for some time. The remarkably abundant and diverse Georgian evidence, mainly archaeological and iconographic, reflected the ancient East Christian, and in some cases Constantinopolitan, practice of decorating the sanctuary barrier.

As well as consulting little known archaeological date, another promising area is the use of untraditional written sources. One example is a Novgorodian birchbark document of the late 12th-early 13th centuries, which is a request to make icons for the sanctuary barrier. The priest asks the icon-painter Otiscy Grechin, known from other charters and chronicle references of the late 12th century, to paint two icons of six-winged angels (cherubim and seraphim) to place on top of the sanctuary barrier. This type of commission is confirmed both by 12th-century artistic practice and Byzantine liturgical interpretations. The six-winged angels on the sanctuary barrier stressed the meaning of the sanctuary as the Holy of Holies and Ark containing the sacred objects. Birchbark documents

are extremely rare, early evidence of the relations between the commissioner and the icon-painter who together created the icon decoration of the church. The text in question enables us to ask a most important and little studied question about the terminology of the sanctuary barrier and, in particular, about the use in this connection of the concept of the Deesis, which in Old Russia could mean the whole iconostasis, a single tier or a special iconographical theme.

In terms of its importance in the history of the iconostasis only the reform of the late 14th-early 15th century, which produced the Russian high iconostasis, is comparable with the 11th-century changes. The question naturally arises as to the degree of originality in this phenomenon. The Byzantine origin of the symbolical structure is fairly obvious. There can also be no doubt that on Russian soil a serious redaction arose, which was of a programme nature. The present state of research does not enable us to explain what took place as the result of a gradual evolution connected with a number of new, purely iconographic considerations. We can safely say that nearly all the iconographic themes of the Russian iconostasis were well known in Byzantium, and the explanation of the changes that took place is not to be found in the sphere of pure iconography.

To our mind, the most important meaning of the Russian reform lies in the very idea of unification in the icon decoration of the sanctuary barrier. As can be seen from the published data, such a unification did not exist in 14th-century Byzantium. Even the liturgically important question of closing the space between the columns in the barrier with icons was not regulated by the upper hierarchy. Both open and closed barriers existed at the same time without any conflict. There were also, it would seem, barriers that had no icons at all. A similar motley picture can be seen in 14th-century Russian practice also.

Against this background the first high iconostases were unusually uniform. The new type of iconostasis received canonical status almost immediately, which appears to have distinguished the Russian situation from the Byzantine. Such a redaction could only have been introduced at the highest level of the church hierarchy. Its most likely author is thought to be Metropolitan Cyprian of Moscow (1390–1406), one of the main spheres of whose activity was the all-round unification of liturgical practice. The appearance of the high iconostasis can also be seen as an organic part of this global reform of the ritual sphere. The spiritual sources of the reform lie in the close ties of Metropolitan Cyprian with Hesychast Mount Athos and his special closeness to Patriarch Philotheus of Constantinople (1353–1355; 1364–1376). One would think that once raised as a banner, the idea of unification of the liturgical sphere would be called on to unite the riven Orthodox world. In the age of the collapse of the Byzantine Empire it had a global religious-political and historico-cultural significance. We believe that a detailed study of the iconostasis in connection with this most important spiritual process could provide the answer to many questions relating both to the origin of the Russian iconostasis and the principles of its iconographical evolution from the 15th to 17th centuries.

A comparison of the iconographic features of the high iconostasis and concrete liturgical innovations would be most useful. For example, the most original, central composition of "Christ in Glory" could be examined in connection with the changes in 15th-century Russian liturgical ceremonials. In the context of our discussions it is important that this order of service appears in

the *Diataxis* (ceremonial) of Philotheus Kokkinos and evidently came to Russia in the context of his liturgical reform.

A little-studied aspect of the Russian iconostasis is its connection with high iconostases in the Balkans, which usually have three or four tiers. These Balkan iconostases are well-known in the 15th and 16th centuries, yet early, precisely dated examples have not yet come to light. There is a widespread opinion that the Balkan variant developed under the influence of the Russian high iconostasis. This is doubtful, however, because for all the outer similarity there are a number of fundamental differences. What is more, such strong influence by Russia on the Balkans in the 15th century would seem most unlikely. In the absence of detailed studies we can only assume that the Russian and Balkan traditions, which developed in parallel and independently, shared common Athonite sources and reflected the same idea that, most likely, arose in the circle of Philotheus Kokkinos, possibly during his stay on Mount Athos and drawing up of the two new *Diataxis* (ceremonials). In this connection the Hesychast significance of the concept becomes more comprehensible, namely, the view of the barrier as a wall of icons concealing the sacrament and at the same time giving it a new mystical image.

Tatiana Vasilieva
(Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow)

The Lateran Fastigium and the origins of the sanctuary barrier

So-called Lateran fastigium was the gift of Constantine the Great to the Lateran basilica (now S. Giovanni in Laterano, Rome). Our only source is the Liber Pontificalis (the 6th c. life of S. Sylvester). Despite the many attempts to reconstruct it, the monument still remains quite mythological. We know little of its shape. It is impossible to imagine its earmarking, and even its position inside the basilica is questionable.

The scholarly literature on the Lateran fastigium proposes two possible looks. The first and most traditional one used to regard it as an altar ciborium (C. Rohaut de Fleury, L. Dushesne, H. Leclercq), and the second one as some kind of altar screen (M. Tisdale Smith, R. Krautheimer, S. L. De Blaauw). There are also some examples of contamination of two views (U. Nilgen).

The generally accepted reconstruction of the Lateran fastigium belongs to M. Tisdale Smith. According to this theory the Lateran fastigium located as a column screen in front of the apse. It had 7 bays, two extremes of which were with passages. Its central part was covered with the arch and crowned by the pediment (*fastigium*). The Lateran fastigium contains silver statues of Christ *in sella* flanked by twelve apostles facing the congregation and Christ enthroned flanked by four angels holding spears. These statues were nearly human height.

My corrections and additions:

It is beyond doubt that inside the central bay of transparent structure two figures of Christ could not be sitting. It follows that the Lateran fastigium had some solid body. If it is so, it fully corresponds to existence of many iconographic

parallels among the sarcophagi. In addition, the double-sided iconography of the Lateran fastigium demonstrates its connection with the sarcophagi. So, it should be reconstructed rather as a sarcophagus than as a semi-opaque colonnade or ciborium.

For its being an opaque structure it is impossible that the Lateran fastigium could have several bays with the entrances for the people. Thus the Lateran fastigium did not completely separate the apse from the nave. The reconstruction as a colonnade seems to be too resembling to the latest high altar screen. In other words, the Lateran fastigium was a separate and independent construction just incorporated into the interior of the basilica.

To my opinion, the disposition of the figures in the structure with only 5 bays is following: in front, in the centre ther were Christ and 4 apostles, in the lateral bays — two apostles in each. Behind: only the centre is occupied by all the angels with Christ. The presence of *Traditio legis* confirms the connections between the Lateran fastigium and the altar area iconography. Finally, the new reconstruction of the Lateran fastigium let us insert it into altar barrier history as a departure point.

There is one more problem that has to be discussed here. On the one hand, there are numerous difficulties with the possible iconographic analogies, for nearly all these objects are dated from the end of the 5th — beginning of the 6th century (S. Appolinare Nuovo, S. Vitale, S. Michele in Afrisco). On the other hand, assuming that the text, created in 6th century, had as a goal an extrapolation of iconographic structures of the time into the Constantine era, we can solve many questions. Thus well-known incompatibility of the monument (from the text) with archaeological data becomes understandable, especially in the part of the angels carrying spears.

However it would be some exaggeration to consider the text a conscious falsification or an apologetic work, whose aim was just inserting into the Constantine era the prototype for the iconography. It is quite probable that the author just described something natural and clear to him. I believe that the picture seemed to him carrying conviction. If this interpretation is correct, these statements are of great significance in the iconography.

It is a fact that *fastigium* (pediment or arch, as well as their combination) assists at the all hierarchic compositions as a rule. What is so especially remarkable about this form, is its all-consuming character, for it is not only the monumental works — churches, mural paintings and so on — that include it, but also the small ones: ivories, miniatures etc. It proves that we really need to set up some term to describe all of these works.

The Lateran fastigium not only because of its lexicologic connotations, which have been assembled in such a striking manner by M. Tisdale Smith, but also because of the exceptional character of the source that has made even its existence quite hypothetical, — could be some kind of ideal model for triumphal Christian structure. It is the best pretender to the place of the archetype for all following cases. I have in mind here that the Lateran fastigium demonstrates the extreme unity of the figurative program and the architecture iconography. In other words, it is reasonable to invent the term taking in mind as a model some real monument — if only real as the Lateran fastigium is — to feel safety about its meaning.

Thus I dare to conclude that the *fastigium* must be consider a perfect, ready-made pattern for the medieval *frame structure*. Lastly I would like to say that at least for orientation it is necessary to have some non-contradictory reconstruction of the monument. The more so as the perfect clarity in the questions under discussion still seems to be beyond reach.

Irina Shalina
(State Russian Museum, St. Petersburg)

The Entrance to the Holy of Holies and the Byzantine sanctuary barrier

A new hypothesis on the origin of the Byzantine chancel screen is advanced. It can be proved that its ancient architectural form and sacral function go back to a certain both real and symbolic prototype. The survived monuments, archeological data and early iconographic material testify that the construction of the ancient chancel screen consisted, as a rule, of four columns and an architrave, and its triple arch was curtained by a woven veil. In our opinion, this construction copied the architectural features of the entrance to the Holy of Holies of the Old Testament Tabernacle (Ex. 25–27; 36–38) repeated later by Solomon in the construction of the Jerusalem Temple. The stability of these features and their symbolic meaning contributed to the fact that the four-columned portico with three entrances and the Ark of the Covenant represented in the central aperture not only became a traditional iconographic scheme for the façade in front of the Holy of Holies and that of the Temple itself (destroyed much earlier than its first images began to appear in Jewish art) but also was conceived as a symbol of the ideal 'Third Temple' and a new, restored Jerusalem. That is why the chancel screen which curtained off the altar — the Holy of Holies of the Christian temple and repeated the real structure and symbolism of the wall of the Tabernacle, was liken to the wall of the Heavenly Tabernacle i. e. served as an icon of Heavenly Jerusalem. The fact that Christian art has borrowed the symbolic meaning of the form and function of the Old Testament architectural construction is testified by their symbolism. All the parts of the wall of the Holy of Holies — four columns, architrave *(cosmitis)*, three curtained passages — were interpreted in Judaism as a border between profane and sacred worlds and were given with cosmic symbolism just as the analogous interpretation made by the Fathers of the Church and the symbolic meaning of the chancel screen as a sign of mutual interaction of the temporal and eternal. All that allows us to conclude that the construction of the chancel screen and its architectural and symbolic design were elaborated in Judeo-Christian milieu where the iconography of the Temple similar to that found on the coins of the Bar Kohba period was broadly diffused and its messianic meaning was interpreted in the spirit of the New Testament epoch. The messianic symbolism of the Old Testament portico could be adopted by Christians due to an eschatological character of the early liturgy, which had great influence on the Byzantine commentaries on the church decoration of the early period. The decoration of

the chancel screen shows its direct connection with that of the Old Testament Temple thus finding its explanation. Only its symbolic meaning as the entrance to the Holy of Holies permits one to explain predominance of animals, birds, trees, cherubs, in carved decoration of the *cosmitis*, which remind carvings and embroidery on the walls and veils of the Jerusalem Temple (Ezek. 41) and lamps, shell, knotted columns go back to the objects used in the Jewish worship and symbolic motives of the wall of the Holy of Holies and the façade of the Temple.

