



Российская академия художеств
Russian Academy of Arts



Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
Институт мировой культуры

Lomonosov Moscow State University,
Institute for World Culture



Научный Центр
восточнохристианской культуры

Research Centre for Eastern
Christian Culture

AIR AND HEAVENS IN THE HIEROTOPY AND ICONOGRAPHY OF THE CHRISTIAN WORLD

Materials from the International Symposium

Edited by Alexei Lidov



Moscow, 2019

ВОЗДУХ И НЕБЕСА В ИЕРОТОПИИ И ИКОНОГРАФИИ ХРИСТИАНСКОГО МИРА

Материалы международного симпозиума

Редактор-составитель А. М. Лидов



Москва, 2019

УДК [133.522.13:[7.03/.04+27-5]](082)
ББК 85.103(0)-003.6я431+85.103(0)-3+86.37-5я431
В 64

Ответственный редактор А. М. Лидов

В 64 ВОЗДУХ И НЕБЕСА В ИЕРОТОПИИ И ИКОНОГРАФИИ
ХРИСТИАНСКОГО МИРА. Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., Феория, 2019 — 168 с.

Симпозиум впервые в мировой науке посвящен «Воздуху и Небесам» как важнейшей теме христианской иеротопии и иконографии, преимущественно в византийско-древнерусской традиции. Внимание участников сосредоточено на сакрально-символических аспектах темы и на методологии историко-художественных исследований. Симпозиум является продолжением многолетней инновационной научной программы, посвященной иеротопии — изучению создания сакральных пространств как особого вида духовного и художественного творчества. С 2011 г. в рамках большой программы реализуется исследовательский проект иеротопии важнейших элементов мира — Огня, Воды, Земли и Воздуха. Пока вышли три монументальных сборника статей: «Иеротопия огня и света в культуре византийского мира» (М., 2013), «Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» (М., 2017) и «Иеротопия Святой горы в христианской культуре» (М., 2019). Симпозиум о «Небесах», рассматривающий тему Воздуха, является естественным завершением трех предшествующих проектов.

AIR AND HEAVENS IN THE HIEROTOPY AND ICONOGRAPHY
OF THE CHRISTIAN WORLD. Material from the International Symposium / Ed. by Alexei Lidov. Moscow, Theoria, 2019. — 168 p.

The symposium tackles the subject of Air and Heavens and the role of this phenomenon in the making of sacred spaces, mostly in the medieval tradition with a special focus on the Byzantine world. The project and symposium are the next step in a continuing research program dedicated to the making of sacred spaces as a distinct form of artistic and spiritual creativity called 'hierotopy'. Recently, a new sub-series has appeared, dedicated to the elements of the universe: *Hierotopy of Light and Fire in Byzantium and Medieval Russia* (Moscow 2013); *The Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World* (Moscow 2017); *The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture* (Moscow 2019). The present project about Air finishes this series dedicated to four elements.

ISBN 978-5-91796-070-8

© А. М. Лидов, составление, 2019

© Коллектив авторов, текст, 2019

Содержание / Contents

Введение. Воздух и Небеса как тема иеротопии и иконографии христианского мира	11
<i>Introduction.</i> Air and Heavens as a Subject of the Hierotopy and Iconography of the Christian World	15
А. М. Лидов. Воздушная икона Небес. Кавод — Докса — Слава Божия и сияющее облако в куполах византийских церквей	17
<i>Alexei Lidov.</i> The Aerial Icon of Heavens. Kavod — Doxa — Slava Bozhia and the Luminous Cloud in the Domes of Byzantine Churches	25
Carlo Severi. Florensky, Visual Synthesis, and the Anthropology of Art. On the representation of a “Heavenly Sky” in the Basilica of San Donato (Murano, Venezia) <i>Карло Севери.</i> Флоренский, визуальный синтез и антропология искусства. Об образе «Небесного неба» в базилике Сан Донато в Мурано, Венеция	28
Delphine Lauritzen. ALATA. Sky and Heaven: Angels’ Location on Byzantine Images <i>Дельфин Лорицен.</i> ALATA. Небо и Небеса: место ангелов на византийских образах	30
Л. С. Чаковская. Умопостигаемые небеса: буквенные памятники в еврейской и раннехристианской традиции <i>Lidia Chakovskaya.</i> Comprehensible Heavens: Images of Letters in Jewish and Early Christian Traditions	36

С. Н. Давидоглу. Трансформация образа небесного храма в иудейской и раннехристианской апокалиптике: метафора, мистика, экклесиология <i>Sergey Davidoglu.</i> The Transformation of the Heavenly Temple Motive in Jewish and Early Christian Apocalypses: Metaphor, Mysticism, and Ecclesiology	39
Natalia B. Teteriatnikov. Heavenly Cities. Jerusalem and Bethlehem in Mosaics of the Triumphal Arches of Late Antique Roman Churches: the Case of S. Maria Maggiore <i>Наталья Тетерятникова.</i> Небесные города. Иерусалим и Вифлеем на мозаиках Триумфальных арок позднеантичных римских храмов: пример Санта Мария Маджоре	43
М. А. Лидова. Ангелы у небесного престола Богоматери: формирование иконографии <i>Maria Lidova.</i> The Angels at the Heavenly Throne of the Virgin: the Iconography in the Making	47
Юлия Матвеева. Небеса и ткани: иконография, литургическая практика, историческое развитие <i>Julia Matveeva.</i> Heavens and Textiles: Iconography, Liturgical Practice, and Historical Development	51
Nicoletta Isar. Shaping the Air: Hierotopy of “the Breezy Time of the Day in Eden” <i>Николетта Исар.</i> Формируя Воздух: Иеротопия “свежего времени дня в Раю”	55
Maximos Constas. St Paul’s Ascent to Heaven in the Byzantine Tradition <i>Максимос Констас.</i> Восхождение на небо Св. Павла в византийской традиции	59
Paroma Chatterjee. The Miracle at the Blachernai and the Aer: A Liturgical Framework <i>Парома Чаттерджи.</i> Чудо во Влахернах и «Воздух»: литургический контекст	62

<i>Frederick Lauritzen</i> . Heavenly Troy in Constantinople. Psellos on the hierotopy of Homer's Iliad 4.1–4 <i>Фредерик Лорицен</i> . Небесная Троя в Константинополе. Пселл об иеротопии Илиады Гомера (4.1–4)	65
<i>Ivan Foletti, Adrien Palladino</i> . The Upper Waters in Christian Cosmology, Between Historiography and Materiality. Tribute to Andrej N. Grabar <i>Иван Фолетти, Адриан Палладино</i> . Верхние Воды в христианской космологии, между историографией и материальными свидетельствами. Посвящается Андрею Н. Грабару	67
<i>Marina Vicelja-Matijašić</i> . Imagining Heaven in Medieval Istria <i>Марина Виселя-Матьяшич</i> . Образы Небес в средневековой Истрии	68
<i>И. Е. Путятин</i> . Космические символы в искусстве византийского мира: к вопросу об интерпретации зооморфных изображений в древнерусском и грузинском средневековом искусстве <i>Ilya Putiatin</i> . The Cosmological Symbols in the Byzantine World: A Re-interpretation of Zoomorphic Images in Russian Medieval and Georgian Art	71
<i>К. А. Щедрина</i> . Образ небесных светил в иконографии «Видения Константина Великого» <i>Xenia Schedrina</i> . The Imagery of Celestial Bodies in the Iconography of St Constantine the Great's Vision	74
<i>Вл. В. Седов</i> . «Небо» псковских бесстолпных храмов <i>Vladimir Sedov</i> . The "Heaven" in the Churches without Inner Pillars in Pskov.....	76
<i>Ю. Н. Бузыкина</i> . Персонификации Ветров в древнерусской монументальной живописи. Образы пространства в богослужебном пространстве. От Спаса на Ильине до кремлевских соборов	78

<i>Julia Buzykina. The Personifications of the Winds in the Medieval Russian Wall-Paintings. Images of Space in the Liturgical Space</i>	78
<i>Мария Плюханова. Русский Покров «на воздухе» в сравнении с западным Manto della Madonna</i> <i>Maria Pliukhanova. The Russian Pokrov “in the Air”. A Comparative Study with the Western Manto della Madonna</i>	81
<i>О. В. Чумичева. Небеса Премудрости в интерьерах Кремлевского дворца XVI в.</i>	83
<i>Olga Chumicheva. The Heavens of the Holy Wisdom in the Kremlin Palace Interiors of the Sixteenth Century</i>	88
<i>Kevin M. Kain. Saint-Emperor Constantine’s Vision of the Cross in the Heavens and Hierotopy in Sixteenth and Seventeenth Century Muscovy</i>	91
<i>Кевин Кайн. «Видение Святого Креста на небе» императором Константином и иеротопия Московии в XVI–XVII веках</i>	92
<i>В. В. Игошев. Небесный круг, небесная полусфера и звезды на древнерусских литургических предметах</i> <i>Valery Igoshev. The Heavenly Circle, the Heavenly Semi-Sphere, and the Stars on Medieval Russian Liturgical Objects</i>	93
<i>А. Г. Мельник. Ярус херувимов и серафимов русских высоких иконостасов конца XVI–XVII века</i> <i>Alexandr Melnik. The Tier of Cherubims and Seraphims in the Late Sixteenth and Seventeenth-Century Russian Iconostasis</i>	98
<i>Т. М. Кольцова. «Небеса» Русского Севера</i> <i>Tatiana Koltsova. The ‘Heavens’ of the Russian North</i>	101
<i>М. С. Егорова. Небеса, ангелы и «Адамово восшествие»: Вознесение Господне в древнерусской певческой традиции (о прагматике литургического образа)</i>	105

<i>Marina Egorova. Heavens, Angels, and Adam's Resurrection: The Ascension of the Lord in the Medieval Russian Singing Tradition</i>	105
<i>М. В. Дмитриев. «Церковь есть небо земное...». Небесное и земное в храмовой иеротопии Московской Руси и Франции XVII в. Mikhail Dmitriev. "The Church is Heaven on Earth". Heavenly and Earthly in the Hierotopy of the Church in the Seventeenth-Century Muscovy and France</i>	110
<i>С. С. Аванесов. Эсхатологическая «матрица» в архитектуре: город как пространственная икона Небесного Иерусалима (на примере Вроцлава) Sergey Avanesov. The Eschatological Matrix in Architecture: The City as a Spatial Icon of Heavenly Jerusalem</i>	114
<i>Kathryn Blair Moore. Airy Arabesques: Islamic Incense Burners and the Creation of Sacred Space in Medieval Italian Churches Катрин Блэр Моор. Воздушные Арабески. Исламские курильницы и создание сакрального пространства в средневековых итальянских храмах</i>	119
<i>Emanuela Vai. The Sensorial Experience of Heavens in Early Modern Italy Эмануэла Вай. Чувственное переживание Небес в Италии раннего Нового времени</i>	121
<i>Giovanni Serafini. The Tower of the Winds in Renaissance culture, between Christian Theology and Neo-Paganism Джованни Серафини. «Башня Ветров» в ренессансной культуре. Между христианским богословием и нео-язычеством</i>	128
<i>Tatiana Sizonenko. Celestial Visions and the Creativity of Renaissance Masters in the Sculptural Program of Venice's Basilica di San Marco</i>	131

<i>Татьяна Сизоненко. Небесные видения в ренессансной скульптурной декорации венецианского Сан Марко</i>	131
<i>Mateusz Kapustka. The irrepresentable Threshold of the Assumption. From Heavens to Beyond</i> <i>Матеуш Капушка. Неизобразимый порог Вознесения Богоматери. От небес за их пределы</i>	134
<i>Christopher S. Wood. The Celestial Target of Supplication as Depicted in Early Modern ex votos</i> <i>Кристофер Вуд. Небесная цель молений, изображенная в ex voto раннего Нового времени</i>	135
<i>А. Д. Охоцимский. Образы облаков в иеротопии и живописи Востока и Запада</i> <i>Andrew Simsky. Nebular Imagery in the Hierotopy and Art of East and West</i>	137
<i>А. Б. Ковельман. «Меж землей и небесами»: Дух и человек в иудео-христианской традиции и в русской поэзии</i> <i>Arkadij Kovelman. "Between Earth and Heavens": the Spirit and the Man in Judeo-Christian Tradition and Russian Poetry</i>	142
ПРИЛОЖЕНИЕ / SUPPLEMENTUM	
<i>Cristiano Zanetti. A Hierotopy ex Machina in Renaissance Florence. The machine in the representation of aerial journeys in liturgical dramas</i> <i>Кристиано Дзанетти. Иеротопия ex Machina в Ренессансной Флоренции. Механические устройства в репрезентации воздушных перемещений в литургических драмах</i>	148

ВВЕДЕНИЕ

Воздух и Небеса как тема иеротопии и иконографии христианского мира

Симпозиум впервые в мировой науке посвящен «Воздуху и Небесам» как важнейшей теме христианской иеротопии и иконографии, преимущественно в византийско-древнерусской традиции. Внимание сосредоточено на сакрально-символических аспектах темы и на методологии историко-художественных исследований. Симпозиум является продолжением многолетней инновационной научной программы, посвященной иеротопии - изучению создания сакральных пространств как особого вида духовного и художественного творчества¹. С 2011 г. в рамках большой программы реализуется исследовательский проект иеротопии важнейших элементов мира — Огня, Воды, Земли и Воздуха. Пока вышли три больших сборника статей: «Иеротопия огня и света в культуре византийского мира» (М., 2013.), «Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» (М., 2017). «Иеротопия Святой горы в христианской культуре» (М., 2019). Симпозиум о «Небесах», рассматривающий тему Воздуха, является естественным завершением трех предшествующих проектов.

¹ В рамках этой программы были проведены международные симпозиумы и вышли книги под редакцией А. М. Лидова: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси (М., 2006); Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств (М., 2008); Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств (М., 2009); Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси (М., 2011) — все материалы доступны онлайн на сайте www.hierotopy.ru

Иеротопическое значение темы «Небес» самоочевидно: каждый христианский храм рассматривался как образ «Небесного Иерусалима» и «Царства Небесного на земле», отсылающего к образу Горнего града. По словам самого распространенного толкования VIII века, приписываемого святому патриарху Герману, «Церковь есть земное небо, в котором живет и обращается небесный Бог». Устройство этого Небесного мира занимало умы еще первых христиан, как и возможность его отражения не только в умопостигаемых, но и зримых земных образах. Не случайно, что одним из самых популярных богословских сочинений, оказавшим огромное влияние и на книжников, и на художников, с V века стала «Небесная Иерархия» Псевдо-Дионисия Ареопагита, породившая огромную богословскую и научную литературу. Христианам было очень важно не только знать, но попытаться самыми разными способами показать, как устроен мир ангелов, не только пребывающих на небесах, но и постоянно участвующих в земной жизни.

В теме Воздуха, связанной с Небесами, иеротопические смыслы чуть менее очевидны, но при этом сакрально-пространственная составляющая проявляется не менее сильно, чем в других стихиях. Даже с точки зрения этимологии, как в церковнославянском, так и во многих других языках, он связан с действием в пространстве — дыханием и дуновением, и даже на лингвистическом уровне — с творением мира высшим началом, будь то древнеиндийская мифология или древнегреческая космогония, в которой появляется понятие «эфира» как особого воздуха, которым дышат боги на Олимпе, и приобщение к которому является целью простых смертных.

В Библии понятие о воздухе неразрывно связано с «Духом Святым», творящим мир, то есть с созиданием сакрального пространства. Уже в самом первом стихе Книги Бытия читаем космогонический панегирик Воздуху и Духу: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водой». Как в Ветхом, так и в Новом завете Господь является миру через дуновение или просто ветер, как в классической формуле из Псалтыри: «И воссел (Господь) на Херувимов и полетел, и понесся на крыльях *ветра*» (Пс 17:11), которая восходит к Книге Царств (2 Цар 22:11).

Ветер как манифестация Божественного присутствия неоднократно встречается в обоих Заветах. В важнейший момент сошествия Святого Духа на апостолов: «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного *ветра*, и наполнил весь дом, где они находились» (Деян. 2:2).

В Библии можно заметить целую традицию богословия Воздуха-Ветра — попытки осмыслить «ветреную» природу Богоявления. При этом для правильного понимания важно, что древнееврейское понятие «ветра» одновременно означает дух, дуновение и дыхание. И здесь самый глубокий и поэтический текст находим в описании Откровения пророку Илье в Третьей Книге Царств: «...и вот, Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, [и там Господь]. Услышав сие, Илия закрыл лице свое милотью своею, и вышел, и стал у входа в пещеру. И был к нему голос, и сказал ему: что ты здесь, Илия?» (19:11–13).

Иудейская и христианская традиции осмысляют и античную культуру разнообразных и подчас грозных ветров. Удивительно эта тема представлена в Апокалипсисе: «И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре *ветра* земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево» (Откр. 7:1). Тут уже Господь не является в образе ветра, но ангелы умирят опасные ветра по четырем концам света, создавая пространство идеально-сакрального «замершего воздуха» в момент последнего Богоявления. Этот образ, глубоко укорененный в восточнохристианской культуре, в полной мере проявился в поздневизантийскую эпоху, когда в XIV веке в ряде росписей стали появляться крылатые персонификации ветров, красноречиво расположенные рядом с евангелистами в четырех парусах крестово-купольного храма (как например, в церкви Спаса на Ильине в Новгороде, расписанной Феофаном Греком). Это лишь относительно малоизвестный пример переложения темы «Воздуха» на язык византийской иконографии. Однако можно найти и множество других, когда «Воздуха и Небес» становятся ключевыми сюжетами в христианской иеротопии и иконографии.

На симпозиуме предполагается обсудить следующие темы:

1. Философские и богословские аспекты концептов Воздуха и Небес в христианской культуре
2. Презентация Небес как центральная тема христианской иеротопии
3. Небесный град и его образы
4. Ангелы и Небесная иерархия
5. Воздух и «воздухи» в обрядовой и литургической практике
6. «Небеса» в литургических инсталляциях
7. Персонификации Воздуха и Ветров
8. Археология «Воздуха» и «Небес»
9. Иконография Воздуха и Небес в христианском искусстве
10. Образы Небес в христианской риторике и иных литературных текстах

Автор концепции и Председатель
Оргкомитета симпозиума, академик РАН
А. М. Лидов

INTRODUCTION

Air and Heavens as a Subject of the Christian Hierotopy and Iconography

This collection tackles the subject of Air and Heavens and the role of this phenomenon in the making of sacred spaces, mostly in the medieval tradition with a special focus on the Byzantine world. Nonetheless, other Christian and non-Christian phenomena will also be considered within their wider historical and geographical contexts. The collection is multi-and-interdisciplinary in character, appealing to scholars with various research interests and academic backgrounds. The symposium shall explore not merely specific territories and related artefacts, but the conception of particular spatial images and their embodiment in sacred landscapes and various iconographic devices and literary texts. It requires a new look at the methodology of modern art history.

The project and collection are the next step in a continuing research program dedicated to the making of sacred spaces as a distinct form of artistic and spiritual creativity called 'hierotopy'. Within the framework of this research project a number of international symposia have been held, and various books dedicated to the subject have been published, such as: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Russia* / Ed. A. Lidov, Moscow, 2006; *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces* / Ed. A. Lidov, Moscow, 2009; *New Jerusalem. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces* / Ed. A. Lidov, Moscow, 2009; *Spatial Icons: Performativity in Byzantium and Medieval Russia* / Ed. A. Lidov, Moscow, 2011. Recently, a new sub-series has appeared, dedicated to the elements of the universe: *Hierotopy of Light and Fire in Byzantium and Medieval Russia* / Ed. Alexei Lidov, Moscow 2013; *Holy Water in the Hierotopy and Ico-*

nography of the Christian World / Ed. Alexei Lidov, Moscow, 2017;
The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture / Ed. Alexei
Lidov, Moscow, 2019.

From our perspective, the introduction and spread of the term *hierotopy* amongst the scholars, and the increasing possibility of the hierotopic approach as an auxiliary aid to research, have not only provided an opportunity to look afresh at many “customary” phenomena, but also to substantially expand the field of historical studies. It is noteworthy that entire aspects of the creative process have been neglected by scholarship and were not studied or described at all, precisely due to the absence of the hierotopic approach which evades positivist classification. For instance, although the spatial imagery of Air and Heavens is a significant phenomenon, it has remained beyond the scope of traditional fields of study. At the same time, we know from written sources that the images of the Heavens appeared in liturgical services and in church decoration. These appear as ‘Spatial icons’ and ‘Image-paradigms’, when we employ the new hierotopic terms invented to describe phenomena beyond the realm of flat pictures.

Areas of discussion and research include:

1. Philosophical-theological concepts of Air and Heavens.
2. Presentation of Heavens as a mode of hierotopic creativity.
3. Heavenly City and its imagery.
4. Angels and the Heavenly hierarchy.
5. Air and the ‘airs’ in ritual and liturgical practice.
6. Heavens in the liturgical installations.
7. Personifications of the Air and the Winds.
8. Archaeology of Air and Heavens.
9. Iconography of Air and Heavens in Christian art.
10. Heavenly imagery in the Christian rhetoric and other texts.

Chair of the Organization committee,
Member of the Russian Academy of Arts
Alexei Lidov

А. М. Лидов

Воздушная икона Небес.

Кавод — Докса — Слава Божия и сияющее облако
в куполах византийских церквей

Наши исследования последних лет показали, что в византийском искусстве сознательно создавались «пространственные иконы», возникавшие в Воздухе как некие образы-видения, своего рода посредники при переходе зрителя-молящегося из земной реальности в небесную¹. Они имели особое значение в пространстве храма, понимавшегося, по словам византийских литургических толкований, как зримый образ «Царства Небесного на земле».

Воздух становился важнейшим элементом в формировании сакральной среды и, вместе со сложной драматургией света, образывал несущую основу византийской пространственной иконы. Как было показано ранее, важным аспектом этой воздушной свето-пространственной композиции была тема вращения², связанная, по нашей гипотезе, с темой схождения Небесного Иерусалима в конце времен³.

¹ *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-параdigмы в византийской культуре. М., 2009 (см. также www.hierotopy.ru).

² *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в византийской культуре // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М., 2011. С. 27–51; *Лидов А. М.* Иудео-христианская икона Света: от сияющего облака к вращающемуся храму // Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции. М., 2015. См. также: *Isar N.* Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) — a performative paradigm of sacred space in Byzantium // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2006, с. 59–90.

³ Небесный Иерусалим являлся важнейшим образом-парадигмой, который дополняли ряд других: *Лидов А. М.* Икона-завеса. Образ-парадигма как новое понятие истории культуры // Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij, I. Napoli, 2010. С. 265–275; *Лидов А. М.* «Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры. Иеротопический подход к истории искусства // Искусствознание, 3–4, 2011. С. 109–122; *Лидов А. М.* Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии // Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. М., 2017. С. 159–183. См. главу «Небесный Иерусалим» в книге: *Лидов А. М.* Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013.

В настоящей работе внимание будет сосредоточено на образе Светящегося облака — эффект, сознательно создававшийся в куполе «Великой церкви» Софии Константинопольской и, как показывают последние исследования Иакова Потамианоса, и в куполах многих других византийских храмов¹. Важно, что облако находилось в непрерывном движении ежесекундно меняющегося света. Невероятно сложно организованный естественный и искусственный свет играл определяющую роль в пространстве этого огромного храма. Неслучайно император Юстиниан пригласил для воплощения своего замысла не профессиональных строителей, а двух выдающихся инженеров-оптиков своего времени: Анфимия из Тралл и Исидора из Милета. Современник строительства Прокопий Кесарийский специально подчеркивал эту уникальную световую природу: храм «наполнен светом и лучами солнца. Можно было бы сказать, что место это не извне освещается солнцем, но что блеск (сияние. — *А. Л.*) рождается в нем самом: такое количество света распространяется в этом храме» (О постройках. I, 29–30).

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

На наш взгляд, именно эту важнейшую идею должно было воплотить световое облако в храме Святой Софии. Судя по всему, оно восходит к древнейшему иудео-христианскому иконному первообразу сияющего и огненного облака, в котором Бог являет себя людям и о котором содержатся многочисленные свидетельства как в Ветхом, так и в Новом Завете. Именно в нем Бог является Моисею на Синайской горе, а потом оно возникает в виде слепящего сияния в момент Преображения Господня. Знаменательно, что этот образ, называвшийся на древнееврейском КАВОД, по-гречески ДОКСА, на церковно-славянском СЛАВА БОЖИЯ, не нарушал Вторую заповедь, представляя образ Божий визуально, но не материально-фигуративно.

¹ *Potamianos I. Byzantine Church Space: A Holy Mountain of Light and Shadow // The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture / Ed. A. Lidov. Moscow, 2019*

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

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

Топос сияющего облака славы, в которое может войти праведник, переходит в христианскую традицию. Рассказ о теофании на Синае незримо присутствует в описании важнейшего евангельского Богоявления — Преображения Господня на горе Фавор: Христос, «взяв Петра, Иоанна и Иакова, взошел Он на гору помолиться. И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею. И вот, два мужа беседовали с Ним, которые были Моисей и Илия; явившись во славе, они говорили об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме... Когда же он говорил это, *явилось облако и осенило их; и устрашились, когда вошли в облако. И был из облака глас,*

глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, Его слушайте. Когда был глас сей, остался Иисус один» (Лк 9:28–36).

В новозаветной традиции облако славы, получившее в христианстве именование *докса* (греч. δόξα), как в Септуагинте перевели древнееврейское *кавод*, дополняется антропоморфным образом Сына Человеческого — Христа, Второго Лица Святой Троицы, воплотившегося и прожившего земную жизнь. Яркое видение находим в Апокалипсисе — Откровении Иоанна Богослова: «И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп» (Откр 14:14).

В раннехристианской иконографии мы видим совмещение изображения сияющих огненных облаков и образа Христа. Яркий пример дают мозаики Санта Мария Маджоре в Риме начала V в. с подробными библейским циклом, идущим вдоль стен базилики — более чем в 20 сценах присутствует изображение божественного облака¹. Мозаики позволяют заметить еще один процесс, чрезвычайно важный для христианской иконографии, — как образ сияющих облаков трансформируется в световой ореол, который также обозначает божественную природу. В сцене «Гостеприимство Авраамово», в верхней части сцены, где изображено явление трех ангелов, символически представляющих Святую Троицу, использованы оба иконографических мотива: огненные облака и «облакообразный» ореол света вокруг центрального ангела. Интересно, что в эту систему световых символов включается и золотой фон, которой появляется только за фигурами трех ангелов, восседающих за столом, — прямое указание на их божественную природу.

В ранних программах V–VI вв. часто используются все три «световые» иконографические темы. Образ *Кавод/Докса*, пожалуй, наиболее выразительно представлен в мозаиках апсиды храма Козьмы и Дамиана в Риме (начало VI в.). Показана последняя теофания — сошествие с небес в конце времен Великого Судии и Космократора. На фоне Христа в золотых одеяниях славы изображены сияющие огненные облака. Красные гроззовые облака создают образ горы, ассоциирующейся как с Горой Синай как

¹ Loerke W. Observations on the Representation of Doxa in the Mosaic of Santa Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai // *Gesta* 20/1 (1981), pp.15–22.

местом Завета, так и с Горой Фавор как местом Преображения. В то же время облака расположены так, что возникает образ небесной лестницы, по которой нисходит Спаситель мира.

Облако света превращается в классическую мандорлу, что ясно показывает иконография «Преображения Господня», древнейший сохранившийся пример которой мы находим в мозаике конхи алтарной апсиды собора монастыря св. Екатерины на Синае, заказанной императором Юстинианом. Главное в композиции — образ божественного сияния, исходящего от Христа, в строгом соответствии с евангельским рассказом: «и просияло лице Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф 17:2)¹. Свет изображен в виде синих, голубых и белых кругов, разрежающихся от центра к краю ореола и исходящих вовне расширяющихся лучей. Источником света является Сам Христос, преобразившийся и преображающий пространство горы Фавор. В духе христианской антропологии присутствующие апостолы не только созерцают, но и участвуют в «обожении», ибо «облако светлое осенило их».

Интересно, что в пространстве синайской базилики изображенный свет главного мозаичного образа сочетается с потоком солнечного света, струящегося из окна над апсидой и осеняющего, подобно апостолам, верующих, собравшихся на утреннюю литургию². Свет изображенный и свет реальный сливаются в одно неразделимое целое. «Преображение» может быть осмыслено как пример идеальной иеротопии — созидания сакрального пространства посредством божественного света, который от иконического образа чуда на горе Фавор естественно переходит в конкретную храмовую среду, сотворенную людьми для приобщения к божественному миру³.

Образ идущего от алтаря облака света сохраняется в традиции и знаком многим участвовавшим в православных литургиях, когда через восточное алтарное окно в храм проникает утренний свет,

¹ См. подробный анализ сцены: *Elsner J.* The Viewer and the Vision: the Case of the Sinai Apse // *Art History*. 1994. Vol. 17/1. P. 81–102.

² *Nelson R.* Where God Walked and Monks Pray // *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai* / Ed. by R. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006. P. 19–33.

³ Об этом см.: *Лидов А. М.* Драматургия света как форма иеротопического творчества // *Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2013. С.15–17.

который через клубящееся облако каждый входит в пространство верующих. Однако мало кто задумывается об истоках и иудейской символике происходящего действия. Для понимания контекста древнейшего образа «Преображения» важно помнить, что он появляется у подножия Синайской горы, где произошла важная облачная теофания. Световое облако на «горе Божией Хорив» и иконография мандорлы обозначают грани одного явления.

Наиболее оригинальный образ облака света, *кавод/докса*, мы находим в величайшем храме христианской традиции — Святой Софии Константинопольской, которая приобрела свой современный вид в эпоху императора Юстиниана в 30-е гг. VI в. Этот удивительный символический образ, находившийся в постоянном движении, являлся частью грандиозной «светопространственной композиции», включавшей сложно организованную иерархию световых зон, по отношению к которой архитектурное тело храма воспринималось как огромная и драгоценно украшенная оболочка. Сейчас становится ясно, что Святая София — это не просто выдающееся архитектурное сооружение, но великий иеротопический проект, грандиозная пространственная икона, созданная посредством сложнейшей драматургии огня и света. Вспомним, что, помимо солнечного света и огня светильников, в этом действе участвовали мерцающее золото мозаичных сводов, мраморная инкрустация, вызывающая образ «стены из драгоценных камней» из Откровения Иоанна Богослова (Откр 21:18–20), блистающее золото и серебро алтаря, преграды, амвона, а также бесчисленных литургических сосудов. Именно в этом замысле пространственной иконы невидимого Бога, созданной светом, надо, на наш взгляд, искать объяснение остававшейся долгое время непонятной особенности — отсутствию на стенах юстиниановской Святой Софии фигуративных плоских изображений, которые, очевидно, диссонировали бы с одновременно иконическим и перформативным световым образом, пространственной иконой Небесного Иерусалима.

В этом контексте обратим внимание на важнейшую особенность Софии Константинопольской, которая была выявлена и осознана лишь в самое последнее время — как в наших работах, так и в трудах некоторых зарубежных исследователей. Из византийских экфрасисов мы узнаем, что храмовая среда воспринима-

лась как принципиально подвижная, находящаяся в круговом движении и, более того, вращающаяся.

Образ «вращающегося храма» как некий рефрен возникает в поэтическом описании Св. Софии Константинопольской Павла Силенциария, созданном в 563 г. по случаю второго освящения Великой Церкви¹. Тема вращения возникает в разных местах полного ярких подробностей и «написанного с натуры» текста. К примеру, при описании алтарной части храма автор возглашает: «Таким образом простерев взор на восточные полукружия, ты увидел бы вечно кружащееся чудо»² (строфа 398–399), — или, еще яснее, при характеристике купола: «Купол, воздвигнутый сверху в бесконечный воздух, отовсюду вращается наподобие мяча, так что сверкающее небо окружает покрытия здания» (строфы 489–491).

