

246

1412

ИЖОНОСТ



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

ISBN 5-89826-038-2

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

А. М. ЛИДОВ

ВИЗАНТИЙСКИЙ АНТЕНЕНДИУМ. 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 темплона и отметивших постепенный характер эволюции¹. Однако между пестрой картиной темплов и совершенной композицией первых иконостасов существует некий трудно объяснимый разрыв — как бы отсутствует промежуточное звено, позволяющее предположить, что в процессе превращения темплона в иконостас участвовали иконографические образцы, в рамках которых была разработана и образительная концепция иконостаса. Согласно гипотезе, лежащей в основе этой статьи, одним из таких символических прототипов мог быть византийский антенендиум.

Антенендиум

Antependium, или предaltarная икона, закрывающая внешнюю сторону altarного престола, хорошо известен в средневековом искусстве Запада². Эта часть декорации алтаря также имела названия: *pallium* (*pala*, *palliotto*), *paramentum*, *tabula velamen*, *vestmentum*³. Однако в качестве историко-художественного термина чаще всего используется *antependium* (дословно «вперед висящий»), в переводах термина на европейские языки акцентируется именно местоположение перед алтарем («*altar frontal*», «*devant d'autel*»). В русской традиции «антенендиум» 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 «предaltarный образ» или «предaltarная икона».

Упоминания о золотых и серебрянных антенендиумах (украшениях altarных 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 архангелов, украшенных драгоценными камнями». 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 антепендиуме из Сан Амброджо в Милане (ил. 1). Сделанный из золота и серебра, этот антепендиум, заказанный архиепископом Ангильбертом (824–859), и сейчас находится на своем историческом месте, закрывая алтарный престол, расположенный над гробницей св. Амвросия¹. 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 flankируют 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 Медноланского и ктиторская композиция из двух медальонов, в которых изображено, как архиепископ Ангильберт получает антепендиум от мастера Волвиниуса, а затем вручает его св. Амвросию. Стремление отразить в иконографической программе посвящение храма и ктиторскую тему, дополняющие главный образ «Христа во славе», является важной особенностью декорации антепендиумов, 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 антепендиум 1020 г. из королевской капеллы в Аахене или серебряный антепендиум из собора Читта ди Кастелло 1144 г.² Основу композиции составляет теофанический образ «Христос во славе», по сторонам от которого размещены апостолы и сцены христологического цикла. Можно отметить тенденцию к постепенному усложнению многоярусной структуры.

Выразительный пример — скандинавский антепендиум XII в. из Лисбьерга (Lisbjerg), сейчас экспонируемый в Национальном музее в Копенгагене³ (ил. 2). Позолоченный бронзовый антепендиум составляет единую изобразительную структуру с запрестольным ретаблем. В центре ретабля — образ Христа на троне, по сторонам — апостолы в арках. Выше — Распятие, над которым на вершине арки представлен Деисус, включающий помимо Богоматери и Иоанна Крестителя образы святых Козьмы и Дамиана, а также коленопреклоненных ангелов. У основания арки ретабля показаны сцены «Жертвоприношение Авраама» и «Любо Авраамово». В центре собственно антепендиума изображена тронная Богоматерь с младенцем, вписанная в арку-портал, символизирующую Небесный Иерусалим. Она окружена образами пророков и некоторыми сценами богородичного цикла. По сторонам в трех регистрах размещены изображения святых 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 антепендиума как образа Тела Христова, соединившегося со всеми святыми⁹. При всем разнообразии изобразительных схем в антепендиумах латинского Запада можно выделить два основополагающих принципа: тему Теофании как ядро иконографической программы и многосоставность композиции, предполагающей некий объединяющий образ святости.

Антепендиумы изготовлялись из разных материалов: помимо чеканных и каменных, известны антепендиумы в виде живописных икон и раскрашенных деревянных рельефов. Такие антепендиумы были особенно популярны в Каталонии XII в. (целое собрание сейчас представлено в Музее каталонского искусства в Барселоне)¹⁰. Характерный пример — рельефный антепендиум из церкви Santa Maria di Taüll, 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 антепендиума были вышитые алтарные пелены, которые являлись устойчивой формой votivного дара. Их важное преимущество состояло в том, что такие антепендиумы легко могли меняться в зависимости от дней службы. Классический пример — антепендиум из Рупертсберга (начало XIII в., Королевский музей в Брюсселе)¹¹ с центральным изображением «Христос во славе», справа от которого представлены Богоматерь и апостол Петр, а слева св. Роберт и св. Ильдегарда. У стоп Христа изображены простертые донаторы. На полях за орнаментальной рамкой размещены образы Иоанна Крестителя и св. Мартина (ил. 5). Типовая изобразительная и символическая структура антепендиумов не претерпевает в пеленах никаких существенных изменений. Единственная особенность — появление вышитой рамки — может быть связана с креплением антепендиума у алтарного престола. Эта деталь характерна для вышитых алтарных пелен и может быть рассмотрена как один из отличительных признаков.

Антепендиумы доминировали в украшении алтарей средневековья, однако в эпоху Возрождения их значение уменьшается, гораздо большую роль начинают играть запрестольные образы — ретаблы, подчас приобретающие вид высоких многоярусных композиций, особенно распространенных в Испании. Как показывается в целом ряде исследований, на сложение иконографии ретаблей и алтарных картин антепендиумы оказали решающее влияние¹². Характерно, что в XIII–XV вв. древние антепендиумы снимаются и устанавливаются за алтарным престолом в качестве 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 других важных изменений в литургической практике после Латеранского собора 1215 г.¹³

Византийский антепендиум

Если антепендиум давно находится в центре внимания историков западноевропейской храмовой декорации, то в науке о византийском искусстве явление антепендиума не описано. Не существует и специального термина, поскольку понятия «*индиктия*» или «*алтома*» относятся ко всему верхнему алтарному покрову и не имеют специфического смысла предалтарной иконы¹⁴. В большинстве случаев внешняя часть покрыва 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-антепендиумы в Византии, несомненно, существовали, хотя и не являлись канонически обязательными. Можно привести неопровержимые документальные и археологические свидетельства. При этом антепендиумы могут быть отмечены в главных храмах империи.

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

Суммируя содержание многословного византийского эфрасиса¹⁸, 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 покрыва 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 железном*». Три главных образа, воплощавших илею Теофании и «Передачи закона» (*Traditio legis*), обрамляла трехчастная арка, имевшая вид «*золотого храма*», по всей видимости, символизировавшего Небесный Иерусалим. Над ней в верхнем регистре покрыва были изображены больницы и церкви, отражающие благочестивые деяния «*царственных праводержателей*» (можно думать, Юстиниана и Феодору) «*В другом месте*» того же лицевитого покрыва, вероятно, в нижнем или боковых регистрах, были представлены сцены чудес Христа. Главную предалтарную икону дополняли две ктиторские композиции на боковых покрывах, представлявших императора и императрицу, руки которых в одном случае соединяла Благотатерь, в другом — Христос.

От эпохи Юстиниана до нас дошло и другое свидетельство, не оставляющее никаких сомнений, что речь идет о предалтарной иконе-антепендууме. Равеннский епископ Максиминан (546–555), изображенный в мозаиках Сан Витале, заказал пурпурную *«индитию»* для равеннского собора, на которой была вышита золотом *«вся история нашего Спасителя»* и два портрета самого епископа¹⁹. Упоминается еще о трех шитых золотом и жемчугом индитиях епископа Максиминана, на одной из них были изображены все его предшественники на равенской кафедре²⁰. Несколько раньше равеннский епископ Виктор (537–544) *«сделал 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 надпись²¹. Есть все основания думать, что индитии с иконными образами уже в эпоху Юстиниана имели достаточно широкое распространение. Можно отметить типологическую близость в декорации алтарных пелен VI в. в Константинополе и Равенне, а также сходство их символической структуры с древнейшими западными антепендуумами, 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 покрывах (без указания на фигуративные изображения) относится к 360 г., когда в связи с новым освящением Софии Константинопольской Констанций II подарил «Великой церкви» сосулы из золота и серебра, золотые завесы для дверей, а также *«многие покровы для святого алтаря, сплетенные из золота и драгоценных камней»*²². Алтарные «покрывы», не только тканевые, но и из драгоценных металлов, были достаточно широко распространены в ранневизантийский период. Яркое свидетельство находим в «Церковной истории» Созомена. В начале V в. Пульхерия, правящая от имени своего тринадцатилетнего брата Феодосия II, решила навсегда остаться девственной. Дабы сделать *«самого Бога, ктир и всех на свете»* свидетелями своего обета, она заказала *«в церковь Константинополя (вероятно, в Св. Софию) святой алтарный престол — чудесный предмет из золота и драгоценных камней, прекраснейший из всех виденных»*, на котором она написала свой обет, *«чтобы стал известен каждому»*²³. Можно думать, что подобное драгоценное обрамление престола входило в традиционный комплекс литургической утвари, как это показывают серебряные фрагменты VI в. из так называемого «Сионскогоклада»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 Иезеккиля (Иез. 1:10), истолковывающиеся как символы четырех евангелистов²⁵. Символические образы идеально соответствовали пониманию трапезы как трона Христа, являющегося в величии небесной славы, и воплощали важнейшую для антепендуумов тему Теофании.