Armen Ghazarian
(Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow)

The sanctuary barrier and the liturgical space of the Zvart'nots cathedral

The altar space of early medieval Armenian churches is not studied up to now. It is very important in this connection to investigate the fragments of the stone chancel barrier of the well-known church-martyrium Zvart'nots, which was built between 642 and 662 by catholicos Narses III the Builder at the historical place of the meeting by St. Gregory the Illuminator and king Trdat III. The church belonged to the type of tetraconch with an ambulatory (or the aisled tetraconchs) and have genetic connection with the monuments of this type in Syria and Northern Mesopotamia as well as the tetraconch of Etchmiadzin. The composition and the decoration of the Zvart'nots cathedral was possibly the first copy of the Anastasis rotunda in Jerusalem, reflecting the idea of the Heavenly Jerusalem.

Many examples of the piers and the slabs are founded during the excavations of the complex, started in 1893. Unfortunately they were wrongly identified as an elements of parapet of the patriarchal palace at Zvart'nots. After the investigation with an architect G. Nalbandian at the ruins of the church I have proposed that these examples are the elements of the chancel barrier. This suggestion makes possible to reconstruct the altar space of Zvart'nots. At the excavation place I found the fragments of 10 slabs of two species (smooth or ornamental; slabs has sizes 100 × 136 cm, the length is reconstructed according proportion of ornament) and of 13 piers, 10 of which have a flat top (height is 101–102 cm) whereas the three others have the balls at the top. All the piers have the grooves at the slab's fastenings and decoration by niches at the faces. The ornamentation of the slabs consist of the wicker rings with six-petalous flowers in their centres. A type of the barrier and its decoration have close analogies not only in the Syrian examples but, even more, in the Byzantine chancel barriers of the 5th–6th centuries (fragments found at Asia Minor and Balkans). Some elements can be found in the representations of the sanctuary barriers in the wall-paintings of the 11th to 13th century.

The connection of the barrier elements with the architecture of the Zvart'nots is confirmed by their design on a base of proportional system of the building (this fact is important argument for dating the barrier from the time of

the building construction, along with the iconography and style of the ornamentation and also with the traces (grooves) of the barrier in the wall of the apse. These tracks, a number of other details and the position of this round structure in the centre of the tetraconch provide a possibility of the barrier reconstruction. It has U-shape plan and it enclosed not only altar apse but also almost all a central domed bay of the church. It had no less than 2 doorways, the main of which is in axis of west facade. The doors were flanked by the piers with balls and by ornamental slabs. The height of the barrier with its architrave was 128 cm.

Two important questions arose in connection with this new reconstruction of the altar space of Zvart'nots. First of them relates with interpretion of the central round structure, which was reasonably identified as the martyrium of St. Gregory the Illuminator. In connection with this question we have investigated the cylindrical ambo (now on the later altar platform), dated from the 7th century and proposed a re-interpretation of this element as an upper part of the central structure. The reconstructed central structure could have the functions of martyrium, altar table, and possibly ambo. Second question concerns the underground space of the apse, which in my opinion was originally covered by a wooden construction and was used as deaconic — it is only isolated room in the church structure (except for second store system). This underground room could not be a crypt as it was in many other churches, because the martyrium was presented in the centre of the building. The aspects of the liturgical space of Zvart'nots, like the incorporation of all central area and the presence of the round memorial structure with its decorative arcade on 12 columns in the centre of the building, demonstrate that the concept of Zvart'nots was to reproduce the architectural model of the Anastasis rotunda.

The design and the liturgical space of the Zvart'nots are specific among other Armenian early-medieval churches. The majority of them (for instance, the seventh-century churches in Ptghni and Voskepar) used the Byzantine model, distinct from the altar spaces in the North Syrian and Mesopotamian churches. In the most of medieval Armenian churches there were no stone chancel barriers, but wooden or metal transparent enclosures. The templons as well as the ambo in the central space did not exist in Armenian churches. These principals were developed in the national church architecture of later centuries.

И. Б. Тетерятникова
(Dumbarton Oaks Center, Washington)

Двойная алтарная преграда Новой церкви Токали в Каппадокии

Цель этой статьи — проанализировать алтарную преграду пещерной церкви Токали килисе в Каппадокии. Церковь находится в центре долины Гереме, которая являлась одним из самых больших монашеских поселений в Каппадокии. По мнению исследователей, Новая церковь Токали была построена и расписана в середине X в. (950–960). Роскошь оформления и стиль фресок позволяют думать, что заказчики росписей принадлежали к

местной знати, связанной с Константинополем. Хотя архитектура и храмовая декорация Токали достаточно хорошо исследованы, уникальная алтарная преграда еще не получила удовлетворительного объяснения.

Первоначально Старая церковь Токали была простой однонефной капеллой, как и многие другие в этом регионе. В середине X в. капелла была значительно расширена и дополнена большой сводчатой церковью с поперечным нефом, названной Новой Токали (капелла 7). Новая церковь Токали уникальна, поскольку в ней были сделаны две алтарные преграды, разделенные особым проходом. В восточной части храма преграда из подковообразных арок отделяет три апсиды от нефа. Каждая апсида имела каменный престол и, по всей видимости, являлась особым алтарем.

В статье показывается, что подобная структура алтарной части Новой Токали была местным творением, имеющем истоки как в более ранних, так и современных алтарных структурах. Некоторые особенности константинопольских алтарей повлияли на расположение ниши жертвенника в проходе между преградами, а не в центральном нефе. Фрески-иконы Христа и Богоматери, изображенные в нишах жертвенников, воспроизводили иконы по сторонам алтарной преграды в византийских церквах. Авторы проекта использовали некоторые архитектурные идей Константинопольских храмов, но при этом переосмысляли их в духе местной традиции и создали таким образом необычное архитектурное решение, известное только в Каппадокии.

Слободан Чурчич
(Princeton University)

Поклонные иконы, раки святых и развитие иконостаса

Работа посвящена вопросу о поклонных (prokynetaria) иконах, часто размещавшихся на алтарных преградах или рядом с ними в средне- и поздневизантийскую эпоху. Эти иконы, обычно имевшие архитектурные рамы, изображали Христа, Богоматерь и святых, чаще всего тех, которым была посвящена церковь. Это явление уже было сюжетом научных дискуссий в контексте более общей проблемы о происхождении и смысле иконостаса в византийской церкви. В данной работе я стараюсь показать, что поклонные иконы в архитектурных рамах связаны с более древней традицией украшения гробниц святых. Действительно, поклонная икона может быть рассмотрена как двухмерная версия предшествующего трехмерного устройства св. раки, включавшей балдахин на колонках над гробницей и образ святого на его гробе. Хотя не сохранилось ни одного реально существующего примера такого размещения от иконоборческой эпохи, можно привести достаточно свидетельств в поддержку моей гипотезы. Одно из самых ярких и ранних — темплон VII в. в константинопольском святилище св. Артемия. Средневизантийская традиция, известная как по письменным источникам, так и по реально существующим памятникам (кафоликон монастыря Хосиос Лукас в Фокиде), также свидетельствует, что раки святых

располагались рядом с алтарными преградами и сопровождались иконными образами этих святых. В полном виде традиция представлена поздневизантийскими (рака св. Стефана Дечанского в монастыре Дечаны, Сербия) и постбизантийскими примерами (гробница св. Екатерины в Синайском монастыре и рака св. Сергия Радонежского в Троице-Сергиевой Лавре). В последнем случае мы можем видеть все основные элементы рассматриваемой традиции: рака святого с баллахином на колоннах и икона святого, по типу поклонный образ, включенная в иконостас собора. Кроме того, данный пример действующей церкви позволяет увидеть реальное «благочестивое поклонение» св. ракс, граничащей с иконостасом.

Alexei Lidov
(Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow)

The Byzantine Antependium. On a symbolical prototype of the high iconostasis

The question of the origin of the high iconostasis, which appeared as a unified multi-tiered structure in the late 14th — early 15th centuries, has long been of interest to scholars who have found its origin in the decoration of the Byzantine templon and noted the gradual nature of its evolution. Yet between the motley assortment of templons and the perfect composition of the first iconostases there is a gap which is hard to explain. This suggests the absence of an intermediate link. Probably, the process of the templon transformation into the iconostasis included the iconographic models within the framework of which a visual concept of the iconostasis took shape. According to the present hypothesis, one such symbolical prototype could have been the Byzantine antependium.

The antependium or altar frontal, which covered the front of the altar table, is well known in Western mediaeval art. References are found in written sources from the 4th century. One of the earliest extant examples is a gold and silver antependium of the mid-9th century from San Ambrogio in Milan, where the already formed composition is represented, with the central theophanic image of "Christ in Glory" and twelve scenes from the Christological cycle arranged in three tiers. Although the representations on the antependia were extremely diverse, the theme of the Theophany and the multi-partite composition were the dominant principle of the decor, which also retained their significance in the complex multi-tiered structures of the Romanesque age.

The phenomenon of the antependium is not described in works on Byzantine art. Nor is there any special term for it, for the concepts of the '*endyte*' or '*aploma*' refer to the whole upper altar cover and do not relate specifically to the altar frontal icon. Yet such icons existed, although they were not obligatory (in most cases the outside of the cover was decorated with a cross or crosses with ornament). Antependia are also seen in the main churches of the empire. According

to a description by Paulus Silentiarius, in the 6th century the altar of St Sophia in Constantinople was covered with a woven icon-cloth which bore gold-embroidered images of the Saviour between the Apostles Peter and Paul, Christ's miracles, the triple arcade, and Justinian's buildings, with portraits of the Emperor and his wife on the side covers.