Долгое время исследователи объясняли эти образы впечатлением от архитектуры, в которой, действительно, мотив перетекающих, в некотором смысле «кружащихся», линий играет принципиально важную роль, способствуя эффекту дематериализации видимого объема. Однако сейчас становится ясно, что причинно-следственная связь была иной: Павел Силенциарий описывал «иеротопический проект» особого сакрального пространства, которое создавалось, в том числе, и гениальной архитектурой.

О продуманности и разработанности замысла свидетельствует устройство «хороса» — огромного круглого светильника-паникадила, висевшего под куполом и создававшего при помощи горящих лампад круг вращающегося света, вторившего также

¹ *Paul le Silenciaire: Description de Saint Sophie de Constantinople* / Ed. M.-C. Fayant, P. Chuvin. Die, 1997. P. 146–149. Новый русский перевод: Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб., 2018. С. 386–387. Анализ этого текста см.: *Fobelli M. L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005; *Macrides R., Magdalino P. The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia* // *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12 (2012), pp. 43–82.

² Здесь и далее в цитатах использован старый подстрочный перевод: Павел Силенциарий. Описание храма Св. Софии / Пер. С. И. Сивак // Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной В. А. Булкину. СПб., 2007, с. 266, 270.

вращающемуся кругу из 40 световых окон в основании купола. Круг светильников (лампад) был установлен и по мраморному карнизу, разделявшему пространство купола и наоса. Он поэтически сравнивается с «огнесверкающим» ожерельем, которым «мой скиптродержец прикрепил ко всему своду получивший кругообразное движение свет» (строфы 867–870).

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

Подобные паникадила с изысканным узором и надписями, сделанными в технике чернения по серебру, дошли до нас в составе кладов с литургическим серебром VI в. По словам Павла Силенциария, диски-светильники образуют «кружащийся хорос из ярких светов» (строфа 818), и «Из весьма светящихся светов круглый хор установлен... Небесного венка сверкающие звезды ты видишь» (строфы 830–833).

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

В контексте иеротопии речь идет о концептуально продуманной и детально проработанной пространственной иконе Софии Константинопольской, в которой физическая реальность соединялась в единое целое с воображаемым миром, присутствовавшим в сознании подготовленных зрителей. Вне этого единства, не подлежащего элементарному позитивистскому анализу, как иконографическому, так и стилистическому, главная пространственная

икона Византийской империи, а вместе с ней и многие художественные явления, не могут быть адекватно описаны и просто осмыслены.

Как становится ясно из выше сказанного, явление Священного облака в храмовых куполах, алтарях и иных пространствах было в византийской традиции самой впечатляющей «Воздушной иконой Небес», тем идеальным Образом Божиим, который последующая практика перевела в плоские картинки. Но память о великой «воздушной» иеротопической образности сохранялась в иконографии, обрядах, архитектуре, хотя подчас и совершенно не осознано.

ALEXEI LIDOV

The Aerial Icon of Heavens.

Kavod — Doxa — Slava Bozhia and the Luminous
Cloud in the Domes of Byzantine Churches

Our recent studies have shown that the phenomenon of the ‘spatial icons’ played a great role in the sacred space of the Byzantine church and influenced several forms of artistic creativity. They appeared in the air like visions, mediating in the transforming of a beholder from earthly to heavenly realm. These images had a special meaning in the church space, which was conceived, according to Byzantine liturgical commentaries, as the ‘Heavenly Kingdom on Earth’. The Air with the dramaturgy of Light was a leading means in the forming of this sacred environment.

The paper deals with a new hypothesis concerning the phenomenon of luminous clouds in the domes of Byzantine churches. The ‘Great Church’ of the Empire — the cathedral of Hagia Sophia in Constantinople (dating back to 6th century A.D) provides the most striking example. Even in its current state of preservation, when we are able to see only the material shell of the building, it is clear that we are not only dealing with a masterpiece of the world architecture or a mystical place of divine presence, but with a particular project of spatial imagery, which was created by concrete people in concrete his-

torical circumstances. The project included immovable architectural forms and sacred images, as well as changing of liturgical vessels and ritual gestures, dramaturgy of lighting and olfactory effects (various incenses), resounding words and recollections of miracle-stories — all woven together into one single whole. This specific creativity consisting in formation of spatial imagery has been called *hierotopy*.

Characteristically, whole aspects and types of creativity could not be properly discussed outside hierotopic framework, which is not linked to positivist classifications of objects. For instance, such considerable phenomenon as the dramaturgy of lighting occurs beyond the boundaries of traditional disciplines. As recent studies have convincingly demonstrated, within the space of Justinian's Hagia Sophia, which originally did not have any figurative images, the image of God was created by the most sophisticated system of lighting, including natural light of the sun, moon and stars, reflected by the golden mosaics, marble decorations, silver furnishings and vessels, as well as by the fire burning in innumerable, sometimes moving, lamps and in thousands of candles visible through the transparent smoke of incense.

There also existed a complicated system of artificial lights, which is now being reconstructed with the help of various archaeological and written sources. If we summarise the results of the most recent studies, we would see that the entire environment of Hagia Sophia was conceived by Justinian and his genius master builders as the most powerful spatial icon of the Lord made of light. Moreover this was a fundamentally performative icon — that is, it existed in continuous fluidity and dynamics, its movement never solidifying or arresting itself. In addition, this ideal iconic image was not flat but fundamentally spatial.

Thus, the most complicated system of natural light was conceived here: it woke the imaginations of present day architects and conceptual artists. A living, changing and unbelievably rich environment of light was created within the church through the system of mirror reflections. Anthemios of Tralles and Isidoros of Miletus (by the way, not professional master-builders but the best optical engineers of that time) developed the system of reflections for the first cupola of Hagia Sophia, which was notably flatter than the cupola we see today. They used the mosaic window sills in the drum as reflectors, which refracted the light into the cupola and, more importantly, also lit up the cupola at night. When there was no sunlight, they reflected the light of

the stars and moon, thus, creating the effect of a continuously illuminated cupola of the nocturnal Hagia Sophia. In other words, a glittering and blinking cloud of light hung over the cupola.

How can we understand the revealed phenomenon, what was the meaning of this luminous cloud? I have argued elsewhere that it was a visible embodiment of the famous biblical notion and symbol, the so-called *Kavod* in Hebrew, or *Doxa* in Greek, or *Slava Bozhia* in Church Slavonic (literally meaning “Glory”). According to the Bible, God reveals himself to the people in the form of a luminous cloud which hovered over the Ark of the Tabernacle, or led Jewish people through the Desert (Ex.16,10; 24,12–18; 34,5; 40,34). To the best of my knowledge, nobody has suggested before that it was an original Judeo-Christian proto-icon which did not break the Second Commandment and, therefore, was the ideal image of God. As it seems, it made a great impact upon the Christian visual culture. We all remember that this luminous cloud appeared in the Gospels at the moment of Transfiguration, descending upon the Apostles in attendance.

In the Early Christian imagery the luminous and fiery cloud was combined with the anthropomorphic image of Christ. The characteristic example is the six-century mosaic in the altar apse of Sts Kosmas and Damian basilica in Rome, where we are able to see not just a merely triumphant image of Christ clad in the golden robe, but the luminous and fiery clouds resembling the Divine Ladder and the Sacred Way appearing with Christ from Heaven, as another image of God revealed in the Second Coming. So, the idea of the luminous cloud was significant and quite alive in the minds of the sixth century people, when Hagia Sophia of Constantinople was being created. It preserved its significance in later phenomena of Byzantine hierotopy and iconography, including contemporary Russian Orthodox church, sometimes without any historical memory of the performative nature and the symbolical concept of the luminous cloud as the *Kavod* — *Doxa* — *Slava Bozhia*.

CARLO SEVERI

Florensky, Visual Synthesis, and the Anthropology
of Art. On the representation of a “Heavenly Sky”
in the Basilica of San Donato (Murano, Venezia)

КАРЛО СЕВЕРИ

Флоренский, визуальный синтез и антропология
искусства. Об образе «Небесного неба» в базилике
Сан Донато в Мурано, Венеция

Western Art History usually defines all forms of spatial illusion in reference to a model of the representation of space, which is heavily influenced by the perspective of European Renaissance. I will try to show that this way to look at the construction of aesthetic space is deeply wrong, and that other ways to generate spatial illusion exist. My paper will be divided in three parts.

1) In the first part, I will refer to Florensky’s pioneering work, which aimed to identify the mechanisms of the construction of space in situations where classical perspective was not used. For Florensky, there are two ways of representing space. One, typical of Western European art, is essentially optical and seeks to imitate the mechanisms of everyday perception. The other one, which is specific to the Byzantine icon, has a symbolic nature, and rather seeks to make a synthesis or a mental equivalent of the image. The difference between the two methods is defined by Florensky in purely visual terms: the method suitable for perspective tends to immobilize the eye. The symbolic method, on the contrary, takes advantage of its mobility. From its origins in performing arts, the system of perspective has a double objective: to immobilize the gaze and to eliminate the consciousness of the perceptive act. This is how the eye loses consciousness of its own activity, and simultaneously acquires the illusion of having mastery over the space. However, this apparent control is only the mask of a very narrow limit imposed upon perception. One only needs to look at images constructed following the rules of perspective, even the ones that may seem the most complex from a geometrical point of view, to realize that for the effect to be achieved, they require

an absolute immobility of the eye. Such works are, for Florensky, “dead representations,” in which the image tends to communicate everything to the eye while no mental synthesis is achieved. In these representations, it is the very psycho-physiological process of the act of seeing that is excluded. The eye stares, immobile and impassive, like an optical lens, and vision is neither accompanied by memory nor by analysis. This is why, for Florensky, perspective is the perfect example of a representation where no visual synthesis is involved.

2) Once established this new way to approach the cultural variation of the concept of space, I will analyse a Byzantine example of an « Illusion without perspective »: the representation of the Holy Virgin in the church of San Donato (Murano, Venezia), built around 1140. This example will illustrate a second point in my argument: a symbolic representation such as the Virgin in San Donato makes the eye actively explore its form. The art of the Byzantine artist aims at offer the gaze certain traces and clues that allow it to reconstruct the non-naturalistic space (what we may call the Heavenly Sky) in which the image is situated. Therein lies its intensity.

3). Eventually, I’ll argue that the concept of visual synthesis formulated by Florensky could become pertinent for the interpretation of a number of non-western forms of art. It seems clear to me that the discovery of a mode of visual representation activated by the dialogue between the eye and the mind, which takes place at the very heart of a mental synthesis induced by the perception of a form-clue is not at all limited to the interpretation of Byzantine art. In order to make this final point, I’ll show how the process of creating visual clues can help us to understand a certain number of examples of so-called « primitive art », notably what I have called *object-chimeras*. In this kind of representation, which is found both in Amerindian and Oceanic arts, the visible surface of an object is only conceived of as a support of a series of non-visible, yet latent developments of the image. These possible developments are offered as clues for generating what Florensky would have called a “visual synthesis” of the representation.

DELPHINE LAURITZEN

ALATA. Sky and Heaven: Angels' Location
on Byzantine Images

ДЕЛЬФИН ЛОРИЦЕН

ALATA. Небо и Небеса: место ангелов
на византийских образах

Thanks to a happy convergence of calendars, the fourth symposium held at the Russian Academy of Arts in Moscow on the Hierotopy of Elements, focused specifically on Air and Heaven, will take place during the time of the ALATA project, within the frame of a Marie-Curie European Fellowship implemented at Sorbonne University in Paris¹. The acronym ALATA, which stands for (*The Making of*) *Angels in Late Antiquity. Theology and Aesthetics*, means “that which is winged” in Latin. Wings symbolize the idea that Angels are located above us, in a space which is imagined between man and God.

When considering the notion of Hierotopy of Air and Heaven, one encounters the issue of the physical place of Angels. What defines these figures is their intermediary character. Angels are somehow divine, yet interact physically with men. They are equally able to touch on the most spiritual level — as they stand around God Himself — and to act on earthly concerns, even finding themselves attached to individuals whose custody is entrusted to them. The ground-breaking concept of Hierarchy was conceptualized at the beginning of the VI century CE by Dionysius the Areopagite, precisely to explain the place of Angels between Divine and Human. Hence the question: how are the various categories of angels organized throughout the different levels of air?

¹ European Commission, Research Executive Agency, Horizon 2020 Framework Programme, Marie Skłodowska-Curie Actions, Individual Fellowship, 2017, n°793760; Sept. 1st, 2018-August 31st, 2020; Sorbonne Université, Laboratoire d'Excellence Religions et Sociétés du Monde Méditerranéen; I would like to thank here my two advisors for this project, Professors Béatrice Caseau (Sorbonne Université, Labex RESMED) and Madeleine Scopello (Centre National de la Recherche Scientifique, École Pratique des Hautes Études).

The Byzantines asked themselves: how is it possible to make the invisible visible, to make the immaterial material by the means of various techniques, like painting, mosaics, carving etc...? The core of the problem can be tackled by focusing on the very location assigned to Angels in art. Aesthetically, one can go one step further and propose that an efficient solution to imagine the sacred (*ieros*) character of Air in the perspective of *Hierotopy* is to depict the creatures that inhabit that space, *i.e.* the sacred *Hierarchies* of Angels.

In the present summary and at the symposium, we will first give a global presentation of the ALATA project before proceeding on to the specific, yet fundamental focus of Angels' location on Byzantine Images, creating an interaction with the concept of *Hierotopy* to shape our reflection on the subject. Only the extended version of that last development will be published in the Acts of the Symposium.

I. SYNOPSIS OF THE ALATA PROJECT

Angels were discussed and defined in the V-VI c. CE in the regions of Egypt and Syria-Palestine, at the fringes of the Eastern Roman Empire. The originality of our project is to combine the theological with the aesthetical approach on the subject. We are (I). exploring how the construction of the idea of Christian Angels is the result of a complex elaboration involving many religious and philosophical currents (Paganism, Judaism, Gnosticism, Neoplatonism, different denominations of Christianity, pre-Islamic thoughts); how various parts of Late Antique society interact on the topic, ranging from theological speculation to the official religion of the Empire, including popular belief; how local cults and devotion to specific categories of Angels impact the development of the notion; (II). investigating the theme of Angels to characterize the Aesthetics of the time according to three axes of research:

A. The dynamics of Intermediary Beings. The theoretical background is the re-elaboration that the Pseudo-Denys the Areopagite (writing c. AD 500 in Syria-Palestine) operated on the system of Proclus (AD 412-485), converting into a Christian, Trinitarian perspective the three Triads of Neoplatonic 'Intermediaries'. Moreover, other textual sources written in different languages (Greek, Coptic, Syriac) and transmitted on various supports (manuscripts, papyri, other materials) will be explored.

B. Late Antique Personification. Developed in parallel with the evolution of the intellectual notion, the artistic representation of Angels raises numerous problems. For what concerns the iconography of the period, one can observe their new meaning through the transformation of the *Erotes* — the *putti* — and of other figures such as the Victories, the Seasons, and the Wings, from classical codes to different forms. The elements shared with Angels are wings and a special light around them, which reveal their divine nature. Personification is the working concept here, if one considers Angels as anthropomorphic representations of immaterial beings. Two types of documents need investigation: (i). Archaeological material bearing relevant iconographic evidence; (ii). Texts concerned with Art, either philosophical treatises on Aesthetics or *ekphraseis*, descriptions of works of art.

C. Icons of Angels. The cult of Angels connects Theology and Aesthetics, since they progressively come to be venerated as intercessors to God like the Virgin or the saints. The worship of Angels crystallizes on the notion of icon, as image making effective the presence of the divine. Our focus on the pre-iconoclastic period allows detecting early signals of the later ‘crisis of the image’ in relation to the depiction of Angels. Moreover, Monophysitism as a specific current of Christianity developed in the Eastern regions of the Empire played a key-role in geopolitics.

Our project is based on the construction of an efficient support: an electronic database of textual and of iconographic documents, which will be made available online in free access at the end of the project.

Two events dedicated to the project have been organized at Sorbonne University in Paris: (i) March 22nd, 2019, a one-day workshop (8 speakers, 30 attendants); (ii) March 19th, 20th, 21st, 2020, a three-day international conference on the following theme: “Inventer les anges de l’Antiquité à Byzance: conception, représentation, perception” (about 30 expected speakers), with Acts to be published.

Three presentations at international conferences, to be published in the Acts, are already given or planned: (i) October 15–19th, 2018, a poster presentation of the project at the XIV Congress of the Association Internationale pour l’Étude de la Mosaïque Antique, Nicosia, Cyprus; (ii) April 12th, 2019, a communication on “*The Image of Angels in ps-Dionysius the Areopagite between Symbolism and Anthropomorphism*” at the I Colloquia Ceranea, Łódź, Poland; (iii) July 19th,

2019, a communication on “Parmenides’ *Angels* in VIth c. Syria” at the XII Symposium Platonicum, Paris, France.

Three peer-review articles and a monograph of research will be published or under review by the end of the project.

II. SKY AND HEAVEN: ANGELS’ LOCATION ON BYZANTINE IMAGES

When they are represented in a composition comprising several characters and/or settings, Angels always occupy a meaningful place. The context in which they are depicted defines the significance which is carried, perhaps even more precisely than the iconography itself. The theological premise is that Angels are divine, so their original sphere is Heaven, but that they act as intermediaries between God and men, and therefore they must be able to reach the lower part of air, *i.e.* the sky connected to earth. Air is consequently divided in at least two levels, one above the other, as the spiritual world overcoming the material one.

Such a hierarchy is easy to depict in visual terms, by distinguishing between the top and the bottom of the image. Important also is the orientation of Angels’ figures in that space: they can be immobile or moving up and down, and backwards, corresponding to the ideas of rise and fall. The location and position of Angels express a tension between, on one hand, their predominant connexion with God, and, on the other, their action in the world towards mankind.

We will consider a variety of examples from different contexts in order to establish a typology, of which three are presented here.

A. The Cosmic Image of the Winter baths, Gaza, VI c. John of Gaza, in a 732 verses-long *ekphrasis*¹, describes a work of art presumably located in the winter baths of the city of Gaza, at the beginning of the VI century. About sixty figures, mostly personifications of natural elements, represent the world allegorically. Among them are seven Angels. Contrary to what one might expect, they are not located in the upper, but in the lower levels of the composition. They are secondary figures, attached to the head personification of the group. Ocean and Sea gets one Angel each, and Earth, two. But that is the group of Storm, situated above the three previously mentioned, which catches our attention. Three Angels are found there; the first accom-

¹ Lauritzen. D. Jean de Gaza. Description du Tableau cosmique. Paris [2015] 2018.

panies Storm himself, meanwhile the two others are beside Thunder and Lightning, two female personifications.

Such a composition asks the question of the relation between Angels and Cosmology. The Angels in the group of Storm are located in the lower level of air, the atmospheric sky, as is another group, that of the Winds. They are shown as they interfere with the earthly world, to help stabilizing the harmony of the universe. However, they do not reach the upper level of air, that is to say heaven, where the asters, and especially the Sun, are found, together with Aion. Besides, they are depicted as moderators of the natural elements' fury. One wonders if they can be interpreted as guardian angels and, if so, of whom, as mankind as such is absent of this cosmic image.

B. The Mosaic of Saint Catherine's church, Sinai, VI c. The apse wall of the Monastery of Mount Sinai's church is decorated with a spectacular golden-background mosaic¹. Three levels can be distinguished: the apse itself shows the Transfiguration which took place on Mount Horeb. The Old Testament prophets Elijah and Moses are depicted on either side of Christ while the three apostles John, Peter and James are lying underneath. On the upper part of the wall above the apse, two panels represent the most significant episodes of Moses on Mount Sinai: on the left, he removes his sandals in front of the Burning Bush and, on the right, he receives the Tablets of the Law. Working as a transition between the two above mentioned registers, the lower part of the wall, whose inferior edge follows the curve of the apse's top, depicts two angels. They are symmetrically facing each other, on one side and the other of a central medallion figuring the Lamb on the Cross.

Our main line of interpretation concerns the location of the Angels on the intermediary level, which creates a link between the two main scenes, Moses' encounters with God as narrated in the Old Testament and the vision of Christ in a mandorla of light such as conceived in the New Testament. Moreover, another issue rises regarding the possible interpretation of both figures of Moses and Christ as Angels, that is to say, in their role of messengers between God and men. In that perspective, the main figures might not be the

¹ *Mango C.* The mosaic of the Transfiguration at St Catherine's // www.fortnightlyreview.co.uk/2014/07/mango-sinai-mosaic, July 27th, 2014.

narrative characters of the Sacred writings, but the Angels themselves.

3. *The icon of Climacus' Ladder, Sinai, XI–XII c.* One of the most famous icons kept in Sinai¹ illustrates the spiritual treatise *The Ladder of Divine Ascent* composed by Saint John Climacus². The difference is striking between the depiction of Angels on one hand, and Demons on the other. One notices at first glance that they do not occupy the same level, nor are they spatially distributed in the same way. Angels form a compact group on the top left corner, as a horizontal counterbalance to Christ's figure in the upper part of air and as a diagonal one to the group of Holy men, who can be assumed to be Moses and the prophets, surrounded by the flames of the Burning Bush on the bottom right. On the contrary, Demons are scattered through the lower half of the air, attacking the monks and leading them to their doom. A clear hierarchy distinguishes the two. The golden background of the upper level underlines the holy space of Heavens, while Sinai's mountain range depicted at the bottom shows Demons operating in the sky of an earthly landscape.

First, we will investigate the interaction between the text and the image. By underlining which aspects of the text the icon painter selected and emphasized in the representation of Angels and Demons, we will search the scope of the visual rendering as theological interpretation. Second, we will distinguish the two separate developments which lead to the iconography of Angels, radically different from the one of Demons. And finally, we will consider other icons, manuscript illustrations, and paintings representing the same theme, in order to reveal the specificity of the Sinai one.

¹ Nelson R., Collins K.M. (ed.). *Holy Image, hallowed ground. Icons from Sinai*. Los Angeles 2006 (Getty Museum), catalogue item n°48. Icon dated “end of twelfth century” in *op. cit.*

² Text dated first half of seventh century, see Lauritzen D. *Mount Sinai's Divine Ascent: a Hierotopy of Steps in Saint John Climacus* // Lidov A. (ed.). *Holy Mountains in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*. Moscow 2019, note 5.

Л. С. ЧАКОВСКАЯ

Умопостигаемые небеса: буквенные памятники
в еврейской и раннехристианской традиции

LIDIA CHAKOVSKAYA

Comprehensible Heavens: Images of Letters
in Jewish and Early Christian Traditions

Никодим Павлович Кондаков писал, что «восточное пристрастие к символическим знакам и формулам, наряду с декоративным направлением античной и художественной мифологии в позднейшем периоде искусства, придавало новым образам детски радостный, но в то же время игрушечный характер» (Иконография Богоматери, СПб, т.1, 1914б, с.14–15). Под знаками и формулами исследователь понимал, главным образом, катакомбные изображения рыбы, голубя, якоря и пр. Однако задолго до искусства катакомб на территории Средиземноморья сложились иные знаки, главной составляющей которых являются буквы алфавита. К таким памятникам относятся, прежде всего, абеседарии (алфавиты или сочетания букв, помещаемые на предметы или нацарапанные в качестве граффити). Появление их совпадает с рождением письменности (известны как прото-ханаанские полные алфавиты, так и еврейские (особая группа абеседариев происходит из Иерусалима) и греческие абеседарии), датируемые Железным веком, но по-настоящему широкое распространение они приобретают в I–II вв. н.э., когда они появляются в погребальном контексте (например, в катакомбах Бет-Шеарима); Абеседарии оказываются включенными и в христианский контекст. Так, в Дура-Европос, где абеседарии находятся в самых разных контекстах, большая часть надписей концентрируется в христианском доме собрания, превращенном при помощи росписей и надписей в баптистерий.

К I веку н. э. относится появление таблички SATOR/AREPO. Речь идет о таблице, состоящей из пяти столбцов по пять квадратов в каждом. В каждый из 25 квадратов помещена буква (всего 25 букв). Образующиеся в результате пять слов (SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS) можно читать в четырех направлениях и

по каждой получившейся линии квадрата (то есть слово в каждой линии представляет собой палиндром). Такие таблички были обнаружены в Помпеях (рядом с амфитеатром), в Геркулануме, Сиренчестере и Дура-Европос. Табличка долго считалась игрой слов, но F. Grosser¹ обнаружил, что все буквы квадрата кроме N, стоящей в середине, повторяются два раза. Оказалось, что четыре слова можно расположить в пространстве как два слова PATERNOSTER в виде креста с буквой N в центре, а Альфа и Омега (буквы A и O) расположатся сверху и снизу. В таком случае, квадрат — это христианская криптограмма магического содержания, скрытый христианский крест, составленный из букв. В Дура табличка появляется там, где жили солдаты, и М. И. Ростовцев даже предположил, что это свидетельство христианского присутствия в римской армии². Благодаря этому, в Средние века табличку стали использовать в качестве украшения в церкви. В эфиопской церкви пять слов квадрата стали символизировать пять гвоздей креста Иисуса³.

Долгое время абеседарии считались упражнениями писцов, сейчас им приписывается прежде всего магический смысл. Не исключая подобного использования, необходимо отметить, что прежде всего они свидетельствуют о вере *во власть и силу слова*. Будучи изначально идеей древнего Ближнего Востока, представление о силе алфавита особенно распространилось в иудейской среде эллинистического и римского периода. Для нас также важна ситуация, когда текст становится самодостаточным изображением.

Представляется, что впервые мы встречаемся с этим на монетах Хасмонеев. На монетах Александра Янная и большинства других хасмонеев мы находим надпись на палео-иврите, говорящую о единстве Первосвященника и собрании еврейского народа,

¹ Grosser F. Ein neuer Vorschlag zur Deutung der Sator-Formel // Arch. f. Religionsw XXIV. 1926. P.165 ff.

² Rostovtzeff M. I. et al. The Excavations at Dura-Europos; Preliminary Report of the 5th Season of Work October 1931–March 1932: Conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters (New Haven: Yale University Press, 1934. P.160.

³ Di Bierarding A.. SATOR/AREPO // The Encyclopedia of Ancient Christianity. 3:498–499.

помещенную на аверсе и окруженную лавровым венком. Представленная таким образом, надпись занимает то место, которое на монетах других народов занимает профиль правителя или божество. Сакральный характер языка, освященного древностью, впервые используется как осознанный образный ход¹.

Идея того, что Бог открывается в слове, что язык отражает фундаментальную духовную природу мира, затрагивает практику людей, работающих со словом, — писцов, переписчиков Священного Писания. *Nomina Sacra*, которых к византийскому периоду насчитывается пятнадцать, используют не только сокращения под титулом, которые визуальнo выделяют священные имена из массива текста, но и их нумерологическое значение, которое выявить дополнительные смысловые связи с библейским текстом.

Обращение к силе букв в тех случаях, когда невозможна прямая изобразительность, можно найти в древнейших христианских рукописях. Так появляется обозначение креста в форме *potina sacra*, буквенного сокращения. Буквы Тау и Ро, совмещенные вместе, становятся и изобразительным, и литературным обозначением слова “ставрос” — крест.

После легализации христианства и по мере развития христианского изобразительного искусства буквенные памятники перестают играть существенную роль. Однако на Святой Земле они продолжают активно использоваться. Примером такого использования являются буквы и их сочетания, украшающие глиняные светильники, смысл которых был недавно расшифрован С. Лоффредо².

Систематизация и открытие смысла буквенных памятников позволяет нам почувствовать тот контекст, в котором возникало христианство, провозгласившее, что в начале было Слово.

¹ *Regev E.* The Hasmoneans. Ideology, Archaeology, Identity. Vandenhoeck and Ruprecht, Gottingen. 2013. P.203.

² *Loffreda S.* Lucerne byzantine in terra santa con iscrizioni in Greco. Studium Biblicum Franciscanum, Collection Maior 35. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1989

С. Н. ДАВИДОГЛУ

Трансформация образа небесного храма
в иудейской и раннехристианской апокалиптике:
метафора, мистика, эkkлесиология

SERGEY DAVIDOGLU

The Transformation of the Heavenly Temple Motive
in Jewish and Early Christian Apocalypses:
Metaphor, Mysticism, and Ecclesiology

В иудейской культуре приблизительно с VI–V вв. до н.э. в ходе переосмысления пророческой традиции, под влиянием исторических катаклизмов и из-за усиления влияния других культур, начинает формироваться т. н. апокалиптическое мышление, нашедшее в той или иной степени выражение во множестве текстов эпохи Второго Храма. Немаловажную роль апокалиптическое мышление сыграло и в христианской керигме, а также в формировании корпуса Новозаветных и других раннехристианских текстов, как являющихся апокалипсисами по жанру, так и содержащим лишь отдельные апокалиптические элементы.

Небесный храм — это образ, характерный как для иудейской апокалиптической литературы III в. до н. э. — II в. н. э. (1 Еноха, 2 Варуха, 3 Ездры и др.), так и для главного христианского апокалипсиса — новозаветной Книги Откровение. Каждый апокалиптический текст показывает некую уникальную картину небесного храма, в целом, однако, сохраняя ряд основных черт, присущих этому образу: структура небесного храма повторяет структуру иерусалимского Храма; храм всегда непосредственно связан с личным присутствием Бога; воспринимается как гарант незыблемости Божественного правления в мире¹; демонстрирует непознаваемость Бога, его отделенность от мира людей.

В то же время есть некоторые христианские и иудейские тексты, которые находятся как бы на периферии апокалиптической

¹ *Stevenson G. Power and Place. Temple and Identity in the Book of Revelation. — Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2001. P. 200, 209.*

литературы, поскольку либо не бесспорно причисляются к этому жанру и уникальны по своим литературным характеристикам, либо возникли позже основного пласта этой литературы, хотя и отражают типичные для апокалиптического мышления идеи и образы. В данном докладе мы рассматриваем 3 таких текста: иудейское сочинение «Иосиф и Асенет», написанное где-то между II в. до н.э. и II в. н.э. в иудейской диаспоре; 3 Еноха — поздний иудейский апокалипсис V–VI вв., относящийся к литературе мистики Меркавы; а также Пастырь Ермы — христианский текст II в. н.э.

Эти тексты выбраны в силу их периферического положения в апокалиптической литературе, а также поскольку они все отражают совершенно разное восприятие идеи небесного храма. При этом эксплицитно о храме говорится из этих книг только в 3 Еноха.

Повесть «Иосиф и Асенет» является уникальной для библейской традиции, поскольку по множеству характеристик напоминает любовный роман. При этом текст имеет очевидную опору на библейскую традицию, а также все основные черты апокалипсиса, за исключением окончательного осуждения и гибели грешников¹. Асенет в произведении после опыта обращения описывается как «Град убежища», что стало ее новым именем (15:7) и показывало ее сотериологическую роль (19:5). Асенет превращается в город, описанный как «вышний», место правления Бога над спасенными (19:8), как основанный «на глыбах седьмого неба» и вечный (22:13). Тем самым видно, что речь идет о небесной реальности, описанной языком города и храма. Однако это описание дано, скорее, как художественный образ, как метафора, поскольку не предполагает каких-то реальных изменений в природе или месте пребывания Асенет, а служит лишь для указания на изменение ее статуса и роли в жизни других людей. Тем самым идея небесного храма осмысливается как метафора.

Третья книга Еноха, несмотря на довольно позднее происхождение, по мнению исследователей содержит более ранние традиции, восходящие ко II–III вв. н.э., и даже к традициям эпохи

¹ Брагинская Н. в. Несколько вводных слов к апокрифу «Иосиф и Асенет» // Arbor Mundi. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. Выпуск 17. М., 2010. С. 84–87.