Дошедшие до нас источники доказывают, что антепендумы были известны в ранней Византии ничуть не меньше, чем на Западе. Традиция икон на алтарных покрывалах, 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, «прийдя 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 иконоборчества²⁷. Совпадение иконы покрывала и дня празднования позволяет догадываться, что существовали сменные предалтарные пелены, подобные аналогичным 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 антепендума 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 покрывала 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 покров²⁹. Интересно, что алтарные покрывала Софии Константинопольской находились в сфере особого внимания византийских императоров. Это был их излюбленный дар³⁰. Существовал особый обряд предпасхального богослужения Великой Субботы, когда император входил в алтарь Великой церкви и сам покрывал престол вновь подаренным покрывалом³¹. Этот императорский ритуал нашел отражение в византийских эпиграммах, в одной из которых описывается возложение покрывала императором Мануилом Комниным (1143–1180)³². Обряд трактовался 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 покрывалах 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 *«индиктии»* в связи с особым видением рассказал в 787 г. на VII Вселенском соборе епископ Феодор Мирский³³.

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

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

На тканых антепендиумах могли изображаться и силы небесные. Так, на дошедшем до нас алтарном покрове севастократора Константина Комнина Ангела из сокровищницы Сан Марко изображены фронтально и в полный рост архангелы Михаил и Гавриил, облаченные в императорские одеяния и державшие лабарумы (ил. 8). Под ногами архангелов трехстрочная греческая ктиторская надпись, взывающая к помощи ангелов в борьбе с демонами³⁷. 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 упоминание об иконных образах на индиктиях без конкретизации сюжета. В ряде случаев сюжет называется, и мы узнаем, что на алтарных покрывах изображались как основные праздники (*«Сошествие во ад»*, *«Рождество Христово»*), так и избранные святые. Феодор Студит сообщает о существовании около 800 г. индиктии с житийными сценами и образами преподобных Варсонофия, Антония, Ефрема и некоторых других³⁸. 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 антепендидумом была *«индидия 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 *«индидии Великой церкви розово-красного цвета, украшенной золотом и жемчугом»*⁴⁰, а также инвентарная опись собора Св. Петра 1295 г., из которой известна иконография антепендидума. 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 позолоченными 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 ботыших 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 благающего Петра, перед которым изображение господина Григория, держащего за руку Палеолога и представляющего его, примиренного, блаженному Петру, с греческими и латинскими надписями; и по ткани той [изображения] многих историй апостолов, как они 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 в той ткани пять позолоченных серебряных колец со всех сторон»*⁴¹.

Предалтарная икона была вышита золотыми и серебряными нитями с активным использованием жемчужной обшивки 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 Богородицы 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 Богородицы-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 «индигни-антепендиума», первоначально находившегося в Софии Константинопольской («Великой церкви»), была дополнена новыми образами, прямо связанными с проримской политикой «примиренного» Михаила VIII и его поисками унии. Видимо, к их числу принадлежит необычно расположенный над основной композицией, как бы надставленный, ктиторский портрет и также «двуязычные» сцены апостольского цикла, напоминающие об апостольской неразделенной церкви. Кроме того, могли быть сделаны и новые идущие по краям посвященные надписи.

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

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

Венецианская Pala d'Oro

До нас дошел один такой драгоценный византийский антепендиум, хотя его родовая связь с греческой традицией еще не вполне осознана. Это знаменитая Pala d'Oro (дословно «золотой антепендиум») из собора Сан Марко в Венеции (ил. 9–11). Pala являлась драгоценным, из золота и эмалей, антепендиумом для главного алтаря Сан Марко, который был сделан в 1105 г. в Константинополе по заказу венецианского дожа Орделафо Фальера⁴⁷. Он заменил более ранний серебряный антепендиум, заказанный также в византийской столице дожем Пьетро Орсеоло (976–978)⁴⁸. Pala XII века несколько раз серьезно переделывалась. В 1209 г. антепендиум был поднят над алтарным престолом и превращен в ретабль (сейчас он составляет оборот ретабля), тогда же была надстроена верхняя часть, включающая крупные эмалы с изображением архангела Михаила и шести великих

праздников, которые были похищены в Константинополе после его захвата крестоносцами⁴⁰. 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 эмалей⁴¹. 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 Богородицы Оранты, по сторонам от которой находятся изображения императрицы Ирины, дожа Орделафо Фальера и два утраченных образа, замененных пластинами XIV в. с ктиторскими надписями. По обе стороны от Христа в три регистра по двенадцать изображений в каждом представлены, в иерархическом порядке сверху вниз, ангелы, пророки и апостолы. Кроме того, в верхнем регистре и двух боковых, образующих своего рода раму для центральной композиции, показаны одиннадцать христологических сюжетов, десять сцен из житийного цикла св. Марка и шесть образов св. диаконов. Первоначальная компоновка эмалей, скорее всего, была изменена, однако, при всех возможных реконструкциях⁴² 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*»⁴³. 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 церкви⁴⁴. Антепендиум представляет развернутый на иконной плоскости символический образ средне-византийской храмовой декорации с купольным Христом Пантократором, евангелистами в парусах, Етимасией на алтарном своде, Богородицой 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 символично-догматический ряд зримо объединял важнейшие идеи о Домостроительстве Св. Троицы и Последней Теофании с темами Евхаристической жертвы, Алтаря и Божественной Литургии. Таким образом, Pala d'Oro является не просто «греческой работой по западному заказу», но, на наш взгляд, должна быть рассмотрена как 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 темптоном» и «единой иконой» (из многих икон), равной по ширине и высоте находящемуся под ней алтарю⁴. Происхождение «иконы» стало предметом обсуждения для греков: «*Вопреки тому, что мы слышали, будто [эта икона] происходит из темптона святейшей Великой церкви (Софии Константинопольской. — А. Л.), мы с точностью определили, как по надписям, так и по изображениям Комнинов, что она из монастыря Пантократора*»⁵. 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 Константинополя⁶.

По всей видимости, Константинополь являлся крупным центром изготовления антепендиумов, 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 антепендиума, украшенного драгоценными камнями и эмалью⁷. В этих эмалях он повелел изобразить «разные сцены из Нового Завета и почти все чудеса св. Бенедикта», поскольку антепендиум должен был украсить главный монастырский престол св. Бенедикта. Примечательно, что одновременно Дезидерий заказывает в Константинополе комплекс икон для алтарной преграды, делая всю алтарную декорацию в едином византийском стиле⁸. Как кажется, не только качество столичного ремесла, но и авторитет иконографических образцов здесь сыграл свою не последнюю роль.

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

приобрел в Византии антепендиум, сделанный из бронзы и серебра, позолоченный, с эмалью и драгоценными камнями, который затем украсил алтарный престол построенной этим королем церкви Св. Креста в Koningahelle³⁷. Ничего не известно об иконографии этого антепендиума, но его византийское происхождение само по себе весьма красноречиво. В каталонском документе говорится, что в 1047 г. монастырь Риполл (Ripoll) обладал «золотым алтарем» с драгоценными камнями и 16 эмалью, по всей видимости, также византийского происхождения, на что прямо указывает техника изготовления³⁸. В другом каталонском монастыре Рода (Roda) около 1067 г. находился алтарный покров (*pallium*) из Константинополя, получивший специальное наименование «*constantinatus*»³⁹. В этой связи примечательно, что исследователи связывают происхождение, иконографию и стиль каталонских живописных антепендиумов романской эпохи с особым византийским влиянием⁴⁰. 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 эмалью» (*nam tabulam de auro et smalto*), весившее 216 ливров и представлявшее ряд сцен из Ветхого и Нового Завета⁴¹. 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 эмалью в самых богатых храмах византийской столицы. Однако наряду с такими драгоценностями в монастырских церквях и скромных приделах могли использоваться и живописные иконы, устанавливаемые у внешней грани престола. Не исключено, что таким предалтарным образом была небольшая икона конца XI в. из Синайского монастыря (ил. 12), которую иногда называют «*режиме иконостаза*»⁴². 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 и изображения 12 апостолов, погнанных 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 роль в истории восточнохристианского антепендиума могут составить древнерусские шитые иконы, подтекст 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 храмового чествования. Рассказывая об освя-

щении в 1231 г. церкви Богоматери в Ростове, летописец специально отмечает драгоценную индигию, украшавшую алтарный престол: «...епископ Кирил украси святыю церковь иконами многоценными, их же несть мощи и сказати и спредполты, рекше пелены, причипи же и кивота ова многоценна и индигию многоценну доспе на святей трапезе, ссудю же и рипиды, ино много множество всяких узорочеси»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 окхамитны шиты золотом съ жемчугом, херувимы и серафимы, и индигия золотом шита вся, а орудья наволочки быччатое, а в малую оттару обь иньшиты, быччатое же поволоки»⁶⁶. Ранние источники прямо не сообщают об иконных образах на индигиях, но они, несомненно, существовали, при том что доминирующим типом украшения алтарного покрывала оставались кресты с орнаментами⁶⁷.