The tradition of icons on alter covers continued in the later period also. According to sources from the 9th to 12th centuries, after the entrance to the sanctuary of St Sophia in Constantinople the Emperor and the Patriarch would kiss an icon image on the altar frontal. There are also many documentary references to Byzantine antependia. Most noteworthy is the information about an "*endyte of the Great church*" sent by Emperor Michael Palaeologus as a present to Pope Gregory X in 1261. It bore representations of Christ in Glory, the Virgin Enthroned, cherubim and seraphim, the Apostolic cycle, images of saints, and the donor's portrait of the Emperor himself being presented to Apostle Peter by Pope Gregory. There are some other descriptions of similar Byzantine altar frontals with several tiers of images.

One could also collect data on the few surviving Byzantine antependia, the most famous of which is the *Pala d'oro* of San Marco in Venice. In spite of all the additions and reconstructions at different periods, one can still get an idea of the original *Pala* (antependium) commissioned in Constantinople in 1105, which replaced on the main altar of San Marco an older, 10th-century silver antependium also commissioned in the Byzantine capital. Apart from the central image of Christ Enthroned surrounded by the four Evangelists, the original composition of the gold enamel icon included rows of angels, Apostles and Prophets, the scenes of feasts and the St Mark cycle. No matter how these representations were arranged, it is quite clear that the *Pala* bore a multi-tiered composition, most reminiscent of the structure of the high iconostasis which appeared some centuries later. It is significant in this context that Constantinople was the place where gold antependia with enamels were traditionally produced. This suggests the existence not only of gold-embroidered, but of altar frontal icons made entirely of gold in the richest churches of the Byzantine capital.

An important chapter in the history of the East Christian antependium could consist of Russian mediaeval embroidered icons, which may need to have their original function identified. The 12th-century Novgorodian embroidered icon of the Crucifixion from the State History Museum can be classed as an altar frontal icon. The structure of the representation and the nature of the programme, which includes framing medallions with images of Christ, the Virgin and the Apostles, have analogies in Western altar frontals. The 1389 embroidered icon of Maria of Tver and the altar cover of the late 14th century with the Deesis and four Evangelists (Novgorod Museum) should probably be considered in the same class too. The theme of the Deesis would appear to have been one of the main ones on mediaeval Russian altar covers. This is borne out by late mediaeval monuments also.

The collected written and archaeological data shows that by the end of the 14th century the antependium was a well-known phenomenon both in Byzantium and in Russia. Metropolitan Cyprian, with whom the reform of the iconostasis is increasingly associated, undoubtedly saw Constantinopolitan altar frontal icons and was familiar with Western liturgical practice. In this connection it seems

highly probable that the image of Christ in Glory, which became the most important innovation in the Russian iconostasis, could have been suggested by the iconography of antependia. The idea of the celestial majesty of Christ is fully in keeping with the Byzantine interpretation of the upper altar cover as the symbolical image of the Glory of God.

The possibility of using the altar frontal icon as a model for the iconostasis is further confirmed by their deep symbolical closeness. From the liturgical point of view, they are two protective covers, separated in space, facets of the imaginary ark containing the holy objects. In the ritual of entering the sanctuary the priest kisses first the icons of the barrier and then the altar cover, thereby establishing the liturgical unity of the table and barrier which already in the 12th century were interpreted as indivisible parts of the Body of Christ. In this connection it is interesting that the altar frontal icon, which is visible to the congregation at the moment when the Royal Doors are opened, formed a single whole with the decoration of the barrier visually as well. But perhaps most importantly the icon-antependium was supposed to express the idea of the sanctuary, that is, according to the Byzantine interpretation, create an image of the whole Church, Christ in communion with His saints. The optimal solution of this task was to create a complex and multi-tiered symbolical structure embodying the idea of the heavenly hierarchy. Generated in altar frontal icons, this structure could be projected in a concrete historical situation onto the monumental screen of the sanctuary barrier, creating the phenomenon known as the high iconostasis.

Mikhail Boutyrsky
(State Museum of Oriental Art, Moscow)

The Virgin Paraclesis before the sanctury barrier: origins and liturgical context of the image

The article concerns the origin and liturgical content of the images of Christ and the Virgin Paraclesis attached to the Byzantine sanctuary barriers on the pillars or eastern wall. Written sources of the 11th — 12th centuries used to regard these images as *proskynesis* or *proskynemata*, which is witness for their special veneration in the church. The forms of such veneration and the reasons for it, however, remain questionable. According to C. Walter's opinion, images of the Virgin Paraclesis and Christ embodied the doctrine of saints' intercession and were considered as the images of "non-liturgical piety" preceding the installation of the icons in the templon intercolumnia. G. Babić, who considered similar images to have been replicas of certain renowned icons, shared his opinion.

The admission of non-liturgical veneration of the images attached to the altars, including the icons of the templon, to our opinion, could not exclude their involvement into the liturgy. A direct evidence can be the rite of kissing icons near the templon by priests during their first, or so-called Little entrance into the

altar (in the 12th and 13th centuries), and an indirect one in the illustrations in the Jerusalem liturgical scroll (Stauron, 109, a. 1060), where the margins of the prayer pronounced at the Little entrance are illustrated by two miniatures of Christ enthroned and the Virgin Paraclesis praying to Him on the right margin. It seems that the earlier forms of the worship of icons and relics at the Little entrance to the church could initiate the tradition of veneration of the proskynesis icons at the Little entrance into the sanctuary.

It is known that in the narthex of St Sophia in Constantinople, on both sides of the Royal Doors there were two wonder-working icons of the Mother of God and Christ. As A. Lidov has recently proposed, this composition could be a prototype for the icons attached to the sanctuary barriers and related to the Royal Door of the iconostasis. We may add that in the Byzantine age the Little entrance was closely connected with this main entrance from the narthex to the nave of the Great church. Hence we may suggest that the icons attached to the sanctuary barriers not merely were the focus of "non-liturgical piety", but at the same time inherited an ancient rite of the veneration of images and relics at the entrance to the church, which later took shape of their worship during the Little entrance into the sanctuary.

The iconography of the Virgin Paraklesis holding the scroll had been formed in the Pre-iconoclastic period. Up to the early 12th century it already has its own settled literary programme in the shape of a dialogical text inscribed on the scroll: *"So what is it that thou art begging for, Mother? — The salvation for the mortal. — [But they] have incensed me. — Be merciful, my Son. — But they have not repented. — [Bestow] the mercy upon the faithful"*. This text existed in the Byzantine age and much later was fixed by Dionysius the Phoornographiotes, perhaps, could penetrate from Thessaloniki to Serbia where a Slavonic translation of the dialogue appeared about 1320. The succeeding Slavonic (Serbian and Bulgarian) sources suggest considerable variety of the text versions.

The literary source that affected the structure of the text of the Virgin Paraklesis was the Canon of St Theodore the Studite recited on the Friday services. In each of the nine canticles of the Canon there is a dialogue between a sinner begging Our Lady for the intercession before Christ, and the Virgin who addresses the request for salvation to her Son, then receives a merciful response and transfers it to the applicant. The Canon of St Theodore the Studite belongs to the "parakletikos" canon genre. Those canons, according to the tradition (the Studios ceremonial), were pronounced on the Friday eve services accompanied with special praying for the deceased. Their performance, judging by preserved manuscripts, can be dated back to the 11th and 12th centuries.

The influence of the Canon of St. Theodore the Studite on the iconography of Paraklesis can be noted in the works of the late 11th and early 12th centuries, i.e. the period of liturgical reduction of many iconographic programmes that had appeared before. It seems probable that the scroll text in the image of the Virgin Paraklesis emerged in the same context, which is similar both in shape and content to the Canon of St. Theodore the Studite. It provided the main idea of bestowing the absolution upon the sinner through his repentance and the intercession of the Virgin.

Барбара Шапплер
(University of California, Los Angeles)

Два иконостасных тябла из Синайского монастыря: аспекты искусства крестоносцев

Монастырь Св. Екатерины на Синае обладает значительным собранием иконостасных тябел (эпистилиев) XII–XIII вв. Два иконостасных тябла, датируемые концом XIII в., приписываются художникам-крестоносцам, хорошо знавшим современное им венецианское искусство. Эти памятники позволяют рассмотреть вопрос о взаимоотношении искусств Востока и Запада в художественном и литургическом аспекте. На первом эпистилии изображен Деисус с различными святыми и евангелистами. Второе тябло представляет двенадцать праздников православной церкви, показанных в исторической последовательности. Содержание и размеры первого «крестоносного» тябла напоминают *dossal* – раннюю форму итальянского ретабля. Этот синайский памятник, по всей видимости, был создан западным мастером, работавшим в православной среде. Он может быть также рассмотрен как попытка венецианского художника приспособить итальянский *dossal* для использования в качестве темплона. Таким образом, западная концепция была адаптирована к православному литургическому устройству. Знаменательно, что это происходит в эпоху крестоносцев, когда православные и латиняне тесно взаимодействовали на Христианском Востоке.

Второе иконостасное тябло построено на сходных принципах. Оно во многих основных чертах следует византийскому эпистилию XII в. со сценами 12 великих праздников, так же находящемся в синайском собрании. Однако иконография несколько изменена. Некоторые изменения могут быть объяснены как отражение исторических событий конца XIII в., другие – влиянием римско-католического богословия. Отличия от православной традиции вызывают вопросы о местонахождении и назначении этого эпистилия. Он мог находиться в одной из православных церквей Синая или использоваться в капелле католического обряда, которая, как известно, также существовала в Синайском монастыре. Последнее представляется более вероятным. В Восточном Средиземноморье типы крестоносцев эпистилий – литургический элемент православной церкви – мог использоваться и в некоторых католических церквах. В принципе, иконостасные тябла существовали на Латинском Западе, особенно в Италии. Появление подобного темплона в католической капелле на Синае также не кажется чем-то необычным еще и потому, что тенденция отделения клира от мирян была характерна как для западного, так и для восточного христианства. Таким образом сходства эпистилии крестоносцев указывают на единство литургического устройства православных и католических церквей, несмотря на принципиальные богословские различия.