Маккавеев¹. Книга упоминает (3 Ен. 1–2) 7-частный храм или дворец (евр. *heukal*) на небе, в который возносится Рабби Ишмаэль, сопровождаемый небесным проводником — ангелом Метатроном. Седьмой дворец (храм) является местом обитания славы Бога — Меркавы. Также в 3 Ен. 45 появляется завеса, распростертая перед Богом, с начертанными на ней всеми поколениями людей. Интерес в образе храма представляет то, что само его здание не описано, несмотря на то, что именно в нем разворачивается действие книги. Вместо этого мы имеем дело с абстрактным и мистическим восприятием небесной реальности. Главной характеристикой храма является пребывание там Меркавы — колесницы-трона, и связь небесного храма со всей земной историей. То есть небесный храм — это скорее не реальное место на небесах, а способ передачи мистического опыта провидца, в котором он созерцает славу Божию.

«Пастырь Ермы» был написан в сер. II в. от имени Ермы, которого отождествляют с одним из апостолов из числа 70, и который упоминается в Рим.16:14². Принято считать, что по своему характеру «Пастырь» является апокалиптическим произведением, но с первостепенной практической и этической направленностью³. В двух разделах книги появляется, подробно описывается, а затем объясняется образ башни, строящейся сверхъестественным способом. Эта башня является самым основательным образом в книге⁴, и ее образ призван показать Ерма события будущего⁵. Основной акцент в описании делается на

¹ The Old Testament Pseudepigrapha. Vol. 1: Apocalyptic Literature and Testaments / ed. by James H. Charlesworth, Duke University. — Garden City, New York: Doubleday & Company, 1983. P. 225–26.

² Феофан Затворник, епископ. Толкование на книгу св. Ермы «Пастырь». — Свято-Введенский монастырь Оптиной Пустыни, 1999. С. 4.

³ Lake K. The Apostolic Fathers with an English Translation. Vol. II. The Shepherd of Hermas. The Martyrdom of Polycarp. The Epistle to Diognetus. — Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd, 1965. P. 2.

⁴ The Apostolic Fathers, Volume II: Epistle of Barnabas. Papias and Quadratus. Epistle to Diognetus. The Shepherd of Hermas. / Edited and translated by Bart D. Ehrman (Loeb Classical Library 25). — Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003. P. 163.

⁵ Преображенский П. О книге «Пастырь» Ерма // Писания мужей апостольских / [предисл. Р. Светлова]. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2007. С. 209.

различные виды камней, из которых строится башня, и на их судьбу. Башня в «Пастыре» имеет целый ряд параллелей с новозаветным представлением о храме (использование фразы «дом Божий»; параллель с 1Пет.2:5; связь с Отк.21:16; архитектурная и концептуальная связь башни с храмом в тексте), что позволяет говорить в данном случае о башне-храме. Кроме того, хотя башня и находится как бы на земле, строится она небесными существами, и имеет явно духовное значение. Поэтому вполне можно говорить о том, что эта башня-храм воспринимается как небесная реальность. При этом однозначно можно говорить об экклесиологическом характере храма-башни (как прямое свидетельство о том, что «башня, которую видишь строящейся, — это я, Церковь» (Vis.3.П.3), так и ряд других характеристик башни). То есть в Пастыре Ермы типично апокалиптическая идея небесного храма трансформируется в понимание храма именно как церкви.

Таким образом, видно, как в рассмотренных апокалиптических текстах идея небесного храма трансформируется в совершенно разные формы. При этом очевидно, что сама идея сохраняет основной аспект — сакральность самого образа, а также его непреходящий статус и сопричастность божественному присутствию и совершаемому Богом спасению людей.

NATALIA B. TETERIATNIKOV

Heavenly Cities. Jerusalem and Bethlehem in Mosaics
of the Triumphal Arches of Late Antique Roman
Churches: the Case of S. Maria Maggiore

НАТАЛЬЯ ТЕТЕРЯТНИКОВА

Небесные города. Иерусалим и Вифлеем
на мозаиках Триумфальных арок позднеантичных
римских храмов: пример Санта Мария Маджоре

The church of S. Maria Maggiore and its mosaics were completed under Pope Sixtus III (432–440). The mosaics of the triumphal arch depict Jerusalem and Bethlehem on the spandrels below scenes of the infancy of Christ. The two cities are displayed in such a way that their gates face the central nave of the church. In contrast, representations of the city gates of Jerusalem and Bethlehem in mosaics of all other late antique and medieval churches of Rome are oriented toward the center of the apse, where one usually finds the procession of lambs, symbols of twelve apostles. This arrangement can be found in the fifth-century apse of the old St. Peter basilica, the ninth-century S. Prassede, the twelfth-century S. Clemente, and many others. The orientation of the city gates in the mosaics of S. Maria Maggiore toward the nave is unique. To understand this phenomenon, this paper examines the mosaic images of Jerusalem and Bethlehem in S. Maria Maggiore and compares them with depictions of heavenly cities in other Roman churches. It suggests that the distinctive representation of the city gates of the heavenly cities in S. Maria Maggiore is probably connected to Pope Sixtus's message embedded in the program of the triumphal arch as well as the midnight Christmas Mass, which was established in S. Maria Maggiore after its construction and continues to be celebrated today.

Visual Evidence

The mosaic program of the triumphal arch depicts scenes from the infancy of Christ. It has been suggested that the program of the triumphal arch was developed during the theological debates on title of the Virgin Mary as Theotokos, which was addressed in the Coun-

cil of Ephesus ca. 431. Jerusalem (left) and Bethlehem (right) are shown surrounded by jeweled walls and are identified by inscriptions. Below each city there are six lambs looking up toward the cities. Scholars agree that both Jerusalem and Bethlehem should be understood as heavenly cities, as their jeweled walls and lambs are mentioned in Revelation 21:9–21. These cities have also been understood as manifestations of Christ's birth and death, symbols of Incarnation and Redemption. Yet, the visual relationship between these cities and the sacred space of S. Maria Maggiore has never been discussed.

The open gates of both cities face the central nave. Behind the walls there are a number of identifiable structures: the rotunda of the Anastasis and the Basilica of the Martyrion in Jerusalem, and the Church of the Nativity at the center of Bethlehem. The open gates of both cities have been interpreted as the entrances to the church in Bethlehem and the sanctuary of the Anastasis rotunda in Jerusalem. These identifications, however, are unlikely. The walls of both Bethlehem and Jerusalem feature an open gate with a view of the central colonnaded street, or *cardo maximus*. A similar *cardo* appears as a distinct feature of the so-called Madaba map, a map of Jerusalem from the sixth-century floor mosaic in the church of St. George in Madaba, Jordan. Here the roofed and colonnaded *cardo* runs across the entire city, with the Holy Sepulcher at the center. A colonnaded street was typical of eastern Mediterranean cities like Jerusalem, Bethlehem, Jerash, and others. In Rome, however, such colonnaded streets were uncommon. Thus the Presentation of Christ in the Temple on the upper right side of the triumphal arch of S. Maria Maggiore is of particular importance. It illustrates a Jewish custom in which, forty days after giving birth, Mary, holding Christ, together with Joseph, walked to Jerusalem to bring their child to the temple. The procession is depicted against an arcade—one side of colonnaded street in Jerusalem.

Thus the open gates of both holy cities show the *cardo* as a visual locus sanctus associated with this event. The artisans of the mosaics of S. Maria Maggiore carefully mapped the cities of Jerusalem, including the *cardo*, the Holy Sepulcher, and the temple, and Bethlehem, with the Church of the Nativity at centre. They probably intended to convey to the Roman audience the authentic route of the holy family from

Bethlehem to Jerusalem. Their knowledge of such details is not surprising. The diaries of western pilgrims such as fourth-century Spanish pilgrim Egeria or fifth-century Roman widow Ikelia show that they knew these cities well and no doubt conveyed their knowledge to their western compatriots.

There are further peculiarities in the positioning of the opened gates showing colonnaded streets, particularly the way they are shown in S. Maria Maggiore. The gate of Jerusalem displays the left side of the colonnade, whereas Bethlehem's gate shows the right side of the colonnade. Both are oriented toward the central nave of S. Maria Maggiore. The nave of this church is flanked by similar colonnades to those in the mosaics, as if they were a continuation of the colonnaded streets in the holy cities of Jerusalem and Bethlehem.

The images of Jerusalem and Bethlehem in S. Maria Maggiore differ from their depiction in all other late antique and medieval churches of Rome. The earliest version is found in the lost apse mosaics of old St. Peter (known only through a reconstruction, the original is no longer extant). The two cities appear at the north and south end of the apse, while the procession of the lambs with Christ as the Mystic Lamb appears at center on the lower register of the apse. The gates of the cities are open toward the procession of the lambs to illustrate that the lambs have just left the two cities. Another example is found in the mosaics of the ninth-century church of S. Prassede. Here Jerusalem and Bethlehem are depicted on the lower register of a triumphal arch, as at S. Maria Maggiore, but the apse of this church displays a procession of the lambs, as did the apse mosaic of old St. Peter. So the general effect is that Jerusalem and Bethlehem are displayed on the same level as the rows of lambs. In fact, they are presented as a continuation of the lamb procession. Moreover, the walls of both cities that face the nave have additional gates with locks that are clearly closed. A somewhat similar depiction of the cities can be seen in the twelfth-century church of S. Clemente and all other churches of Rome. Evidently the open gates of Jerusalem and Bethlehem oriented toward the lamb procession are an integral part of the same composition. Thus the representation of the holy cities with open gates facing the nave in S. Maria Maggiore is unique. Its iconographic formula must communicate a different message.

The Heavenly Cities and Their Place in the Sacred Space

The church of S. Maria Maggiore, consecrated ca. 434, was the first church in Rome dedicated to the Virgin Mary. The Christmas Eve midnight Mass was established there in imitation of Jerusalem's custom (known from the Armenian Lectionary), according to which a procession of the faithful went from Jerusalem to Bethlehem to celebrate the midnight Mass in the Church of the Nativity at Bethlehem. From there the procession returned to Jerusalem, where a second Mass was performed at dawn in the Martyrium Basilica of Holy Sepulcher. In Rome, the midnight service was celebrated at S. Maria Maggiore, and later two other services were added: the dawn Mass in the church of St. Anastasia and the day Mass at St. Peter's. The pope presided in all these services. The mosaics of the triumphal arch of S. Maria Maggiore that vividly display the infancy of Christ were likely correlated with this important event. The church acquired the nickname "Bethlehem" because, like in Bethlehem, the most important midnight service took place there. The mosaic images of Jerusalem and Bethlehem with gates open toward the central nave visually join S. Maria Maggiore with the colonnaded streets of the biblical cities. Their image evokes two pilgrimage centers associated with the celebration of Christmas and the places of Christ's birth and death. The open gates of both cities would also welcome the procession together with the pope walking through the central nave while the choir sang psalms and antiphons of the *introit* (the little entrance to the church). Indeed, the inscription on the triumphal arch even says: *Sixtus Episcopus plebi Dei* (Sixtus the bishop to the people of God). This inscription emphasizes the pope's wish to establish this church for the people of Rome. The heavenly cities, Jerusalem and Bethlehem, with open gates and colonnaded streets welcoming such a procession, appear as a manifestation of the pope's message. As such, these cities provide a link between heavenly and earthly realms in the sacred space of S. Maria Maggiore.

М. А. ЛИДОВА

Ангелы у небесного престола Богоматери:
формирование иконографии

MARIA LIDOVA

The Angels at the Heavenly Throne of the Virgin:
the iconography in the Making

Композиция «Богоматерь между ангелами» является центральной темой христианского искусства как на Востоке, так и на Западе. Появление небесных стражников подле фигуры божества было предопределено предшествующими традициями, в первую очередь иудейской и языческой. Библия описывает неземных существ в целом ряде сюжетов и, что особенно важно, свидетельствует об их присутствии в момент эпифаний, или мистических видений. В свою очередь из античного Рима в последующие века заимствуется идея абсолютного триумфа обожествленного императора, власть и военное превосходство которого в многочисленных изображениях прославлялись крылатыми богинями победы — Викториейми.

Сохраняя многие предшествующие исторические коннотации, композиции, изображающие Марию или Христа между ангелами, приобрели на христианском Востоке совершенно новое содержание. Труды богословов ранневизантийского времени свидетельствуют о том, что тема ангелов регулярно возникала в связи со спорами о природе Христа. Помимо этого, крылатые посланники выступали в роли основных посредников между земным и небесным мирами, свидетельствуя о божественности высших существ и выступая наставникам людей и примером для подражания. Далеко не очевидной была и сама возможность изображения неземных и невидимых созданий, и данный вопрос активно обсуждался одними и осуждался другими авторами.

Тем не менее, с раннего времени известны художественные воспроизведения небесных посланников. Первоначально они возникают преимущественно в сюжетных композициях и мало чем отличаются от изображений других персонажей. Позднее ангелов начинают изображать в виде небесной свиты и священ-

ной стражи по сторонам от фигур святых или расположенного по центру символа в виде креста. При этом художественное решение ангельских фигур претерпевает в поздней античности несомненную эволюцию, связанную с появлением крыльев и некоторых элементов одеяния, которые затем станут неотъемлемой частью их узнаваемого образа. Сохранившиеся произведения позволяют выявить череду сюжетных композиций, в которых присутствие небесных стражников становится обязательным.

Широкое распространение художественного мотива в виде ангельской свиты по сторонам от Богоматери и кажущиеся простота и очевидность данного иконографического решения лишь отчасти способны объяснить, почему исследователи до сих пор не уделяли этому сюжету должного внимания. Последнее тем более поразительно, если принять во внимание огромное значение этого образа, превратившегося со временем в главную икону христианского мира. Именно в этом изводе фигура Богоматери наиболее часто представлена в конхе многочисленных византийских церквей, где она приобретает центральную роль внутри храмового пространства за счет своего расположения над главным алтарем. В существующей литературе образ «Богоматери между ангелов» регулярно упоминается, но сам иконографический извод, связанный с присутствием небесной стражи, редко становился предметом систематического рассмотрения (исключения составляют лишь несколько работ).

В предлагаемом докладе будет прослежена история возникновения иконографии «Богоматери между ангелами», выявлены различные типологические примеры данной темы в ранневизантийский период, а также представлен ряд устойчивых вариаций, которым следовали мастера в своих произведениях. Поскольку решение ангельских фигур никогда не было случайным, но всегда воплощало определенную художественную идею, в работе будет предпринята попытка выявить содержание образа «Богоматери между ангелами», а также раскрыть спектр возможных литературных источников и имперских ассоциаций, предопределивших его распространение.

Можно предположить, что возникновение исследуемого извода было тесно связано с развитием культа Богоматери в V–VI

веках. Уже в самом раннем сохранившемся памятнике, а именно мозаичной декорации второй четверти V века в базилике Санта Мария Маджоре, ангельские фигуры являются неотъемлемой частью художественного замысла, представленного в развернутой программе триумфальной арки. Они оказываются активными участниками всех сцен с Марией и младенцем Христом. В ряде композиций их появление может быть отчасти объяснено текстами, в первую очередь, апокрифами, однако в большинстве случаев не только их присутствие, но и число не может быть подкреплено каким-либо письменным источником. По всей видимости, стремление включать изображения ангелов в сюжетные композиции было предопределено иными задачами, нежели необходимостью проиллюстрировать выбранный сюжет. Как бы там ни было, крылатые фигуры небесных вестников становятся частью той художественной реальности, которая окружала молящихся в храме. Воспринимаемое сейчас как нечто естественное, их введение в канву живописных произведений стало результатом сознательного выбора создателей раннехристианских и ранневизантийских программ.

Далеко не случайным было и размещение ангельских фигур внутри храмового пространства. Наиболее часто крылатых посланников можно видеть изображенными в конхе апсиды, а также по сторонам или в непосредственной близости от алтаря. При этом, как это часто бывает в византийском искусстве, их месторасположение предопределялось сразу несколькими причинами. С одной стороны, это было, как правило, связано с иконографией представляемого сюжета — Богородицею на троне с младенцем Христом на коленях и ангелами по сторонам. Благодаря такому решению зрительно воплощались слова древнейшей молитвы, характеризовавшей Богородицу как «честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим, без истления Бога Слова рождшую». С другой стороны, осознавалась важность ангельского присутствия и их незримого участия в литургии и совершении таинств на алтаре. Последнее можно проиллюстрировать словами Иоанна Златоуста, который писал:

«Тогда и ангелы предстоят священнику, и целый сонм небесных сил взывает, и место вокруг жертвенника наполняется ангельскими лицами в честь Возлежащего. [...] Некоторый пресви-

тер, муж дивный и неоднократно видевший откровения, говорил ему, что он некогда был удостоен такого видения, именно во время службы вдруг увидел, сколько то было ему возможно, множество ангелов, одетых в светлые одежды, окружавших жертвенник и поникших главами, подобно воинам, стоящим в присутствии царя». (О священстве, VI, 4).

Данная цитата позволяет не только проследить важность темы ангелов для богословской традиции и церковной практики, но и раскрывает стремление ранних христианских авторов, наставляя паству, призывать ее уподобиться крылатым вестникам небесного царства. При этом нередко используются прямые сопоставления с реалиями земного императорского двора, что предопределило целый ряд иконографических особенностей и художественных приемов, характерных для воплощения ангельских фигур в ранневизантийском искусстве.

Существующие памятники свидетельствуют о том, что художественная трактовка и иконографические детали образа ангельской свиты во многом зависели от того, какое именно послание вкладывали ранние мастера в свои произведения. Верное прочтение этих посланий, как и выявление их исторического контекста, позволит прояснить те сложные процессы, которые предопределяли распространение идей и образов, связанных с иконографией «Богоматерь между ангелами» на христианском Востоке и за его пределами в период раннего Средневековья.

ЮЛИЯ МАТВЕЕВА

Небеса и ткани: иконография, литургическая
практика, историческое развитие

JULIA MATVEEVA

Heavens and Textiles: Iconography, Liturgical Prac-
tice, and Historical Development

В истории византийской Церкви есть парадокс: очень тяжелые и крупные литургические ткани (в среднем около 160 × 270 см), вышитые серебром, золотом и шелком, называются «воздух» (ἀήρ), а иногда даже «облако» (νεφέλη). Эти названия говорят об их связи с небом и о легкости, но вид их этому противоречит. Кроме того, символически «воздух» означает камень, которым был завален вход в Гроб Господень. Как могло возникнуть такое разногласие названия, символики и образа? Понять это явление можно только комплексно, охватив разные сферы церковной жизни, в которых ткани были неотъемлемой частью.

Миропонимание, в котором складывалось отношение к этому типу церковных тканей, раскрывается через литературную традицию, где как в классических античных текстах, так и в библейских небо уподобляется ткани шатра или ткани одежды. Вход в Небеса как священное пространство соответствовал входу во Святое Святых и отделялся завесой. В новозаветной истории ткань Неба и Святого Святых впервые связывается с Телом Христа как входом в Небо и Святое Святых (Евр. 10:19–20). Это значение впоследствии развивается и поддерживается отцами Церкви. Как в Ветхом, так и в Новом Завете явления Бога и Его присутствие отмечаются через образ Его Славы (шехина), видимой как облако. Как один из элементов небесной сферы, это облако связывается с тканью покрыва и небесного шатра.

Иконография воплощала все эти словесные образы. Среди них — изображения небес и одновременно покрывающего облака в виде тканей роскошного шатра. Такие покровы располагаются в зените апсид прямо над тем местом, где расположен Престол. Покровы из тканей, подобные шатру, зонту или свисающим свободно полотнищам, показывают, что персонаж или событие священной

истории находятся под покровом Божественного присутствия, благословляются и вдохновляются Богом. Ткань как небесный или облачный покров переходит в сюжеты, связанные с явлением Бога, такие, как Получение скрижалей Завета, Преображение, Вознесение и Христос во Славе. В последних трех небесный или облачный покров из ткани во многом формирует иконографию мандорлы. Наконец, весь интерьер храма часто оформлялся подобно огромному шатру скинии, где сюжеты располагались на вытканых полотнищах, соединенных между собою шнуровкой или сшитых лентами, при этом особенно подчеркивалась текстильная составляющая этих соединений: передавались золотые швы, натяжение ткани, связанной шнуровкой, свисающие вниз фестоны, подобно тому, как они расположены на переходах от крыши к стенам в шатрах.

Литургическая практика использования тканей в литургии вторила образам литературы и иконографии. Ткани вошли в христианские храмы как бы по умолчанию. Принятые за образец способы организации священного пространства выделяли тканями самую сакральную часть храма. В иудейской традиции — завесы Святого Святых; в античной — завесы перед известнейшими алтарями: Зевса Олимпийского в Олимпии и Артемиды Эфесской. Ткани были очень крупных размеров, при этом могли подниматься и опускаться, подобно корабельным парусам. Эти полотнища украшались изображениями неба и по традиции дарились храмам царями или правителями. Продолжением этой традиции в христианском обряде становятся завесы кивория — навеса над престолом. Киворий был символом прославления и Неба, он выделял сакральное пространство, где совершается Божественное действие, не подвластное человеку, поэтому в культуре Средиземноморья он ставился над алтарем, над гробом, над троном и над источником. Эти четыре места установления кивория символически соединились в кивории над христианским престолом. Киворий мог стоять на колоннах или подвешиваться. Такие подвесные кивории часто сооружались из тканей и назывались «небеса» (ὀυρανοί). Завесы были неотъемлемой частью кивория, его естественным продолжением, традиционно имевшем на себе образы, связанные с небом. Эти ткани имели множество синонимов (до 17), что говорит об их значительном

месте в обиходе и жизни Церкви. В христианской традиции обнаруживается новое значение завесы как Тела Христа — входа в Небеса и Святое Святых. Это подчеркивалось тем, что завесы скрывали на время таинство Евхаристии, но в то же время были призваны «разъяснить несведущему народу» суть таинства через изображения. На завесах раскрывались темы, связанные с тайной Тела Христа: Воплощение, Тело Христа как Евхаристия и Тело Христа как Церковь. Последняя тема была широко представлена на завесах Св. Софии Константинопольской, подаренных Юстинианом Великим. Это были три крупных полотнища в центре алтаря над престолом, выполненные из ярких шелковых нитей, серебра и золота. Они представлялись значимым смысловым, композиционным и цветовым центром алтарной декорации на огромном серебряном кивории, подобном башне.

Историческое изменение в отношении завес началось во время иконоборчества, когда ткани с изображениями, закрывавшими, по понятиям иконоборцев, единственный истинный образ Христа — Евхаристию, уничтожались. Однако некоторые произведения все же удавалось спрятать и сохранить. При первом же восстановлении иконопочитания император Михаил I Рангаве дарит 25 декабря 811 г. в Св. Софию Константинопольскую завесы «древней ручной работы, ...украшенные прекрасными священными образами». Вторая волна иконоборчества с 813 г. снова губит многие сохраненные с трудом завесы с изображениями. К периоду иконоборчества относится замена в текстах термина «завеса» (всех ее синонимов) на термин «воздух». Воздухом называлась тонкая белая полупрозрачная ткань без образов, которая, вероятно, при иконоборческом правлении могла быть единственно возможным вариантом завешивания кивория. После второго и уже окончательного утверждения иконопочитания происходит постепенное возвращение в храмы завес с изображениями, и «завеса, называемая воздух», перестает отвечать своему названию, но термин закрепляется как вошедший в тексты. Практика подвешивания завес с образами на киворий также не восстанавливается полностью. Ткани больше не оставляют висеть над престолом. Их начинают выносить на Великом Входе, держать, закрывая киворий, когда священник входит под него к Престолу, и затем убирать. Первое подобие практики выноса воздуха на Ве-

ликом Входе фиксируется в IX–X вв. Наиболее раннее изображение выноса большого воздуха относится к XI в. Более широкое распространение иконографии «Великий Вход» и упоминаний выноса воздуха появляется в XII в.

Эволюция литургических тканей связана с трансформацией обряда с завесами в обряд с выносом воздуха. До иконоборчества св. Герман Константинопольский (ок. 730 г.) толкует киворий как Ковчег Завета, Гроб Господень и место, где находится небесный жертвенник. Завеса — Тело Христа как вход в Небо и Святое Святых. Но значение меняется. Когда священник входит под киворий-Гроб, за ним закрывается завеса, которая означает уже камень Гроба. Когда Воскресает Христос, ангел отваливает камень — и дьякон поднимает рукой завесу.

После иконоборчества, когда воздух постепенно начинает развиваться как ткань, выносимая на Великом Входе, он полностью дублирует и заменяет завесу, принимая ее символическое значение, размеры, иконографию и функцию. На время активных изменений с воздухом и постепенный уход на второй план завес приходится начало развития иконостаса. Функция кивория также переходит на иконостас и в особенности на Царские врата, куда переносится и завеса (катапетасма), утратившая большие программные изображения. Иконостас полностью берет на себя функции, которые некогда исполняли масштабные завесы кивория, он разворачивает и реализует их в еще большей мере, с большей полнотой и силой художественных средств и становится новым смысловым и художественным центром храмовой декорации. Как ранее в иконографических программах завес, так затем и в иконостасе ставится задача показать вход в Небо, сокрыть на время Тайны Св. Даров и одновременно объяснить их народу через три аспекта осмысления Тела Христа: Воплощение, Церковь как Тело Христа и Евхаристию. С развитием иконостасов кивории и завесы утрачивают свое значение, однако традиция царей и других властителей дарить в значимые для них храмы огромные ткани, украшенные изображениями из золота и шелка, остается еще долгое время, хотя впоследствии переходит на большие воздухи. Наиболее древние воздухи больших размеров бережно хранились и выносились на особые праздники, обязательно на Пасху, из чего затем начинает постепенно появляться и расти обряд

выноса плащаницы и ее почитание. Сами же воздуха, выносимые на каждой литургии, постепенно сокращаются в размерах и утрачивают изображения.

Таким образом, ткань как Небо, как облако — явление Божественной Славы, как Тело Христа — вход во Святое Святых подарила Церкви яркие образы для проповеди, богатство иконографии, развитие идеи иконостаса и целую династию литургических тканей.

NICOLETTA ISAR
Shaping the Air:
Hierotopy of “*the Breezy Time of the Day in Eden*”

НИКОЛЕТТА ИСАР
Формируя Воздух:
Иеротопия “свежего времени дня в Раю”

Air is something happening on a habitual basis. We do not notice it. It is something established, unmitigated, prevailing. Omnipresent yet invisible, eventually made visible (perceptible) by the stirring effects. Thus, it is the place of movement. The place of manifestation. Rather, a medium, a transparent medium like water. But without light, it is not. Air is, and it is not; it is all or nothing; ordinary and extraordinary.

The story of Adam about the time when he was in the Garden of Eden, and after he left the garden is such extra-ordinary story about airy phenomena. Hidden in the ancient knowledge, the story is recently resurfaced in the work of the scholar of the Second Temple Margret Barker, but also contained in *Pseudepigrapha*. The story is important because it helps us learn something of the Edenic universe, although is not quite sure if we could really grasp the whole mystery. What was the heavenly density of its fabric, the primordial elements, among them, air — the breeze, the winds? Speculating if we (the Moderns) could still get a glimpse of Paradise — Dante’s *paradiso* — Erza Pound concludes:

“we appear to have lost the radiant world where one thought cuts through another with clear edge, a world of moving energies *mezzo oscuro rade, risplende in sè perpetuale effecto*, magnetisms that take form, that are seen, or that border the visible, the matter of Dante’s *paradiso*, the glass under water, the form that seems a form seen in a mirror, these realities perceptible to senses, interacting, *a lui si tiri* [...].”

What the author wants to say is that we lost the capacity of perceiving with our own senses the stuff, *materia*, out of which Paradise was made. This world of transparency of glass under water with the substance of sheer light reflected in the mirror, as described by Dante, it was then accessible to senses, now is lost. Only poetically could it be evoked as a diaphanous corporality of the image reflected in the mirror. But even to such holy men like Paul, argues Ambrose, the experience of the place of paradise and its nature was a difficult task to contain in words. Paul “was unable to remember whether he saw it in the body or out of the body,” he “heard words that he was forbidden to reveal.” Our task will be even more difficult.

But while Pound’s Modernist perspective laments the fall of our sensorial capacity to grasp the wonder, the contemporary Byzantine scholar should still endeavor to decipher something of the elemental of Eden, of its air, the bio, the breath that is so vital for us. This paper will attempt to retrieve something of this unimaginable reality from Biblical texts, and Byzantine sources, from ancient poetry, especially of Ephraim the Syrian, and captured in images (the cycle of Creation). Two question will prevail and delimit this vast field of investigation. First, what was the nature of air, the wind, the breeze stirred around by the “steps” of God in Paradise sensed by Adam while he was still around, and communed with God in Eden? What could a contemporary scholar employ as a reliable instrument of work to make eventually the mystery say-able. This is to say, what is the logos that could articulate in discourse the primordial universe, particularly the paradisiac air, and its relation with the rest of the primordial elements? The second question will dwell on the lamentation of Adam, his memory of Paradise, the recollection of air, and how the senses sanctified could help him overcome the post-lapsarian adamic agony.

Airy phenomena, as they come out from Biblical texts, are manifest as sheer luminosity or blaze, as fire, and breeze, as a remembered fragrance, or the sound of the divine presence, like the voice of God heard by Adam and Eve in the Garden of Eden. Adam himself is said to have remembered it while he was still communing with God in Paradise. Genesis 3:8 is one of the most interesting examples of airy phenomenon in the Bible. Following the disobedience of Adam and Eve, the voice from heavens was employed as a vehicle which delivered news of divine judgment: “*They heard the voice/sound of the Lord God walking in the garden at the breezy time of the day*” (Genesis 3:8). The interpretation of this Biblical line will generate an inciting and passionate investigation. We know air by means of sound, which reveals the singular mode in which air and sound are intertwined, the voice of God (*bal kol*) becomes a vehicle, a stirring, transformative agent in the constitution of the space — the space of operation and manifestation — the “primal theophany.” This hierotopic airy phenomenon under the guise of “the voice of the Lord” which first appears in the Genesis 3:8 gives shape to air, and spatial substance to a sounding petrifying vision, a theo-phony that changed forever mankind’s destiny. The memory of the brightness of paradise, its luster, the bright nature they lost, and the acoustic presence of the Lord will be for Adam, in the days to come, both agonizing and redemptive. This is recorded in “The First Book of Adam and Eve” of *Pseudepigrapha*, after they were cast out from the garden, and placed in the darkness of the *Cave of treasures*:

He (Adam) then said to her (Eve), “Remember the bright nature in which we lived, when we lived in the garden!

O Eve! Remember the glory that rested on us in the garden. O Eve! Remember the trees that overshadowed us in the garden while we moved among them.

O Eve! Remember that while we were in the garden, we knew neither night nor day. Think of the Tree of Life, from below which flowed the water, and that shed lustre over us!

Remember, O Eve, the garden land, and the brightness thereof!

Think, oh think of that garden in which was no darkness, while we lived in it.”

God made Adam live in the western border of the garden, because on that side the earth was very broad. He commanded him to live there in a cave in a rock — the Cave of Treasures below the garden. God did not put Adam to the southern side of the garden because, when the wind blew from the north, it would bring him, on that southern side, the delicious smell of the trees of the garden. This was so that he would not be able, and he should not be able, to smell the sweet smell of those trees, forget his transgression, and find consolation for what he had done by taking delight in the smell of the trees and yet not be cleansed from his transgression.