Вышитые драгоценные индигии 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 преддверную стену⁶⁸. При этом преддверные 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 плаща, алтарные покрывала с иконными образами на лицевой стороне престола. Самый известный сохранившийся пример — шитая золотом и жемчугом индигия 1602 г., вложенная в Троице-Сергиеву лавру царской семьей и, по преданию, вышитая самой Ксении Годуновой⁶⁹. Изображена икона «Предста щирца», к стопам Христа на троне в центре Денисуса склоняются преподобные основатели Лавры — св. Сергий Радонезский 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 индигий древней традицией. Это ясно подтверждается новгородской пеленой XIV в. с образами «Спаса Милостивого», Денисуса, ангельских чинов и евангелистов в углах, которая дошла до нас как часть алтарного покрывала XVII в. (ил. 14). В собрании Русского музея имеется алтарный покров конца XVI в. с образами пророков, пророков, святителей и избранных святых⁷⁰. Недвусмысленно точные свидетельства об алтарных покрывалах с лицевыми иконами известны по письменным источникам, в первую очередь, монастырским описям. По описи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря, на праздничной напрестольной индигии монастырского Успенского собора в середине были вышиты иконные образы пророка Наума, мучеников Феодора Стратилата и Мины, которые были обрамлены по кайме сценами двенадцати праздников⁷¹, подтверждающих значимость центрального изображения. Согласно Писцовой книге 1577 г., в церкви Воскресения в Коломне «...да на престол индигия кама черачета с золотом, и ныне сверх тоя индигия новая индигия оархана с золотом на черачетной земле жези шотк наперед престола, а по сторонам

нам отлас мелкие полосы червчет шолк да жолт да богров, а на индитье нашит крест тофтян, а на нем было по местем 22 плаца серебряных золочены невеликих, а на них выбиваны святыи, а середь креста, что на индитье, на такомже плацику выбито Распятие Христово, а подпись по сторонам Распятия сожено жемчугом по тофти: «Нсус Христос ника»⁷³.

Помимо индитий в форме скатертей существовали и отдельные вышитые полотнища, которые крепились к лицевой стороне алтарного покрывала. В отличие от собственно «индитий» они в монастырских описях иногда назывались «пелены праздничныи». Так, в одном из инвентарей XVII в. находим: «Да въ алтаре около престола индития кумашчатая, покров повседневной пестред желт, в престола же сперед пелена праздничная, окладник бархат зелен сладкой, средник тафта черватая, крестъ 17 оробниц серебрян»⁷⁴. Такая же икона-пелена в 1601 г. находилась на алтарном престоле Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря: «Пелена в 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 покрывала XIX в., находившегося на белокаменном престоле Смоленского собора⁷⁶. 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 покрывала, могли меняться в зависимости от дня празднования, а образ на покрывале мог выступать в роли своеобразной аналойной иконы, только приобретшей, благодаря месторасположению на алтарном престоле, еще более важное значение⁷⁷.

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 золотканной иконы иногда определяется как «пелена запрестольная» без объяснения литургической функции и возможности практического использования такой ткани. Предалтарная икона кажется гораздо более вероятным, естественным и подкрепленным традицией объяснением. Размеры пелены (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 аналогию в западных антепендиумах. Разгранка 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» («Знаменье»). 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 «*принося и приносимый, приемля и раздаваемый*». Напомним, что тема этой литургической молитвы получила исключительное развитие в византийской и древнерусской храмовой декорации XII в.⁸⁰ Она была особо связана с символикой алтарного покрывала, соединяющего мысль о погребении Христа с идеей божественной славы, что специально подчеркнуто в византийской эпиграмме «На возложение покрывала», 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 покрывалах. Яркий и характерный пример дает икона-пелена, в 1514 г. вложенная Настасьей Овиновой в Тронце-Сергееву лавру⁸². В вышитой по краям иконы пространной вкладной надписи ясно указывается на литургическое назначение «покрывала» для главного престола, в иконографическом решении которого образ Распятия на фоне нерусалимской стены дополнен изображениями шестикрылых ангелов по четырем углам. По приведенному выше свидетельству Писцовой книги 1577 г., индигития с Распятием украшала престол церкви Воскресения в Коломне, при этом само изображение было «выбито» на серебряной позолоченной пластине, равно как и обрамляющие композицию в среднике образы святых на 22 пластинах⁸³.

Вероятно, в ряду ранних предалтарных икон должна быть рассмотрена пелена 1389 г. «Спас Нерукотворный с предстоящими» из ГИМ (инв. № РБ 1)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 ШИТЬ БЫСТЬ СЕИ ВДУХЪ ПОВЕЛЕНЬЕМ ВЕЛИКИА КНЯГИНИ МРЬИ СЕМЕНОВЫЯ». Пелена, вероятно, предназначалась для алтарного престола большого храма⁸⁵ (ил. 16). Об этом ясно говорит размер покрывала (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 денесного 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 плага, 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 Владимира¹¹. На полях в углах композиции вышты 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.

Попробуем выявить важнейшие иконографические особенности пелены 1389 г. Во-первых, это многосоставность и многоярусность композиции, имеющей пять регистров и 45 фигур. Изображения распределены по чином 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 нимбом¹². 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 плаге вызывает ассоциацию с купольным Пантократором, а евангелисты в угловых медальонах — с аналогичными образами в парусах крестово-купольного храма. Кроме того, центральная группа образует своего рода арку — напоминание об апсиде, в нижней части которой находятся фронтальные святители. Выразителен выбор святых, сочетающий ктиторийский-патрональный замысел с литургическими и национально-историческими идеями. В нижний ряд святых многозначительно введены образы крестителя Руси и двух первых национальных святых — небесных покровителей русского княжеского рода. Еще более необычным решением было появление в Денсусе (сцене небесного моления вышних 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 предаттарной иконы был «Спас Нерукотворный» в центре Денсуса, 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 целого⁸⁰. 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 Воплощения⁸¹. 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 троне⁸², и в появлении с середины XI в. образа Спаса Нерукотворного в алтарных программах восточнохристианских храмов⁸³. В ряде случаев он располагался в нижней части алтарной апсиды непосредственно над престолом, зрительно создавая с ним единое целое⁸⁴. 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 предложения Святых Даров в таинстве Евхаристии. Именно этот аспект позволяет лучше понять зрительное сходство образа Спаса Нерукотворного на пелене 1389 г. с литургической просфорой — расположенным в центре диска Агнцем. «Спас Нерукотворный» акцентировал литургическую составляющую в теме Денсуса, который приобретал смысл своеобразного богослужения перед алтарем и поклонения Жертве с участием высших святых, ангельских чинов и русских архиереев, то есть всей Небесной и Земной Церкви. Покровенные руки некоторых участников действия, вызывающие в памяти жесты апостолов из «Евхаристии», дополнительно подчеркивали эту литургическую идею. Символика композиции неразрывно соединялась с символикой самого алтарного престола, перед которым она, по всей видимости, должна была находиться. А все изображение приобретало статус главной иконы, 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 совершенно прозрачен, когда читались сейчас практически невидимые надписи, вышитые тонким шелком на верхних и нижних каймах рядом с образами ангелов. В свое время Н. А. Маясовой удалось различить слова «...слава на небе и на земле...»⁸⁵, 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 иконостаса⁹⁴.

Знаменательно, что символическая структура «Воздуха Марии Тверской», сочетающая многосоставность композиции с темой Теофании, находит ясные аналогии в западных антепендиумах и еще более близкие параллели в венецианской *Paša 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 индигити 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 предалтанных 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 музея⁹⁵. 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 ΕΛΕΗΜΟΩΝ («милостивый»), указывающим на важнейшее качество Того, к кому обращены молитвы о спасении. В деисусный чин включены изображения двух архангелов, а над головой Христа, как и в композиции пелены 1389 г., вышиты два образа шестикрылых серафимов и херувимов, и в этом случае подчеркивающих теофанический характер композиции, идею «Христа во славе». В углах покрыва также представлены четверо сидящих евангелистов. По всей видимости, тема Деисуса на древнерусских алтарных покрывах была одной из главных, что подтверждают и позднесредневековые памятники, к примеру, годуновский алтарный покров-индигития с иконографией «Предста царица» из Троице-Сергиевой лавры⁹⁷.

На наш взгляд, в описываемый ряд пелен, подобных новгородской «Пелене с Распятием» и «Воздуху Марии Тверской», может быть поставлен и знаменитый «Суздальский воздух» 1410–1416 гг. (ГИМ, инв. № 19724–РБ 2), созданный, согласно вкладной надписи, для собора Рождества Богородицы в Суздале⁹⁸ (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

Рязани⁹⁹. Сравнение этих пелен позволяет отметить не только ясное понимание литургической функции предмета, но и существование устойчивых и авторитетных иконографических образцов. Можно думать, что подобные пелены были хорошо известным современникам элементом убранства соборного храма. Летописное известие 1382 г. сообщает о разграблении Москвы татарами, которые «в церквах зборных каменных... пелены золотом шитые и сажены 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 значения¹⁰¹. 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 образов¹⁰². Некоторые исследователи пытались расположить пелены в полукружии алтарной апсиды¹⁰³. Это маловероятно. Непонятно, как они крепились и почему закрывали стенную роспись, как правило, важнейшего литургического содержания.