Galina Sidorenko
(State Tretyakov Gallery, Moscow)

The "Mikhailovskie" carved plates. On a possible sanctuary barrier in the St Demetrius Cathedral in Kiev

The two 11th-century stone relief plates of the holy warriors on horseback form a single composition which embodies the idea of the triumph of the Kievan Grand Prince and the holy warriors' protection of him. The plate in the St. Sophia Cathedral in Kiev shows SS. George and Theodore Stratilates, while the image of the triumphant warrior on the Tretyakov Gallery plate is perhaps Prince Izyaslav Yaroslavich with his patron saint Demetrius of Salonica. The plates were made during his reign and are connected with the date when he built the Demetrius Monastery in Kiev in 1062.

In 1997 Kiev archaeologists discovered a third stone relief plate showing a saint on horseback on the territory of the St. Michael Gold-Topped Monastery. There can be no doubt that this plate formed part of a set with the other two. This is confirmed by the place where they were found, the technological devices for working the surface, the material, the style and the devices for carving the horseman. The height of the plate is the same as that of the other plates. As on the other two, there is no inscription indicating the name of the horseman represented. We have established, however, that the plate bears a sculptural representation of St. Eustathius Placidus, rarely found in Byzantine and mediaeval art in general, in the iconographical version known in 12th- and 13th-century monuments.

The opinion that the Kievan reliefs served as sanctuary barriers in the cathedral of the Demetrius monastery was first advanced by A. I. Nekrasov. Our article confirms and develops his theory. The plates could have formed part of any of the sanctuary barrier constructions characteristic either of early Christian carved plates in the form of low parapets, on either side of the central entrance to the sanctuary or in the space of the intercolumns in the templon of the later period from the 11th to 12th centuries, where the form of the "portico" dominated and the carved plates of the sanctuary barrier were placed between the columns supporting the architraves.

In our opinion, the closest analogy to the Kievan reliefs are the two unique sanctuary plates of Tsebelda in Abkhazia (now in the Tbilisi Museum of Art) dated to the late 8th — early 9th century. A comparison of the ideological programmes of these plates and the Kievan stone reliefs provides further evidence that the plates belonged to the sanctuary barrier in the St. Demetrius cathedral. What is more, a study of the representations on them as liturgical images in connection with the symbolism of the sanctuary space also suggests the same conclusion.

Engelina Smirnova
(Moscow State University)

The eleventh-century icons of Saint Sophia in Novgorod and the problem of the sanctuary barrier

Only two icons have come down to us from the original decoration of St. Sophia cathedral in Novgorod which was finished in 1050 or 1052 and had no mural painting in the 11th century. The first one is "Christ Enthroned" the original iconography of which was reproduced in the painting of 1700 on the ancient wooden panel. The second one is "Apostles Paul and Peter" where the heads, hands and feet were repainted in the 19th century. To clear out the original selection of the icons of this cathedral, we must turn to its architecture.

The type of the five-nave churches with galleries around them prevailed in Russia since the end of 1030th up to the 1060th. The best preserved of them is St. Sophia cathedral in Kiev where the ancient paintings help us to define the dedication of the different parts of the church and especially those of the chapels on the sides of the central apse. On the left there is the chapel of Saints Apostles Peter and Paul and further to the North — the chapel of St. George. On the right there is the chapel of Joachim and Anna and further to the South — the chapel of Archangel Michael.

There were four fresco icons on the Western sides of the four altar pillars in the Kiev cathedral. On the two central pillars the ancient plaster did not survive in the lowest register. We believe there were the images of Christ and of the Virgin on these surfaces, according to the well-known Byzantine tradition. We can see two other images on the same level: St. John the Baptist on the flank northern pillar, between the chapels of St. Apostles and St. George, and Virgin Orans on the flank southern pillar, between the chapel of Joachim and Anna and that of St. Michael. These four fresco images were connected with the chapel's dedication and underlined the sacred space of the cathedral, while the *intercolumnia* of the altar barrier were opened.

The Novgorod cathedral belongs to the same architectural type, but the details are quite different. The dedication of the apses flanking the central apse is unknown. The last flank ails do not have apses at all. But there are several chapels in the wide galleries: those of St. John the Theologian and St. John the Forerunner in the North gallery, the chapel of the Nativity of the Virgin in the South gallery — a direct analogy to the chapel of SS. Joachim and Anna in Kiev.

Grigorii Shtender and Svetlana Sivak supposed that both survived icons were placed between the columns of wooden altar barrier, leaving some space for the altar door. We think that this idea is wrong. No traces of the barrier division survived. The closed barrier is not known to be used in the 11th and even in the 12th centuries (the works of Ann Epstein and other authors). We believe that altar barrier was transparent. There were four icons placed on the western surfaces of the four pillars, on the same line like the fresco images in the Kiev cathedral, that is on the line which separated the altar area from the naos. "Christ Enthroned" was placed on the southern pillar, which supported the central dome. We have the

written evidence of the 16th century and later, that this icon had been there since very ancient times. The lost icon of the Virgin was probably placed symmetrically to the icon of Christ, near the northern pillar. The icon "SS. Apostles Paul and Peter" was in the northern zone of the cathedral, at the left northern pillar, where in Kiev there is a fresco with the figure of St. John the Baptist.

There was the fourth icon of the 11th century, symmetrical to the icon of the Apostles. The fragments of its framework were survived on the other icon in the Novgorod Museum. One may supposed that it was the icon of a saint warrior or that of St. Michael. This icon was in the southern zone of the cathedral, where the majority of the tombs were situated.

The ancient icons of the Novgorod cathedral are wider than the pilasters of the pillars (147 and 120 cm), but not wider than the pillar itself. Certainly, there are many problems in our reconstruction. The selection of the four icons seems to be well-grounded, the arrangement of these icons is more hypothetic.

Vladimir Sarabianov
(Academy of Fine Arts, Moscow)

The sanctuary barrier of the 12th-century churches in Novgorod

One of the main problems in the study of the middle Byzantine sanctuary barrier is the time and the chronology of the transformation of the opened altar barrier into multy-tiered iconostasis. The Byzantine material is studied rather fully and thoroughly. But the sanctuary barriers in Russian churches of the 11th- and 12th centuries were completely destroyed during later rebuildings. Thus, the only materials to study are the archaeological remains and also some traces of the barriers' constructions, which had been discovered during recent restorations in the walls and floors of several churches in Novgorod.

The comparison of the various data gives a possibility to elucidate some regular features in the evolution of the barrier construction and its semantics. The classic Byzantine scheme was realised only in St. Sophia of Novgorod, while the structure of other known churches is absolutely uncommon. These barriers had two characteristic features: a enormous height of the templon (from 3.6 to 5 meters) and absence of the columns between the architrave and parapet. There are two types of the barrier to be distinguished among these examples.

The first group are the barriers in the cathedrals of the Antoniev monastery (1119) and monastery of St. John the Baptist in Pskov (a. 1140), the Savior church at Nereditza (1198), may be the St. Nicholas cathedral at the Jaroslav market square (a. 1113). The templon of this group crosses the space of all three apses on a height of 4–5 meters from the level of the floor. The textile screen or veils, which were probably fixed to the templon, literally connected the Novgorodian sanctuary with the Ark of the Covenant or the Holy of Holiness of the Solomon's Temple. This symbolic programme was accentuated by the frescoes, which surround the space of the sanctuary barrier (the cherubims, Aaron and

Moses as the Old Testament high priests). The same type appeared in Novgorod even in the late 13th century (the St. Nicholas church on Lipna, a. 1290).

The second type of the sanctuary barrier is revealed in the cathedral of the Mirozh monastery in Pskov (a. 1140), in the churches of the Dormition and St. George in Staraia Ladoga, and in the church of Annunciation at Arkazhi in Novgorod (1179). The second type has the same characteristics including great height of the templon and the veils, but in this variant the barrier occupies only the central apse while the side apses were opened.

The templons of the Novgorod churches, according to Byzantine tradition, were decorated with icons or painted epistyles with Deesis and the Feasts. Only few examples of the templon icons have survived, but various archaeological details show that the church clergy had regularly lifted on the templon possibly to light the lamps, which were situated in front of the icons. Most probably the icons had been attached under the templon or on its surface, as it was in some Byzantine churches, according to some documents.

The appearance of the icons or epistyles beneath the templon, in an extensive empty space between the templon and the parapet, was one of the main stimulating motives for the development of the iconostasis. The Deesis lowered down from the templon, and the templon tuned into the upper iconostasis beam. This transformation took place nearly in the middle of the 14th century. It is evident by the example of the Novgorod church of St. Theodore the Stratilates (1361), where the traces of two-tiered iconostasis construction have survived.

Irina Sterligova
(Institute for Art History, Moscow)

The precious decoration of the Russian sanctuary from the 11th to 13th century: evidence of written sources

The article examines information from mediaeval Russian sources of the 11th to 13th century on the decoration of sanctuaries: precious sanctuary barriers, pillars, architraves, icon frames, altar covers, doors and ambo. The meaning of mediaeval Russian terms is amplified and in some cases their Greek parallels are explained. A hypothetical arrangement of icons described in the texts as "high" and "low" is advanced. The sources give no grounds for assuming that icons were placed not only on the architrave, but also between the colonnettes of the barrier. On the contrary, they mention precious cases, gold decorations, curtains and draped veils of the so-called "local" icons. Concrete icons connected with the sanctuary barrier are mentioned only three times in texts of the 12th and 13th centuries. In all cases this is a "Deesis" placed either "over the altar", "under the representations of cherubim" or in the *seni* (in the description of the Church of the Nativity in Bogolyubovo, in the Hypatian Chronicle under the year 1175). It is shown that the word "seni" could mean not a ciborium over the altar table, but part of the sanctuary barrier over the Royal Doors. This richly decorated *seni*

could resemble the precious sanctuary barrier with icons shown on a miniature in a 12th-century Liturgical Scroll from the National Library in Athens.

The article also analyses the only early mediaeval Russian monument already directed associated by researchers with the decoration of the sanctuary, namely, the two cast openwork bronze arches of the late 12th to first third of the 13th century found in the ruins of a church on the Vshchizh ancient site. The author believes that the arches, which have vertical bushings for wooden supports and pins for tying on textiles formed part not of an altar table ciborium, but probably of a six-faceted ciborium over an ambo, or else they were the bases of processional icons embroidered on textiles.

The considerable attention paid by mediaeval Russian writers of the 11th to 13th century to the decorations of altar tables, ciboria over altar tables and altar covers has led the author to conclude that in this period sanctuary barriers were not closed and that at certain points in the service the beauty of the decor inside the sanctuary was visible to all.