But when he was expelled out from Paradise, while he was still in the garden, Adam took with him the paradisiac aromatics. He took with him gold, frankincense and myrrh to remind him of the garden, and these were buried with him (*Testament of Adam* 3.6). The *Testament of Adam* was a Christian (Syriac) text compiled by the mid third century, including pre Christian elements. *The Book of Adam and Eve* records the story of the three archangels sent to Eden to bring the gifts for Adam. Michael brought the gold, Gabriel the incense, and Raphael the myrrh, setting up a typology followed in the story of the Three Magi coming to bring their offerings to the new Adam, Christ, at His birth. The three gifts brought to Christ, gold, frankincense and myrrh, were also, argues Barker, the three symbols of worship in the original temple. Thus, gold was the material of which the vessels and furnishings of the temple were made, and the two perfumes, frankincense and myrrh, were the most important aromatics used in the holy of holies. There was also a special blended incense — the incense of spices — based on frankincense, and the special blended anointing oil mainly perfumed with myrrh. Adam took these gifts from Eden and hid them in a cave known as *The Cave of Treasures*. This is recorded in *The Book of the Cave of Treasures*, which gives also the location of the cave, down the mountain of the Paradise. There, Adam has consecrated a house of prayer inside the cave. Adam asked to take with him the seeds of incense shrubs so that he could make an offering to God, so his prayers would be heard by God. The perfume remembered him the presence of God, *it was* the presence of God.

The Jewish tradition has it that the original temple itself represented the Garden of Eden, and as Barker argues, the lost Garden of Eden was remembered as the original temple, which has been de-

stroyed at the end of the sixth century BC. The story of the temple perfumes is linked to memories of the lost temple and the lost Garden of Eden. Gold, frankincense and myrrh were the symbols of Eden and the temple. The perfumes conveyed the memory of a lost temple. They reminded Adam a time when he was dressed in the garments of glory, not the skin of the mortal body; when he lived in Eden and he could hear the “breezy air” of God walking in the garden (Genesis 3:8) and the song of the seraphim ‘Holy Holy Holy’ (*Testament of Adam* 1.4). But now, all he could do was to burn incense and recall the presence of the Lord, the memory of the lost grace. The dense smoke of the perfume of the sacred oil shaped the air, but the oil itself was no longer available. Of this fragrance that saturated the air in Paradise, filling it with the divine presence, Ephraim the Syrian, the blessed poet, wrote in-spired poetical lines. This was the Fragrance of Life — the true Fountain of Life.

MAXIMOS CONSTAS

St Paul’s Ascent to Heaven in the Byzantine Tradition

МАКСИМОС КОНСТАС

Возхождение на небо св. Павла в византийской
традиции

St Paul’s visionary experiences and in particular his ascent or ‘rapture’ (ἄρπαγή) into the third heaven have long troubled modern scholars for whom the familiar Paul is transformed into a believer in celestial wanderings. Accounts of ‘visions and revelations’ (2 Cor 12:1), and of journeys to ‘heaven’ and ‘paradise’ (2 Cor 12:2, 4), make Paul seem more like a medieval Byzantine saint than a modern Protestant pastor, and argue for an image of the apostle as a man of ‘mystical’ experiences in a way that scholars have found difficult to conceptualize. However, Paul’s letters, as well as the descriptions of Paul’s life and work in the book of Acts, provide ample evidence of visionary experi-

ences, divine revelations, and transformative states of ecstasy and mystical transport.

This paper studies Paul's ascent or 'rapture' into the 'third heaven' (described in 2 Cor 12:1–5) in the Byzantine theological tradition. Paul's account is the only firsthand description of an ascent to heaven to have survived from the first century. It is tantalizingly brief — around fifty words — little more than an elliptical digression about 'visions and revelations' embedded in a larger argument. In the tradition of ironic boasting, Paul writes of 'a certain man' who was 'caught up' into the 'third heaven,' though he afterwards states that this man was caught up into 'paradise,' where he heard 'certain ineffable words that cannot be spoken.'

Byzantine readers were consequently left to wonder about the precise relation of the 'third heaven' to 'paradise.' Some readers understood these to be different names for one and the same location, while others believed Paul was speaking of a two-stage ascent, or perhaps of two separate ascents that took place at different times. Further ambiguity arose over whether or not this was a bodily or spiritual experience, since Paul claimed not to know if the ascent to heaven took place 'in the body' or 'out of the body.' Not least, Paul said nothing about the content, meaning, or purpose of the revelation he received, or why the words that he heard could not be communicated to others.

Despite these ambiguities — or perhaps because of them — Paul's ascent into heaven attracted considerable interest throughout the patristic and later Byzantine periods. On the whole, Byzantine exegetes, theologians, and spiritual writers accepted the account as entirely fitting and natural, recognizing in Paul's rapture a paradigm for their own spiritual experiences, a connection authorized by the influential *Life of Antony*. The connection itself, however, is much older, and appears already in highly developed form in Origen's *Commentary on the Song of Songs*, which conflates the connubial 'inner chamber' of the Song with the 'place' of apostle's 'third heaven.' Origen's *Commentary* survived only in a Latin translation, though the passage linking Paul's ecstasy with Christian mystical experience was preserved in Greek in the *Catena on the Song of Songs* compiled by Prokopios of Gaza, and thus remained available to Greek readers through the end of the Byzantine period and beyond.

From at least the third century, then, Greek theological and spiritual writers interpreted Paul's ascent to heaven as an expression of the highest form of mystical experience. Undoubtedly the most elaborate example of such an interpretation is found in Maximos the Confessor, *Ambiguum* 20, which this paper will consider in detail. Maximos interprets the event in the framework of his theology of divinization, which requires the recipient, after the manner of Paul, to enter a state of ecstasy. The Confessor speculates as to the meaning of Paul's equivocation about being in the body or not, for which he offers a novel solution. He further argues that the words Paul heard in paradise cannot be repeated, for having been 'sounded' in a realm beyond both *aisthesis* and *noesis*, they can neither be grasped by thought, nor expressed through speech, nor apprehended by ordinary human hearing.

This paper also considers Michael Psellos's treatise on 2 Cor 12:2–4, an important exegetical and theological work that has been largely overlooked by commentators. Psellos explores the geography of the sensible and heavenly words, and speculates on the possibility of human passage to a place beyond body and mind. He contrasts the 'earthly paradise,' which is a relatively more sensory plane of existence, with the more intelligible celestial realms that exist beyond it. Psellos describes Paul's movement through these levels using a range of metaphors, including an analogy drawn from music, so that the ascending and descending mind moves from one register to another through a sequence of key changes and chromatic modulations.

Late Byzantine authors are also discussed, chiefly Gregory Palamas. Palamas's understanding of Paul's rapture falls squarely within the patristic tradition of interpretation, being primarily indebted to Dionysios the Areopagite and Maximos the Confessor. Throughout the *Triads*, Palamas cites Paul's account extensively, and suggests that the apostle's celebrated vision of light on the road to Damascus, and his being 'caught up' into the third heaven, are one and the same event. In addition, Palamas supplies a missing piece of the puzzle about whether Paul was 'in the body or outside of it.' Building on insights in Maximos the Confessor, Palamas argues that the ecstasy of divinization requires a cessation of sensation and thought. In the ecstatic displacement of the self, the apostle is overtaken by the divine actor, who becomes his center, as well as the center of his sensory and intellectual activities.

This paper surveys a range of Byzantine exegetical, theological, and spiritual interpretations of 2 Corinthians 12:1–5. The authors and texts under consideration delineate a cartography of the celestial world, including the location and nature of the earthly paradise; the number and nature of a series of interconnected heavenly spheres; and the possibility for embodied human beings to pass into such places and return from them, becoming visionary heralds of a new reality.

PAROMA CHATTERJEE

The Miracle at the Blachernai and the Aer:
A Liturgical Framework

ПАРОМА ЧАТТЕРДЖИ

Чудо во Влахернах и «Воздух»:
литу́ргический контекст

This paper situates the so-called “usual miracle”/ “Friday miracle”, or the miracle at the Blachernai church (c. 11th century CE), in the context of the Byzantine liturgy. The miracle, which occurred on a fairly consistent basis on Friday evenings (with some exceptions), consisted of the raising of a veil covering an icon of the Theotokos and her son. The veil remained raised until the following day when it fell of its own accord, thus signaling the end of the event. Evidently a throng of people — Constantinopolitans and tourists, emperors and commoners — witnessed it at different moments. However, there exists only one Greek account of the miracle, which was scripted by the prodigious polymath, Michael Psellos, at the order of the reigning emperor Michael VII Doukas. Psellos wrote his discourse *not* to commemorate the usual miracle per se, but on the particular occasion that the Blachernai icon adjudicated over a court case regarding a disputed property between a general and a group of monks. Nonetheless, Psellos’ remarks on the usual occurrence (as opposed to the specific occurrences pertaining to the case) are illustrative of the broader resonance

of the relationship of the icon to its veil, and the transformation of matter into spirit.

This paper argues that Psellos' account and interpretation of the usual miracle plays, in part, on the resemblance of the Blachernai icon's veil to the *aer*, or liturgical cloth, customarily used to cover the bread and wine on the altar. Psellos remarks that the raising of the veil was accomplished "as if some breath of air gently moved it. What happens is unbelievable... and an overt descent of the Holy Spirit. The form of the handmaiden of the Lord changes simultaneously with what is accomplished, as it receives her animate visitation, thereby visibly signaling the invisible." This is the only written account in which the "form" of the Theotokos is said to change along with, and/or as a consequence of, the movement of the veil. Scholars have situated this remark in the Neoplatonic context informing some of Psellos' oeuvre. But might there be yet another dimension to it, one that draws on the liturgical framework which would have been rather more accessible and familiar to a general public? Alexei Lidov's scholarship on that other spectacular event — the Tuesday miracle — furnishes an excellent model for contemplating this issue. Lidov argues convincingly that the Tuesday miracle (in which an icon of the Hodegetria miraculously moved about its human bearer and, at one point, even whirled about in the air) was a liturgical re-enactment of the events of the Avar siege of 626 CE when an icon the Theotokos was believed to have been carried around the walls of Constantinople in a successful bid to ward off the enemy.

In a similar mode, I contend that the Friday miracle at the Blachernai church alluded, in part, to the key liturgical acts of the concealment and subsequent revelation of the eucharistic gifts and the concomitant meanings associated with those acts. These were not simply a matter of hiding and then showing the bread and wine; they also entailed the evocation of a suite of allegorical images intended to recall the historical life of Christ. In the eleventh century Nicholas, bishop of Andida, remarks in a well-known passage that the closing of the sanctuary doors, the drawing of the curtain, and the placing of the *aer* over the gifts on the altar signify the night on which Jesus was betrayed and his trial; the removal of the *aer*, drawing back of the curtain and opening of the doors signify the morning on which he was led away and handed over to Pilate. Thus, the act of concealing and re-

vealing the sanctuary space and the gifts by means of the curtains, doors, and the aer conjure critical moments in the Christian narrative. But even more significantly, Nicholas of Andida defines the anaphora as “looking to the prototypes of the mysteries being performed.” Nicholas thus points his audience not merely to the technical sense of anaphora as the sacrificial offerings, but also to what it represents: the God-man’s suffering and resurrection. The idea is that every act performed by the priests at the altar is analogous to, and representative of, a specific moment/s in the life of Christ.

Drawing on the liturgical framework delineated above, my paper proposes that the Blachernai miracle was suggestive of a similar sort of visual analogy. The veil that first covered and later uncovered the icon referred, in the simplest terms, to the real presence of the deity activated in the image, just as presence was believed to infuse the Eucharistic gifts. In more complex terms, the miracle could refer to a range of moments in Christ’s historical life encompassed *between* the acts of the raising and the falling of the veil which, in turn also effected the interaction of the beholders and the icon at hand. In Psellos’ formulation, it is only *after* the veil is raised that the crowd enters into a closer relationship with the Theotokos who seems to embrace the onlookers to her very chest (much as she does her son). I suggest that just as the subject of the Eucharist generated critical questions regarding the real presence of, and proximity with, the deity, so too does the Blachernai miracle raise similar issues with the key difference that these cluster around an *icon*. The event is thus reflective of an ongoing debate in certain circles regarding the powers and limits of holy images (as opposed to relics and/or the eucharist) in invoking and containing sacred presence which continued to animate Byzantium even in the post-Iconoclastic era.

FREDERICK LAURITZEN

Heavenly Troy in Constantinople.

Psellos on the hierotopy of Homer's Iliad 4.1–4

ФРЕДЕРИК ЛОРИЦЕН

Небесная Троя в Константинополе.

Пселл об иеротопии Илиады Гомера (4.1–4)

In eleventh century Constantinople, one finds the hierotopy of Troy described in Psellos' *Philosophica Minora* 1.42 Duffy.¹ The essay is focused on the interpretation of Homer's Iliad 4.1–4, where the Gods are holding a banquet:

*Οἱ δὲ θεοὶ παρ Ζηνὶ καθήμενοι ἡγορόωντο
χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δὲ σφισι πότνια Ἥβη
νέκταρ ἐοινοχόει· τοὶ δὲ χρυσεόις δεπάεσσι
δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες·*
(Homer, *Iliad* 4.1–4 West)

*The gods sat and spoke beside Zeus,
In the golden hall. Among them mistress Hebe
Poured the nectar. They greeted each other
With golden goblets, looking at the city of the Trojans.*

Michael Psellos (1018–1081) points out that he is transposing the meaning of these lines towards the truth (*αὕτη τοῦ ψεύδους πρὸς ἀλήθειαν μεταποίησις* 1.42.138). He is not undertaking a literary allegory, but indicating the truth of the relations between the elements described in the text. It is a sort of intellectual hierotopy in which the relation of each individual needs to be considered within the context of the narrative. He thus indicates that Troy has a cosmic nature (*Τροία γὰρ ἀτεχνῶς ἢ κοσμικῇ αὕτη κατάστασις πέφυκε* 1.42.126–127).

The argument begins by claiming that the etymology of the word Zeus is 'life' *ζωή*, based on Plato's *Cratylus* 396ab.² Therefore, it is

¹ Duffy J. Michael Psellos *Philosophica Minora* I. Leipzig, 1992.

² συμβαίνει οὖν ὀρθῶς (b) ὀνομάζεσθαι οὗτος ὁ θεὸς εἶναι, δι' ὃν ζῆν ἀεὶ πᾶσι τοῖς ζῶσιν ὑπάρχει· διείληπται δὲ δίχα, ὥσπερ λέγω, ἐν ὃν τὸ ὄνομα, τῷ "Διὶ" καὶ τῷ "Ζηνί." (Pl.*Crat.* 396a8–b3 Burnet in J. Burnet, *Platonis opera* I, Oxford 1900).

life which presides the gathering. Moreover, Psellos quotes the Gospel of John 14:6 where Jesus defines himself as life.¹ Psellos claims that if Zeus is life and if life is Jesus then those around Zeus are the same as those around God. The Gods around Zeus are the angelic host. The banquet described in Homer's *Iliad* describes the relations between metaphysical entities. Psellos' concern in this essay is to define the participants of the divine banquet as angels (1.42.48–65). He then identifies the goddess Hebe, who is pouring nectar to the gods, with 1) the unity and distinction of the Trinity 2) providence 3) judgement. (1.42.82–110).

The final section (123–137) deals with Homer *Iliad* 4.4 where these divine beings are looking at the city of Troy (*Τρώων πόλιν εισορόωντες*). Psellos draws the consequences of such arguments and indicates that the city of Troy and specifically the narrative of the Homeric epics describe the dynamics between people within earthly life, since 'we are not pure intellects' (*οὐ γάρ ἐσμεν ἀκριβῆς νοῦς* 1.42.117). The enemies outside Troy are construed as demons (*οἱ πολέμιοι ἡμῖν δαίμονες* 1.42.136). Even Helen and Hector are interpreted according to their relation to the War of Troy as a hierotopy of the universe.

Thus, Psellos in this essay defines three levels of reality described by Homer in the *Iliad*: 1) the divine 2) the angels 3) world. The divine is represented by Zeus, the angels appear as gods at the banquet and Troy is the world where the demons are the enemies. Psellos indicates the war of Troy as described in Homer's *Iliad* 4.1–4 as the relation between different metaphysical and physical entities: it is a heavenly hierotopy above the plain of Troy.

¹ λέγει αὐτῷ ὁ ἰς Ἐγὼ εἰμι ἡ ὁδὸς καὶ ἡ ἀληθεῖα καὶ ἡ ζωὴ οὐδεὶς ἐρχετὲ πρὸς τὸν πατέρα ἢ δι' ἐμοῦ (John 14:6 Alexandrinus).

IVAN FOLETTI, ADRIEN PALLADINO
 The Upper Waters in Christian Cosmology,
 Between Historiography and Materiality
 (Tribute to Andrej N. Grabar)

ИВАН ФОЛЕТТИ, АДРИАН ПАЛЛАДИНО
 Верхние Воды в христианской космологии,
 между историографией
 и материальными свидетельствами
 (Посвящается Андрею Н. Грабару)

In 1957, André Grabar dedicated a seminal paper (*La mer céleste dans l'iconographie carolingienne et romane*) to mosaic decorations in the early Middle Ages, from Santa Costanza (4th century) to Santa Maria Maggiore (13th century), through manuscript illumination. In the analyzed mosaic decorations are represented, in the lower part, large bodies of water. The latter are full of life: small fish, birds, fishermen, are represented in these waters. As Grabar noted, this apparently very pagan iconographies, reminding Roman nymphaea, are often present under theophanic images or below representations of the Heavenly spheres. Grabar concluded from these remarks that while being so full of antique memory, the function of the lower waters was to represent a physical and metaphorical division between the human world and the divine sphere. This concept was a widespread belief in Christian cosmology.

Starting from this paper, we would like to investigate on the one hand the methodology of Grabar and the reason why, at that very point of his biography, he dedicated his research to this topic. On the other hand, we intend to propose a more complex reflection about visual, physical, and performative barriers created in order to permit the access to the Heavenly vision within the sacred space of hierotopy of Late Antiquity. As we will try to demonstrate, Grabar's proposition has indeed to be enlarged in a more complex scheme. The final step of our paper will then be to understand the part of the historicity in elaborating intellectual and art historical patterns.

MARINA VICELJA-MATIJAŠIĆ

Imagining Heaven in Medieval Istria

МАРИНА ВИСЕЛЯ-МАТЪЯШИЧ

Образы Небес в средневековой Истрии

In medieval times, reconstructing idea of heaven mediated through images, was connected with the notion of heaven which needed to be continually present visualized most often allegorically as a contrast to the earthly sphere. It was connected with the capacity of man to construct meta-space, divine reality and the place of the afterlife, which stands outside of the normal categories of “space” but, in the same time it was represented through visions of space and was related to time, both linear time on earth and more important, eschatological time of eternal life. This was central to the medieval imagination since fulfillment of heaven (or torments in hell) was expected to last for eternity. Theological concepts referring to various aspects of ‘heaven’, but also literary and popular interpretations as well as vernacular tradition were represented using iconographic models and narratives, ranging from the depiction of fundamental Biblical texts such as Genesis or Revelation, to the complex programs of *speculum*. These models were used in a way to respond to the needs of a particular audience and, therefore, it is important to underline that heaven was not perceived as an imposing and immovable entity, but rather a variously understood and depicted zone of infinite space “existing” above the earthly sphere of human life. In this paper, I’d like to discuss how these visions of heaven were constructed and how they operated within historical, religious and cultural context of Istria and northern Adriatic in middle ages. This research is more specifically focused on the corpus of wall paintings in Istrian churches. Therefore, medieval aesthetics as an important framework for the specific creations of heaven will be discussed as well.

A well preserved corpus of wall paintings in the churches of Istria presents a valuable source for studying the medieval concept of heaven. The paintings constitute integral part of decorative programs of churches mostly in small, provincial towns in the hinterland of peninsula, oriented towards small communities of prevalently local petty

nobility, landed gentry and their tenants and peasants. Exceptions are churches in bigger towns that have preserved medieval wall decoration such as Pazin and Labin. The wall paintings can be dated in the period between the mid-14th and the end of the 15th century and the masters who executed them were under the influences of the north Italian and German lands, the International Gothic style as well as the Early Netherlandish art through the sketchbooks many of the wall painters used. Most of the preserved paintings cover the church walls, and some are preserved on the ceilings of both naves and sanctuaries. We can discern three major topics that relate to the representation of heaven: Biblical heaven (Genesis and Revelation), eschatological heaven (the space of the afterlife) and the “scientific” heaven (Cosmos, the sky). In all three cases heaven is perceived not as a notional reality but as physical place above the earthly zone. However, the placement of the images is not necessarily connected to this up-down paradigm. The allegorical representations of eschatological heaven are usually located on the western wall, topographically centered within the images of Final Judgment and in comparison with the depictions of hell and the tormented. It is interesting to observe the ways the immortal souls, the spiritual bodies of the blessed are depicted following St. Paul’s views in comparison to St. John’s vision. It is especially observed in the decorative programs of Hrastovlje, Beram and Vizina. In the parish church of Pazin, in the vault of gothic sanctuary, the Biblical heaven (Genesis and the Battle of Angels) is envisaged. This cycle represents a high quality production, both in skill (adjusting compositions to the demanding format of surfaces) and in iconography. The frescoes are the product of an itinerant artist, engaged by the local nobility Devin/Walsee or the members of the Duchy of Austria in the second half of the 15th century, according to the coats-of arms on the ceiling. There are several theses explaining and defining the frescoes in relation to the workshop in Pazin or the masters such as Jakob Sunter or Leonard of Brixen. The iconographic program is based on the Netherlandish *Biblia pauperum* blockbook but with some original inputs. Although the sequence of events and the general layout and composition do not follow the strict rules, it is evident that the commissioner(s) was highly educated and that the message is visualized for an audience that outpace the common boundaries of Istrian upholders communities. The most complete cycle of Genesis that in-

cludes 13 scenes, is represented on the ceiling of the church in Hrastovlje. The iconography of the frescoes is based on both *Biblia pauperum* and *Speculum humanae salvationis*.

Representations of heaven as physical existence, as a “body” created by God were just a few and they refer to the linear time on earth, in the scenes of calendar. The exception are the newly discovered frescoes on the ceiling in the chapel of the ex-Augustian convent in Rijeka, dated to the second half of the 15th century, preserved in fragments that depict Sun and Moon with the four elements personified by four humans riding four different animals.

Images of heaven are thus shaped by general notions of paradise (based on common models and iconographic types) and by individual expectations and projections of earthly wishes which mirror the cultural milieu and customs. Therefore, in the fresco opus of the Istrian churches we do not find elements of more “intellectual” pursuit towards the thoughts of heaven, such as the images of heaven as Heavenly Jerusalem or scenes of courtly love (according to St. Augustine) with the few exception in Hrastovlje and Pazin, especially in the scene of the Genesis where God appears with the royal crown.

Images of heaven in Istria hold specific didactic function but also the aesthetic one, since by looking at the heavenly scenes beholders should be overwhelmed by the beauty (understood as the grace, generosity and justness of the life in the place designed by God) and the prospects of the heavenly life.

И. Е. ПУТЯТИН

Космические символы в искусстве византийского
мира: к вопросу об интерпретации зооморфных
изображений в древнерусском и грузинском
средневековом искусстве

ILYA PUTIATIN

The Cosmological Symbols in the Byzantine World:
A Re-interpretation of Zoomorphic Images
in Russian Medieval and Georgian Art

Звездам служащие звездою учахуся
Тебе кланяться, Солнцу Правды...

Тропарь Рождеству Христову

В нашем исследовании речь пойдет об особом виде орнамента, преемственного в искусстве византийского мира от античности: об изображениях животных и птиц или групп животных. Эта тема хорошо известна: такие изображения могли быть связаны в линейные композиции, как в виде отдельных фигур, так и в форме цепочек медальонов или (что наиболее распространено) в виде фигурок зверей и птиц, вписанных в завитки акантовых листьев и других гирлянд типа меандра. Зооморфные мотивы были представлены также в виде так называемых геральдических (антитетических) композиций, в которых животные изображались симметрично по два, обращенными друг к другу (например на фасадах Малой Митрополии в Афинах или в мозаиках пола собора Св. Марка в Венеции). Эти композиции, в формальном отношении, тоже часто называются орнаментальными. Третий вид «звериных» фигур, наиболее известный ввиду распространенности во многих древних культурах, — это группы борющихся животных. В классическом виде он также сложился ещё в античности (например знаменитые произведения греко-скифского золота).

В византийском искусстве, как известно, такие орнаментальные изображения животных были широко распространены в мозаиках пола, рельефах стен и алтарных преград; в декоративно-

прикладном искусстве: на сосудах, на тканях (в том числе на одежде), а также на надгробиях. Кроме того, они появлялись на предметах мебели, на ларцах и в книжной миниатюре (даже на страницах Евангелий).

В географическом отношении эти изображения известны по всему византийскому миру, вплоть до фасадов владими́ро-суздальских храмов XII–XIII веков.

Столь широкое распространение этих мотивов в пространстве и во времени заставляет задуматься о причинах их популярности в византийском мире (сегодня уже нельзя всерьез рассматривать версию о тайном язычестве владими́ро-суздальских мастеров), а также о смыслах этих изображений, которые и были истинной причиной их распространенности. Геометрическое построение зооморфных композиций в виде цепочек или завитков наводит на размышления об изображении течения времени, что сегодня уже достаточно хорошо разработано для античного (меандры, гирлянды) и скифского (сцены борьбы животных) искусства. Начаты междисциплинарные исследования связей концептуальной языковой метафоры времени и визуальных метафорических изображений времени в искусстве (в том числе — с привлечением греческих и византийских материалов). Наиболее полным современным исследованием в области изображения времени в византийском (и вообще христианском) искусстве является изданная в 1984 г. в Париже монография Жана Рише, которая все ещё остается почти неизвестной русскому читателю (нам удалось опубликовать введение и две главы в журнале «Искусствознание» № 3–4 за 2007 г.).

Символический язык изображения времени в раннехристианском и средневековом церковном искусстве (в том числе — в грузинском и древнерусском) все еще остается малопонятным современному зрителю, тогда как его изучение и расшифровка поможет нам не только полнее и правильнее интерпретировать памятники древнего церковного искусства с зооморфными сюжетами, но и откроет пути к применению таких изображений сегодня при создании новых храмов и восстановлении древних. Символические изображения календарно-временных систем, напрямую связанные с годовым кругом богослужений, были средством глубокого и разностороннего художественного осмысления как мира небесного и вечного тех частей храма и

предметов утвари, где невозможно было поместить исторические (антропоморфные) священные образы (иконы).

Если обратиться к сохранившимся памятникам средневекового грузинского искусства, то присутствие подобных зооморфных изображений можно обнаружить в течение примерно тысячи двухсот лет. Это свидетельствует о глубокой и устойчивой иконографической и, очевидно, смысловой традиции декорации фасадов грузинских храмов. Характерно, что многие из этих памятников и в мемориальном, и в символическом отношении были связаны с раннехристианскими храмами Святой Земли. В самой древней базилике Грузии — в Болнисском Сионе — сохранились капители с изображениями павлина, быка с крестом между рогами, козла между двумя львами, медведя, бегущего за серной. Кроме важного символического значения, связанного с образами Христа и воскресения, здесь уже можно обнаружить элементы календарно-зодиакальных систем, о которых подробнее будет сказано в нашей статье. Поскольку Болнисский Сион является постройкой последней четверти пятого века (чаще всего датируется 478–493 гг.), то здесь мы имеем дело с живой традицией античных и раннехристианских изображений, известных в это же время по всему Средиземноморью.

Символическому астральному истолкованию хорошо поддаются и другие памятники средневековой архитектурной скульптуры Грузии. Среди наших примеров будут храм Успения Богородицы Атени Сиони, знаменитый храм Светицховели (Животворящий столп) в Мцхете — церковь Двенадцати апостолов, храм Спаса Нерукотворного в Самтависи. Неизвестно, насколько осмысленно, но традиция зороморфных рельефов с зодиакальными подтекстами существовала в Грузии вплоть до конца XVII в. На южном фасаде церкви Успения Богородицы в крепости Ананури (1689!) по сторонам монументального плетеного креста святой Нины изображены два мировых древа с виноградными плодами, а рядом с ними — бараны, козлы и очень похожие на рельефы Самтависи кошачьи хищники, здесь остроумно привязанные за ошейники к солярным символам.

Все зодиакальные интерпретации скульптурного декора византийского и средневекового мира сегодня оказались возможными и достаточно достоверными благодаря вдохновенному ис-

следованию выдающегося французского филолога и искусствоведа второй половины XX века Жана Рише. Во второй части сообщения мы помещаем развернутый анализ его работ в области зодиакальной и календарной символики античного, раннехристианского и средневекового искусства, который базируется на его книге «Иконология и традиция: космические символы в христианском искусстве».

К. А. ЩЕДРИНА

Образ небесных светил в иконографии
«Видения Константина Великого»

XENIA SCHEDRINA

The Imagery of Celestial Bodies in the Iconography
of St Constantine the Great's Vision

Видение императора Константина Великого перед битвой у Мульвийского моста в Риме (312 г.) положило начало целому ряду визуальных образов в христианской культуре, связанных с изображением креста. Все они символизировали не только императорский триумф, но и победу Христа над смертью и воскресение. Сложение иконографии видения Константина происходило постепенно, от лабарума с хрисмой в эпоху Константина Великого к *crux gemmata* и золотому драгоценному четырехконечному кресту в ювелирном искусстве и мозаиках к концу IV–VI в. Многообразие иконографических вариаций служит свидетельством востребованности образа и его постоянного осмысления.

Современники по-разному описывали видение Константина. Самым известным был рассказ Евсевия Кесарийского, именно он лег в основу официальной версии, подхваченной историческими хрониками и житийной литературой. Менее известное описание панегириста Назария дает совершенно иную картину, отличную от версии Евсевия, которая дополняет представления о религиоз-

ном дискурсе видения Константина. Однако оба автора говорят о небесном видении, предопределившем победу императора.

Важное место в иконографии видения Константина занимает образ небесных светил, изображения которых появляются в раннехристианских мозаиках V–VI вв. Четырехконечный крест, окруженный звездами, очевидно, отражал астральные представления предшествующей идеологии. Автор «Книги о дне рождения» Цензорин (III в.) так сформулировал концепцию почитания Солнца и веры в роль светил: «Нами правят звезды, звездами Солнце, оно дает нам душу, которая правит нами» (*De die nat.* 111. 15). Звезды и небесные светила в римской политической культуре III–IV в. символизировали астральное бессмертие и обожествление императора, поэтому появление известных образов в христианском контексте было понятным жителям империи. Кроме того, понимать образ звезд в раннехристианскую эпоху следует и в контексте библейской образности, которая в основных чертах может быть согласована с римской традицией. В Священном Писании можно найти указания на связь между образом звезд и небесных, ангельских сил (4 Цар. 21:5; 2 Пар. 33:3).

В ранней иконографии распятия Христа тема царского служения подчеркивалась изображением багряницы-колловия, а также появлением образов солнца и луны, которые известны с дохристианских времен и были актуальны еще в римском императорском культе и, видимо, заимствованы оттуда, чтобы подчеркнуть космический масштаб крестной смерти Спасителя. Одновременно появляется иконография распятия на фоне звездного неба, что не может быть оправдано с точки зрения евангельского рассказа, но служит отражением представлений о распятии Христа как апофеозе Его царского служения в категориях римской политической концепции. В средневизантийское время тема звездного неба и креста Константина соединяются, и появляется иконография креста, украшенного звездами или составленного из звезд, например, в процессионных крестах.

В европейском средневековье можно видеть иконографию распятия со звездным крестом. В европейской иконографии тема звездного неба получила самостоятельное развитие в декоре интерьеров храмов и дворцов, что тоже можно опосредованно связать и с римской дохристианской традицией (например, декора-

ция Золотого дома Нерона). В поздневизантийское и поствизантийское время в монументальном искусстве появляется тема звездного неба в изображении фонов, особенно в искусстве Румынии и Молдавии, заимствованная из европейского искусства. Однако ее устойчивость также можно связать с подчеркиванием темы триумфа и награды в вечности.