Более правдоподобным решением представляется размещение пелен непосредственно за алтарным престолом, прикрепленными к столбикам кивориев, в качестве своеобразного ретабля. 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 «сшита от золота и серебра», составляя органичную часть золотого и серебряного декора всего алтаря. Упоминание «столбов 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 votивная 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».

[illegible]

Другой особенностью взаимоотношений деярщины была ее подвижность, ведь мы можем встретить в разные дни литургического года и в течение одного богослужения. Интерпретируемое свидетельство оставил Павел Алеппский, описавший в середине XVII в. Великий афон в Троице-Сергиевой лавре: «Якоже бы ехавши с Иеронимом в лавру, тамо бывахом савроматомъ, аже с ерменъ и деярщинамъ об-

на — с изображением Снятия Господа с креста, с узорами и тиснениями кругом, все из круглого жемчуга, которого так много, что кажется, будто это рассыпанный горох; вторая плащаница — вышитая: от превосходного цвета одежд и лиц кажется, будто это нарисовано красками; такая же и третья»¹⁰⁷. Комментируя свидетельство, отметим, что все плащаницы переносятся вместе со святыми дарами в алтарь, в котором они должны были находиться оставшуюся часть литургии, и где они, несомненно, имели свое символически обусловленное 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 тягле. Сохранился один такой шитой деисусный чин XV в., происходящий из Троице-Сергиевой Лавры¹⁰⁸. Словом, размышляя об эпохе, предшествующей явлению русского высокого иконостаса, мы вправе говорить о системе икон-пелен, в которой шитые антепендиумы как предалтарные образы должны были играть доминирующую роль.

Антепендиум и высокий иконостас

Тщательное описание и систематизация данных о древнерусских предалтарных иконах представляется делом будущего, но даже предварительный обзор показывает, что антепендиум в конце XIV в. был хорошо известным явлением и в Византии, и на Руси. Митрополит Киприан (1375–1406), с именем которого все чаще связывают реформу иконостаса¹⁰⁹, несомненно, видел константинопольские предалтарные иконы типа *Pala d'Oro*. Пелены, подобные «Воздуху Марии Тверской», украшали в его время алтари главных московских храмов. Хорошо знал митрополит и западную литургическую практику. Именно многоярусные антепендиумы, создававшие иерархически систематизированный образ всей Церкви, могли послужить готовой иконографической моделью при создании высокого иконостаса. Как становится все более понятным, главным в реформе было не введение отдельных иконографических тем, но сам принцип унификации — создание сплошной иконной стены с несколькими регистрами строго закрепленных чиннов¹¹⁰. 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 — «темптон» и «икону из многих икон», как определили венецианскую *Pala d'Oro* византийцы в 1438 г.¹¹¹

Знаменательно, что создание образа систематизированной святости, «икон 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 иконостаса»¹¹². При этом некоторые явления древнерусского *arg 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 всяя 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 структуру¹¹⁴. Велико и неслучайно сходство композиции оклада с алтарными пеленами типа «Суздальского воздуха» или очень близкой по времени пелены 1389 г. Отметим изображения пишущих евангелистов в углах, вкладную надпись, идущую каймой по краю, ангельские чины на полях, а также особый принцип как бы вставленных и специально обрамленных образов, напоминающих как вышитые золотом и жемчугом изображения на тканевой основе, так и отдельные иконы в структуре иконостаса. Евангелие Федора Кошки, 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 покрыва 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 покрывы: «Трапеза образует всю Церковь, от концов земли собравшуюся к Господу, на нем основанную евангельскую проповедь и словом благодати... *Потягнется срачица (syndon), которая знаменует плащаницу на умерщвленном ради нас божественном теле. Потом распростирается трапезофор (индиктия), который бывает светлее и служит образом Славы Божией, так как жертвенник есть престол Божий; а с другой стороны, он напоминает и одежды Спасителя, бросившиеся как снег*»¹¹⁵.

Возможность использования предалтарной иконы в качестве образа иконостаса косвенно подтверждается и их глубокой символической близостью. С литургической точки зрения — это два разделенных в пространстве зашитных покрыва, 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 попожи икоуны в отарь на выхоу, то в козмит цетовати; то бо есть колено Христово; иже в отарь, трапезу цетует; тоу соудити

персе Христови, а глава — он стот, тамо покланявсѣя целует, нже то к евангелію»¹⁶. 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 завесами¹⁷. 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-пелены¹⁸, 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. И. Три фрагмента расписных эфесских и византийский темплов // 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 11^e–13^e siècles et la transformation du temple // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines. I. Art et archéologie. Athènes, 1979. P. 333–366; Любова 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. München, 1924. Bd. II. S. 31–132; Lasko P. Antependium // Enciclopedia dell'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 portis et apostolos XII et Salvatorem geminis 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 F. 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'Connell J. B.* Church Building and Furnishing: A Study in Liturgical Law. Notre Dame (Indiana), 1955. P. 192–196.

¹⁰ *Dodwell C. R.* Painting in Europe, 800–1200. Harmondsworth, 1971. P. 187–204; *Carbonel E., Sureda J.* Tresors Medievals del Museu Nacional d'art de Catalunya. Barcelona, 1997.

¹¹ *Lasko P.* Antependium. P. 82.

¹² *Hager H.* Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen 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.* Sieneese Altarpieces. 1215–1460. Groningen, 1984.

¹⁴ *Wessel K.* Altarbekleidung // *RbK*. 1963. Bd. I. Sp. 120–124. Принципиально важный свод доступных письменных источников о византийских индиктиях 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 Silencieux. 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 занавесы кивория эти ткани рассмотрены в недавней работе: *Нерусатимская А. А.* Ткани собора Св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVI вв. JL. 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 разернув, увенчайте поверхность трапезы
Но четырьмя серебряным сторонам покровы,
Прямо протянутые, простерши, покажите бесчисленному народу
Низкие золоты и сияющее творение мудрого ремесла.
Из них (из покровов) один изображает сияние Христовы оброчи.
Что руками трудолюбивого мастера проишло
Не острое, не иста, прохладная сквозь материя,
А тканье, варьирующее разноцветные нити.
Нити многообразные, порождение истинного шепчопряди.
Золотосветное сияние, блестящее тучами разноцветной Зари.*

Отразит плащ, на божественных членах.
 А хитон сделался пурпурным
 С помощью тирской раковины, окрашенной морем,
 Он покрывает правое плечо прекрасно выделанной тканью,
 Но 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
 Заповедат 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 тканью 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
 Расположится золотой храм, троекратно возвышая
 Красоту арки, а покоится он
 На четырех золотых колоннах. На верхнем крае
 Золототканного пологна 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 дети.
 На других покровках августейшую чету
 Ты сможешь увидеть, соединенную
 В одном месте лобнями Марии, выносившей во чреве Бога.
 В другом — рукой Христа Бога. И все это при помощи плетения
 Полотна золототканного 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 Максимин] приказал изготовить драгоценнейший пурпурный атласный покров (ependym), подобного которому мы никогда и нигде не видели, вышитый нитой и являющий всю историю нашего Спасителя. Он был возложен на алтарь святой (церкви) Урсаны в день Рождества. Но он (Максимин) сделал не всю ее; преeminил его другим образом. Разве можно увидеть что-нибудь подобное? Даже и не помышляешь 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: «(О мною (глядя на меня) восславление Господа, возвысившего меня из навоза.» (пер. Л. К. Маснеля Санчеса).

²⁰ Там же: «Создал он и другую икону 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 помани 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 икону на алтаре святой церкви Урсина 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 нуртуром надпись: «Епископ Виктор, раб Божий, пожертвовал ее ко дню Воскресения Господа нашего Иисуса Христа в пятый год своего правления» (пер. Л. К. Маснеля Санчеса).

²² Chron. Paschale. I. 544 // PG. T. 92. Col. 737; Mango C. The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs. 1972. P. 26.

²³ Sozomen. Historia Ecclesiastica. IX. I. 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 Парегोरоса. 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 покрывах в «Книге церемоний» собраны в работе: Speck P. Nochmals. S. 34–35. К примеру, в одном месте говорится, что император «поклоняется святой трапезе и иконе».