Л. А. Беляев
(Институт археологии РАН)

Алтарные преграды и остатки литургических устройств в храмах ранней Москвы (по археологическим данным)

Алтарные преграды русских церквей XIV–XVII вв. мало изучены, хотя с помощью археологии можно изучить развитие невысокой алтарной преграды византийского типа к русскому иконостасу. Давно поставленный вопрос об архитектурно оформленных алтарных преградах раннемосковской эпохи «повис в воздухе». Кажется нелишним рассмотреть некоторые материалы к изучению алтарных преград, которые и предлагаются в статье. Случай изучить конструкцию второй половины XIV — начала XV в. представился при исследовании собора Богоявленского монастыря в Москве (ленточная кладка, довольно существенно выступавшая к западу от «лицевой» грани восточной пары столбов средокрестия, но не пересекавшая боковых нефов). Мысль о соответствии этой кладки каменной алтарной преграде иллюстрируется на основе немногих аналогов (соборы Михаила Архангела в Старице и Саввина Сторожевского монастыря под Звенигородом). В храме Богоявленского монастыря преграда также представляла не плоскую алтарную стенку, шедшую заподлицо западным граням столбов и предназначенную под фресковую роспись, но имела реликтовые элементы архитектурного оформления. Собор в Старице дал целый ряд литургических элементов, таких как сегментовидное каменное сооружение, вписанное в кривую апсиды жертвенника (основание специального стола для приготовления даров) — аналогичный стол существует и в Успенском соборе Звенигорода (показан на обмере Максимова), а также в жертвеннике собора Петра Митрополита в одноименном монастыре (нач. XVI в.)

Отмечается необходимость изучения раннемосковских конструкций престолов, солеи, амвона, синтронов и служебных ниш и приводится пример обнаружения последовательности престолов в южном приделе Казанского собора на Красной площади.

Ludmila Schennikova
(State Museums of the Moscow Kremlin)

The Russian High Iconostasis at the turn of the 15th century: results and prospects of research

The multi-tiered iconostasis in an originality of the Orthodox Church. The 19th-century Russian scholars came to a right conclusion that the high iconostasis had appeared at the late 14th — early 15th centuries. The theological works of Pavel Florensky had the paramount importance for the further comprehension of spiritual and artistic significance of the iconostasis. A lot of his ideas were taken and developed by Leonid Ouspensky. The questions of the spiritual meaning and the liturgical aspects of the developement of the iconostasis at the end of the 14th century were studied in his articles.

L. Ouspensky developed the ideas of Igor Grabar, Victor Lazarev and Michail Alpatov. These scholars believed that the first high iconostasis had been created by Theophan the Greek, Andrey Rubljov and Prochor from Gorodetz in 1405 for the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, where it survived up to present time.

The new studies of the chronicles and extant icons, started in the 1970th and continued in the 1980th, have showed clearly that the iconostasis of the Annunciation Cathedral appeared there after the fire of the 1547 year. It consists of the icons created at different times and brought there from different churches of Old Russian towns. The Deesis tier of this iconostasis was created at the end of the 14th century by a Greek master (probably by Theophan the Greek), the icons of the Feasts were painted by a Russian master at the beginning of the 15th century. The icons of Prophets and Patriarchs were added to these two tiers of the Annunciation Cathedral in the second half of the 16th century. The further research of the problems of the high iconostasis was connected with the studies of the Deesis tier and the Feasts of the Annunciation Cathedral. Presumably, this Deesis was created for the Dormition Cathedral in Kolomna to commemorate all the Orthodox warriors killed in 1380 on the Kulikovo battle-field.

Based on these new studies two hypothesis can be proposed. According to the first of them the high iconostasis consisted of the full-length Deesis tier with the icon of Christ in Glory in the centre, of the tier of the Feasts and of the tier of the half-length images of Prophets. This multi-tiered structure could be created in Moscow by metropolitan Cyprian and Theophan the Greek. The first iconostases of this type appeared in the churches of the

Moscow Kremlin and in important churches and monasteries of Muscovy at the end of the 14th century.

According to the second hypothesis, there were two stages the making of the high iconostasis. At the end of the 14th century the iconostasis consisted of two tiers, namely the full-length Deesis and the Feasts. Then at the beginning of the 15th century, under the influence of Andrey Rubljov a new tier of the half-length images of Prophets was added to these two tiers. To solve this problem it is necessary to reveal iconographical prototypes of the iconostasis as a whole and of each tier separately. For this we have to study first of all the iconostases of the Dormition Cathedral in Vladimir and of the Trinity Cathedral in the Trinity-Sergiev monastery.

Lilia Evseeva
(State Museum of Old Russian Art, Moscow)

Eschatology of the year 7000 and the origins of the high iconostasis

The concept of the high Russian iconostasis was created in the late 14th – early 15th century, presumably, by a prominent Byzantine artist Theophan the Greek. It is characterized to a great extent by the expanded Deesis tier and the iconography of its center panel — "Christ in Glory". The assembly of saints before Christ in Glory in the Deesis corresponds to the liturgical theophany of the Future Age which is first of all reflected in the Cherubic Hymn and the Eucharistic Canon. The high iconostasis was influenced by the new system of Palaeologan church decoration which represents in its main compositions communication with God of the Future Age.

The multi-tiered templons of the middle Byzantine period, the examples of which survived in Italy, could have served as the iconographic basis of the high iconostasis: for example, three-tiered templon of the middle of the 12th century in Rosciolo near Aquila which repeats the templon of the Monte Cassino basilica commissioned in Constantinople around 1071. The multi-tiered composition of the Byzantine templons represented the image of the Heavenly Jerusalem.

The structure of the Russian high iconostasis corresponds to three or four tiers of the middle Byzantine templons, with similar composition of the main registers (the Deesis with many saints and the Great Feasts). It is noteworthy that the Russian iconostasis of the 16th–17th centuries contains a number of carved or cast cherubs over the upper range resembling the upper angel tier of the Byzantine templons.

The concept of the high iconostasis corresponded to the eschatological mood existed both in the Byzantine and Russian society of the 14th and 15th centuries in connection with the expectations of the end of the world in 7000 (1492). The Eschatological theme widely affected the Russian art of that age and was presented in the works of Theophanis the Greek as one of the most characteristic examples.

Aleksandr Melnik
(State Museum of the Rostov Kremlin)

The main types of the Russian High Iconostasis from the 15th to mid-17th century

The present paper concerns only the types of the iconostasis with complete program, i.e. consisting of four or five tiers. In my opinion the high iconostasis can be classified according to two main features: 1) full-length or half-length figures; 2) the proportional system of the registers.

The oldest extant (in parts) Russian high iconostasis is that of the Dormition Cathedrale in Vladimir (a. 1408), including, besides the local tier, the full-length Deesis, the festival tier, and the register of the half-length prophets. A characteristic feature of this high iconostasis is the great dimensions of the Deesis, manifestly exceeding in height the other tiers. One of the first iconostasis of this type appeared in the Trinity cathedral of the Trinity-Sergiev Lavra a. 1427. The characteristic of the second type of the high iconostasis is the half-length Deesis. The earliest known example is the iconostasis of the Iosifo-Volokolamsky monastery, made in 1487. The proportional schemes of these two types of the Russian high iconostasis are the same. The third type of the four-tier iconostasis seems to have appeared in Saint Sophia of Novgorod, when the a full-length Prophets register was added to the previous full-length Deesis and the festival tier. There is no domination of the Deesis tier in this type.

In my opinion, the idea of the five-tier iconostasis could be inspired by the Ostrog Bible printed in 1580–1581. There are two versions of this five-tier iconostasis rooted in the third type of the four-tier iconostasis. The difference between two versions was in use of the full-length or half-length figures of the patriarchs in the highest tier (The Smolensky cathedral of the Novodevichy monastery in Moscow and the Kirilo-Belozersky monastery respectively). The first type of the four-tier iconostasis presents an origin of the third version of the five-tier iconostasis, with the half-length Prophets and full-length Patriarch tiers. The iconostasis of the Trinity cathedral of the Trinity-Sergiev Lavra provides one of the oldest examples. Another modification of the first type of the four-tier iconostasis one can find in St. George church (1651) at Pokshensky Pogost, Arkhangelsk region. One more version of the five-tier iconostasis can be found in the Dormition cathedrale of Belozersk.

So to sum up, from the 15th to the mid-17th centuries there were three types of the four-tier and five types of the five-tier iconostasis.

Igor Kochetkov
(State Tretyakov Gallery, Moscow)

The Russian full-length Deesis. On the genealogy of the iconographic models

This article is the first attempt to apply to the study of iconography the method of constructing genealogical schemes (stems) used in textology. It enables us to see the progression of the iconography more clearly and to draw certain conclusions of a general nature:

1) there was no firm iconographical tradition of the full-length Deesis before the Deesis of the Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin;

2) the Annunciation Deesis became the archetype for most iconographical types and the Russian version of the iconography was based on it;

3) the appearance of new archetypes is connected with a different understanding of the images or the unsatisfactory nature of the existing forms;

4) the full-length Deesis appeared simultaneously throughout the whole of Russia;

5) when painting icons for the Deesis tier Russian icon-painters reproduced images fairly closely, copying not the whole tier, but individual icons.

Victor Sorokatyi
(State Museum of Old Russian Art, Moscow)

The festival tier of the Russian iconostasis: the iconographical programmes of the 15th and 16th centuries

The structure and subjects of the feast row of the Byzantine templons were adopted in Moscow almost unchanged at the end of the 14th — the beginning of the 15th century, when the high multi-tiered iconostasis was created. Even the earliest examples of such iconostasis could have more than 20 icons in the festival tier with a wide cycle of Passions and the Eucharistic scenes. The origin of such iconostasis was connected with the liturgical worship according to the Jerusalem ceremonial adopted in Russia in the time of Moscow metropolitan Cyprian. However, the adaptation of the multi-tiered iconostasis was not simultaneous in different parts of Russia. In the Novgorod diocese it was finally accomplished apparently only after the annexation of Novgorod and Pskov to the Moscow state. The belated introduction of the developed form of iconostasis in the St Sophia cathedral in Novgorod might have been connected with the service according to the rule of St Sophia in Constantinople, which was in use in Novgorod till the end of the 15th century. In the 16th century the multi-tiered iconostasis with the developed feast row appeared in some country (*pogost*) churches. The evolution of

this row became almost synchronous in different Russian lands and in all its stages the leading role probably belonged to Moscow.