В русском средневековом искусстве тема составленного из звезд креста появляется в XVII в., возможно, также под влиянием западного искусства.

Таким образом, можно видеть, что тема небесных светил, звезд и звездного неба в христианском искусстве восходит к поздне-неримским астральным императорским культам и связанному с ними видению Константина, которое получило каноническую повествовательную версию в средневековье. Их изображение было призвано отражать тему триумфа и царственности Христа.

Вл. В. СЕДОВ

«Небо» псковских бесстолпных храмов

Vladimir Sedov

The “Heaven” in the Churches
without Inner Pillars in Pskov

Все знают, что верх восточнохристианского храма с четырьмя несущими купол опорами символизирует небо. Это небо передается как прямым пространственным уподоблением (полусфера купола), так и росписями (парение фигур в куполе). Если мы помним, что купол, барабан, паруса, а также примыкающая к этой центральной части зона сводов и подпружных арок, что все эти части — это небо, то мы можем характеризовать это небо как объект, применяя те или иные определения или метафоры.

Небо может быть высоким и низким, широким и узким, светлым и темным, ясным или пасмурным. Архитектурное «небо»

или, уже откинув кавычки, небо, тоже может быть высоким или низким, широким или узким, светлым или темным. С этой точки зрения следует присмотреться ко всем небесам восточнохристианских храмов. Но иногда пристальное вглядывание оказывается нужнее для какой-то группы памятников или даже одного памятника. Так происходит с бесстолпными храмами Пскова, которые возникли в XIV–XV веках, но получили относительно широкое распространение в XVI веке.

Бесстолпные храмы псковской архитектуры — это попытка передать особенности небес храмов со столбами, типа вписанного креста, но при отсутствии столбов. Убранные опоры привели к двум последствиям: размер храма уменьшился (своды без столбов не могли перекрыть такое же пространство, как у храма со столбами), а само небо стало ближе, приблизилось к зрителю, стоящему на полу. Возник эффект «близкого неба» (неба на плечах).

Помимо этих двух последствий зодчие Пскова задумались о способах передачи неба в условиях элиминации столбов. Уже известная в византийском мире система со сводами, прорезанными в середине перпендикулярно ориентированными сводами, стала модифицироваться: если эти первоначальные своды уже давали возможность оставить купол на барабане, а также намек на крестообразность зоны сводов (а это главные символы — крест и полусфера неба), то модификации усиливали ступенчатость всех сводов или некоторых участков сводов (распалубок). В результате возникла последовательная ступенчатость, составляющая одну из важнейших особенностей и, вместе с тем, важнейшую эстетическую находку псковских архитекторов XVI века.

Ю. Н. БУЗЫКИНА

Персонификации Ветров в древнерусской
монументальной живописи. Образы пространства
в богослужебном пространстве.
От Спаса на Ильине до кремлевских соборов

JULIA BUZYKINA

The Personifications of the Winds
in the Medieval Russian Wall-Paintings.
Images of Space in the Liturgical Space

Изображение сил природы, в частности, ветров, в виде персонифицирующих их человеческих фигур является одной из ключевых особенностей классического искусства, склонного очеловечивать феномены окружающего мира. Эта особенность была абсорбирована и русским христианским искусством. Персонификации ветров содержатся в сюжете «Апокалипсис», который появился в русском (и, видимо, вообще в православном) искусстве довольно поздно — в XIV столетии, более того, связаны с именем конкретного художника — Феофана Грека, который написал первый Апокалипсис в Благовещенском соборе Московского Кремля. На материале рукописей данная тема изучена В. Г. Подковыровой (БАН). Ей удалось определить источник этих образов, охарактеризовать их античные корни и связать их с представлениями о географии. Сохранившиеся феофановские росписи 1547–1551 гг., скорее всего, наследуют той, первой системе, равно как и декор паперти Успенского собора XVII в. Несмотря на плохую сохранность всех ансамблей, восходящих к феофановской росписи, думаю, можно проследить некую тенденцию.

Возможно, апокалиптические мотивы присутствовали и в росписи церкви *Спаса на Ильине улице* (1378). Сохранилась одна фигурка дующего в трубу ветра в верхней части южного предалтарного столпа («...и пошлёт ангелов своих с трубою громогласною, и соберут избранных его четырёх ветров, от края небес и до края их» — Мф., 24, 30–32). Оборачиваясь в сторону центра интерьера, аллегорическая фигура дует в трубу. В отличие от ветров

в устоявшейся русской иконографии Апокалипсиса, здесь нет ангела, сдерживающего его, и девичья фигура, облаченная в античные хитон и гиматий, с рассыпанными по плечам кудрями очень похожа на ангела. Правда, у нее отсутствуют нимб и крылья. Скорее всего, симметрично ей на пилястре между жертвенником и центральной частью алтаря была еще одна такая же, и, не исключено, что в верхних частях западных столпов были еще две такие фигурки, потому что в Апокалипсисе (гл. VII или XIX по Андрею Кесарийскому) говорится именно о четырех ветрах, стоящих на концах земли. Сохранность ансамбля не позволяет восстановить систему его росписи в деталях.

На иконе «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля (ок. 1500, согласно Г. П. Чиняковой, ок. 1480 по И. Я. Качаловой), наследующей, скорее всего, росписи Благовещенского собора (а не рукописям), персонификации ветров помещены по углам второго яруса композиции, посвященного событиям, происходящим на земле. В рукописях этот сюжет с ветрами выносится на отдельную миниатюру, и они помещаются вокруг Земли, схематично изображенной в виде острова, или «планиты». Здесь же впервые появляются образы ангелов, сдерживающих ветер. Эстетические качества персонификаций меняются, демонстрируя новое отношение к ним. По сравнению с феофановским образом, они изменились. Это крылатые создания, безбородые, по-видимому, мужского пола, юношеского телосложения, обнаженные, с кожей серого цвета, они как бы написаны гризайлью и явно противопоставлены ангелам, однако лишены и атрибутов inferнальности. Эти изображения явно отсылают к классическому наследию, хотя и лишены уже той античной прелести, которая свойственна ветрам кисти Феофана Грека, которых никто не сдерживает.

В Благовещенском соборе Московского Кремля (1547–1551) сохранились фигуры ветров, которых сдерживают ангелы, на северной и южной стенах, западнее окон и ближе к стене, ограждающей хоры, на которой изображены события, происходящие на земле. Так же, как и на иконе, ангелы держат персонификации ветров, не давая им дуть в трубы. Фигурки ветров чуть меньше, чем ангелов. И. Я. Качалова указала на близость с ветром ангела, изображенного на южной стене собора и на иконе. В Благовещенском

соборе сохранились лишь два ветра, верхняя пара была расположена в верхних ярусах стен, но эти участки были утрачены при пробивке окон. Персонификации ветров расположены не в одной плоскости с землей и тем более не в рамках одной композиции на плоскости, но в рамках пространства собора, которое таким образом не отделяется от живописного. Стоит отметить, что эти фигуры изображены не в полном соответствии со сторонами света, потому что обе пары помещены на северной и южной стенах. Но если относиться к расположенной между ними стене хор как к схематичному изображению земли, они воспринимаются именно так. Таким образом, в пространстве Благовещенского собора совмещаются, пересекаясь и сопрягаясь друг с другом, несколько пространственно-временных пластов с разными системами координат. В частности, земля в ее последние времена оказывается ориентирована перпендикулярно пространству интерьера собора, будучи расположена в его западной части.

Подобные фигуры ангелов, сдерживающих ветры, сохранились на *паперти Успенского собора в росписи* середины XVII в. (ок. 1666), восходящей к более ранней декорации XVI в. Они вписанные в простенки между окнами и сводами с севера и юга. В данном случае трудно судить, существовали ли две другие фигурки, поскольку нижние части росписи паперти, примыкающие к входу в собор, утрачены, и поздняя роспись их не совпадает с декором XVII столетия. Однако, если они были изображены, они находились именно там.

В *церкви Троицы в Никитниках* (1552–1653, Иосиф Владимиров, Симон Ушаков), расписанной с опорой на гравюры Библии Борхта, где можно было найти очень развитый цикл Апокалипсиса, персонификации ветров уменьшились до маленьких шестокрылов, которых очень легко удерживают одной рукой ангелы в белых одеяниях. Подобное решение восходит к немецкой графике, но там эти аллегорические фигурки имеют вид скорее юношеских бюстов, чем серафимов.

Суммируя, хочется подчеркнуть, что при размещении фигур, персонифицирующих пространственные понятия, в данном случае ветров, в росписи церковного интерьера, используется принцип, радикально отличный от того, что применяется в иллюстрировании рукописей, где каждый описанный эпизод сопровождает

изображение. Он основан на пространственном мышлении, которое подразумевает, что и пространство храма, и пространство росписей едины. Ветры группируются не вокруг схематичного изображения земли, но по краям изображаемого на стенах и сводах земного мира (именно поэтому можно предположить, что композиция иконы связана в первую очередь с монументальными росписями). Таким образом, персонификации ветров формируют пространство интерьера, подчеркивая его ориентацию по сторонам света. Эти изображения живут не на плоскости, а именно в пространстве собора, паперти или даже одного яруса иконы со сложной композицией, в чем можно убедиться, сравнив анализируемые изображения с рукописями. В роли земли, целого мира, выступает само храмовое пространство.

МАРИЯ ПЛЮХАНОВА

Русский Покров «на воздухе»
в сравнении с западным Manto della Madonna

MARIA PLIUKHANOVA

The Russian Pokrov “in the Air”.
A Comparative Study with the Western
Manto della Madonna

Изучалось и продолжает изучаться сходство русской иконографии Покрова и западноевропейской иконографии Madonna del Manto или Madonna Misericordia. Особенно подробное сопоставление провел М. Gębarowicz (1986), рассмотревший и случаи смешения двух традиций на территории Польши.

В восточной, русской традиции Богоматерь простирает над миром свой омофор, или он, поддерживаемый ангелами, простерт над нею, она в молении обращена к Спасителю; ниже — лики святых, внизу в молении императорская чета, Андрей Юродивый с Епифанием и другие молящиеся. Иконы могут не иметь ниже-

го регистра с молящимися мирянами. Таковы древнейшие изображения — на пластине медных врат собора Рождества Богородицы в Суздале (XIII в.), на новгородском кресте (XIV в., описан И. А. Стерлиговой), на иконе Зверина монастыря (конец XIV в.). Западные изображения Покрова — *Manto* — распространились особенно в XIV–XV вв. (есть немногие свидетельства XIII века). На них *Madonna* защищает своим плащом молящихся мирян; ткань может быть поддерживаема ангелами, могут быть представлены и святые (основные исследования — P. Perdrizet, E. Belting-Ihn). В то время, как в восточнославянском мире существуют не только иконы, но и праздник Покрова с литургическими текстами, на Западе, как полагал Gębarowicz, почитание Покрова — *Manto* отражено только в иконографии. По-видимому, это не совсем так. Почитание Мадонны *Misericordia* первыми распространяли ордена кармелитов и цистерцианцев, а затем и другие ордена и братства мирян, устанавливались празднования и создавались тексты. Хотя по-прежнему в западных исследованиях преобладает внимание к иконографии *Misericordia*, все более очевидной становится связь *Manto* с константинопольским культом Ризы Богоматери, так что может предполагаться и влияние восточных литургических текстов.

Покров, русское ответвление культа Ризы, литургически восходит к службе на Положение Ризы и к Акафисту, он древнее западных ответвлений и носит другой характер. Он связан с особым проявлением культа Ризы — видением Андрея Юродивого во Влахернской церкви. В иконографии и в богослужебных текстах он определенно возводится к описанию видения в древнем житии Андрея Юродивого: св. Андрей увидел Богоматерь, Царицу мира, явившейся в высоте, с сонмом святых; после слезного моления Спасителю о стоящих людях она простирает свой «мафор», сияющий «паче иликтръ», над всеми стоящими. Он определен как «слава Божия» (текст жития — Молдован, с. 399). По древнему проложному слову, Богоматерь является «на воздухе» с ангелами, Предтечей и Иоанном Богословом, молится «за весь мир» и покрывает своим омофором «люди сущая в церкви» (Лосева, с. 313).

Византийско-русский Покров — слава Божия, небесная слава Богоматери — имеет универсальное значение: он простерт над

миром. И в русском ответвлении этот символ сохраняет имперский характер. В древнейших XIV в. текстах службы милость и держава испрашивается как для «князя нашего», так и для князей и царей.

Символика западного Покрова — Manto в значительной степени связывалась с определенными сообществами — орденами, городскими коммунами, братствами и служила для их консолидации. Почитание Богоматери Царицы небесной в ее небесной славе осуществлялось в формах чествование Вознесения, Assunzione и других, не близких к Misericordia.

О. В. ЧУМИЧЕВА

Небеса Премудрости в интерьерах Кремлевского дворца XVI века

Росписи Золотой (Средней) и Переходной (Сени) палат великокняжеского дворца, выстроенных в 1499–1508 гг. итальянским архитектором Алоизием ди Каркано (Алевизом), являются одним из самых известных, спорных и эфемерных памятников русского искусства XVI в. Они были созданы впервые в 1514 г., предположительно Феодосием и Дмитрием Дионисьевыми, сразу вслед за их же росписью Благовещенского собора, из которого в Золотую палату вел переход. Неоднократно возобновлявшиеся, детально описанные при последнем поновлении 1672 г. Симоном Ушаковым (а фрагментарно упоминаемые в середине XVI в. в ходе «дела Ивана Висковатого»), они погибли окончательно при сносе старого дворца в 1752 г. Однако детальное словесное описание стало основанием для графической реконструкции К. К. Лопяло: по этой схеме не всегда можно судить о том, как выглядели отдельные элементы, зато легко представить себе визуальную организацию пространства.

Существует два комплексных очерка иконографической программы росписей Золотой палаты. Первый сделала О. И. Подобедова в 1972 г.: главная идея — это утверждение царской власти

митрополитом Макарием и Иваном Грозным, устройство мироздания через космогонию, воинские сюжеты и царское родословие. Подобедова кратко перечисляет и сюжетные элементы росписи сводов Золотой палаты, начиная с «врат», через которые «узким путем» входят в Царствие небесное, а широким — в «лютый ад». Однако специальный акцент на своды, сопоставление сводов Золотой и Переходной палат, системное тематическое исследование не были сделаны. Априорная убежденность, что росписи принадлежат «макариевско-грозненскому кругу» и не связаны с программой 1514 г., определила ракурс восприятия.

Второй, более детальный очерк был написан в 2003 г. Майклом Флайером и определялся самим автором как «семиотический анализ Золотой палаты». Изначальная установка автора: памятник представляет собой «новый ...литературный этикет» времен Макария и Ивана Грозного. Однако Флайер указал на ключевые структурные особенности: три уровня или регистра росписи по вертикали, причем верхний — своды обеих палат, — по словам автора, «отведены для изображения Божественной Премудрости», именно это и становится главным смысловым акцентом дальнейшего исследования. Три яруса изображений автор, вслед за Подобедовой и Д. Роулендом, считает типично византийской храмовой чертой: теологический — поучительно-моралистический — исторический уровни толкования главной темы. Учитывая также наблюдения Д. Миллера и Ф. Кэмпфера, Флайер выстраивает новую геометрию толкования (геометрию в буквальном смысле), а затем объясняет отдельные части через сопоставление с другими культурно-историческими манифестациями эпохи Ивана Грозного, вплоть до «шествия на осляти», царского титула и представлений об особой роли царя.

Однако наши недавние сравнительные наблюдения показали, что для структуры памятника существует иной контекст, который нельзя игнорировать, но который ранее не замечали исследователи. Росписи Золотой и Переходной палат соответствуют созданному в Италии в XIV–XVI вв. и широко распространенному в Европе стандарту декорирования парадных, приемных залов княжеских дворцов, при котором нижний ярус (действительно, «исторический» или бытовой) рассказывал о жизни и деяниях владельца дворца и его семьи, средний давал библейское или «классическое»,

античное аллегорическое толкование этих событий, а верхний представлял собой изображение Небес, выполненное в самом разном стиле, но неизменно задававшее космический, божественный, провиденциальный масштаб всей остальной росписи. Небеса итальянских дворцов могли быть «буквальными» (синее небо и звезды над головой), «зодиакальными»-астрологическими (тогда на плоском потолке или своде выстраивалась та или иная конфигурация созвездий в соответствии с общим увлечением астрологией как инструментом познания Премудрости Божией) или сложными аллегорическими (с использованием библейских или античных фигур и образов). Такая небесная *mapa mundi*, карта небесной сферы, представала и на сводах кремлевского дворца в Москве. Если учесть, что во время спора с Иваном Висковатым митрополит Макарий затруднялся с объяснением отдельных сюжетов на сводах Золотой палаты, едва ли он был автором программы. Вполне вероятно, что после пожара 1547 г., как и в следующие полтора века, была возобновлена изначальная роспись 1514 г., тем более что тематически она отлично сочетается с фресками паперти Благовещенского собора и уцелевшего при сносе дворца перехода из собора в Золотую палату. При этом следует безусловно согласиться с Майклом Флайером относительно центральной темы Премудрости Божией и с О. И. Подобедовой относительно попытки создания образа «устроенности мироздания». Однако попробуем проанализировать структуру росписи сводов, ключевого регистра, оставив в стороне априорные «объяснения» с учетом политической и культурной реальности 1540–1550-х гг. Проанализируем памятник, основываясь на нем самом и на значении отдельных элементов программы, без «заранее известного результата» про «утверждение царской власти» и «начало новой эпохи». Предположим, что перед нами модный европейский дворец, построенный на итальянский манер и расписанный русскими мастерами круга Дионисия по программе астрологической, космогонической и аллегорической, которая могла бы заинтересовать заказчиков — Ивана III и Василия Ивановича — со слов византийско-итальянского круга, прибывшего в Москву в конце XV в. Однако модный дворец создан в центре православного государства, образованными художниками в утонченной византийской и русской манере.

Тема Премудрости Божией, представленная через центральные образы сводов — Троицы-Отечества в Переходной палате и Спаса Эммануила в Золотой, и через их связь с кругом библейской истории (Переходная) и истории русской (Золотая), соответствует во многом структуре росписи Дионисия в Ферапонтовом монастыре, где та же тема Премудрости раскрывается через сочетание центральных образов Спасителя и Богоматери с историческим кругом вселенских соборов (следует сослаться на тонкий и глубокий анализ этой росписи, выполненный Л. И. Лифшицем). И там, и там Премудрость управляет разворачивающейся во времени человеческой историей. Такое решение можно рассматривать как в византийском церковном, так и в итальянском дворцовом контекстах. И общий взрыв интереса к гаданиям, «зодиям» и астрологии в XV — начале XVI вв. распространялся и на Византию, переживавшую драматические времена (см. работы П. Магдалино), и на ренессансную Европу, и на Россию с конца XV в. и вплоть до исхода XVI в.

В Переходной палате центральный образ Отечества окружен текстом «Зачало Премудрости страх Божий...», который кольцом опоясывает основание божественного престола, прямо и непосредственно сообщая вступающим в парадное пространство дворца смысл всего комплекса росписей. Ниже, у основания свода, Небеса Премудрости и Престол ангельским кругом, причем это не просто стоящие фигуры, а череда эпизодов, показывающих предвечный замысел спасения. Ниже фронтальные фигуры благочестивых ветхозаветных царей стоят на страже между Небесами и аллегорическими библейскими притчами и историческими сценами. Таким образом, первая палата служит преддверием и в буквальном смысле (там ожидали приема), и в переносном (когда замысел Спасения существует до его земного воплощения, но пути праведных ясно обозначены).

Естественно, главная часть росписи — Золотая, царская палата, названная изначально Срединной (опять же буквально — между Грановитой и Набережной палатами, и аллегорически — как центр мироздания вокруг великокняжеского трона). Именно здесь появляются самые сложные, многослойные аналогии, вызывавшие преткновения и у русских людей середины XVI в. (возмущенный дьяк Висковатый и не сумевший все толком объяснить митрополит Макарий), и у череды исследователей. Напомним один важный

пример: ни одна интерпретация памятника «макариевско-грозненской эпохи» не могла объяснить присутствие того самого скачущего зайца, который шокировал Ивана Висковатого в 1551–1553 гг., глобальное вроде бы ясно, но оно взято априорно, а не становится следствием тщательного анализа деталей.

В докладе и последующей статье будет подробно представлен анализ всех элементов росписи свода Золотой палаты, включая врата и добротели–пороки, зайца и пса, стреляющих лучников, времена года и ветра, небесные тела, аллегии земли и океана, колесницы Солнца и Луны, вселенские соборы, Небесный Иерусалим, а также череду фронтальных фигур русских великих князей, симметрично праведным ветхозаветным царям поддерживающим столпы Небес, под которыми лежат нижние регистры русской истории и ее аллегорических отражений.

В целом мы должны говорить о Божественных Небесах, с высоты которых нисходит Премудрость Божия и Спасение. И сложный аллегорический язык близок к современному ему европейскому толкованию темы Промысла, хотя художественный стиль был, несомненно, знакомым, являясь продолжением росписи Благовещенского собора, а отдельные фигуры имеют иконографические параллели в византийских и русских рукописях и на иконах. Совершенно оригинальная и смелая программа росписи Золотой и Переходной палат прочно опиралась на столпы традиций, но традиций, стремительно сближавшихся и различных: русской, византийской и западноевропейской ренессансной (конкретно итальянской). Попытка выстроить единые Небеса Премудрости для всех христиан была обречена на поражение, Византия уже пала, ренессансная Европа шла к войнам и просвещению, Россия вступала на свои исторические пути, и золотые небеса с аллегориями, многократно горевшие и протекавшие, воссоздавались в новой манере, в последний раз тщательно прописанные в собственном стиле Симоном Ушаковым, прежде чем истлеть и пасть в прах. И только аккуратные тетрадки, записанные дворцовым дьяком под диктовку художника конца XVII в. сохраняют для нас шанс прочесть все элементы программы, не подменяя их своим уверенным априорным пониманием «политического момента».

OLGA CHUMICHEVA

The Heavens of the Holy Wisdom
in the Kremlin Palace Interiors
of the Sixteenth Century

Frescos of the Golden (Middle) and Transitional Chambers of the Grand Prince Palace of the Moscow Kremlin, built in 1499—1508 by Italian architect Aloisio da Carcano (Aleviz), are one of the most famous, disputable and ephemeral monument of Russian art of the 16th century. They were made for the first time in 1514 by Feodosy and Dmitry Dionissievs after their work in the adjacent Annunciation Cathedral (a part of the corridor from it to the Palace is preserved). They were renovated several times through the 16th and 17th centuries, last time in 1672 by Simon Ushakov, who left us a detailed description of all the elements and texts of the frescos. That description laid the foundation for a scheme-reconstruction of the ensemble, completely destroyed in 1752 for the sake of a new Baroque palace.

There are two main research works on the frescos. The first one was done by Olga Podobedova in 1972; she stressed the idea of the Tsar authority as if manifested in the program and dated the frescos to the mid-16th century, the so called epoch of Ivan the Terrible and Metropolitan Macarius. Podobedova was mostly interested in historical parts of the program, but she listed the main parts of the vaults' painting with thee gates to the Heavenly Kingdom.

The second research by Michael Flyer was done in 2003. The author argued for the central idea of the Holy Wisdom defining the whole program and gave a 'semantic analysis' of the 'new ...literary etiquette' of the times of Ivan the Terrible and Metropolitan Macarius. Following O. Podobedova and D. Rowland, he marks three vertical registers of the frescos and shows the upper one — the vaults — as a place of the Holy Wisdom and the Heavens of God. Taking into account research by D. Miller, and F. Kaempfer, Flyer built a new geometry (literally — geometry of the whole structure) and explained it through comparison with chief cultural and historical manifestations of the epoch of Ivan the Terrible as the first Russian Tsar.

Although the program of the Golden Chamber was studied in a fruitful way, the a priori approach to the monument as that one of the

mid-16th century limited the general picture. Many specific details were left aside without explanations (for instance, the notorious ‘jumping hare’, which provoked protests of Ivan Viskovaty in 1551–1553, and constant headache of researchers). Our recent studies shown that the Golden Chamber fitted a row of Renaissance laic frescos in ducal palaces of Italy of the 14th–16th centuries, which were in a great fashion in Europe in the 15th and 16th centuries as well. Three registers were typical for them: the low one for commonday life of princes, the middle one for allegorical interpretations (with biblical or classical imagery), and the upper one, the ceiling or the vaults for Heavens (literal — blue with stars, zodiacal with constellations, or allegorical with complicated images), which manifested the idea of Providence and astrological concepts, popular in Italy, Europe, late Byzantium — and, since late 15th century, in Moscow Russia. That very program was made in the Transitional and Golden Chambers in Moscow. Taking into account that Metropolitan Macarius had some difficulties with explaining certain key details of it in his disputation against Viskovaty, we can suppose that the initial program was created in 1514, not in the mid-16th century; it is much more reasonable for the court of Ivan III and Vassily Ivanovich, where Italians and Byzantine-Italian nobles lived (they saw Italian palazzo by themselves and were brought up in that culture). An additional argument is a similarity of topics of the Chambers and the porch of the Annunciation Cathedral painted by the same masters in 1508.

So, our task is to analyze the monument not through our a priori understanding of Russian culture and politics of the epoch of Ivan the Terrible, but *per se*, through the inner signs and concepts of the frescos. There is no doubt, the topic of the Holy Wisdom — and its role in the Salvation — was the central one. It was manifested, first of all, in the vaults of the Transitional Chamber, where guests were waiting for official ceremonies: the image of the Holy Trinity in the form of Pateritas was encircled with the text about the Wisdom of God; lower there was a cycle of episodes of deeds by the Holy Wisdom depicted as angels’ activity. The pillars of Wisdom were the good Old Testament kings, who welcomed righteous and separated the earthen biblical scenes from the Heaven.

The Golden Chamber — initially called the Middle one (literally and allegorically, as the centre of the world around the throne of

Grand Prince/Tsar) — was dedicated to Russian events and persons, but its vaults contained an extremely complicated structure of allegorical elements. The report and the following article would give a detailed analysis of all signs and compositions: from the central figure of Emmanuel to the smallest and the most strange details, such as a hare and a dog, winds, seasons, chariots of the Sun and the Moon, Gates of Good and Foul deeds, the Ecumenical councils, and the Heavenly Jerusalem. The pillars of Wisdom in that space were Russian Grand Princes — symmetrical to the biblical kings.

Thus, the original program of the Golden and Transitional Chambers was founded on traditions — but different, although longing for unifications: the traditions of Russia, Byzantium and Renaissance Europe. But an attempt to build the universal Heavens of the Holy Wisdom in the Moscow palace was doomed: Byzantium had already fallen, the Renaissance Europe was hastened to wars and enlightenment, and Russia stepped into its own road; the golden heavens with allegories were numerously damaged with wire and rains, renovated in some other artistic manners — till they were completely redesigned by Simon Ushakov and soon were finally and completely destroyed. And only neat and thorough manuscript written by a laic minor official from dictation of the prominent artist of the late 17th century kept us a chance to read all the elements of that unique and typical program not replacing it with our own ideas about some ‘political moment’.

KEVIN M. KAIN

Saint-Emperor Constantine's Vision of the Cross
in the Heavens and Hierotopy in Sixteenth
and Seventeenth Century Muscovy

Saint-Emperor Constantine's legendary vision of the cross in the stars of heaven and accompanying message "in this sign conquer" resulted in his defeat of Emperor Maxentius and the establishment of the first Christian empire. While the iconography of the vision and the images of the "sign" Constantine created before and after his triumph are well known, their significance for the creation of sacred spaces deserve further attention. This study investigates the importance of the Constantinian paradigm in the hierotopy of Muscovy. It contends that commemorations of Constantine's vision of the cross in the heaven are essential to comprehending sacred spaces created in the image of Byzantine prototypes and the overall conception of Russia as a new Holy Land in the sixteenth and seventeenth centuries. More specifically, it shows that after scoring military victories against "enemies of the cross" in emulation of Constantine, Muscovite tsars, including Ivan IV, Aleksei Mikhailovich, Fedor Alekseevich, and Peter I, supported the creation and/or embellishment of new holy spaces in the image of the ones the Byzantine emperor constructed in the Holy Land and, supposedly, at ancient monasteries. I call these dual replications the "Byzantine-New Jerusalem scenario."

Tracing and analyzing the imagery of Constantine's heavenly vision in Muscovite commemorative religious texts, "holies" (relics, icons, *znamyona*) and related rituals reconnects it with hierotopy in the original Byzantine mode. It identifies the readings for September 13 and 14 holidays devoted to the "Dedication of the Temple of the Resurrection in Jerusalem" and "Elevation of the Cross" in *Great Menologies* of Moscow Metropolitan Makarii (1540s) and Dmitrii of Rostov (1689) as the guiding scripts for the Muscovite Byzantine-New Jerusalem scenarios. According to these narratives, Constantine's legendary vision of the Cross in heaven, and his resulting military victory over Emperor Maxentius began a string of heavenly-dictated events leading to the construction of the Church of the Holy Sepulcher, which Constantine deemed "New Jerusalem." These sa-

cred histories offered divinely ordained prototypes, which the Muscovite tsars could and did copy. They contextualized the crosses of Constantine, (believed to be) created by the saint-emperor to commemorate his victories, which were transferred to Russian rulers and deployed on their campaigns against “enemies of the Cross.” They likewise informed new representations of the prototypical “sign” (vision of the cross) on *znamyona*, including the one created for Ivan IV’s conquest of Kazan in 1552 which depicted two four-ended crosses amongst stars together with an image of “Christ not made by Human Hands.” Considered “holies” in their own right, the tsars’ *znamyona* were celebrated together with the Cross of Constantine in complex departure and return rituals and ceremonies in Moscow designed to identify the Russian rulers with the Byzantine saint-emperor. Victories attributed to the power of the Cross provided motivation, justification, even obligation, for the tsars’ creation of the new sacred spaces, including Cathedral of the Intercession on the Moat, Krestnyi and New Jerusalem Monasteries, and replicas of the “cave” of Christ’s birth and the Church of the Holy Sepulcher in the Moscow Kremlin. Representations of Constantine’s vision of the cross manifest in the iconography, such as the Kii Cross imagery, installed at Krestnyi and New Jerusalem Monasteries as well as the Kremlin, confirmed and memorialized the connections between victories and sacred spaces established in accordance with the saint-emperor’s example.

КЕВИН КАЙН

«Видение Святого Креста на небе»
императором Константином и иеротопия
Московии в XVI–XVII веках

Иконография видения Святого Небесного Императора Константина о небесном кресте хорошо известна, но ее значение для создания священных мест заслуживает дальнейшего внимания. Это исследование исследует важность константиновской парадигмы в иеротопии Московии. Он утверждает, что воспоминания о виде-

нии Константином креста на небесах имеют важное значение для понимания священных мест, созданных по образцу византийских прототипов, и общего представления о России как о новой Святой Земле в шестнадцатом и семнадцатом веках. Более конкретно, это показывает, что, одержав военные победы над «врагами креста» в подражании Константину, московские цари, в том числе Иван IV, Алексей Михайлович, Федор Алексеевич и Петр I, поддержали создание и / или приукрашивание новых святых мест по образу тех, которые построил византийский император.