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: «Пу а о святых покрывалах, кои подарит общему алтарю, огромному и удивительнейшему, кто расскажет? Сколько труда ни приходит, 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 Лампросом по венецианской рукописи около 1300 г., содержащей самый большой свод византийских эниграмм об иконах: Lampros S. По Markianos Kodix 524 //

Neos Hellenismos, 1911. Т. 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, увидав его плащаницей.
О Ты, рожденный, и приносимый в Жертву, и приносящий Жертву,
Осняя 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 I. 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. Т. 11. С. 53, 24* (греческий текст Типикона); Типик Григория Пакуриана / Изд. В. А. Арутюновой-Фиданян. Ереван. 1978. С. 117 (русский перевод). О том, что в византийских монастырях обычно существовал целый набор алтарных покровов, ясно свидетельствует и инвентарная опись 1200 г. монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. В ней ничего прямо не говорится об иконных образах на покрывах, 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 dressé en septembre 1200 du Trésor et la Bibliothèque de Patmos. Étude diplomatique // TM. 1981. Vol. 8. P. 21–22.* Несколько алтарных покровов отмечены в «Диатаксисе» Михаила Атталиага около 1077 г. На одной индитии были изображены II жеребят и двуглавый лев-грифон; про другую известно только то, что она имела изображения; про третью — что она была драгоценной и расшитой для святой трапезы: *Gautier P. La Diataxis de Michel Attaliat // REB. 1981. Vol. 39. P. 96–97.*

³⁵ Ранний пример в росписях конца XIII в. в церкви Перивленты в Охриде. См.: *Глигориевич-Максимовић М. Скупина 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 I. Op. cit. P. 98–99.* Русский перевод подготовлен А. Никифоровой специально для этой статьи:

*Хамидою червеной и порфирую
Одеян был в насмешку; Стобе, вотею.
А ныне Лука, Каматир я по отцу,
сваст Андроник, благомысленный слуга,*

*великий же друшарий по достоянству,
 сию трпезу почитая как Твой гроб,
 златочервленными покрывая пеплосом,
 отсылаю я порфирой образ Твой,
 с любовью златом, жемчугами украшаю
 Ты же басрянный мой очисти грех,
 и душу мне иссопа паче оснежи,
 пчлами благодати убелив ее,
 спасительного брака ризой облекуи,
 достойную престола Твоего яви.*

³⁷ Theocharis M. I ricami bizantini // Il Tesoro 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 покровы обсуждается в работах: Laurent I. Le sebastocrator Constantin Ange et le peplum du musée de Saint Marc à Venise // REB. 1960. Vol. 18. P. 208–213; Theocharis M. Sur le sebastocrator Constantin Comnène 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. Маснелю 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 Ducs de Bourgogne. II. Paris, 1851. P. 243.

⁴⁴ По свидетельству латинского паломника XII в., недавно опубликованному по рукописи из испанского монастыря в Таррагоне: «Создан император (Юстиниан) удивительное и несравненное творение из чистого золота на престол Софии, которое сохраняется и до сего дня» (Siggaar K. Une description de Constantinople 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 приказат сделать один богатый император; а доска эта была длиной в 14 стон; вокруг престола были серебряные столпы, которые поддерживали терем над престолом, сделанный как котокотия и весь из этого серебра» (Робер де Кларн. Завоевание Константинополя / Пер. М. А. Заборова. М., 1986. С. 61). Русский свидетель тех же событий отмечает разрушение алтарного престола: «...и трпезу чудьную одираша, драгий камень и ветий жьньчюк, а саму неведомо камо ю деши» (Повесть о взятии Царыграда крестоносцами в 1204 году // ИДР: XIII. М., 1981. С. 112).

⁴⁶ Яркое описание такой драгоценной алтарной претрпелы IX в. из церкви Спаса Большого императорского дворца сохранилось в «Жизнеописании Василия I»: «А претрпела, отделяющая алтарь сего божественного дома, о Боги, какого в ней только не было богатства! Котония сделаны целиком из серебра, а балка, покоящаяся на капителях, — вся из чистого золота, и со всех сторон индийскими богатствами покрыта. Во многих

местах отлит был и изображен богочеловечный образ Господа нашего» (Продолжатель Феофана. С. 138). Заметим попутно, что русский перевод не передал важную для истории искусства подробность греческого оригинала — изображения на драгоценной преграде были эмалевыми. См.: *Theophanes Continuatus. Vita Basilii*. Bonn ed., 1838. S. 330.

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

⁴⁸ Joannis Diaconi. *Chronicon venetum* / Ed. G. H. Pertz. Hanover, 1846. P. 26. Сведения об этом и других антепендиумах Сан Марко см.: *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo fino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*. Venezia, 1886, 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 Boneseigna. 1343–1345, e l'iconostasi del secolo XII* // *Il Tesoro di San Marco*. P. 94; *Bettini S. Op. cit.* P. 54–55; *Epstein A. W. The Middle Byzantine Sanctuary Barrier. Tempon 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 использование эмалей именно в декорации другого византийского антепендиума, также сделанного из золота и эмалей. Кроме того, в тексте Сильвестра Сиropулоса эмали верхнего добавленного ряда никак специально не отмечены, дискуссия о происхождении относится скорее ко всему предмету, названному в тексте «священным темптоном» при всем очевидном несхождении с архитектурой алтарной преграды.

⁵¹ Антипендиум 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).

⁵² *Idem*. P. 66, 69–71.

⁵³ *Ciggaar K. Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium, 962–1204: Cultural and Political Relations*. Leiden: New York: Köln, 1996. P. 111–112.

⁵⁴ *Idem*. P. 311; *Junvent E. Notes inédites sobre el Monestir de Ripoll // Analecta Sacra Tarraconensia*. 1933. T. 9. P. 37.

⁵⁵ *Ciggaar K. Op. cit.* P. 313.

⁵⁶ *Dodwell C. R. Op. cit.* P. 187–204.

⁵⁷ *Croquison J. Op. cit.* P. 554–555.

⁵⁸ *Sotiriau 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.

⁵⁹ Лаврентьевская летопись // ИСРЛ. М., 1997. Т. 1. Стб. 458.

⁶⁰ Галицко-Волынская летопись // ПЛДР. XIII век. М., 1981. С. 414.

⁶¹ «Лицевое полотнище (индиктии), обращенное в храм, не только изготавливалось из более дорогой и нарядной ткани, но и украшалось вышивкой. На нем шились изображения Девы, 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*).

⁶² *Бадяева Т. А. О внутреннем убранстве памятников древнерусского зодчества XV века // Проблемы истории СССР. М., 1973. С. 420–421.*

⁶³ *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.*

⁶⁴ *Бадяева Т. А. Ткани и лицевое шитье. С. 59; Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. № 3.*

⁶⁵ Древнерусское шитье XV–XVIII века в собрании Государственного Русского музея: каталог выставки / Авт.-сост. Л. Д. Лихачева. Л., 1980. Кат. № 89. С. 50.

⁶⁶ *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.*

⁶⁷ Писцовые книги Московского государства, изданные императорским Русским географическим обществом. СПб., 1872. Отд. 1. С. 295, 303.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года / Сост. З. В. Дмигрияева, М. Н. Шаромазов. СПб., 1998. С. 68–69.

⁷⁰ *Косицына М. Ю. Лицевое шитье XVII века из княжеских и боярских светлиц в собрании музея «Новодевичий монастырь» // Древнерусское художественное шитье. С. 123–125.*

⁷¹ Бытование в литургической практике сменных на престольных одежд, «праздничных индиктии», позволяют проследить описи XVI в. Иосифо-Волоколамского монастыря: *Меняйло В. А. Указ. соч. С. 20.*

⁷² *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 ИМ. 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. П. Архитектура интерьера Новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Под ред. К. К. Аксентьева. 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; Саркисьянов 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 Гверской // 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 Dobschütz E. Christusbilder. Leipzig. 1899. S. 217–218. Русский перевод см.: Стертигова Н. 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 символическом смысле «Спаса Нерукотворного» в византийских алтарных программах см.: *Герштейн Ш.* Чудотворный Мандилion: Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. С. 76–89.

⁹³ *Vieljeux T.* Valeurs semantiques du Mandy lion selon son emplacement ou son association avec d'autre images // Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift fuer H. Hallensleben. Amsterdam. 1995. P. 173–184.

⁹⁴ Выражаю искреннюю признательность Н. А. Маяковой, 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 *Маякова 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 Суздалье, для которого он и был сделан (*Щепкин В. И.* Указ. соч. С. 67), или украшать стену «в средней апсиде алтаря»; *Саврин А. Н.* Древнерусское шитье. М., 1963. С. 48.

⁹⁹ Согласно надписи, вышитой по краю срединки 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.: *Саврин А. Н.* Указ. соч. С. 19–20.

¹⁰² В связи с «Суздальским воздухом» см.: *Саврин 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 ковчегом, которая подвешивалась между столбами на престольной сени, кивория, на тисцовой, обращенной в храм стороне» (*Бадяева Т. А.* Пелена Марии Тверской. С. 305).

¹⁰⁴ Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде. Антония, архиепископа Новгородского в 1200 г. / Под ред. Хр. М. Юонарева // ППКС. СПб., 1899. Т. 17. Вып. 3. С. 9–11. 45–46. 75–76.

«Во алтаре же вышком над святыми турки коу ветиство, на среде ея, под китепчезом повешен константинов венец (с драгоценными камнями) (и жемчугами учинен), а у него повешен (и на) крест, под крестом гатуиъ златъ и иных царей венцы висят окрест китепчеза. Та же китепчеза вся сошита от злата и серебра, а столпы алтарные (и терези) и акичи все серебряно (также) же златом и серебром учинен мударо зело. А у китепчеза повешены венцы наты, 30 шт., а пачесть всех тристисотъ в нехъбътихъ Нудныхъ родъ 30 серебряныхъ, на нитъ же Гостюжи мамого предокъ. Тем же речено бысть: "Ядъи чой тзебъ вомичициъ естъ на Мъ тесъи". Да, разумевши вси христиане, блудуется Нудина злого и нечестивого серебряннискъ. Пражение же святителю стожити (и) ковчезу повелено».