The content of the feast row was never determined by the Gospel narration only, but by the context of the iconostasis as a whole and by the different subjects of the daily, weekly and annual services. The choice of the new subjects for this row was connected with the significance of one or another celebration, but not only. In Russia some subjects were included in the festival tier, unknown in this register of the iconostasis in other parts of the Byzantine and Post-Byzantine world. While in the Post-Byzantine feast rows a special attention was often given to the protoevangelical cycle, i. e. the theme of incarnation, and the events after the resurrection of Christ were represented more widely than in the Byzantine time, in the festival tier of the Russian iconostasis' the Easter cycle became even wider. Unknown among the foreign monuments "The Hospitality of Abraham or The Old Testament Trinity" was included there. From the beginning of the 16th century "The Rising of Cross", not connected with the earthly Jesus' life, firmly took place in the feast rows in Russia. Later on — *"Pokrov* or The Intercession of the Virgin" and some other scenes of the glorification of the New Testament relics were introduced. In these themes the idea of the church celebration and the continuation of the heavenly intercession in the later earthly history was expressed. At the same time the historical line of the Gospel narration was interrupted, it was impossible to include those subjects in it. But the feast row, in spite of the change of its composition, remained the single structure, each element of which was saturated with the liturgical symbolism. Another factor was the interpenetrating of different themes in single structure, similar to the principals of the Orthodox hymnography. The peculiar features of the festival tier of the Russian iconostasis can be regarded as a special contribution to the Eastern Christian iconography.

Irina Zhuravleva
(State Museums of the Moscow Kremlin)

The Forefathers tier and the completion of the symbolic structure of the Russian iconostasis

The formation of the Forefathers tier located on the top of the high iconostasis completed its evolution as the theological and figurative screen-like structure. The exact time of its creation is still a matter of debate: 16th or 17th century. According to the extant written sources the earliest trust-worthy information is dated back to 1599/1600. At the beginning of the 17th century the number of the Forefathers tiers increased. Usually the Forefathers tiers were added to the existing structures. The centre of the Forefathers tier was occupied by the icon of the New Testament Trinity and seldom — The Holy Face (The Mandylion). In the second half of the 17th

century there were both the iconostases with full-length and half-length Forefathers icons.

Symbolically the Forefathers tier represents "the initial Church of the Old Testament from Adam to the law of Moses". So called *Podlinniks* (the icon-painter's pattern-books) included the description of 23 Forefathers icons. Only 6 of them were Jacob's sons. The number of the Forefathers icons in the row and their selection could be changed.

The persons depicted in the iconostasis could be connected with the order of their commemoration during the *Prosomidia* rite in the 16th century. This suggest that the Forefathers tier of the high iconostasis theoretically might appear earlier than it is considered to be at the present time. The Forefathers tier of the Annunciation Cathedral at the Moscow Kremlin presents some proves for this opinion. The row consists of fifteen icons. Twelve of them have oblong or five-cornered small panels with the old painting fitted into the larger panels of the XVIII century. The half-length Forefathers framed with the architectural structures looking like hip-roofed churches on the floral backgrounds are worth to be mentioned as a unique ensemble. These 12 images are of the similar size, the same composition peculiarities, the shape of haloes, uniformed details, architectural forms, similar technical methods. The row incorporates such images as Joshua and prophet Elijah. The key feature of the 16th century art was the interest in historical subjects, especially in the illuminated Old Testament Books of the middle of the 16th century. All mentioned above testifies to the fact that these images were created in the 50th and 60th of the 16th century especially for the single ensemble. It is very likely that it was the facing panel of the so called "*pulpit*". The hypothesis of the formation of the Forefathers tier of the Russian iconostasis in the middle of the 16th century encourages a researcher to look for new information on any Forefathers icons dating back to this time.

Tatiana Sizonenko
(State Russian Museum, St. Petersburg)

The Old Testament symbolism of the Royal Doors of the Russian iconostasis

The article deals with the semantics of some constructive and figurative motives of design of the Royal Doors, which play an important role in forming the symbolism of the high Russian iconostasis. For the first time an attempt is made to give an interpretation to the symbolism of the architectural forms of the Royal Doors. So far as a rule only the problems of origins of initial forms of the Royal Doors have been studied as well as the symbolism of the mostly widespread iconographic images, origins and genesis of some types of the decor. However, the cause of special expressiveness and fancifulness of the architectural forms, and stable use of some elements of construction, not having a functional purpose remained unexplained

The author scrutinizes the decoration of the Old Russian Royal Doors of the 13th to 17th centuries distinguishing typological groups which differ by principal peculiarities of their architectural forms, arrangement and iconography. A special attention is given to carved doors of the 15th and 16th centuries, the artistic image of which has an explicit figurativeness of the architectural forms and diversity of the motives. The article studies the rich symbolic/poetic meaning of the architectural and carved forms of the Royal Doors containing allusions of the Old Testament Shrine, the Tabernacle and the Tablets of Testament. This brings the author to the conclusion that the Royal Doors fulfilled the function of the icon, and the development and symbolism of their forms were determined by the perception of the church interior and, in particular, of the sanctuary space. The decoration of the Royal Doors emphasised the symbolical unity between the sanctuary and the Holy of Holies, the interior of the church as a whole and the Tabernacle of the Old Testament.

Marina Bobrik
(Berlin)

The Last Supper icon above the Royal Doors of the iconostasis: the early history of its semantic development

In the iconostasis of the Russian Orthodox Church, the representation of the Last Supper is situated at a central position, i. e. above the entrance into the chancel. This key location corresponds with that of the Eucharist in the system of Christian sacraments. From the historical point of view, this icon is likely to bear witness to the complex dynamics of the Eucharistic idea. On the level of synchrony, it carries the most important meanings of the iconostasis and becomes a kind of formula for the iconostasis as a whole reflecting the current concept of the Eucharist.

In its introductory part, the article summarises the various positions in the church occupied by the icon in the period from the 6th century until this day, highlighting the main iconographic types as well as the key differences between western and eastern traditions. The article deals in particular with the position at the Royal Door. It is assumed that the placement of the picture within the sanctuary is an indicator of its function and therefore its meaning(s) in the symbolic system of the liturgy. This functional-semantic approach becomes also determinant for analysing the sources.

The icon is considered to function as an element of the Last Supper tradition. The cultural context, which is relevant for this tradition, applies to the history of the "Last Supper" icon. Decisive for this context was a range of meal rituals, practised in the Mediterranean, which were all based on the theological notion of a sacrificial meal serving to restore world order. In the view of the author, the functional-semantic criterion is crucial to the selection of

comparative material from the wide range of meal phenomena. The origin of the association of the "Last Supper" icon with the Royal Door is searched under those ancient meal depictions whose position in the sanctuary and semantics were similar to those of the Royal Door. As the main meaning of the Royal Door is 'the Gate to Paradise' — in fact, this is what it is also called — the subject in question are the architectural forms of representing the entrance of Paradise along with the meal depictions occurring in certain sacred buildings of antiquity. The article addresses two such depictions, the *hereafter meal* at the doors of ancient tombs and the *farewell meal* at the Torah shrine in the synagogue of Dura Europos.

Comparison of meal depictions in tombs of various Mediterranean traditions (Egyptian, Syrian, Greek, Etruscan, Roman) leads to the following results. The basic functions and meanings of cult-of-the-dead meal depictions show clear continuity well into early Christian times. The meal motif is linked to the concept of a boundary between Here and There and its architectural forms (doors, arches, gables) and bears the ambiguity of the boundary zone. The meal and its representation are designed to effect the ritually merging of the terrestrial meal of commemoration and the deceased's meal in the *Hereafter* and guarantee thereby the whole of the cosmos and the continuing life. Also discussed are features shared by the tomb structures and (early) Christian churches (the semantically heterogeneous two-section structure, the ritually marked section symbolises the *Hereafter*, it is marked by the grave of the worshipped man-god). Based on the three common features, the sepulchral meal depictions and the "Last Supper" icon are compared at three levels — motif, placing in the sanctuary and symbolic meaning. With regard to the semantics of the Last Supper icon, this kind of comparison uncover first of all the link between *Communion* and the *immortality meal in Paradise*, which forms the connection with the eschatological Liturgy concept. Furthermore, early Christian scripts and their iconographic correlates are discussed, where the eschatological concept of the meal joins the door as the symbol for the Gate to Paradise, observing the difference between representations of Christ's *Hereafter* meal and those of the meal *on Earth* with the risen Christ. In view of the link later established between the "Last Supper" icon and the entrance to the chancel, special mention is made of the fact that the term, "Royal Door" had several meanings and, depending on the type of church and the liturgical doctrine, meant the entrance to either the *church* or the *chancel*.

The other meal depiction addressed is part of the synagogical cult and, like the earliest evidences of the Last Supper iconography, has Syrian origins, as has the exegetic tradition of interpreting the Liturgy from an *anamnesis* viewpoint, i.e. seeing it primarily as the recall and reproduction of the life and suffering of Jesus (Theodore of Mopsuestia). This interpretation ties it with the piousness prevailing during the rule of Justin II (565–578 A. D). The anamnestic tradition, which was later to gradually replace in Russia the eschatological tradition in its leading position, appears to cause the standard positioning of the Last Supper icon above the Royal Door to the chancel.

Owing to some peculiarities in the state of preservation, the fresco above the Torah shrine in the synagogue of Dura Europos enables us to observe the dynamics of the *eschatological* and the *anamnestic* in the synagogical

tradition. The picture of the Paradise meal under the Tree of Life was successively replaced in Dura with a representation of Jacob on his death-bed blessing the thirteen tribes of Israel and predicting the birth of the King Messiah (Gen 49:8). The composition was situated in the ritually marked part of the sanctuary, above the Torah shrine which, during the period following the destruction of the Temple, took over the role of the Jerusalem *sanctum sanctorum* as a symbol of the entrance to Paradise. Both the *meal in Paradise* and the *farewell blessing* are ways of expressing the message of salvation as the composition's key message.

With a view to scripts from the Old Testament as well as the paratestamental Book of Henoch, it is demonstrated that the blessing scene as well as the representation of the Messiah as a shepherd-musician has a strong meal dimension to it. Basing on both scripts and iconography, it is argued that the Last Supper tradition corresponds in more than one aspect with the Jewish tradition of the *farewell meal*. The reception of it in the scripts written by Syrian scholars goes back to the St. Paul's interpretation of sacrifice in the letter to the Hebrews and had an essential part in shaping the anamnestic notion of the liturgy. At the same time, depictions such as the Dura fresco could play a role in shaping the Last Supper iconography originating in Syria.