В. В. ИГОШЕВ

Небесный круг, небесная полусфера и звезды
на древнерусских литургических предметах

VALERY IGOSHEV

The Heavenly Circle, the Heavenly Semi-Sphere, and
the Stars on Medieval Russian Liturgical Objects

Драгоценные евхаристические сосуды, известные еще в ранневизантийский период, с принятием на Руси христианства широко использовались в богослужении в древнерусских храмах. К важнейшим (владычным) богослужебным сосудам относится потир (греч. чаша для питья), дискос (греч. круглое блюдо) и лжица, поскольку соприкасаются со святыми Дарами. В число евхаристических предметов входили также звездица, лжица и копие, два или три дорных блюда, два «покровца» и воздух. Форма, священные изображения, литургические надписи на самих вещах, тексты из богослужебных книг, свидетельствуют о символике и назначении этих предметов при Евхаристии, а также на связь с Небом — сакральным образом мироздания («Иисус Христос, Агнец Божий — Владыка Неба», «небесная твердь», «небесный круг», «небесная полусфера (купол)», «небесный хлеб Христа», «звезды», «Вифлеемская звезда», «воздух» и др.)

Полусферическая форма гладкой чаши древнерусского потира, лепести лжицы и звезды в виде купола повторяют символическую форму средневекового небесного свода. Следует отметить, что полусферические формы ранних западноевропейских (романских) и древнерусских потиров были очень схожи, но при этом их декор значительно отличался. Однако в Западной Церкви (с XI в.) не были известны лжицы, которые широко использовались при Евхаристии в Византии и на Руси. О символике лжицы говорится в Толковой службе XV в. «Лжица есть святая Богородица, приимши небесный хлеб Христа во чреве..». На вогнутой поверхности круглой лепести древнерусской серебряной лжицы гравировались изображения Богоматери «Воплощения».

Древнерусские предметы для Евхаристии — потир, дискос, лжица, копие, звезда, дорные тарели — изготавливались из различных материалов и в разнообразных техниках. Согласно каноническим правилам, евхаристические сосуды должны быть сделаны из драгоценных металлов, поэтому в церковных описях очень редко фиксируются медные сосуды. Употребление в службе медных, железных, стеклянных и деревянных сосудов для Евхаристии правилами Церкви не позволялось. В крупнейших древнерусских храмах и монастырях они были серебряными, в редчайших случаях золотыми, в большинстве же своём оловянными или деревянными (вплоть до лжицы и звезды), с медным или железным копием.

На деревянных точёных потирах, дискосах, дорных блюдах имелись такие же священные изображения и литургические надписи, что и на серебряных предметах, но выполненные средствами живописи. Поверхность таких сосудов покрывалась суриком и олифой, что предотвращало появление трещин и впитывания вина и влаги в древесину.

Дискос — круглое блюдо, сделанное из драгоценного металла со священными изображениями и литургическими надписями. В письменных источниках и в надписях на самих дискосах они именовались: «дароносными», «служебными», «служащими», «дорными», «церковными», «олтарными», «освященными», «блюдами дискосными» или «блюдами под дору». Ранние древнерусские серебряные дискосы (XIII–XV вв.) были выполнены в виде глубоких круглых тарелей без поддонов с узкими бортами с

гравированными священными изображениями. Во второй половине XVI–XVII вв. форма диска заметно усложняется. Для удобства перемещения во время службы в нижней его части делается поддон, который в XVII в. становится более высоким и украшается орнаментом, священными изображениями. Полые поддоны дисков ставили на голову, придерживая двумя руками, при их перемещении с жертвенника на престол во время входа со святыми Дарами. Об этом писал австрийский дипломат Сигизмунд Герберштейн, наблюдавший церковные обряды русских в храмовый праздник Успения 15 августа 1517 г. в московском Успенском соборе: митрополит направился к алтарю «в предшествии певчих, священников и дьяконов, один из которых нес на голове блюдо с хлебом, уже готовым для освящения, а другой — покрытую чашу; прочие несли подряд среди громких возгласов и благоговения стоящего вокруг народа образа святых...». (*Сигизмунд Герберштейн. Записки о Московии. М., 1988. С. 109–110*).

На дне плоских тарелей древнерусских дисков гравированы священные изображения и литургические надписи. Наиболее часто вырезались тонкой линией изображения в круге — «Се Агнец», а также обрамляющие их литургические надписи. Младенец Христос представлен в жертвенной чаше, с двумя предстоящими ангелами, держащими рипиды. Такие изображения впервые появляются в XII в., в росписях алтарей византийских и сербских храмов, древнейший пример — во фресках новгородской церкви Успения на Волотовом поле XIV в. В XVI–XVII вв. этот же извод преобладает в шитых покровцах для дисков.

К ранним относится утраченный серебряный дискос конца XIII — первой четверти XIV в. с гравированным поясным изображением на дне Христа-Эммануила, благословляющего двумя руками. Вокруг медальона вырезан пояс с текстом традиционной литургической надписи: «ПРИИМЕТЕ И ЯДИТЕ...».

В начале XV в. выкован из серебра в виде гладкого неглубокого блюда дискос из Сергиево-Посадского музея с гравированным изображением на дне Агнца в образе Младенца Христа, лежащего в чаше со звездицей. По узкому борту блюда гравирована литургическая надпись: «ПРИИДЕТЕ И ЯДЕТЕ...» (Так!). Дискос является вкладом в Сергиев монастырь Дмитрия Ивановича Годунова. Аналогичный дискос XV в. происходит из Спасо-

Преображенского собора Переславля-Залесского. На дне в круглом медальоне гравировано схожее изображение Евхаристического Агнца, а по борту надпись: «ПРИМИТЕ ЯДИТЕ...». С оборотной стороны ко дну диска припаян гладкий поддон. В Музеях Кремля имеется еще один серебряный дискос первой половины XV в. в виде тарели без поддона и без литургической надписи. В Вологодском музее сохранился серебряный дискос 1478 г. также без поддона, с гравированным изображением Спаса Нерукотворного в круге, вложенный в Спасо-Каменный монастырь князем Андреем Меньшовым.

Литургические надписи, сделанные на вышеописанных серебряных дискосах, наиболее часто встречаются на чашах серебряных потиров. Для древнерусских дискосов XVI–XVII вв. более характерна другая литургическая надпись, которая восходит к тексту Евангелия, где Иоанн Предтеча возглашает: «Се Агнец Божий вземляй грехи мира» (Ин. 1:28). Такая же надпись, вырезанная на плоских тарелях многочисленных дискосов, наиболее часто встречается в другой редакции: «СЕ АГНЕЦ БЖИИ ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ ВСЕГО МИРА», несколько отличающаяся от евангельского текста. Происходит эта надпись из толкования свт. Иоанна Златоуста на Евангелие от Иоанна: «...Агнцем называет Его, припоминая иудеям пророчество Исаии и прообразование из времен Моисея, чтобы чрез прообраз ближе привести их к истине. Но агнец ветхозаветный не принимал на себя никогда ничьих грехов, а этот принял *грехи всего мира*, избавил его от гнева Божия, когда ему угрожала гибель». (Толкования Священного писания Свт. Иоанн Златоуста. Толкование на Ин. 1:29). На древнерусских дискосных блюдах псковской работы XVI в. имелись также литургические надписи, восходящие к пророчеству Исаии: «ЯКО ОВЧА НА ЗАКОЛЕНИЕ ВЕДЕСЯ И ЯКО АГНЕЦ ПРЕД СТРЕГУЩИМ ЕГО БЕЗГЛАСЕН» (Ис. 53:7). На псковских дискосах XVI в. гравированы изображения: «Евхаристический Агнец», «Таинство Евхаристии», «Голгофский Крест» и др.

Звездица традиционно изготавливалась из драгоценного металла и устанавливалась на дискосе в виде двух подвижных дугообразных металлических полос, скрепленных сверху винтом. В Софийском соборе в Киеве на мозаике «Причащение апостолов» имеются изображения звезды и диска (1040-е гг.) Звездицы,

олицетворявшие небесный купол, входившие в число евхаристических сосудов, назывались также — «звезда», «звезда дискосная» или «сень». Древнерусские «звезды» в XVI–XVII вв. делались из серебра, золота, олова, меди, железа, дерева. Две дуги звезды в раскрытом виде представляют собой четырехконечный крест. В месте крепления дуг вверху обычно крепилась дробница с различными изображениями: Святого Духа в образе голубя, креста, Евхаристического Агнца, Спаса Вседержителя, Распятия и др. Древнерусские полосы звезд, нередко украшались орнаментом, круглыми медальонами со священными изображениями, драгоценными камнями.

Устанавливаемая на дискосе звезда в виде перекрещиваемых раздвижных дуг, напоминающая схематическую модель небесной полусферы, олицетворяет не только Вифлеемскую звезду, приведшую волхвов к месту рождения Иисуса Христа, но и звезды вообще. При богослужении по окончании проскомидии звезда («сень») ставилась на дискосе над изображением «Евхаристического Агнца», вырезанном на дне, со словами из Евангелия: «И пришедши звезда, ста вверху, идеже бе Отроча» (Мф. 2:9). Такие же надписи вырезались и на серебряных дугах древнерусских звезд. В Уставе XIV в. в ходе богослужения на проскомидии при установке звезды на дискос иерей произносил: «Словом Господним небеса утвердишия, и духом уст его вся сила их».

Главное назначение звезды состояло в том, чтобы покровец и воздух, положенные на дискос, не касались святых Даров. Звезды, прежде всего, использовались для того, чтобы сохранить определенный порядок в расположении на дискосе изъятых из просфор частиц евхаристического Хлеба.

Воздухи. Непременной принадлежностью святых сосудов были покровы («покровцы», «платцы», «судари» на дискос, потир и «воздух»), от роскошных шелковых, шитых золотом, серебром и низанных жемчугом, до простых «выбойчатых». Всего «покровцов» было два, ими покрывали отдельно потир и дискос, а затем общим «воздухом» покрывались вместе дискос и потир. «Покровение» святых Даров «воздухом» в России было известно только с XIV в.

Изготовление евхаристических сосудов было важнейшим актом храмоздания. Нередко полный набор таких предметов делался единовременно и был приурочен к освящению храма.

А. Г. МЕЛЬНИК

Ярус херувимов и серафимов русских высоких
иконостасов конца XVI–XVII века

ALEXANDR MELNIK

The Tier of Cherubims and Seraphims
in the Late Sixteenth and Seventeenth-Century
Russian Iconostasis

Ярус херувимов и серафимов, завершавший в прошлом многие русские высокие иконостасы, остается по сию пору крайне слабо изученным. В частности, не установлено время его возникновения. Самые ранние документальные известия о нем относятся к концу XVI в. Согласно «Вкладной книге Троице-Сергиева монастыря», в 7108 (1599/1600) г. царь Борис Годунов сделал следующее пожертвование: «21 икона праотцев с херувими обложены серебром. Поставлены у живоначальные Троицы над пророки». Под последними подразумевались иконы пророческого ряда древнего иконостаса Троицкого собора названной обители, над которыми установили иконы праотцев с образами херувимов. Как известно, этот иконостас дошел до нашего времени. Его праотческий чин составляют центральная икона «Отечество» и 20 икон праотцев. Над каждой праотческой иконой расположено по одному изображению херувима. В значительном числе источников, описывающих иконостасы других русских храмов, над праотцами фигурируют не одни только херувимы, а и серафимы.

Существовало не менее трех вариантов расположения образов херувимов и серафимов. В первом из вариантов эти изображения находились над иконами праотцев; во втором — над столбиками, разделявшими иконы праотцев, в третьем — и над такими столбиками, и над иконами праотцев.

Итак, в конце XVI в. в иконостасах ряд херувимов и серафимов уже существовал. Но мог ли он появиться раньше? При поиске ответа на этот вопрос важно обратить внимание на то, что в подавляющем большинстве известных иконостасов конца XVI–XVII в. рассматриваемый ряд сочетался с находившимся под ним

праотеческим чином. Следовательно, от решения вопроса — когда появился праотеческий ряд в русском иконостасе — зависит и ответ — когда в нем возник ряд херувимов и серафимов.

Исследователи доныне не пришли к единому мнению о времени возникновения в иконостасе праотеческого ряда. Большинство из них настаивает на том, что он возник в середине XVI в. Но при этом они откровенно игнорируют показания по данному вопросу письменных источников, и в том числе описания иконостасов, содержащиеся в монастырских и храмовых описях, а также в писцовых книгах XVI в. Те же авторы не представили надежных аргументов в пользу датировки сохранившихся праотеческих икон из верхних частей иконостасов серединой упомянутого столетия.

В настоящее время доступны для изучения практически все описи монастырей и церквей XVI в. и подавляющее большинство писцовых книг той эпохи. Все эти многочисленные источники и другие документы не подтверждают версию о возникновении праотеческого чина и ряда херувимов и серафимов в середине XVI в. Напротив, вплоть до 1590-х гг. господствовавший тип высокого иконостаса в России включал в себя местный, деисусный, праздничный и пророческий ряды.

В условиях единого монархического Русского государства XVI в. невозможно представить, чтобы появление в иконостасе чего-либо значительного и радикально нового, каковыми являлись чины праотцев, херувимов и серафимов, не было бы санкционировано высшими государственной и церковной властями. Вспомним, что именно царь Борис Годунов пожертвовал иконы праотцев с херувимами для иконостаса Троицкого собора Сергиева монастыря. В этом даре нельзя не усмотреть некий программный характер.

В данной связи ценно свидетельство «Повести о свершении большия церкви Никитского монастыря», согласно которой по повелению царя Ивана IV в 1564 г. был изготовлен в Москве для только что законченного постройкой Никитского собора Переяславского Никитского монастыря иконостас, включавший в себя местные иконы, деисусный, праздничный и пророческий ряды. Подобный по структуре иконостас имела Никольская церковь Спасского монастыря в Казани в 1566–1568 гг., созданная при материальном содействии того же царя. Логично полагать, что если

бы к тому времени идея праотеческого чина с херувимами и серафимами уже была сформулирована и признана высшими властями, то она была бы воплощена в данных иконостасах. Но этого не произошло. Значит, такой идеи в то время еще не существовало.

Итак, все известные документы свидетельствуют, что праотеческий чин и ряд херувимов и серафимов русского иконостаса возникли в конце XVI в.

Скорее всего, эти два яруса впервые появились в иконостасах московского Успенского собора и некоторых других храмов Московского Кремля с санкции главы Русской церкви. А затем данное новшество стало распространяться по России. И одним из его проводников был царь Борис Годунов.

Согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту, херувимы и серафимы — ближайшие к Богу небесные силы. В центре же праотеческого ряда помещаются иконы «Господь Саваоф», либо «Отечество», либо «Новозаветная Троица». Последние две представляют Господа Саваофа, Иисуса Христа и Святого Духа. Очевидно, идея включения таких изображений в праотеческий чин в свою очередь породила идею разместить вблизи образа Бога по верху иконостаса изображения херувимов и серафимов. Возможно, кроме учения о небесной иерархии, одним из источников этой идеи была литургия. Вспомним слова Херувимской песни: «Иже Херувимы тайно образуяще и животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе...». Следовательно, ряд херувимов и серафимов в иконостасе призван был зримо представлять высшие небесные силы, поющие славу Господу. В пространстве же храма образы херувимов и серафимов, будучи на самом верху иконостаса, символизировали небеса.

Этой своей сущностью и местоположением ярус херувимов и серафимов демонстрировал концептуальную завершенность высокого иконостаса как целого. Но надо иметь в виду, что ясно изложенного богословского истолкования данного феномена, заключенного в тексте, от эпохи Древней Руси до нас не дошло.

Можно уверенно предполагать, что автором идей праотеческого чина и ряда херувимов и серафимов иконостаса был первый патриарх Московский Иов (1589–1605). Данную гипотезу подтверждают следующие аргументы. Именно на время его правления приходятся первые известия об этих двух чинах ико-

ностаса. В упомянутом праотческом ярусе (1599/1600) иконостаса Троицкого собора и в значительном количестве других более поздних подобных чинов представлен патрональный святой названного патриарха — Иов праведный. Патриарх Иов отличался высокой для своего времени образованностью, хорошо знал, кроме всего прочего, Библию и, значит, был способен выдвигать такие идеи. В его сочинениях фигурируют персонажи из Ветхого Завета, небесные силы и в том числе херувимы и серафимы. Библейских праотцев называют также патриархами. На некоторых иконостасных иконах они и именуются патриархами. Осмысление патриархом Иовом факта учреждения в 1589 г. патриаршества в России, очевидно, и побудило его включить в иконостас новые ярусы — праотцев, херувимов и серафимов. Опорой в таком осмыслении служило представление, что церковная иерархия отражает иерархию небесную.

Т. М. КОЛЬЦОВА
 «Небеса» Русского Севера
TATIANA KOLTSOVA
 The 'Heavens' of the Russian North

В храмах Русского Севера получили распространение потолки в форме «неба». «Небо» — это конструкция потолочного перекрытия деревянных храмов, имеющая форму пологой усеченной пирамиды, радиальные грани которой возвышаются к центральному кольцу. В письменных источниках определена несколькими терминами: «небо», «небеса», «подволока», «кумпол». Данный тип потолка возводится без промежуточных опор, так как перекрытие удерживается с помощью балок каркаса, установленных в распор. Радиальные грани имеют трапезиевидную форму. В центральном кольце — круглый медальон. Потолки в форме «неба» известны с XVII в. Они сохранились на Русском Севере, на территориях Ар-

хангельской, Вологодской областей и республики Карелия; первоначально ареал их распространения был шире. «Небеса» известны как в крупных церквях и соборах, так и в небольших часовнях XVII — начала XX в. «Небо» перекрывает основное помещение деревянного храма, иногда дополнительно устраивается в алтарях и боковых приделах (Богоявленская церковь с. Ошевенское, Сретенская церковь с. Красная Ляга, церковь Происхождения Честных Древ Христовых д. Филипповской). В ранних памятниках было принято тесовое заполнение радиальных граней «неба» (Никольская церковь с. Пурнема, Благовещенская церковь д. Пустынька). С XVIII в. на смену пришли сборные конструкции «небес», состоящие из деревянного каркаса и цельных граней. Такие потолки состоят, в основном, из восьми, двенадцати или шестнадцати радиальных граней. По углам перекрываемого объема — четыре треугольные грани, установленные параллельно полу. Угловые грани, как правило, небольшие; высота радиальных может достигать пяти метров, что зависит от размеров перекрываемого объема храма.

Происхождение этой формы потолков можно связать с появлением в XVII в. новых типов деревянных храмов, с увеличением их объемов, а также с желанием создать подобие купола в подражание каменным церквям. Росписи на «небесах» появились в XVII в., а наибольшее распространение получили в XVIII–XIX вв. Ближайшие аналогии живописным программам «неба» можно найти в росписях каменных церквей, как в русской, так и византийской традиции. Купол христианского храма является символом неба, и на нем изображались только те фигуры и сюжеты, которые связаны с ним. Северным провинциальным искусством программа росписи каменных куполов была не просто воспринята для подражания, но и переработана применительно к деревянным храмам. На «небесах» художники изображали Христа, Богородицу, ангелов, апостолов, пророков и других святых. В комплексе они всегда составляют целостную картину. В этой единой иконографической программе грани нельзя было поменять местами или изъять, так как святые на них выстраивались в строго определенном порядке. Рисунок, позы, атрибуты святых выдержаны в столь же строгой композиционной системе, как и иконостасные чины. С той лишь разницей, что «не-

беса» следует рассматривать как монументальную живопись храма, неотъемлемую от их архитектурной функции.

Каркас «неба» напоминает солнце с расходящимися лучами, на балках и гранях изображаются звезды. Голубой фон активно участвует в образно-эмоциональном строе композиции, рефреном проходя через каждую грань. Он символизирует реальное небо. Четкий композиционный и цветовой ритм фигур — одно из важнейших средств художественной выразительности небесной композиции. Святые выстраиваются в торжественном движении к востоку, создавая коллективное действо. Переходя от грани к грани, выдерживаются единые пропорции, композиционные схемы и ракурсы. Благодаря упорядоченному ритмичному расположению херувимов в верхней части каждой грани, создается яркое «огненное» кольцо, обрамляющее центральный медальон с образом Христа.

Иконографические программы «небес» разнообразны. В Поонежье в XVII–XVIII вв. известны «небеса» с изображением протцев (часовни Михаила Архангела д. Леликозеро, Петра и Павла д. Волкостров) и «Божественной литургии» (Успенская церковь в г. Кондопоге, Богоявленская церковь с. Палтоги). В Каргополье и Поонежье распространена композиция «Небесное воинство». Вместе с семью архангелами на «небесах» писали композицию «Распятие». Она размещалась обязательно на той грани, которая была направлена к иконостасу и строго к востоку. Если же формировалась композиция «неба» из двенадцати граней, то программу с изображением архангелов дополняли фигурами евангелистов. Их изображения следует искать именно на тех четырех радиальных гранях, которые направлены к углам перекрываемого объема. Таким образом, евангелисты в системе декорации «небес» занимают положение, сходное с парусами каменных храмов, где они символизировали четыре столпа евангельского учения. Ведущими мастерами, разрабатывавшими программу «Небесное воинство» и ее разновидности, были иконописцы онежской артели И. И. Богданова-Карбатовского, творчество которой охватывает период со второй половины XVII до первой половины XIX в. Ими созданы «небеса» во многих церквях Поонежья, построенных в селах Саунино, Волосово, Пияла, Подпорожье.

Самая немногочисленная группа «небес» — с изображением апостолов — известна преимущественно в Каргополье, где полу-

чила развитие в XIX в. (Георгиевская церковь д. Порженское, часовня Введения Богоматери во храм д. Рыжково).

Отличительной особенностью росписей потолков Кенозерья является включение храмовых образов в их иконографическую канву. На «небесах» Георгиевской часовни в Минино изображен образ великомученика Георгия; часовни Трех святителей в Немяте — образы святителей Василия Великого, Иоанна Златоуста и Иоанна Богослова. На «небесах» изображают также духовных покровителей местных ктиторов.

Встречаются редкие иконографические программы «небес». К примеру, на потолке часовни д. Немята на шестнадцати гранях под фигурами апостолов и святителей разместились праздничные сюжеты из жизни Христа и Богоматери. На потолке одного из алтарей церкви Богоявления с. Ошевенское — сцены Страстей Христовых. В середине XIX в. на «небесах» Каргополья появилась уникальная программа росписей со сценами из Ветхого Завета (Георгиевская церковь д. Низ в Ошевенском, церковь Рождества Богородицы с. Красная Ляга).

Ввиду немногочисленности монументальных живописных работ, а также их близости к технологии иконописи, на Севере не выделилась самостоятельная группа художников-монументалистов. Росписи «небес» в деревянных храмах выполняли иконописцы, которые работали и над созданием иконостасов. Например, над «небом» Преображенской церкви с. Турчасово в 1830-е гг. работали онежские иконописцы Григорий и Павел Максимовы. В 1880-е гг. в храмах Кенозерья активно работал иконописец из с. Конево Федор Захаров Иок. В 1847 г. иконописец Владимирской губернии М. К. Сказываев написал «небеса» в церкви Архангела Михаила Архангельского прихода Каргопольского уезда.

«Небо» — это особая конструкция, которая стоит особняком в северном наследии. Росписи «небес» создавались на грани монументальной и станковой живописи. Живопись «небес» в XVIII–XIX вв. развивалась в русле общерусской традиции: постепенно эволюционировала от иконописной манеры письма к академическому направлению.

М. С. ЕГОРОВА

Небеса, ангелы и «Адамово восшествие»:
Вознесение Господне в древнерусской певческой
традиции (о прагматике литургического образа)

M. EGOROVA

Heavens, Angels, and Adam's Resurrection:
The Ascension of the Lord in the Medieval Russian
Singing Tradition

Средневековая восточнохристианская гимнография представляет собой чрезвычайно обширный круг текстов, объединенных общим литургическим контекстом, сугубо христианской тематикой, тесно связанной с библейским претекстом и Преданием Церкви, а также развитым художественным языком, который построен на нескольких универсальных принципах. Среди них — особая прагматика богослужбной гимнографии, до сих пор остающаяся, к сожалению, совершенно не изученной. Прагматика обусловлена ситуацией использования этих текстов, которые не являются окказиональными, но наоборот — постоянно воспроизводимыми, многократно исполняемыми в храме в соответствии с литургическим календарем и предписаниями Типикона, что делает гимнографию особым художественным феноменом. По сути, гимнографические тексты, сочетающие вербальный и музыкальный ряды в единой поликодовой структуре, выступают в качестве одной из смысловых констант традиции: функционируя на протяжении долгих столетий, песнопения наряду с постоянно звучащим за богослужением Священным Писанием определяли круг литургических образов, формировали сценарии их восприятия и прочтения. Однако особенностью прагматики этих текстов, помимо прочего, является их неавтономность. В частности, известно, что музыкальный текст более подвижен, чем вербальный, и финальная интерпретация во многом зависит от роспева, а реальное восприятие текста возможно только в ситуации богослужения. Именно в ходе богослужения звучащий текст актуализируется, находясь в непосредственной связи с другими элементами

ритуала, которые значительно расширяют «горизонт» его понимания. Так происходит практически с любым литургическим текстом, но гимнография двенадцатых праздников представляет едва ли не наибольший интерес в аспекте интермедийности средневекового искусства. Именно эти сюжеты являются константами в сакральном пространстве храма, именно они становятся источником сложной литургической образности, отнюдь не всегда ограничиваемой прямой евангельской повествовательностью или фигуративностью.

Мы предлагаем рассмотреть тезис об особенностях прагматики музыкально-поэтических текстов средневековой восточно-христианской традиции на материале древнерусских певческих книг XVI–XVII вв. («Стихирари постные», «Праздники», стихирари типа «Дьячье око» из собраний Кирилло-Белозерского, Троице-Сергиева и Иосифо-Волоколамского монастырей), содержащих чинопоследование Вознесения Господня. Все гимнографические тексты службы, совершаемой на 40-й день после Пасхи, связаны не только с самим новозаветным сюжетом, но и с фундаментальной для христианства дихотомией «небо — земля». Образ небес занимает центральное место как в иконографии Вознесения, так и в текстах чинопоследования. В чем же заключается упомянутая выше неавтономность, подвижность семантики текста, обусловленной его прагматикой?

С первой стихиры на «Господи, воззвах» Малой вечерни до заключительных стихир на хвалитех Утрени в текстах праздника Вознесения Господня звучит мотив противопоставленности мира небесного и мира земного. Христос «вознесся на небеса», «седе на высоте», «на облацех носим». «Небеса уготоваша престол его», «небеснии бесплотнии чинове... ужасхуся страхом», «и устрашишася преисподнии», «врата же небо отверзши доброте дивятся», «земля тайная открывает». Приведенные вербальные формулы, содержащие в себе лексемы «небеса», «небо», «небесный» (далее цитируются тексты чинопоследования Вознесения по рукописи «Праздники» из ГПНТБ СО РАН, Q.III.42 XVII в.), напрямую связаны с гимнографическим топосом, семантическое пространство которого, достаточно широкое и неоднозначное, противопоставлено топосу земли, земной жизни, ее тленности, конечности. Ангельские силы противопоставлены апостолам,

дух — плоти, радость — плачу. Граница между миром Божественным и миром человеческим вполне ощутима, разделенность человека и его Творца, о которой некогда писал Максим Исповедник, в гимнографии Вознесения приобрела почти материальную ощутимость. Однако, «Господь вознесется на небеса» — и «человеческое существо на небеса вознесется». Ключевое событие земной жизни Спасителя в музыкально-поэтических текстах чинопоследования истолковывается вполне в духе апостольских посланий и богословской традиции (см., например, 22-ю гоимилию свт. Григория Паламы) как «владычней Божественный воход, иже к небесем просвещающий всяческая», «яже на земли соединив с небесными». Следовательно, другим семантическим «плюсом» службы Вознесения является упразднение границы, отделяющей человека от Бога, осознание равночестности и сопредстольности человеческой природы Божеству.

Музыкальная интерпретация вносит свои нюансы в смысловое пространство чинопоследования. Древнерусский знаменный распев как особый художественный язык, тесно связанный с поэтическим словом, обладает широким набором выразительных средств, которые использовались средневековыми распевщиками не только как приемы усиления эмоциональности или декоративного украшения, но прежде всего как приемы тонкой, осмысленной, целенаправленной интерпретации текста. Длительными вокализирующими музыкальными оборотами, традиционно несущими на себе особую смысловую нагрузку, в песнопениях Вознесения чаще всего выделены лексемы, связанные с ангельскими чинами, их недоумением происходящему чуду, Божественной природой Христа, учениками Спасителя, взывающими к Нему с мольбой о ниспослании им Утешителя. Особым контрастом на фоне песенных гласовых попевок становятся т. н. «фиты», чьи пространственные распевы усиливают мотив сияния славы Христа, славы нетления, победы над смертью. Однако стоит отметить, что, например, в стихире по 50-м псалме «Днесь на небесех...» 6-го гласа одинаковыми, легко узнаваемыми интонационными формулами распеты синтагмы «днесь на небесех», «небесная врата» и «иже с плотию» — этот прием своеобразного музыкального «рифмования» очевидно связывает воедино мотив небесного восхождения Христа и обновления человеческой пло-

ти. Не случайно особенно торжественно в песнопениях звучит призыв к молящимся вместе с бесплотными силами, но здесь, на земле, воспеть и Его схождение в наш мир, и Его вознесение ко престолу Небесного Отца.

Одно из песнопений чинопоследования — стихира-славник микроцикла на стиховне Великой вечерни «Взыде Бог в воскликновении» 6-го гласа — занимает в этом ряду особое место. Именно этот текст сопровождает лицевое изображение Спасителя в мандорле, восседающего на радуге, на омофоре середины XVII столетия, который происходит из мастерской царицы Марии Ильиничны и хранится в коллекции Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» (инв. № ТК-2092, ТК-2091). Н. А. Маясова определяет иконографию этой детали омофора как «Спас Вседержитель»¹, хотя литургическая надпись, расположенная вокруг фигуры Спасителя, и изображения ангелов, без сомнения, указывают на то, что перед нами фрагмент композиции «Вознесение Господне». В собрании древнерусского шитья того же музея хранится омофор византийского происхождения, датирующийся гораздо более ранней эпохой и содержащий полную версию этого сюжета — с фигурами Богородицы и апостолов в нижнем регистре композиции. Судя по всему, сюжет Вознесения действительно часто использовался на Руси в XVI–XVII вв. при украшении епископских омофоров. А песнопение, окружающее изображение возносящегося Христа на омофоре из мастерской Марии Ильиничны, именно в эту эпоху распространилось в нескольких музыкальных версиях, каждая из которых представляет собой сложную художественную форму. Стихира основана на 6-м стихе 46-го псалма: «Взыде Бог в воскликновении, Господь во гласе трубнем». В лицевых средневековых списках Псалтыри этот стих традиционно сопровождается изображением Вознесения (ср. Киевскую псалтырь 1397 г.). Однако не столько сама библейская цитата оказывается принципиально важна, сколько ее интерпретация: Христос возшел на небеса, чтобы «вознести падший образ Адамов». Лексема «вознести» неслучайно маркирована сложным длительным роспевом фиты, таким образом музыкальный текст акцентирует внимание на мотиве «Адамова восшествия».