ном, пожестивше катанетазму: (Мы же вопрошихамъ, чегаже ради та бысть? Они победаша, яко видения ради женска и всего народа, да не мутным умом и серцем Богу Вышнему, Творцу небеси и земли, службу восють; потом же еретицы пакы, вземше тело Господне и кровь, не ведуще никому же зажесть ради (что творят они же окаянные вышедшие из-за жезлы вне), выплесавше аступашу ногами. Ту же ересь увидевше святые отцы Духом, привашии зажесть те ко столнам катанетасмы и (отпото) к патриарху и к митрополиту и к епископу и к попу (попу) приставиши протодьякона (берни к Богу) (или дьякона), да зрит (их) да без ереси пригодно служат Богу. Та же зажесть в Распятие Господне разорася до оу безыкония ради жидоужскаго (тесда) пленен бысть Иерусалим Титам, и мнози соседы церковные и зажесть пленены быши в Рим, и от царских сокровищ одна бысть в церковь святых (Софии) и тама бысть по всей земли, гроби отгверзошася и мертвых телеса возташи, да бы, видевши чудо то, познати Сына Божия» (Там же. С. 45–46).

¹⁰⁴ Писиф Волоцкий. Послание иконописцу. М., 1993. С. 56.

¹⁰⁵ Косвенное указание содержит византийские и древнерусские монастырские описи.

¹⁰⁷ Павел Алеутский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в последние XVII века, описанное его сыном // ЧОИДР. 1898. Вып. 4. С. 29.

¹⁰⁸ Свириг А. Н. Памятник живописного стиля шитья («чин») XV в. в Сергиевском историко-художественном музее. Сергиев. 1925; Свириг А. Н. Древнерусское шитье. С. 30–33.

¹⁰⁹ Мансветов Н. Митрополит Киприан и его литургической деятельности. М., 1882; Obolensky D. A Philorhomas Anthropolos: Metropolitan Cyprian of Kiev and All Russia (1375–1406) // DOP. 1978. Vol. 32. P. 79–98.

¹¹⁰ См. статью в наст. изд.: Лидова А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования. С. 25–26.

¹¹¹ См. прим. 54–55.

¹¹² Рындица 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. Н. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV вв. М., 1980. № 57.

¹¹⁴ Изын 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 Феодана Грека и Андрея Рублева. М., 1976. С. 146–147.

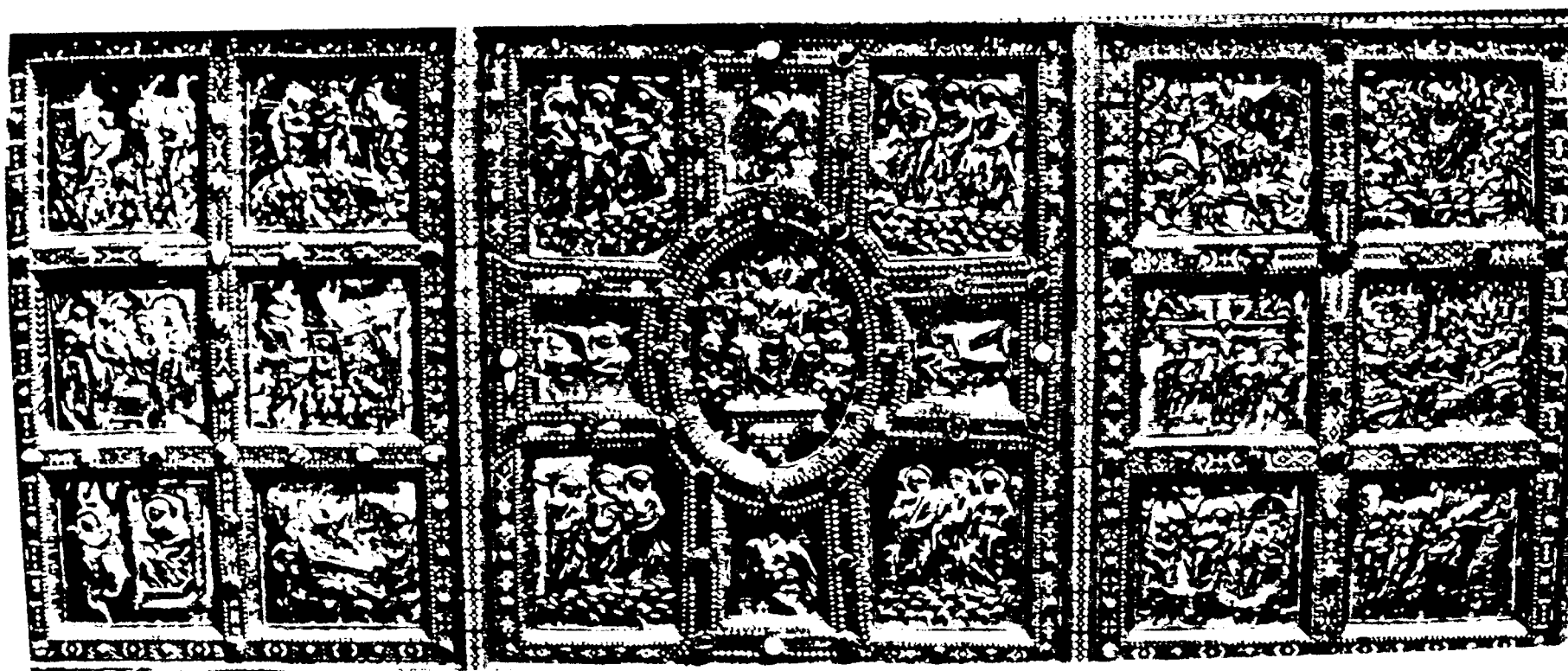
¹¹⁵ Писания св. отцов. Т. II. С. 160–161. В «Книге о храме» Симеон Солунский предлагает другой вариант того же толкования: «Тронеза есть и Гроб, и Престол Иисуса Христа: пожесть под срачицей разумеется плащаница, которую обито было тело Его; а под верхним облачением – ризы присносушныя Его ставы: это яствует и из псалма при облачении престолота во время освящения храма: Господь воцарися в златоту оубошеся» (Симеон Солунский. Книга о храме // Думитревский Н. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М., 1993. С. 385–386).

¹¹⁶ Воирыжы Кирика, Саввы и Нили, с ответами Нифонта, епископа Новгородского и других иерархических лиц // Памятники древнерусского канонического права. СПб., 1880. Ч. 1. С. 20.

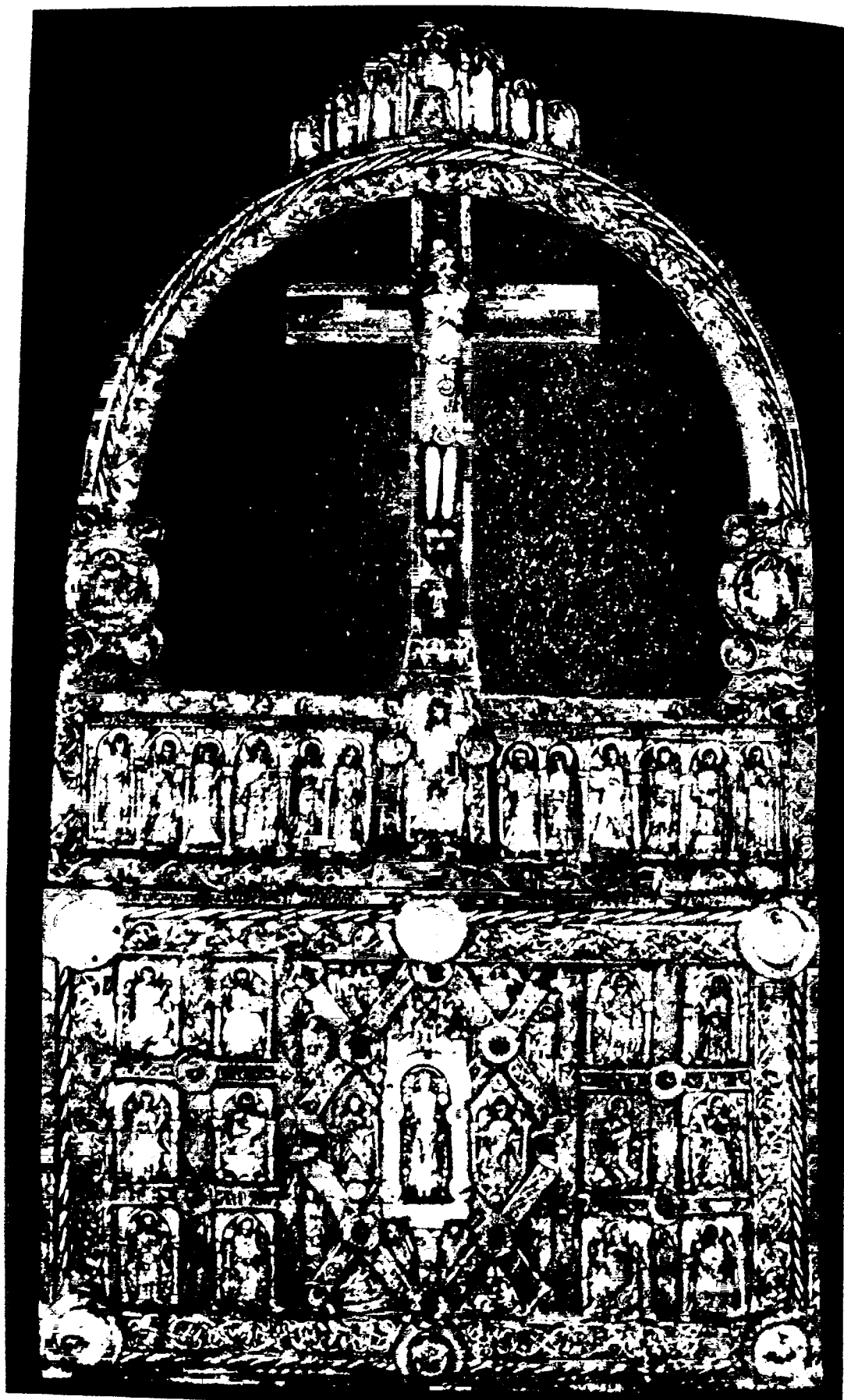
¹¹⁷ I Bizantini in Italia. Milano, 1982. Cat. no. 10. P. 173. Pl. 58.