Irina Shalina
(State Russian Museum, St. Petersburg)

The side doors of the iconostasis: symbolism and iconography

The side doors of the iconostasis located symmetrically on the both sides of the Royal Doors join the prothesis and diaconicon to the naos of the church. Their construction follows the logic of the three-nave plan of the church and of the triple partition of the altar. They cut through the high wall of the iconostasis and connect the naos to the altar thus assuming all symbolism of this entrance and at the same time separating the divine from mortal. By blocking the entrance to the altar they visibly testify the loss of the earthly Eden, the transcendent character of Paradise, and inaccessibility of the Kingdom of Heaven. This idea suggests that the high wall of the Russian iconostasis was conceived as the wall of the Heavenly Jerusalem, its triple entrance symbolising the three gates on every side of the Heavenly City (Rev 21:12–13). While the image of the Heavenly Jerusalem was a symbolic prototype of the iconostasis, the architectural features and triple entrance to the Holy of Holies of the Tabernacle and to the Jerusalem Temple served as its real-life historical model. That is testified by both their biblical description and Judaic iconography of the Temple, which represent it as a triumphal portico with a triple entrance. This tradition was adopted in

Byzantium, where the paradigm of a triple entrance is found in exterior church portals. In ancient Rus' this paradigm was used at first for the triple entrance of the chancel screen conceived as a symbolic façade and entrance of the Holy of Holies, and since the second half of the 14th century for the three doors of the iconostasis — as a result of the process of sanctification of the space about the altar which began to be more and more associated with the inaccessible Kingdom of Heaven. Simultaneously with the transfer of the significance from the entrance gate of the church to the gates of the iconostasis the latter began to be associated with the religious feelings experienced by the believers at the entrance of the church: fear, acknowledgement of one's own sinfulness, repentance. A decisive verification of this idea is given by the representations located on the doors and by their iconographic peculiarities. The portrayals on the doors, conserving Christian symbolism of a door in general, do not permit one to consider them as sacred worship images because of a "telling" character of their decoration: by means of concise visual formulas it shows prototypes of the behaviour of a person trying to reach the gates and enter the Kingdom of Heaven. Hence its so edifying and didactic character.

In our opinion, the side gates whose wooden wings substituted the woven curtains of the chancel screen, can be dated back to the 14th century. Their hereditary relation to the entrance of the Holy of Holies of the Tabernacle explains the predominance of the Old Testament themes, portrayals of archangels, high priests and saint deacons in early iconography. Decorated gates began to be in wide use in the 15th and 16th centuries and only in the 17th century they occur everywhere. The formation of the door decoration, which like the side doors themselves seem to have no immediate Byzantine prototypes, was connected with the final stage of the creation of the iconostasis and its lower, local row. Changes in the liturgy and first of all in the proskomidia should be considered as the factors that led to the separating of the side compartments by the doors. The growing symbolic meaning of the proskomidia, the transfer of its liturgy to the northern part of the altar and general sanctification of all the ceremony necessitated to close the entrance to the prothesis. The iconography of the images located on the side gates took shape under the influence of some regulations of the divine service. A certain effect was produced on it by increased number of preparative and introit prayers, by particular significance of the psalm 50 and by development of the repentance prayer. A special part in the forming of the iconography was played by statutory readings, which were made just in front of the closed entrance to the prothesis. Their content and didactic character began to influence the repertoire of the gate scenes since the 16th century.

The appearance of the southern gates of the iconostasis was determined by a particular, characteristic only of the Russian divine service, use of the southern compartment of the altar for funeral services, readings of the Synodicon and of the monastic order on the departure of the soul in front of the southern doors.

Michail Flier
(Harvard University)

The Throne of Monomakh. The symbolism of space in front of the iconostasis

The development of the high iconostasis in Russia in the fourteenth-fifteenth centuries brought with it a replication of many of the images from the apse and vaults. The Bishop's Seat, the symbol of episcopal authority in the apse behind the main altar, was lost to public view as the iconostasis expanded. Ultimately it was represented in the form of the Metropolitan's Seat, the earliest exemplar of which is the late fifteenth-century Seat located in the Cathedral of the Dormition in the Moscow Kremlin.

If the iconostasis was responsible for the production of the Metropolitan's Seat, then it is indirectly responsible as well for its analogue, the Tsar's Seat or Pew, dedicated by Ivan the Terrible in 1551 as an attribute of the recently crowned Muscovite tsar. Apparently inspired structurally by the Cathedral reliquary called Sion 'Zion', the Tsar's Pew features a bas-relief narrative of Monomakh's anachronistic triumph over the Byzantines and the transference of official Byzantine regalia to the grand prince of Kiev. Accordingly, it has been treated in the literature as simply another symbol of Moscow's pretensions to be the Third Rome, the successor of Rome and Constantinople as the authoritative center of the true faith.

The present study examines the architecture of the Throne and its external decoration in an attempt to clarify its symbolic function. Apart from the theme of legitimacy clearly expressed in the Monomakh narrative, the investigation reveals a more far-reaching thematic layer of Old Testament symbolism resonant of more tangible pre-Christian iconography in the Golden Hall Throne Room. Such symbolism signals an attempt by the builder to identify Ivan with the greatest of Old Testament kings, David and Solomon, in addition to association with the Byzantine emperor. The identification is marked with the symbolic imagery neither of Rome nor Constantinople, but of Jerusalem, and thus makes implicit reference to the eschatological aspirations of the Muscovite court.

Irina Buseva-Davydova
(Academy of Fine Arts, Moscow)

The Russian iconostasis of the 17th century: genesis of the type and results of the evolution

The term "iconostasis" was not common in the 17th century. Icons gathered in some groups (чины) and placed like a continuous wall in front of the altar were named "deesis" (деисус). This fact proves the exclusive role of the deesis in the Russian iconostasis. During the 17th century the most ancient type of

iconostasis still existed. It consists of horizontal beams (тябла). Icons were placed close to each other, so the iconostasis was in fact a single enormous icon. In the 16th century icons sometimes were divided by vertical pillars. Such type of the iconostasis survived in the 17th century.

In the second half of the 17th century the new type — framed iconostasis — appeared. Gilded carving provided the main effect of the iconostasis: icons played role of pictorial insertions. It is known that the appearance of such iconostasis is connected with the arrival of Byelorussian carvers in Moscow in 1650—1660. They brought new instruments for making carving of high relief. The analysis of the carvers' terminology reveals that such carving has its origin in Poland and its sources can be found in Flandria. Although the comparison the so-called "flemskaya" carving with Polish and Flemish carved altars proves its originality. Main motifs — carved columns with vine, flowers and fruits, combs and cartoushes — are common for West European art but their treatment does not coincide with Polish, Flemish or even Ukrainian ones.

The Russian iconostases of the second half of the 17th century have two variants: "metric" and "rhythmic". In the "metric" iconostases columns framing icons stand each upon other and together with cornices form clear metric net. Such iconostases are usual for traditional churches. In the multi-tiered churches of the last quarter of the 17th century "rhythmic" iconostases were more popular. Their structure was more interesting and suitable to the architectural composition of the church. Each type of the iconostasis demonstrates a particular type of the connection between Man and God. Joining or dividing of icons, variations of the saint's postures and gestures had deep influence upon the meaning of the iconostasis. In the 17th century the iconographic composition of the iconostasis also undertook serious changes but we take them into consideration only as far as they influenced the framework and the carving.

In the 18th century motifs and compositions of the previous iconostasis continued to exist side by side with the new type of the iconostasis. A fact of their "long life" probably can not be explained by conservative taste of the donors. The Russian carving of the second half of the 17th century was practically free from medieval reminiscences (in contrast to architecture and painting). So it easily could be used in the art of the new period.

Yulia Zvezdina
(State Museums of the Moscow Kremlin)

Floral ornaments in the Russian iconostasis: on the Western origins of symbolism

At the end of 17th century, Russian iconostasis changed its image and gain plastic ornaments carved in the form of leaves, flowers and fruits. The structure of image and sense of these articles have not been studied so far. The author of this paper analyses one of these monuments, namely, the iconostasis of the Ascension Cathedral in the Ascension Monastery in the Moscow Kremlin, now kept in the

Palace of Patriarch in the Twelve Apostles church. In order to compare and determine the possible sense of floral ornaments, the necessary materials are given by the garland framing, which is typical for West European graphics, miniature and especially easel painting of the 16th and 17th centuries. A special attention is paid to the picturesque garlands created essentially in the 17th century by the Flemish masters. The garlands around the religious scenes, around the Eucharist Cup, as well as the garlands of flowers and fruits around the fruit patterns, which are most essential in the Christian symbolism, indicate the necessity to compare them with the details of rich floral carving in later Russian iconostasis.

Certainly, the comparison should be careful as the flora of the iconostasis in late 17th and 18th centuries became a mediated reflection of the original symbolic images related to earlier traditions.

Such carved Russian iconostasis of late 17th century as the Garden of Paradise seems to be the most common interpretation of this image. The symbolic meaning of some fruit carried by the "branches" of this Garden of Paradise can be certainly determined by comparison with the allegorical sense of fruits in Hortus Conclusus iconography, which was common in the West European art from the 15th to 17th centuries. The author of this paper considers the symbolism of flowers and fruits, which were most common in the carving of iconostasis; these are pomegranates, grapes, figs and lilies.

In research of the meaning of ornamental details in the iconostasis, an inevitable question arises how deliberately the complex floral symbols could be perceived by the contemporaries. Briefly considering the main points of the problem determined as wish of the client, perception of the master, interpretation of the contemporary author, the author of this paper notes several most significant points. The most actual problem in borrowing from the Western culture is not the comparison with West European monuments but the necessity to study the features of creative mind, which were characteristic for the European culture of the 16th and 17th centuries and in many aspects was determined by development of emblematics, and its reflection in the Russian culture of late Middle Ages. We should remind the strengthening of moral, didactic and allegoric layers in the Russian art and literature, which are certainly co-reflected with the most characteristic features of the Western emblematic mind. In our opinion, it is necessary to underline the existence of two aspects of the phenomenon of emblematics: one of them was determined by the new official art and culture in the age of Peter the Great; the second aspect was much more connected with religious/spiritual, rhetorical, moral and didactic art.

In conclusion, the author considers the text, which can make a striking example of free symbolising of object with respect to the certain event at the end of the 17th century. This is "The Pyramid or Pillar of Father Innokentius Gisel", the text created by St. Dimitry of Rostov. The subjects of this work enable us to approach to the image of the contemporary iconostasis: gilded pillars with flowers and fruits around the icons.