¹ Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье: Каталог. М., 2004. С. 300

Связаны ли гимнографический текст, звучащий за богослужением в усложненной, изысканной форме, и сцена Вознесения с символикой архиерейского омофора? Ответ на этот вопрос дают широко распространенные на Руси толкования на литургию, описывающие облачение епископа и его действия во время службы: «Амофоръ же есть адамлѣ съставъ, рекше человекъ. А иже съвокупи две половине (омофора — *М. Е.*) во едину, се же небесная съ земными съвокупишася. Се бо епископъ великий святитель по всему образъ Христовъ носить. А иже взять омофоръ на раму своею, се есть образ Сына Божия, иже остави девяностъ и девять овецъ на горахъ и иде на взыскание единого погубившаго, и обреть и взять ю на раму свою». Стоит привести и дальнейший текст т. н. «Толковой службы», описывающий завершение Литургии: «А иже поють падьяци трикратно, ангеломъ подобяться, иже глаголаху ангельскимъ силамъ, егда возносящуся Христу ко Отцу, възметъ врата князи ваши. Инии же глаголаху, кто есть Царь славы. Они же противу глаголаху, Господь силамъ, Тѣи есть Царь славы. И противу трехъ сихъ сътрокъ подьяци едину строку трегубятъ, се бо Христосъ, яко орелъ, вознесетъ, и есть одесную престола величества въ вышнихъ, възпріять его съ плотью, не преложъ Божества Своего, и исполнися дыма храмъ. Посему же и святители, и вси иже страсти Его причастицы и Пречистому Телу и Крови въ Горнии Иерусалимъ яко крилати отъ земныхъ тлеющихъ лъсти мира сего възидуть»¹.

Таким образом, изображение Вознесения Господня и вышитый текст песнопения на древнерусском омофоре находятся в непосредственной связи с символикой этой детали епископского облачения, с символикой, которая неоднократно актуализируется во время богослужения, в том числе во время Малого входа, восхождения архиерея на Горнее место, во время Евхаристического канона и в завершении Литургии согласно толкованиям на Литургию патр. Германа Константинопольского, Николая Кавасилы, Николая Андидского и Симеона Солунского. Словесный образ, его музыкальная интерпретация, визуальный образ, богословская символика литургического контекста, в котором они соприсут-

¹ *Афанасьева Т. И.* Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв. М., 2012. С. 174.

вуют, — все вместе они порождают новую реальность «Адамова восшествия», утрачивающую условность художественного образа и превращающуюся в религиозный опыт каждого участника богослужебного ритуала. Гимнографический текст, действительно, неавтономен в такой ситуации. Его «успешность» обусловлена рядом экстралингвистических факторов, среди которых ведущую роль играет само пространство храма (здесь уместно вспомнить, в том числе, о традиции располагать сцену Вознесения Господня в куполе, в наиболее сакральной зоне храмового пространства). Именно поэтому при исследовании средневековой гимнографии, особенностей ее поэтики и прагматики, необходимо учитывать иеротопический аспект, без которого наше понимание средневекового искусства, его сложного, многообразного, подвижного художественного языка останется неполным.

М. В. ДМИТРИЕВ

«Церковь есть небо земное...»

Небесное и земное в храмовой иеротопии
Московской Руси и Франции XVII в.

MIKHAIL DMITRIEV

“The Church is Heaven on Earth”.

Heavenly and Earthly in the Hierotopy
of the Church in the Seventeenth-Century
Muscovy and France

Проблематика и предмет христианской иеротопии теснейшим образом переплетены с «переживаемым» (*christianisme vécu*) в конфессиональных культурах Европы Средних веков и раннего Нового времени. И главный вопрос нашего доклада может быть поставлен следующим образом: во-первых, как «небесное», религиозно-нематериальное, потустороннее «переживалось» в зем-

ных, материальных, посюсторонних храмовых пространствах России и Франции в XVII веке? Во-вторых, позволяют ли накопившиеся исследования и те или иные характерные эмпирические наблюдения увидеть, существенны ли различия в «переживаемой иеротопии» в католических и православных храмах XVII века? Мы будем, с одной стороны, отталкиваться от данных о проектировании, осмыслении и «переживании» церковных интерьеров в России XVII в. (в частности, в Воскресенском монастыре, Новом Иерусалиме патриарха Никона) в контексте сведений о релевантных примерах представлений о сакральных пространствах Московской Руси. С другой стороны, будут изучены данные об храмах Франции XVII века как объектах религиозной рефлексии и «переживания».

Тонкие и хорошо фундированные исследования о Новом Иерусалиме (архим. Леонид [Кавелин], Г. М. Зеленская, И. Д. Бусева-Давыдова и др.) позволяют сделать ещё один шаг к пониманию проекта и предприятия патр. Никона. В нашем распоряжении есть ряд источников, позволяющих понять (или, по меньшей мере, предположить, догадаться), какие именно богословские представления и религиозные идеи Никона и его сотрудников нашли выражение в Новом Иерусалиме. Один из самых надежных — материалы суда над Никоном: ответы патриарха во время суда на вопросы боярина С. Л. Стрешнева и упреки, адресованные никоновскому проекту Газским митрополитом Паисием Лигаридом. Уже анализ ответов Паисия Лигарида Стрешневу на вопросы, касающиеся никоновского Нового Иерусалима, позволяют увидеть, что в глазах самого Никона и многих его современников (и даже Паисий Лигарид признает такую возможность) сама идея создать под Москвой *икону* Иерусалима была идеей не только приемлемой, но по своему необходимо-неизбежной, естественно и органично вытекающей не только из представлений о «перемещении святости и святынь», но и из учения об иконе. Это наблюдение может быть проверено ответами самого Никона на вопросы Стрешнева и мнения Паисия. Никон развивает идею о трансмиссии «истинного» двумя путями — словами и иконами («Словесы же проповедание и иконами истины извещение»). Икона есть инструмент Боговидения — как словом освящаются слушатели, так «освещаются убо такожде честными иконами очи зрящих». Так, и Евангелие можно

приравнять к иконе, и к иконе же можно приравнять Новый Иерусалим. Переписать Евангелие есть то же самое, что переписать иконное изображение или создать священные храмы и прочие вещи, «от первообразных воображения». Паисий был обвинён Никонем в непонимании этой логики, стоящей за проектом Нового Иерусалима, и Никон разворачивает подробную иконоическую аргументацию, прибегая, в частности, к ссылкам на связь причастия и просфоры (как причастие из просфоры изымается «ипостасию», так каждый алтарь есть подлинный престол Божий). Важно, что Никон подчеркивает, что его Новый Иерусалим есть не только носитель имени (*имя* Авраам или Иисус есть у многих, пишет он...), но и *образ* Иерусалима, и этот тезис пространно развит в высказываниях патриарха.

Эти и иные утверждения Никона важны в контексте нашей проблематики прежде всего потому, что в них ототражается убеждение, что Новый Иерусалим (Воскресенский монастырь) и его храмовые пространства не есть лишь копия, *знаковое* изображение «начального» Иерусалима; это — именно *икона-ипостась* того первообраза, какой находится в Палестине. А икона, в логике византийско-православной традиции, и сакральна, и свята. Но в каком именно смысле храмовые пространства Воскресенского монастыря не только сакральны, но и святы? В каком смысле они, как и иные иконы-ипостаси неземного (Христа, Богородицы, святых, горнего Иерусалима), принадлежат к миру небесному, а не одному лишь земному? Этот вопрос и будет рассмотрен на материале высказываний патр. Никона и сведений о том, как именно понимался Новый Иерусалим его современниками. Проект Никона может быть соотнесен, с одной стороны, с нормативными текстами переводных византийских сочинений, «Просветителя» Иосифа Волоцкого, «Скрижали» 1656 г., сочинения Феодосия Сафоновича 1666 г. о православных храмах, с другой — со свидетельствами источников о том, как именно храмовое пространство «переживалось» прихожанами в Московской Руси XVI–XVII вв. Обращение к этим источникам позволяет проверить гипотезу, что специфически конфессиональное нормативное византийское учение о *теозисе* предметов материального мира проникло в церковную проповедь и в расхожие представления русских прихожан.

Подлинного аналога «Новому Иерусалиму» Никона в опыте Франции XVII века (как, видимо, и западного христианского мира вообще) мы не находим. Нормативные положения Тридентского собора и современных ему теологов католического мира постоянно проводят принцип строгого различия между святым и сакральным. Многие данные показывают, что в этом отношении посттридентский католицизм был много более последователен, чем католицизм средневековья. Пример кафедрального собора г. Ош в Лангедоке (собор Св. Девы Марии), обновленного в течение XVII века, как и пример десятков и сотен других католических храмов Франции этой эпохи, показывает, что сакральное и святое в предлагаемом прихожанам учении не смешивалось. Более того, духовенству XVII века нужно было долго бороться с привычкой верующих видеть святое, сверхъестественное и магическое в том, что, согласно доктрине католической церкви, было лишь *знаком* особого достоинства сакрального пространства, аллегорией святости, но не святым в собственном смысле слова. Это предположение будет проверено обращением к ряду характерных сочинений и свидетельств, исходящих из мейнстрима французской католической культуры XVII в. (*Thiers J.-B. Traité de l'exposition du Saint Sacrement de l'autel. Paris, 1673; Fr. Marchetti. L'explication des usages et coutumes des Marseillais. Marseille, 1683; Bossuet J. B. Cathéchisme du diocèse de Meaux. Paris, 1687* и др.). Если наши наблюдения и предположения справедливы, то можно будет утверждать, что христианская храмовая иеротопия в «большой Европе» XVII подчинялась двум существенно различным конфессиональным логикам.

С. С. АВАНЕСОВ

Эсхатологическая «матрица» в архитектуре:
город как пространственная икона Небесного
Иерусалима (на примере Вроцлава)

SERGEY AVANESOV

The Eschatological Matrix in Architecture:
The City as a Spatial Icon of Heavenly Jerusalem

Визуально-семиотический подход к анализу городского пространства позволяет рассматривать город в масштабе человека, понимать его как своего рода *проекцию человека*, исполненную в форме визуального текста. Такого рода тексты не только «читаются» как свидетельства человеческой жизни или сообщения о культурной специфичности того или иного городского сообщества, то есть как «воплощённый опыт» жителей города, но и выступают в своей *прескриптивной* функции, в роли той «первостепенной сферы, в которой формируются люди и социальные отношения»¹. В антропологическом контексте город предстаёт как развивающаяся система «человекомерных» объектов, демонстрирующих ключевые гуманитарные ценности и мотивирующих определённые модели деятельности — то есть как система не только топографических, но и экзистенциальных *ориентиров*. Сакральные аспекты указанных моделей в сложной структуре современных городских текстов являются предметом иеротопического анализа.

Иерусалим в христианской культуре воспринимается двояко: во-первых, «как пространственно-географическая реальность, имеющая определённые земные границы», то есть свою конкретную локализацию в пространстве и времени; во-вторых, «как некий символ, границы которого не всегда совпадают с действительными»², вплоть до *высшего несовпадения* в образе Небесного

¹ Бюхли В. Антропология архитектуры / Пер. с англ. М. В. Григорьевой, О. В. Гритчиной. Харьков, 2017. С. 14.

² Рождественская М. В. Образ Святой Земли в древнерусской литературе // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 8–14.

Града. Говоря об иерусалимской градостроительной «матрице», мы обязаны уточнять, о каком Иерусалиме идёт речь — об *историческом* городе в Палестине или о *транс-историческом* Граде Небесном (Откр 21:2–10). В первом случае иерусалимская схема «работает» как историко-культурная креативная модель, во втором случае — как эсхатологическая. Соответственно, конкретный иерусалимский городской текст может быть прочитан либо как аллюзия на священный город в Святой Земле, либо как своего рода «икона» будущего города-храма.

В данном докладе речь идёт об иерусалимских аллюзиях в градостроительном образе польского Вроцлава. Нижняя Силезия и её административный и культурный центр Вроцлав представляют собой территорию, на которой соприкасаются исторические и художественные памятники нескольких культурно-этнических традиций — польской, чешской и немецкой. Эти памятники, особенно архитектурные, воспринимаются как состоящие в отношении взаимной дополнительности благодаря тому культурному инварианту, который лежит в основании всех трёх названных традиций.

Любой город, имеющий длительную историю, — это сложный семиотический комплекс, который зачастую «представляет собой котёл текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням»¹; город Вроцлав вполне соответствует этому описанию. Уровень напластований и переплетений разнообразных семиотических слоёв нарастает здесь в направлении от периферии к центру; зона наивысшей концентрации «семиотического полиглоти́зма» — исторический и культурный центр города по обоим берегам реки Одры. Важнейшей характеристикой сложившегося здесь городского пространства является его *сакральная* доминанта.

Остров Тумский и ближайшая к нему территория (прежде всего Wyspa Piaskowa) насыщены храмами, у которых заведомо нет никаких «приходских» функций. Концентрация костёлов в этом локусе объясняется исключительно композиционно-семиотически-

¹ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 664. Тарту, 1984. С. 30–45.

ми установками строителей. Остров Тумский — это *город храмов*, то есть визуальная композиция, наглядно являющая собой в первую очередь исторический Иерусалим как мировое *средоточие святости*. Существенно, что эта *метафорическая* композиция не столько указывала «на исторически и географически конкретный комплекс», сколько условно обозначала «идеальный храм-город»¹, подразумевая, таким образом, одновременно и сакральный центр Святой Земли, и Град Божий. Пространственная композиция центра Вроцлава являет собой и палестинский Иерусалим как священный центр христианского мира, и Небесный Град как идеальное пространство грядущего Царства Божия.

Сакральность, сосредоточенная в центре городской территории, затем как бы «излучается» из этого средоточия через Одру в сторону административно-делового городского сегмента, поддерживая и укрепляя этот сегмент выдвинутыми в его сторону костёлами — опорными точками, которые держат на себе *единство*, связность всего «старого города». При всей очевидно парной, «двухъядерной» структуре центра Вроцлава ведущим в этой паре изначально является именно *сакральный* компонент.

Такая конструкция городского центра, близкая к радиально-кольцевой матрице, как бы «сгущает» разнородный городской текст, организуя пространство, в котором преобладает «лучевое движение»². Семантика «лучевой» системы города означает бесконечную (в возможности) динамику его развития. Центр стабилизирован в пространстве, а его распространение на местности всегда динамично и потому никогда не окончательно. Поскольку Вроцлав не ограничен горами или большими водными пространствами, постольку указанное «излучение» нигде не встречает препятствий.

Похожим образом организовано пространство Великого Новгорода: Софийская сторона является доминирующим компонентом двуединого исторического центра, в который входит также Торговая сторона с её Ярославовым дворцом — княжеской резиденцией.

¹ Лидов А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 15–33.

² Степанян А. А., Симян Т. С. Ереван как семиотический текст (опыт реконструкции «начала» и «конца» проспекта Маштоца) // Критика и семиотика. 2012. Вып. 16. С. 6–16.

Итак, городское пространство столицы Нижней Силезии выстраивается от центрального *сакрального ядра*, являющего собой образ центра Святой Земли (Иерусалима) и одновременно — образ Небесного Града. При этом очевидно, что в доминирующем священном ядре Вроцлава выделяются свои *внутренние доминанты*. Костёлы Св. Эгидия, Свв. Петра и Павла, Св. Мартина и небольшая барочная православная церковь святых Кирилла и Мефодия находятся как бы «в тени» трёх больших островных соборов — святого Иоанна Крестителя (Katedra św. Jana Chrzciciela, XIII–XIV вв.), Святого Креста (św. Krzyża, XIV в.) и Пресвятой Девы Марии на Песке (Najświętszej Maryi Panny na Piasku, XIV в.).

В самом пространственном расположении этих главных костёлов священного центра можно видеть особый порядок, позволяющий соотнести его с иконическим порядком традиционного *деусиса*. В геометрическом центре ансамбля расположен костёл Святого Креста. Слева и справа его фланкируют, как бы «предстоя» ему, костёл Пресвятой Девы и кафедральный собор Св. Иоанна Крестителя. Расположение собора в священном пространстве городского центра является, таким образом, иконически выверенным и канонически безупречным.

Семантика Небесного Иерусалима ярко выражена также в визуальном оформлении пространства монастырских дворов — клуатров. Такой *cloître*, как правило, имеет форму квадрата (или близкую к нему¹), оптически иллюстрируя описание формы Небесного Града: «Город расположен четверугольником [τετράγωνος], и длина его такая же, как и ширина» (Откр 21:16). Внутреннее пространство такого двора обычно занято монастырским садом, изображающим собою будущий рай, *новый Эдем*; в его центре, как правило, помещается колодец — аллюзия на потоки живой воды, истекающие «от престола Бога и Агнца» (Откр 22:1). Современный Вроцлав располагает такими «моделями» Града Божия; это клуатры бывших монастырей,

¹ «А чтобы грешный монах <...>, прогуливаясь по клуатру, не возмнил себя почти уже на небесах, в небесном Иерусалиме, как иногда трактовался монастырь, его квадратная форма была слегка удлинена, и само это искажение могло восприниматься как метафора того несовершенства, которого и монаху при всей строгости поста, труда и молитвы не избежать» [Воскобойников 2014, 189–190].

ставшие частью общественного культурного пространства города.

Квадратная форма огороженного освящённого пространства характерна для христианских монастырей, в том числе и для русских. Поскольку Небесный Иерусалим должен иметь в плане форму квадрата, «идеальный» монастырь представлялся также квадратным. Даже если при постройке обители не удавалось соблюсти идеальный план, его *иконические* изображения стремились приблизить к эталонной форме. Например, Соловецкий монастырь на фронтисписе лицевого жития Зосимы и Савватия 1623 года изображён в форме идеального квадрата с башнями на углах; на среднике иконы XVII века «Зосима и Савватий с житием» монастырь выглядит как немного вытянутый прямоугольник¹. Иконописец «подчиняет монастырскую ограду плановому квадрату, а не пятиугольнику, вытянутому вдоль бухты, как это есть на самом деле»², именно потому, что так, по его убеждению, *должен* выглядеть идеальный прообраз Небесного Града³.

В середине двора вроцлавского Оссолинеума имеется колодец восьмигранной формы. Октагональная форма колодца репрезентирует ещё один символ Нового Иерусалима: число *восемь* означает «восьмой день». Восьмёрка «как сакральное число-символ Воскресения напоминает о времени явления Небесного Иерусалима»⁴. Та же символика читается в восьмилепестковых *розах* романских и готических соборов, в октагональных баптистериях и капеллах, в девятибашенных композициях некоторых храмов-комплексов (например, собора Покрова на Рву в Москве, Троицкого собора в Новомосковске), в восьмерике как важнейшей детали архитектурного объёма. Колодец-октагон — это визуальный символ Небесного Града.

Итак, в сложном (политекстуальном) визуальном пространстве Вроцлава клуатр — это традиционная символическая аллю-

¹ Мильчик М. Архитектура в древнерусской живописи // Декоративное искусство СССР. 1973. № 2 (183). С. 24–27.

² Там же. С. 26.

³ Редкую форму *правильного* квадрата имеет, например, Донской монастырь в Москве.

⁴ Лидов А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. Москва, 1994. С. 17.

зия на Иерусалим как Небесный Град, описанный в Откровении св. Иоанна, а сакральное городское ядро (Тумский остров) читается как двойная визуальная аллюзия — на исторический Иерусалим в Палестине и на Град Божий, горний Иерусалим — и при этом ещё как икона-деисис, «написанная» в пространстве города посредством архитектуры.

KATHRYN BLAIR MOORE

**Airy Arabesques: Islamic Incense Burners
and the Creation of Sacred Space
in Medieval Italian Churches**

КАТРИН БЛЭР МООР

**Воздушные Арабески. Исламские курильницы
и создание сакрального пространства
в средневековых итальянских храмах**

This paper will explore the role of Islamic incense burners in the creation of sacred spaces in medieval Italian churches, as part of the larger phenomenon of the materialization of the Holy Land in Italy. The related visual and olfactory effects of aerilized incense, composed of materials associated with distant sacred territories and the iconographical aspects of their metal containers will be discussed in the context of the coordination of sensory effects in the manifestation of the Holy Land in the liturgy of medieval Italy. The airy effects of incense transformed into smoke were — like the objects themselves, only briefly displayed during each performance of the mass — one of the more transitory and therefore less well attested aspects of the creation of sacred space in the context of the medieval Italian church. The related brass inlaid metalwork objects, most often discussed in the context of Islamic art, in many ways embodied

circulation in general and the geographical mobility of sacred matter in particular. Their spherical shapes concealed their precious contents, while their intricately worked surfaces of inlaid silver and gold were testaments to Islamic — especially Mamluk — craftsmanship and the more general associations of the rich cultures of the Arabic-speaking territories of the *oltramare* (beyond the sea) with the gifts of the Magi.

This paper will also seek to reinterpret the perceptions of the surface ornament of these objects — often generically referred to as “arabesques” — in the context of the extended geographical trajectories associated with the movement of pilgrims, relics, and other sacred objects in the experience of the material traces of the lives of Jesus Christ and the Virgin Mary in Egypt, Syria, and Palestine. This will be done by considering how the incense burners may have been coordinated in relation to similarly adapted Mamluk objects in the liturgy of the mass, especially inlaid plates used as patens. Finally, the paper will explore the possible impact of these creative adaptations upon the pictorial culture of Italian altarpieces, considering the visualization of the gifts of the Magi as inlaid metalwork objects and haloes rendered in terms of metalwork plates incised with evocations of Arabic script as part of a larger phenomenon of the adaptation of Mamluk materials and objects into a Christian context. In other words, key iconographical aspects of religious paintings will be reinterpreted as testaments to a more complex, if transitory, orchestration of objects, substances — both solid and airy — and related sensory effects, in the genesis of the sacred spaces that once enveloped these same images in their original locations within the churches of medieval Italy.

EMANUELA VAI

The Sensorial Experience of Heavens
in Early Modern Italy

ЭМАНУЭЛА ВАЙ

Чувственное переживание Небес
в Италии раннего Нового времени

This paper explores the role of music, architecture and performance in the making and shaping of sacred space in Renaissance Italy. In particular, it examines the multiple sensory registers through which urban events and public rituals were encountered and experienced in early modern Italy. The liturgical and secular performances staged were frequently theatrical spectacles of multisensory experience where sight, scent and sound were entangled in celebration and worship.

Bringing historical sources from various archives into dialogue with sensory studies scholarship, this essay builds on recent work that has been carried out around the concepts of ‘soundscapes’ and ‘hierotopy’.¹ It argues for the need to expand this focus on sound to other modalities of early modern sensory experience. As the historian James M. Murray has suggested, an understanding of the politics of public rituals must necessarily account for “their sights, smells, sounds, and offerings and the role all parts played in the whole”.² This paper begins with a brief overview of the field of sensory history and the soundscape concept. It then discusses this in relation to the spatial imagery of heavens conceived in human minds and then embodied in sacred landscapes.

¹ The term ‘hierotopy’ was presented for the first time by Alexei Lidov in a lecture entitled ‘Byzantine Hierotopy. Miraculous Icons in Sacred Space’ at the Bibliotheca Hertziana in Rome (January 14, 2002): *Alexei Lidov. Hierotopy, the creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history // Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* / Ed. by Alexei Lidov. Progress — Tradition. Moscow, 2006, pp. 32–58.

² *James M. Murray. The Liturgy of the Count’s Advent in Bruges, from Galbert to Van Eyck. City and Spectacle in Medieval Europe* / Ed. by Barbara A. Hanawalt and Kathryn L. Reyerson. Medieval Studies at Minnesota, Vol. 6. Minneapolis and London: The University of Minnesota Press, 1994, p. 143.

Sensory History

The last thirty years has seen a growing cross-disciplinary interest in the political, historical and social significance of the senses. This theoretical interest, which has been described by some commentators as constituting a ‘sensory turn’ (or return¹), has occurred across the arts, social sciences and humanities, giving rise to new sub-fields of sensory scholarship such as sensory history, sensory ethnography and social studies of the senses. Within the historical disciplines, in particular, sensory studies has emerged as a dynamic field of investigation, with the senses offering a valuable window onto the past. For the historian, archival records have proven to be a rich repository of sensory experience. Letters, diaries, travelogues and other historical sources provide a wealth of sensory descriptions and form what Holly Dugan has called an “historical archive of sensation”,² through which much can be gleaned about how people in the past understood and engaged with their worlds. These sensory descriptions help to texture the past and allow us to investigate, at least partially, the historical meanings attributed to the senses and the role that the senses played in shaping cultural values as well as meanings and conceptions of space, community and identity, the production of identities, beliefs and relations. This theoretical interest in the sensuous subject has demonstrated that embodied experience is produced and structured equally by the material features of a specific environment and by the social and cultural contexts in which sensuous encounters took place. Sensory researchers must therefore acknowledge at the outset that attempts to understand historical sensorial experiences are necessarily speculative, partial and incomplete. The meaning of sensory experiences is necessarily “hostage to the context” in which it was produced.³ That is to say, an epistemological and ontological gap separates our interpretations of the sensory descriptions we find in archival

¹ Jenni Lauwrens. Welcome to the Revolution: The Sensory Turn and Art History // *Journal of Art Historiography*, No. 7, December 2012.

² Holly Dugan, *The Ephemeral History of Perfume: Scent and Sense in Early Modern England*. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), p.5.

³ Mark M. Smith. Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History // *Journal of Social History*, Vol. 40, No. 4, (2007), p. 841. Given the increasing funding being directed towards digital reconstructions of sensory spaces, these questions should be of paramount epistemological concern to sensory researchers.

accounts from how they were understood and experienced by people in the past. Sensing is a cultural and social practice that changes over time.

The shift from premodern to modern societies has long been theorised as marking a progressive separation of the senses, in which sight became prioritised and disassociated from the other bodily senses traditionally recognised in Western thought.¹ This ostensibly begun with the Renaissance and the scientific revolution, even if the hierarchical ranking of the senses has a much a longer and epistemically murky history.² Defined by the emergence of new technologies of visualisation — from the telescope to the camera — and the development of techniques of representation — from linear perspective to film montage — modernity is often considered resolutely ocularcentric. A vast body of work has now investigated the “scopic regimes of modernity”.³ This has been accompanied by an interest in visual cultures of spectacle, display and representation, particularly in relation to urban experience and the visually oriented forms of culture that emerged in modern cities and which were prefigured in the carnivals and performative events of urban centres in the past. From the spectacularly staged public ceremonies of the Roman era⁴ to the newly felt impact of cinema, advertising and commodity display in the metropolises of the early twentieth century, urban spaces have been conceived as predominantly visual environments that progressively appealed to, addressed and targeted the sense of sight.

Scholarly focus on the visual has done much to unpack the power relations between the body, technology and forms of institutional and discursive power, but it has also contributed towards a downplay of the different sensory arrangements and their inter-relationality to be

¹ Particularly ground-breaking in this respect is Jonathan Crary’s 1990 study *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990).

² The sense of sight has been epistemically privileged by moderns and premoderns alike. See: Annette Kern-Stähler, Kathrin Scheuchzer / *The Five Senses in Medieval and Early Modern England* / Ed. by Annette Kern-Stähler, Beatrix Busse and Wietse de Boer. Leiden and Boston: Brill, 2016, pp. 1–17.

³ Jay M. Scopic Regimes of Modernity // *Vision and Visuality* / Ed. by Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1988, pp. 3–27.

⁴ Favro D. *The Festive Experience. Roman processions in the urban context* // *Festival Architecture* / Ed. by Sarah Bonnemaïson and Christine Macy. London — New York: Routledge, 2008, pp. 10–42.

found in the history of modern feelings.¹ As such, genealogies of modernity are often nested within a critical (and somewhat romantic) narrative about the impoverishment of the senses wrought by the coming of industrial machine culture, which is often presented as amounting to a progressive eroding of the non-visual aspects of the human sensorium. This narrative has been problematised by recent work on historical sensoriality, emotions and affects.² Often through a reappraisal of phenomenological theory, this scholarship has examined sensory modalities that have been largely overlooked by a focus on the purely visual. From the smells of sixteenth-century Venice³ to the role that touch played in structuring social relations in early modern Europe,⁴ — just to name a few — it has now been firmly established that early modern subjects used senses other than sight to categorise, feel and interpret their sociocultural experience.

In the now vast literature on historical sensoriality, much work has focused on the sense of sound, particularly in relation to the historic production of space and subjectivity. The hearing and listening of sonic forms, from church bells⁵ to noisy machinery⁶, have been shown to be deeply implicated in the daily experience of the past. The concept of the ‘soundscape’, in particular, has been regularly deployed in an effort to describe or capture relations between space, meaning and identity in historical sonic environments. Over the last two decades a dynamic field of research activity has formed around investiga-

¹ *Crary J.* *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. MIT Press, 2001, p.3.

² *Susan Broomhall* (ed). *Early Modern Emotions: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2017; on the reconsideration of modern emotions, see the special issue on Victorian emotions in *Victorian Studies*, Vol. 50, No. 3, Spring 2008.

³ *Wheeler Jo.* *Stench in 16th-century Venice// The City and the Senses: Urban Culture Since 1500* / Ed. by Alexander Cowan and Jill Steward. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 25–38.

⁴ *Gowing L.* *Common Bodies: Women, Touch and Power in Seventeenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 2003.

⁵ *Corbin A.* *Village Bells: The Culture of the Senses in the Nineteenth-Century French Countryside* / Transl. by Martin Thom. New York and Chichester: Columbia University Press, [1994] 1998.

⁶ *Howard D.* *Architecture and Invention in Venice and the Veneto in the Later Sixteenth Century // Renaissance Studies in Honour of Joseph Connors*, 2 Vols, Florence, Vol. 1 (2013), pp. 363–372, in which she discusses the noise of flour-milling machines, p. 368.

tions of historic soundscapes. The term can be traced back at least to the late 1960s and the coinage of this concept is often attributed to the Canadian composer R. Murray Schafer.¹ For Schafer, the soundscape refers to ‘any acoustic field of study’: “We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape”.² In the historical disciplines, it is the ‘acoustic environment’ as soundscape that has been most thoroughly pursued. Here, the soundscape is essentially the aural equivalent of a ‘landscape’ insofar as it refers to everything that the ear is exposed to “in a given sonic setting”.³ The analogous concept of landscape has, of course, been thoroughly problematised. This problematisation has involved highlighting the socially constructed nature of the gaze that sees the land and the ways in which practices and process of landscaping (from gardening to painting) structure the land through specific ways of looking. Only recently have theorists begun to subject the soundscape concept to similar critical unpacking.⁴

Like landscapes, soundscapes are the produced effect of social practices, politics, and ideologies. The soundscape concept brings with it its own political and ideological baggage. Schafer’s initial engagement with the concept was rooted in the cybernetic systems thinking of the 1970s ecology movement and arose from a concern with the noise pollution of modern technologies of mediation. Through the soundscape concept, Schafer sought to address what he identified as the growing impoverishment of aural experience in the twentieth century. As such, his work betrays a romantic materialist environmentalism that is very much roots the aural experience of late modernity within a narrative of sensory destitution wrought by machinic industrialisation.

Soundscapes presuppose a Cartesian subject with a specific understanding of space as saturated by sound and the human sensorium as both

¹ *Schafer R. M.* The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. Scarborough, Ontario: Berendol Music Ltd. 1969).

² *Idem.* The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, Vermont: Destiny [1994] 1997, p. 7.

³ *David W., Samuels, Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa and Thomas Porcello.* Soundscape: Toward a Sounded Anthropology // Annual Review of Anthropology, Vol. 39, (2010), pp. 329–345.

⁴ *Ingold T.* Against Soundscape // Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice / Ed. by A. Carlyle. Paris: Double Entendre 2007, pp. 10–13.

apart from this sonic world and immersed within it. Through the analytic of soundscapes, historians have sought to examine the perceptual situatedness of people in particular environments and the way in which individuals and society as a whole were constituted through acts of listening and hearing (often filtered through the institutions of the civic or religious power). As embodied experience, sound has been shown to be especially vital to the construction of historical social identity and a central “means by which people account[ed] for their version of reality”.¹ At the same time, however, the sensory archive has shown that the senses were by no means experienced in isolation. Rather, the lived experience of early modern environments cut across sensory categories, with archival accounts of events sometimes invoking touch, taste, sight, sound and smell in a single — almost synaesthetic — sensory description. To speak of a single sensory ‘scape’ can thus greatly enhance our understandings of a particular sensation, but also risks isolating the involvement and participation of the other senses in the historical production of meaning. While ‘sensorial research’² often focuses on histories of particular sensations, historians must thus also account for what Mark M. Smith has called the “history of intersensoriality”, by which he means the diverse ways in which “the senses worked together and in concert, not in isolation”.³ Expanding the concept of soundscape to account for other sensorial experiences, the ‘sensoryscape’ offers one way to theorise the moments of entangled sensoriality that historians encounter in the archive. The potential of the sensoryscape concept lies in the fact that it is not tied to any specific sensory register and, as such, it makes analytical elbow room for the participation of the senses in each other and for the multiple sensuous and socialised meanings and affects that may arise from the inter- and intra-activity of the human body within specific material environments and historical contexts. Perhaps nowhere is the interactivity between space and sensorium better captured than in the polysensorial event of the early modern representation of sacred space.