¹¹⁸ Гипотеза о существовании таких икон была предложена в работе: Антонова В. Н. О первоначальном месте «Тронны» Андрея Рублева // ГП: Материалы и исследования. М., 1956. Вып. 1. С. 31–34. Она была поддержана Г. И. Вздорновым (Вздорнов Г. Н. Фре-

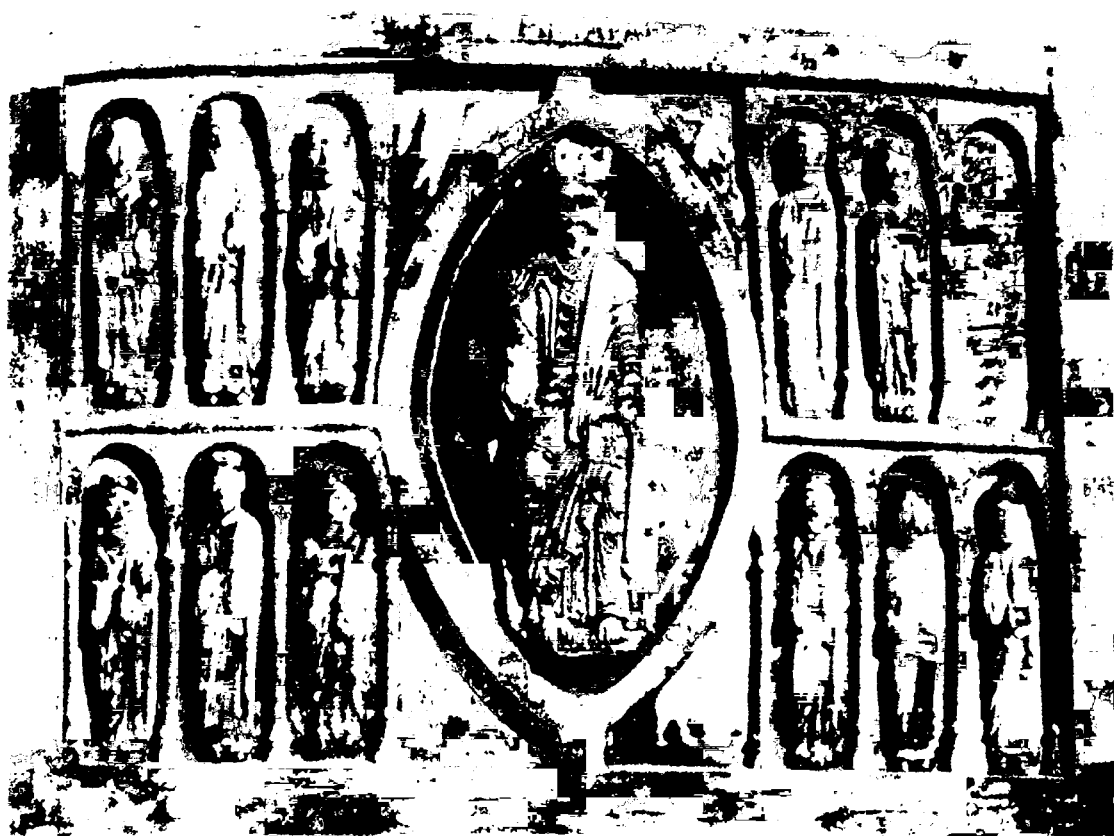
сковые росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // ДРИ: XV — начало XVI века. М., 1963. С. 75) и развита в статьях: *Бадяева Т. А.* О внутреннем убранстве. С. 420—421; *Она же.* Ткани и лицевое шитье. С. 64. Если использование шитых икон в иконостасе еще может быть оспорено, то неопровержимым фактом древнерусской храмовой декорации, засвидетельствованным монастырскими описями, являются подвешенные 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.



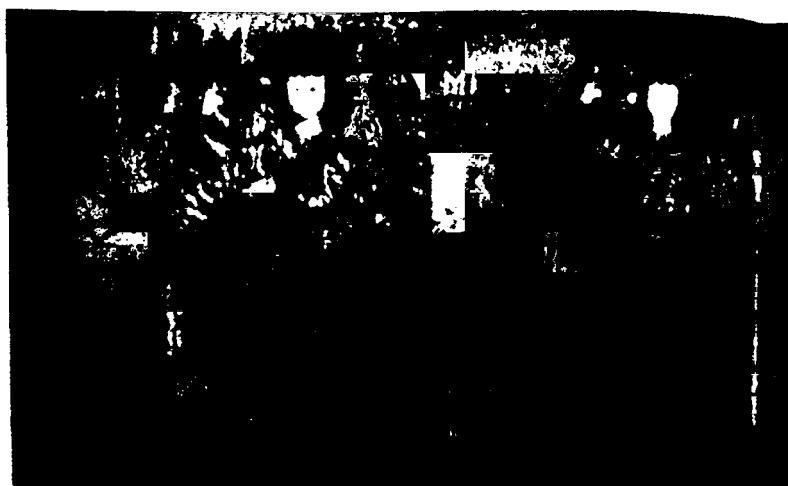
5. Вышитый антепендиум из Рупертсберга. Королевский музей истории и искусства, Брюссель. Начало XIII в.



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



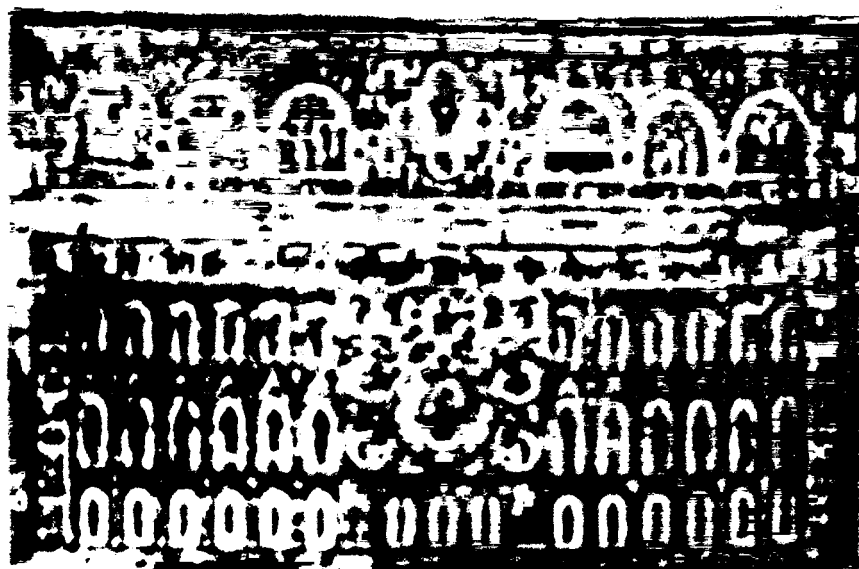
7. Алтарный покров (индития) в сцене «Причащение апостолов». Мозаика. Софийский собор, Киев. Середина XI в.