Natalia Chugreeva
(State Museum of Old Russian Art, Moscow)

The row of the Synodic icons and its liturgical meaning within the structure of the Russian iconostasis

The unique row of the Synodic icons of early 18th century was originally located beneath the local tier at the podium of the iconostasis of the Peter and Paul Church in Novgorod (now the icons are kept in the Novgorod museum). The seven icons accommodate a total of 25 subjects which illustrate the text of the Synodikon, a compilation of writings on the commemoration of the deceased.

The Synodic icons constitute a part of the general scheme of the iconostasis related to the right order of the Divine Liturgy. The location of these icons at the bottom of the iconostatis corresponds to the lower row of the particles of the communion bread displayed on the liturgical paten at the proscomide rite for the deseased. Prayers for the deceased are known in all most ancient Liturgies.

Below is a list of the Synodic icons subjects: 1) Apostles command to commemorate the deceased. 2) The Seventh Ecumenical Council. 3) Selebration of the service for the dead and the proscomidia. 4) In the course of proscomidia the angels take the bits of the liturgical bread to Heaven. 5) On veneration and the prayer for the deceased. 6) Metropolitan Luke sees a black man in the coffin who asks to commemorate him. 7) Metropolitan Luke orders the presbyters to mourn and to ask for mercy of the deceased during 40 days. 8) Metropolitan Luke finds the coffin empty. 9) Commemoration for the deceased at the prayer of the proscomidia on the third day. 10) The angel shows the soul the heavenly abodes from third to ninth day. 11) Commemoration at the Liturgy on the ninth day. 12) For the next thirty days the soul is shown torments in hell. 13) Commemoration at the Liturgy on the fortieth day. 14) Saint Martyr Thekla saves by prayer her mother Theoklina from torments. 15) St. Gregory I (Dialogos), Pope of Rome, prays to forgive the sins of Roman emperor Trajan. 16) Righteous Empress Theodora saves by prayers her husband, the iconoclast Emperor Theofilos, from the eternal torments. 17) Reverend Makarios interrogates two angels on the commemoration of the deceased. 18) Angels receive the human's soul departed from the body. 19) Reverend Makarios interrogates angels on the destiny of soul. 20–25) Story of a man who bequeathed his fatuous friend to distribute his property to churches and the poor, which the friend failed to do, and the half-witted wife of the friend who also failed to honour the dying wish of her husband to have the property distributed, then got married again and left her offspring in poverty upon her death.

Features of the Novgorod Synodic icons resemble miniatures in several Synodicons with images — collected writings of the second half of the 17th century (Russian State Library, Department of Manuscripts, fund 310, № 1159).

The most important particularity of the icons from the Peter and Paul church is their didactic character. Presumably, their appearance in Novgorod was necessitated by a need to oppose the influence of the Protestant Church which denies the practice of commemoration at the liturgy. In early 18th century in

Novgorod, under auspices of Job the Metropolitan of Novgorod, the Likhud brothers of Greece created an extensive treatise condemning Protestantism. There was one more Synodic icon in Novgorod which used to be placed on the pillar of the Church of the Nativity of the Virgin at Molotkoff.

Nadezhda Katson
(Religious and Philosophical School, St. Petersburg)

"Concordance of Priesthood and Kingship". The Neo-Byzantine sanctuary barrier in the culture of the Russian Empire

The Byzantine ideal, in the Middle Ages served as the fountainhead of the Russian imagery, again became an important style-forming element in the Orthodox art of the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century. The present paper explores the forms and iconography of the chancel barriers of this period in connection with important developments in the religious and political life of that time. The Russian idea, the cult of the royal dynasty and, in particular, the new eucharistic piety, closely connected with the Byzantine universal ideals, were expressed in the most significant part of the church — the chancel barrier.

The Byzantine tradition of the unity of the liturgical content and artistic form was re-interpreted and distinctly articulated during the services of the Holy Week in the church of the Resurrection (the Saviour on the Blood) in St. Petersburg. The hymns of the Great Entrance were visually presented on the facades of the church. The sacred processions with the Holy Shroud and the rituals of the Easter Week witnessed the festival openness of the eucharistic space of the sanctuary. The icon as the object of personal communication was receded, and the church as icon had appeared, addressing to each member of the community and the church congregation as a whole.

Содержание/Contents

От редактора 5
Introduction 712

А. М. Лидов
Иконостас: итоги и перспективы исследования 11
Alexei Lidov
The Iconostasis: the current state of research 713

Т. М. Васильева
Латеранский фастигиум и генезис алтарной преграды 33
Tatiana Vasilieva
The Lateran Fastigium and the origins
of the sanctuary barrier 717

И. А. Шалина
Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда 52
Irina Shalina
The Entrance to the Holy of Holies and the Byzantine
sanctuary barrier 719

Армен Казарян
Алтарная преграда и литургическое пространство
храма Звартноц 85
Armen Ghazarian
The sanctuary barrier and the liturgical space
of the Zvart'nots cathedral 720

Natalia Teteriatnikova
Design of the double sanctuary screen in the Tokali Kilise,
Cappadocia 118
Н. Б. Тетерятникова
Двойная алтарная преграда Новой церкви Токали
в Каппадокии 721

Slobodan Ćurčić
Proskynetaria icons, saints' tombs, and the development
of the iconostasis 134
Слободан Чурчич
Поклонные иконы, раки святых и развитие иконостаса 722

А. М. Лидов
Византийский антепендиум. О символическом прототипе
высокого иконостаса 161
Alexei Lidov
The Byzantine Antependium. On a symbolical prototype
of the high iconostasis 723

М. Н. Бутырский
Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа 207
Mikhail Boutyrsky
The Virgin Paraclesis before the sanctury barrier: origins and liturgical context of the image 725

Barbara Zeitler
Two iconostasis beams from Mount Sinai: object lessons in Crusader art 223
Барбара Цайтлер
Два иконостасных тябла из Синайского монастыря: аспекты искусства крестоносцев 726

Г. В. Сидоренко
«Михайловские» рельефные плиты XI в. О возможной алтарной преграде Дмитриевского собора в Киеве 243
Galina Sidorenko
The "Mikhailovskie" carved plates. On a possible sanctuary barrier in the St Demetrius Cathedral in Kiev 727

Э. С. Смирнова
Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды 267
Engelina Smirnova
The eleventh-century icons of Saint Sophia in Novgorod and the problem of the sanctuary barrier 729

В. Д. Сарабьянов
Новгородская алтарная преграда домонгольского периода 312
Vladimir Sarabianov
The sanctuary barrier of the 12th-century churches in Novgorod 730

И. А. Стерлигова
Драгоценное убранство алтарей древнерусских храмов XI–XIII в. (по данным письменных источников) 360
Irina Sterligova
The precious decoration of the Russian sanctuary from the 11th to 13th century: evidence of written sources 731

Leonid A. Beliaev
The sanctuary barriers and other liturgical arrangements in the early Moscow churches 382
Л. А. Беляев
Алтарные преграды и остатки литургических устройств в храмах ранней Москвы (по археологическим данным) 732

Л. А. Щенникова
Древнерусский высокий иконостас XIV — начала XV в.: итоги и перспективы изучения 392
Ludmila Schennikova
The Russian High Iconostasis at the turn of the 15th century: the results and prospects of research 733

Л. М. Евсеева
Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса 411
Lilia Evseeva
Eschatology of the year of 7000 and the origins of the high iconostasis 734

А. Г. Мельник
Основные типы русских высоких иконостасов XV — середины XVII веков 431
Aleksandr Melnik
The main types of the Russian High Iconostasis from the 15th to mid-17th century 735

И. А. Кочетков
Русский полнофигурный деисусный чин. Генеалогия иконографических типов 442
Igor Kochetkov
The Russian full-length Deesis. On the genealogy of the iconographic models 736

В. М. Сорокатый
Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV–XVI вв. 465
Victor Sorokatyi
The festival tier of the Russian iconostasis: the iconographical programmes of the 15th and 16th centuries 736

И. А. Журавлева
Праотеческий ряд и завершение символической структуры русского высокого иконостаса 490
Irina Zhuravleva
The Forefathers tier and the completion of the symbolic structure of the Russian iconostasis 737

Т. Д. Сизоненко
О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса 501
Tatiana Sizonenko
The Old Testament symbolism of the Royal Doors of the Russian iconostasis 738

М. А. Бобрик
Икона Тайной вечери над царскими вратами.
К истории ранних слоев семантики 525
Marina Bobrik
The Last Supper icon above the Royal Doors of
the iconostasis: the early history of its semantic development 739

И. А. Шалина
Боковые врата иконостаса: символический замысел
и иконография 559
Irina Shalina
The side doors of the iconostasis: symbolism and iconography 741

Майкл Флайер
«Мономахов трон» Ивана Грозного в пространстве
перед иконостасом 599
Michail Flier
The Throne of Monomakh. The symbolism of space
in front of the iconostasis 743

И. Л. Бусева-Давыдова
Русский иконостас XVII века: генезис типа
и итоги эволюции 621
Irina Buseva-Davydova
The Russian iconostasis of the 17th century: genesis
of the type and results of the evolution 743

Ю. Н. Звездина
Растительный декор поздних русских иконостасов.
О западных источниках символики 651
Yulia Zvezdina
Floral ornaments in the Russian iconostasis:
on the Western origins of symbolism 714

Н. Н. Чугреева
Ряд икон-синодиков и его литургическое значение
в системе иконостаса 670
Natalia Chugreeva
The row of the Synodic icons and its liturgical meaning
within the structure of the Russian iconostasis 746

Н. Л. Катсон
«Симфония священства и царства».
Неовизантийская алтарная преграда в духовной
культуре российской империи 689
Nadezhda Katson
"Concordance of Priesthood and Kingship".
The Neo-Byzantine sanctuary barrier in the culture
of the Russian Empire 747

Список сокращений 710
Abstracts of papers 712

ИКОНОСТАС

ПРОИСХОЖДЕНИЕ — РАЗВИТИЕ — СИМВОЛИКА

Редактор-составитель Алексей Михайлович Лидов

Директор издательства *Б. В. Орешин*
Зам. директора *Е. Д. Горжевская*
Зав. производством *Н. П. Романова*

Редактор *А. Н. Торопцева*
Оформление *Е. П. Крюковой, А. М. Лидова*
Компьютерная верстка *Е. П. Крюковой*

ЛР № 065292 от 17.07.1997

Подписано в печать 25.02.2000
Формат 70×100 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 61. Заказ № 59

Издательство «Прогресс-Традиция»
121099, Москва, а/я 911

ОАО "Астра семь"
121019, Москва, Филипповский пер., 13.

ISBN 5-89826-038-2