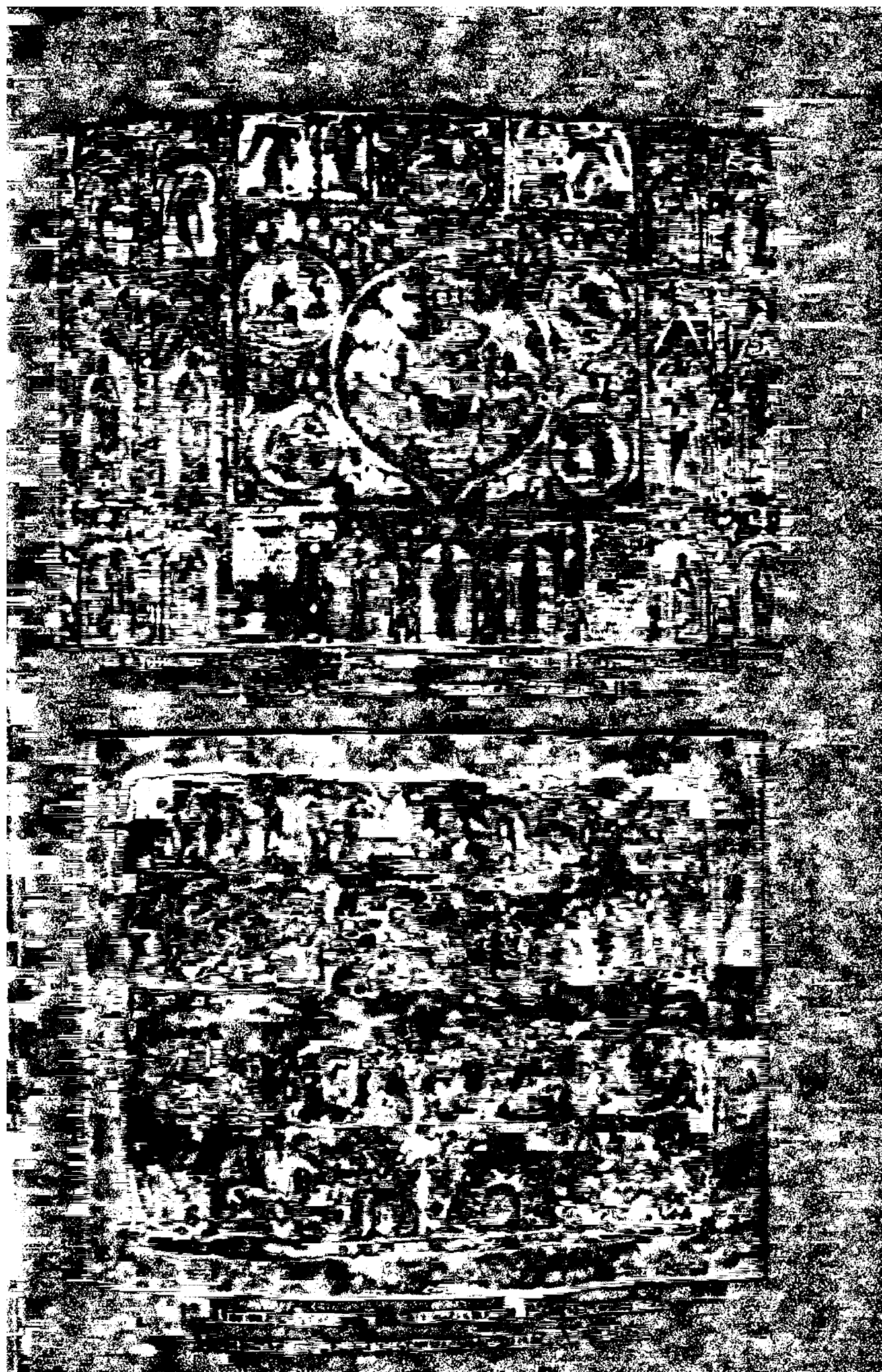
8. Вышитая предалтарная пелена. Сокровищница собора Сан Марко, Венеция. Конец XII — первая половина XIII в.



9. A. 1900-1901. Spectral (as Mapas) (improvement)
 (see Mapas) (improvement) Pole d'Orca



10. Pole d'Orca (as Mapas) (improvement) XII-XIV on

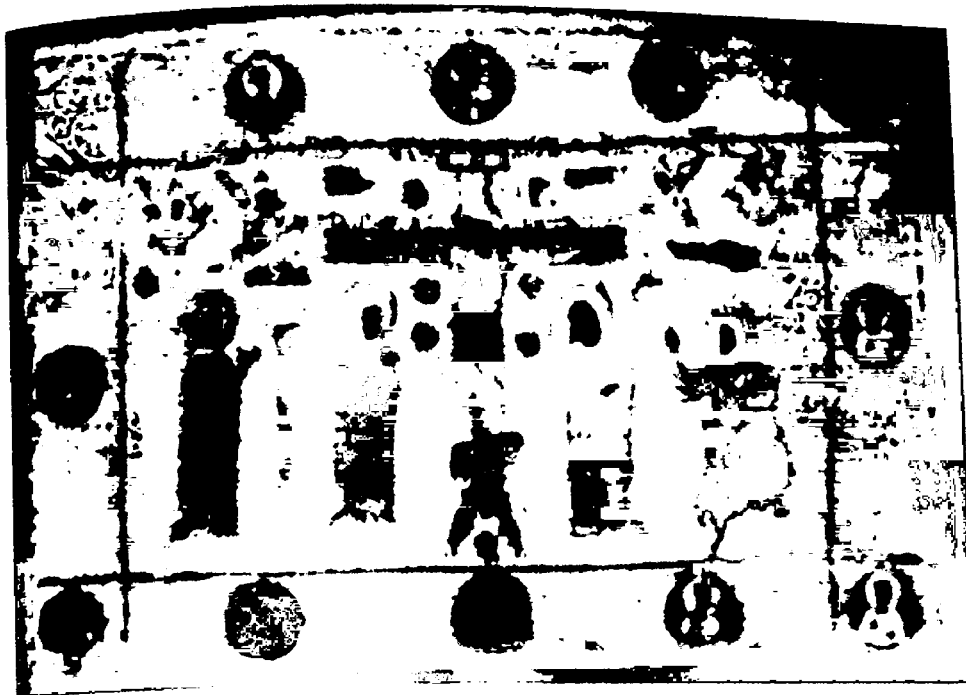




13. «Предста царица со святыми Сергием и Никоном Радонежскими». Лицевая часть вышитого алтарного покрыва. Музей Троице-Сергиевой Лавры, Сергиев Посад. 1602 г.



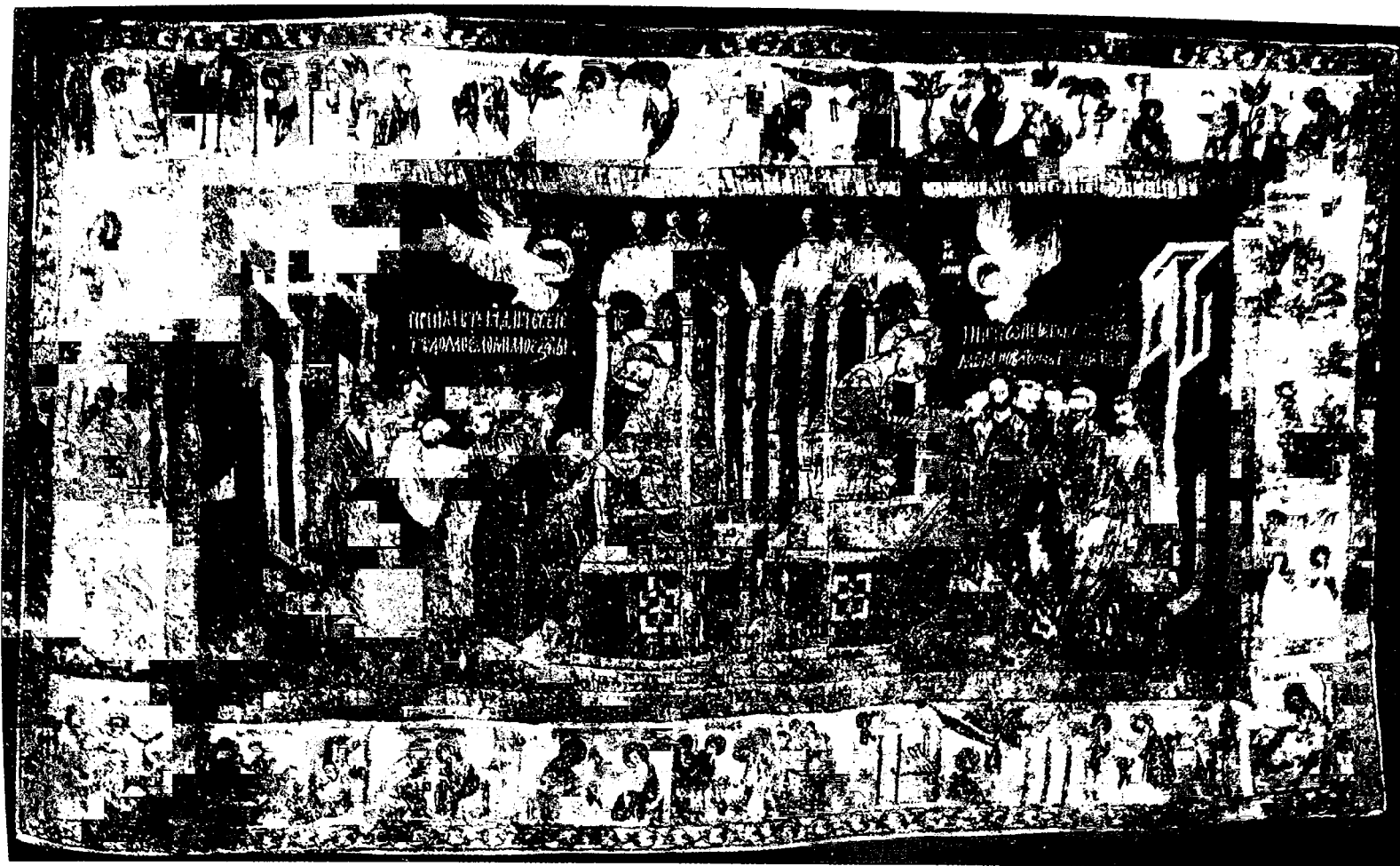
14. «Пелена с Христом Милостивым». Лицевая часть алтарного покрыва. Новгородский музей-заповедник. XIV в.



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