¹ Leppert R. *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body*. (Berkeley, Los Angeles and London: The University of California Press, [1993] 199), p. 15.

² Newhauser R. *The Senses in Medieval and Renaissance Intellectual History*, in *Senses and Society*, Vol. 5, (2010), p. 5.

³ Smith Mark M. *Looking Back: The Explosion of Sensory History // The Psychologist*. Vol. 23, No. 10, (October 2010), p. 860.

*Sensing the Sacred: The Spatial Imagery
of Renaissance Italy*

The sacred public space of the lay Confraternity of the Misericordia Maggiore in the early modern Venetian mainland is the main case study considered in this paper. The theatrical and scenographic nature of early modern processions organised by the Confraternity allows us to integrate visually performative aspects of processions within a larger exploration of their multisensory dimensions in the creation of sacred space and the evocation of Heavens. The sensory impact of early modern processions was significant: chronicle accounts can provide us with a glimpse of the sensory texture of these events, often evoking the colours and fragrances, the sounds of music and bells and the sights that accompanied ceremonial display.¹ Strictly staged and choreographed, from the characters forming the parade to the space of the performance, these processions were central in the creation of a sacred performative space and the Heavenly imagery, a multidimensory representation of a spiritual, transcendent space. For examples, the sonic materiality of the urban space created a sensorial field in which worshippers were enveloped.

From the heavenly harmonies of liturgical ceremony to musical performances, sound, space and light were brought together in a way that enabled the faithful to attain closeness to divinity and experience this church as a liminal site between Heaven and Earth. Through an analysis of the performative ritual, processions reveal a dynamic sensory registers of air, fragrance, light and sound through which the performative sacred space was encountered by spectators. In the process, this paper reflects on the rich analytical possibilities for better understanding Renaissance sacred space opened up by recent research forming around the concept of ‘hierotopy’.²

By interpreting hitherto unexamined sources, such as ceremonial ledgers, correspondence, diaries, inventories and financial and legal

¹ *Vai Em. Sounds of Devotion? Civic and Religious Performances at the Confraternity of the Misericordia Maggiore in Early Modern Bergamo // Soundscapes of the Venetian Terraferma in the Early Modern Era / Ed. by David Bryant and Luigi Collarile (Turnhout: Brepols, forthcoming 2019).*

² *Lidov A. Hierotopy, the creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history // Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia / Ed. by Alexei Lidov. Progress— Tradition. Moscow, 2006, pp. 32–58.*

records and bringing these into dialogue with discussions of hierotopy, it is possible to develop a deeper understanding of the spatial imagery of Heavens and, more broadly, of the sensory, spatial and spiritual dynamics of Renaissance social life.

GIOVANNI SERAFINI

The Tower of the Winds in Renaissance culture,
between Christian Theology and Neo-Paganism

ДЖОВАННИ СЕРАФИНИ

«Башня Ветров» в ренессансной культуре.
Между христианским богословием
и нео-язычеством

The issue of the paper would be the analysis of three Florentine architectures, from the fifteenth and sixteenth centuries, which are inspired or directly derived from the famous so called "Tower of the winds" of Athens by Andronicus di Cirrus: the "Lanterna" of the dome by Brunelleschi, the "Marzocco" Tower in Livorno (Alberti?) and the "Tribuna" of the Uffizi Gallery by Bernardo Buontalenti.

The present research intends to interpret the symbolic meanings that the Florentine early Renaissance culture have attributed to this ancient Greek monument, which was the anemoscope, the calendar and the clock of Athens. In particular, we want to investigate how its role as "center and ruler of the winds" have been assumed and declined in a symbolic way in these three Tuscan towers: Christian and pneumatological in the Lantern; Christological in the Torre del Marzocco; "Alchemical" in the Tribune.

The "Tower of the winds" or "Horologion" (Clock) of Athens is an still existing building, in pentelic marble, with an octagonal plan, erected in the middle of the "Agora" of Athens around 100 B.C. by Andronico di Cirro. On each of its eight faces there is a bas-relief

frieze depicting the allegorical personification of a type of wind: Boreas (N), Kaikias (NE), Eurus (E), Apeliotes (SE), Notus (S), Lips (SW), Zephyrus (W), and Skiron (NW). On the top of the roof was a weathervane, in the form of a Triton, which was able to rotate to indicate the direction of the blowing wind. Also, on each of the eight sides there were solar sundials; and inside, there was probably a hydraulic clock. The tower was — in one word — the "Omphalos", the concrete and ideal center of Athenian civil life. The first Florentines Humanists, Artists and Theologists took this idea to celebrate their civilization and their faith.

Certainly the Florentine architects of the fifteenth century could have had information about this monument in an "indirect" way, mediated by two ancient literary sources: *De Re Rustica* by Varrone (book III, 5, 9–17) and *De Architectura* by Vitruvio (book I, 6.4). Only in 1436, Ciriaco d'Ancona was a direct witness of the existence of the Tower of the Winds and could report its precise description in Italy. But this "post-quem" date has a relative value today, since the most recent studies have shown the great number of relations between Florence and the territories of ancient Greece; we only have to remember that Acciaiuoli's Florentine family ruled the Duchy of Athens in those years, between the fourteenth and fifteenth centuries, and his palace was just above the Tower, on the Acropolis.

In many ways Brunelleschi could receive information on the tower of Athens, but what is important is that it is proved (Morolli 1989) He took it as an ideal model for his octagonal lantern. The reasons of his choice are many; foremost, practical: He needed a structure capable of withstanding the horizontal stresses of the winds present in those heights, in open space.

For this reason the "Lanterna" also assumed an urban-architectural aesthetic role as the "geometrical and empirical center of the city"; Vitruvius, in fact, defined the "Towers of the winds" as the main core of a city; It must be oriented according to the winds and according to the cardinal points, so that, from its position, roads and buildings can be drawn, defended by the bad and unhealthy influence of the winds.

In political terms, this monumental building gave to Florence the appearance of the capital of the Greek civilization, in accordance with its nascent consciousness of being the "new Athens" of the Christian Western world.

Finally, from a symbolic point of view, the Tower of the Winds — translated in the Lantern — assume a "pneumatological" and "Christological" meaning. If the dome of Santa Maria del Fiore is probably a metaphor of the womb of the Virgin Mary that swells and expands to generate Christ (Verdon 2015), it follows that the summit lantern, through which (ideally) penetrate light and wind — both pneumatological images very well known — can be interpreted as the "Tower of the wind of the Holy Spirit". A difficult meaning, that matches the very recent discoveries by Lidov on the origin of the architectural element of the lantern in relation to the miracle of the Paschal fire.

In 2015 Gnocchi proposed to interpret the lantern as a Christological symbol of the "Logos / light". More over, we could consider an inspiration from Mt 12, 22–33 (Christ calms the storm). This meaning is also valid for the second monument.

In the same years (2nd quarter of the XV century) the Republic of Florence built a tower in Livorno to defend the port of the (subjugated) city of Pisa; a tower (later called "del Marzocco") that recalls even more explicitly the Athenian's one: it is in white marble, in octagonal shape, and has the names of the winds carved on the eight sides of the balcony. The information about the construction of the "Marzocco tower" is uncertain and limited: the criticism hypothesized different stages of realization from the 30s to the 80s of the XV century, and proposed different artists, from Ghiberti / Brunelleschi, to Michelozzo, to Alberti. I believe that the invention is of Brunelleschi and its completion by Alberti.

Here the model of the Tower of the Winds is to celebrate Florence as new Athens, which has made Pisa / Livorno its new Piraeus. But, deeper: I propose that it is a Christological structure, according to the Florentine Guelph culture, deduced from the evangelical episode in which Jesus calm the storm, revealing himself as "lord of the winds." An architectural image of Christ, the king of the Florentine Guelphs, which imposes itself on the sea and on the hostile forces of nature and of men, bringing back the "pax".

To conclude, a look to the next century, when the Tower of the winds *keeps* being considered a valid model, but in a different context, with different meaning. The most representative example is the Uffizi "Tribuna": it was built in 1584 by Bernardo Buontalenti, for the Grand

Duke Francesco I in the eighth decade of the sixteenth century, to contain the best of the grand-ducal collections. Inspired explicitly by the Tower of the Winds of Athens, it has an octagonal structure, and is equipped with a weather vane, with an internal anemoscope.

Here, the wind, as a symbol, is part of a cosmic representation of the world, including the other three basic elements of the Universe according to the ancient natural philosophy: fire (symbolized by the red walls), the earth (inlaid marble floor) and the water (wall decorations with shells). Every sacred reference to the "Pneuma" (Holy Spirit) and to Christ disappeared, and the wind became part of a discourse on the Nature, typical of the sixteenth century, and particularly dear to Francesco I because of his alchemical interests (Saladino 2014; Conticelli 2015). The Grand Duke also learned and shared these thoughts with many members of the Florentine Academia del Disegno: they believed the four elements were foundations of the Creation, and the Art (as a fifth element, which the Tribuna exhibited by supreme examples from all time and typology) was its most refined accomplishment.

TATIANA SIZONENKO

Celestial Visions and the Creativity of Renaissance
Masters in the Sculptural Program
of Venice's Basilica di San Marco

ТАТЬЯНА СИЗОНЕНКО

Небесные видения в ренессансной скульптурной
декорации венецианского Сан Марко

During the Italian Renaissance, church facades became epicenters of hierotopic creativity that communicated visions of heaven while simultaneously projecting a glorifying image of the city and its patrons in the context of divine and world history. Among richly decorated *duomos* in the Italian communes, the Church of San Marco in Venice

stands out for its opulent design, complex sculptural and gold-ground mosaic programs, and layered celestial vision. As emblematic and recognizable a topographical symbol of Venice as the Eiffel Tower would become for Paris or the Chrysler Building for New York, San Marco, its majestic western façade especially, figures in many Venetian Renaissance paintings, including those by Gentile Bellini. Originally a Byzantine-type building erected in between 1060 and 1100, the church eventually underwent a large amount of subsequent work aimed at enhancing rather than replacing elements, a process which took centuries to complete. Known from the eleventh century by the nickname *Chiesa d'Oro*, San Marco achieves an Oriental exoticism through blending Byzantine, Islamic, and Italian elements, but it remains a unique product of Italian masters of all sorts.

The important programmatic change in the image of the church occurred in two phases: when the external height of the domes was greatly increased by hollow drums raised on a wooden framework, and when the profile of the façades was enclosed by an actual crown in white marble, comprising late-Gothic flaming arches topped by statues of evangelists, prophets, saints, angels, and the Virgin Mary. The façades were then further embellished by high-Gothic *aedicules* placed between the arches. The date of 1384 on the north-west corner aedicule marks the beginning of works on this part of the church. It also been suggested that “most of the sculptural decoration — in which, among others, there is also Carrara marble — must have taken place at the time of the two documented supplies of marble from Lucca in 1414 and 1419.”

During this time, two prominent sculptors were documented in Venice as being in charge of the enterprise: Paolo di Jacobello dalle Masegne from Venice in 1414, and Niccolò di Pietro Lamberti from Florence in 1419. Additionally, sculptural works in the central arch and the center of the west facade have been associated with other Tuscan masters such as Nanni di Bartolo. While the documentary evidence and the complexity of attribution for the work on San Marco's façades have been satisfactorily discussed in literature, the overall understanding of this significant programmatic intervention in the church design can be further explored.

This paper will focus on the airy, fragile late-Gothic finish that encased the Byzantine-type vaults with *extrados*, as a primary exam-

ple in the making of the spatial imagery of Heaven in Renaissance Venice. The function of the exterior program of San Marco's Church as a 'Spatial Icon' has remained beyond the scope of traditional fields of study. However, from large-scale *scuola* paintings such as Gentile Bellini's *Procession of the Reliquary of the True Cross in Piazza San Marco* (1496), it is evident that the basilica occupies protagonist status as the principal memorable component of Bellini's visually driven narrative, and thus it behaves as a sort of 'Image-Paradigm' of Heavenly Venice. In scholarship, Venetian image-making is understood as a "bountiful accumulation of details as a form of visual authentication closely related to the colorful quotidian language of local chronicle writers."

By analyzing the dominant features of San Marco's exterior program through the present-day humanist discourse on Venice's origins and cultural identity, this paper will argue that the vision of heaven is more cohesive than previously understood, and that it comprises a juxtaposition of heavenly and earthly schema that are simultaneously distinct and interdependent. This program was evidently intended to accentuate Byzantine archaic heavenly codes in the context of a fifteenth-century vision, making them congenial with more secular and humanist theories about heaven and the spirit. Through the elaborate iconography, powerful symbols, and design of San Marco's façade, patrons and masters presented an eloquent vision of Venice as a Heavenly City and a successor of Greco-Roman and Byzantine civilization in the Mediterranean world, celebrating and benefitting from every vestige of ancient wisdom.

MATEUSZ KAPUSTKA

The Irrepresentable Threshold of the Assumption.
From Heavens to Beyond

МАТЕУШ КАПУСКА

Неизобразимый порог Вознесения Богородицы.
От небес за их пределы

The situation of the return of Christ to his father in the very act of Assumption naturally provokes the art historian to a question about the pictorial space of God. At the moment of the departure into and — eventually — beyond the cosmic vastness, historical Christ physically establishes a distance that is difficult to depict, and the one that ultimately underlies the Christian controversy about the representability of God: the ontological division between the created spherical world and its transcendent creator as planning manufacturer — the world's architect, — which causes a spatial challenge for every artist.

In these terms, the image of the Assumption has always been a representational challenge: not because of the easy-to-conceive accidental attributes of this miraculous movement into the inaccessible vastness — the glory, the cloud, or even the footprints on the rock as the vestigy of the soteriological launch, — but because of the intrusive question of how to pictorially measure the ontological difference in space. In the Middle Ages and the Early Modern Period, the artists used in this case the moment of concealment: e.g. the meteorological phenomenality of the flight itself, or, the diagrammatic schematization of the heavens as its spatial stage, or, a media-related reduction which defined the alterity of Christ's space flight by the very liminality of the image's frame. In any case, it was the image that determined the ultimate ontological distance, as long as this vertical alienation should take place in a visible or at least imaginable space. So, how can the very limit of a universe, which only God can overcome, be presented in the picture? To what extent does the possibility of this limit's location or displacement depend on a very pictorial idea of *worldliness*? The paper concentrates precisely on the problem of the visuality of the threshold to the beyond and on the pictorial moment of the heavenly transition from the visible to the inconceivable. Taking the moment of

the Assumption as a point of departure into transcendence, it critically investigates, on the one hand, the modes in which the heavens in the pre-modern art of Western Christianity were the realm of miraculous apparitions, and, on the other, it asks to what extent they remained subdued to the limits of representation set up by the concept of the spherical world as God's finite manufacture.

CHRISTOPHER S. WOOD

The Celestial Target of Supplication as Depicted
in Early Modern *ex votos*

КРИСТОФЕР ВУД

Небесная цель молений, изображенная в *ex voto*
раннего Нового времени

In central Italy in the middle of the fifteenth century a completely new kind of picture emerged: the small painted panel depicting both a crisis in the life of a believer, and the believer's request for divine assistance in the form of a plea and a promise addressed to an intercessor, usually the Virgin Mary. These pictures represented people sick in bed, falling from windows, imprisoned, shipwrecked, or beset by robbers. They also depicted the victim or one of his relatives in the act of supplication, an act represented as prayer, usually in a kneeling position, directed at the intercessor. The *ex voto* was a small gift offered in fulfillment of a vow taken by a supplicant in the hour of need. The *ex voto* was also a depiction of the whole story, a micro-biography testifying both to the faith of the votary and to the power of the deity.

In such paintings the Virgin or saint is always depicted in a state of detachment or elevation above the ground, and enveloped either by clouds or by an aureole or cluster of light rays. Such "meteorological" frames indicate that intercessors do not occupy our own measurable, inhabited space. Instead, they are said to be "in Heaven." The cloud-bank or aureole is the indicator that the intercessors' "address" is the quasi-place Heaven.

These little paintings, like many others before and since, borrow pieces of the sky, as it were, in order to signify Heaven. They do this even when the entire scene occurs indoors. A little bit of the sky is imported into the bedroom so that the bed-ridden Christian can appear to be in listening range of her interlocutor — appear to be, because the panels do not depict epiphanies. The votary may be looking upwards but she is not seeing the Virgin. Instead, she is communicating with a non-physical entity understood to be unavailable to human perception and yet nevertheless reachable by prayer. This paradoxical location, which is not a location at all but a state of partial accessibility, is called “Heaven” and its signifier is the sky or the phenomena of the sky.

Heaven in this system is thus not to be understood as co-extensive with transcendence or the beyond. If the divine intercessor were “beyond,” she would simply be out of reach for human beings, as God himself is. Rather, Heaven is understood as an aspect of Creation, or the world. Heaven is not a place, however, but a state of being which participates in immanence. Heaven, a concept, is a provision within Creation which allows human beings to form an idea of the beyond and which accounts, in terms intelligible to people, for the possibility of at least a one-way communication with God.

Heaven is a concept which organizes and so represents the inconceivable beyond. In that respect it can be compared to the unconscious, which is also not a place “within” the human mind but rather a concept that permits us to organize our thinking about the real but inaccessible chaos that lies behind subjective experience.

The clouds engulfing the half-length figure of the Virgin in the painting are a figure which represents the concept of Heaven. The meteorological signifier is conventional within the Christian system of painting. It is grounded, however, in the association of the sky, together with all the astral and climatic phenomena it contains, with the concept of Heaven, an association common to many cultures.

Why am I focusing in this talk on *ex votos*, a humble and minor art form, perhaps not even an art form, rather than on the many and often splendid medieval and Renaissance paintings that employ a similar meteorological shorthand to indicate the concept of Heaven? Because the *ex voto* does not take part in the project of sacred painting. It does not claim, as so many pictures do which have played a role within Christian life, to offer a meaningful figure for a reality unavail-

able to ordinary experience. The *ex voto* depicts a story that unfolded entirely in the profane sphere. Unlike the supplicants depicted in sacred paintings, this person was not concerned for her salvation but only for her physical health. The *ex voto* depicts an exchange with an intercessor leading to an intervention in profane existence that quieted disorder and re-established order. The appeal to the intercessor was a psychological event which can be rendered with a simple shorthand.

The *ex voto* is an offering, a biography, and a testimony. It does not pretend to the status of art, which in premodern societies always involved some version of beauty. Instead, the *ex voto* is a clear diagram of a form of interaction between human beings and divine beings that was made possible by a concept of Heaven. The stable signs of Heaven within the *ex voto* system reveal more clearly than do sacred artworks the true nature of Heaven.

А. Д. ОХОЦИМСКИЙ
Образы облаков в иеротопии и живописи
Востока и Запада

ANDREW SIMSKY
Nebular Imagery in the Hierotopy
and Art of East and West

*Кто научится рисовать облака,
Сумеет изобразить исток всех вещей.*
Хань Чуныцюань, 12 век

Исследование посвящено сопоставлению небулярных образов в сакральных пространствах западноевропейской, византийской и восточной живописи. Невзирая на кажущуюся тривиальность, образы облаков выразительны, проблематичны и во многом загадочны. Заметим, что обилие облаков в западноевропейской иконографии неба удивительно контрастирует с почти полным их

отсутствием в иконах византийского мира. Почему так? Неужели византийцы забыли о ветхозаветном образе Божией Славы в виде светящегося облака? А почему на европейских пейзажах облака находятся там, где им положено, т. е. на небе, отделенном от земли линией горизонта, а на китайских — они стелятся дымкой по горным вершинам, закрывая их от взора? Поиск ответов на эти и многие другие вопросы, возникающие в дискурсе предлагаемого сопоставления, позволит не только лучше понять роль и место облачной образности, но и прочувствовать различия мировидения, духовности и эстетики трех цивилизаций.

Облака как предмет живописи во многом уникальны. Они бросают вызов традиционным понятиям о материи и форме, как бы напоминая самим своим присутствием о земном происхождении наших понятий, чуждом их полу-небесной природе. Облака близки и хорошо различимы, но до них нельзя дотянуться. Самим своим существованием они отрицают нашу убежденность в стабильности предметов — основу наших знаний о мире. Изображение облаков, даже и реалистичное, придает живописи оттенок абстракционизма. Ведь абстракционизм отрицает предметность — а облака и сами её отрицают. Они будоражат воображение и дразнят своей похожестью на что-то, но на что? Их изображения одновременно реалистичны и фантастичны. Будучи частью видимого мира, они в то же время принадлежат миру воображения. Кажется, что они куда-то зовут, но куда? Может быть, в полет?

В западноевропейской живописи активное использование облачных образов началось еще в начале XVI века и расцвело в период Барокко. Небо, населенное святыми персонажами, открыло свои двери и впустило изумленного зрителя. Напоминая об отвергнутой Ренессансом готике, в католических соборах снова появилась вертикаль. Развившаяся еще в позднее средневековье манера поклоняться святыням с открытым взором нашла новую точку приложения во впечатляющих небесных пейзажах, населенных ангелами, праведными душами и богоравными святыми. Но так как святые внешне мало отличались от обычных людей, нужно было как-то обозначить место их пребывания как небо. Этим обозначением и стало облако, сразу приобретшее множество функций в небесных пейзажах. Облака обладали известной

мерой твердости и могли поддерживать тела или троны. Исполняя роль небесной мебели, облака в то же время помогали создавать структуру небесного пространства в согласии с общими принципами перспективы: размер облаков соответствовал их отдалению — под стать размерам человеческих фигур. Образы «религиозных» облаков изначально не были реалистичны: облачные конфигурации, типичные для километровых масштабов, ужимались до размеров подушек. Эти облака можно называть «знаками», но эти знаки не имеют вполне конкретного «словарного» значения. Они бросают вызов европейскому искусствоведению, которое слишком легко научилось отличать содержание от формы и смысл от выражения. Облака стали инструментами воображения, помогая убедительно изображать небеса как физическое трехмерное пространство, открывающееся вверх в беспредельную высь.

Хотя западную религиозную живопись принято противопоставлять православной иконописи, в ней присутствовало иконоическое и даже иеротопическое измерения. В этой связи можно вспомнить о чрезвычайно распространенном в барочную эпоху жанре видений, когда изображение земных персонажей в нижней части картины дополнялось открывшимся им видением, которое обычно заполняло верх картины. Таким образом, сакральное пространство создавалось внутри полотна или фрески. Невзирая на то, как решался теоретически вопрос о природе видения — а этот вопрос был важен потому, что большинство видений не было явлено окружающим, — оно изображалось зримым и почти материальным, позволяя зрителю приобщиться к интимно-духовному опыту иерофании на доступном ему уровне восприятия. Как правило, пространство видения отделялось облаками, которые играли роль нижнего ограничителя иномирной части картины, а также давали опору её обитателям и придавали структуру сакральному пространству картины. Пусть даже святой видел то, что он видел, только духовным взором, живопись переводила его опыт в плоскость физического зрения.

Это настойчивое стремление римско-католического искусства создать чувственно впечатляющий образ божественного резко отличается от художественной системы византийской иконописи. В иконах и мозаиках часто использовался золотой фон, в котором

образ неба сливался с образом Божественного света. Золотой фон не «рисует» физическое пространство, но способствует созданию пространственного образа вне и вокруг иконы или мозаики. Он погружает изображаемые фигуры в особую сакральную среду Горнего мира, которому они всецело принадлежат, покоясь в то же время обеими ногами на земле. Само собой понятно, что в этой символической схеме облака с их фантазийной изменчивостью были излишни. Земному «метеорологическому» небу в вечности места нет — а потому один из апокалипсических ангелов и сворачивает его в свиток в одном из заключительных актов конца мироздания и убирает за ненадобностью...

Однако облака в иконописи все же появляются в двух сюжетах — там, где они необходимы по содержанию. Во-первых, это сцены Второго пришествия, когда Христос спускается на огненных облаках, традиционно изображаемых многоцветными. Роль облаков здесь похожа на обсуждавшуюся выше в барочной живописи, но их общий вид совсем другой. Их даже трудно опознать в ступенях небесной лестницы, подсвеченной пламенными всполохами погибающего в апокалипсическом огне мироздания.

Другой иконописный сюжет, отмеченный присутствием облаков, — это Успение, где облака выступают как транспортные средства, доставляющие апостолов в Иерусалим. Сюжет предполагает быстрое перемещение, что хорошо согласуется с нормальной ролью облаков. Невозможно представить себе апостолов, летящих по воздуху как птицы. «Скоростные» облака позволяют апостолам сохранить подобающую солидность и совместить динамику сюжета со статичной иератичностью поз самих апостолов. Невзирая на обычность онирических полетов, персонажи живописи начнут летать только в XX-м веке с легкой руки Шагала, причем сами летающие персонажи приобретут при этом некоторое облако-подобное качество.

Но если облаков почти нет на византийских иконах, это еще не означает, что их нет в византийской иеротопии. Ветхозаветный образ Славы Божией в виде светящегося облака слишком важен, чтобы оказаться забытым. Так же как и другие фундаментальные образы, например Небесный Иерусалим, образ светящегося облака присутствует не в виде картинки, а в виде образа-парадигмы, т. е. такого образа, который создавался косвенными

путями: через освещение, каждение, обилие золоченых и светящихся предметов и т. п. Более подробно об этом идет речь в другом докладе. Здесь лишь важно подчеркнуть глубину различия художественного языка византийского мира и Западной Европы. Если ключевым в западном мировосприятии был порыв воображения и его субстанциализация во внешних формах, то в Византии в центре внимания была архитектоника внутреннего мира, а внешние формы выражения были скорее средством её строительства, чем самодовлеющей целью.

Совсем другой аспект облачной образности проявился в китайском пейзаже. Если империя ромеев в целом, как в Риме, так и в Константинополе, держалась на культивировании личностного и деятельностного начала в человеке, то в духовной сфере Востока преобладало созерцательно-медитативное начало, поиск просветленного видения мира, в котором деятельность рассматривалась не как естественное средство достижения целей, а скорее как неизбежное зло или даже препятствие на пути истинного познания. Познавать мир — значило следовать непрерывным метаморфозам вещей, которые идеально выражает образ облака. Китайский художник-пейзажист и не думал срисовывать облака с натуры — и в этом он был похож на своих европейских коллег эпохи Барокко. Традиционный китайский пейзаж — это икона мироздания, увиденного просветленным взором мудреца.

Китайская философия никогда не была рациональной системой в западном смысле и охотно выражалась на языке поэзии, каллиграфии или живописи, которая всегда была направлена на внутреннюю, а не на внешнюю сторону жизни. Если высказывание порождалось *не-сказанным*, а мысль откликалась на *не-мыслимое*, то образы вдохновлялись *не-образным*. В то время как живопись христианского мира при всем различии стилей стремилась к ясности выражения, китайская живописная традиция опиралась на способность художника передавать внутреннюю красоту вещей. Её основным принципом было стирание граней и противоположностей. Туманы и облачная дымка все поглощали и уравнивали. В облаках угадывалась первоматерия нетварного Хаоса. Вещи, покрытые дымкой, находили в ней свою истинную природу, освобождаясь от рабства предметной определенности и навязанных извне свойств.

Подытоживая, можно констатировать, что характерные различия в использовании облачной образности способствуют пониманию ключевых эстетических мотивов трех цивилизаций, которые мы определили выше, — вполне осознавая всю ограниченность и грубость подобных формулировок, рискующих оказаться за пределами научного дискурса, однако предполагаемых и отчасти оправдываемых избранным жанром сопоставления — как овеществление воображения (Западная Европа), созидание внутреннего мира путем интериоризации Божественного (Византия) и само-отождествление с внутренними ритмами вечно меняющегося универсума (Восток).

А. Б. КОВЕЛЬМАН

«Меж землей и небесами»:

Дух и человек в иудео-христианской традиции
и в русской поэзии

ARKADIJ KOVELMAN

“Between Earth and Heavens”:

the Spirit and the Man in Judeo-Christian Tradition
and Russian Poetry

В Еврейской Библии нет понятия «воздух», унаследованного европейской цивилизацией (и Новым Заветом) из греческой культуры. Его заменяет «дух» (ивр. *ruach*, греч. πνεῦμα, лат. *spiritus*). Дух — не первоэлемент, не тонкая субстанция, обтекающая землю и обтекаемая эфиром, но ветер, выдох, дыхание. Источником всякого дыхания является Бог. С божественным дыханием мы встречаемся уже в начале творения: «В НАЧАЛЕ сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух (*ruach*) Божий носился над водою» (Быт. 1:1–2). Бог сотворил человека из земли, вдув ему в ноздри дыхание жизни

(*нишамат хайим*), так что «стал человек душою живою (*нефеш хайя*)» (Быт. 2:7). Бог отбирает свой Дух, и человек умирает. «Не вечно будет Мой Дух пребывать в человеке, ибо человек также — плоть, и его дни — сто двадцать лет» (Быт. 6:3).

Еврейской Библии неизвестна также вечность Платона, прообраз текучего времени, зато она знает вечность-наречие, вечность-«всегда» (*ле-олам*). Об этой вечности говорит Экклезиаст: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает вовеки... Идет ветер (*руах*) к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои... Потому что участь сынов человеческих и участь животных — участь одна: как те умирают, так умирают и эти, и один дух (*руах*) у всех, и нет у человека преимущества перед скотом, потому что все — суета!» (Еккл. 1:4, 6; 3:19). В подлиннике «суета» — не что иное, как «легкое (мимолетное) дыхание» (*хевел*). «Легкое дыхание» — имя второго сына Адама, первым из людей познавшего смерть: Авель (*Хавел*, *Хевел*). «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре», — пишет Бунин о девушке, убитой казачьим офицером. Но так можно сказать и о любом из умерших сынов человеческих.

Вечность в Еврейской Библии — лишь оборотная сторона скоротечности. Один взгляд Бога отнимает у человека дух. «Вспомни, что жизнь моя — дуновение (*руах*), что око мое не возвратится видеть доброе. Не увидит меня око видевшего меня; очи Твои на меня, — и нет меня» (Иов 7:7-8), — взывает Иов к Господу. И хуже того — дыхание Бога подобно суховею, иссушающему траву и цветы: «Голос говорит: „Возвещай!“ И сказал: „Что мне возвещать? Всякая плоть — трава, и вся красота ее — как цвет полевой. Засыхает трава, увядает цвет, когда дунет на него дух (*руах*) ГОСПОДА: так и народ — трава»» (Ис. 40:6-7). Апостол Петр повторяет слова пророка Исаяи с существенным дополнением: «Ибо всякая плоть — как трава, и всякая слава человеческая — как цвет на траве: засохла трава, и цвет ее опал; но слово ГОСПОДНЕ пребывает вовек; а это есть то слово, которое вам проповедано» (1 Петр 1:25). Через Слово верующие приобщаются к вечности «как возрожденные не от тленного семени, но от нетленного, от Слова Божия, живого и пребывающего вовек» (1Петр 1:23). Это уже иная, новая веч-

ность — Царствие Небесное. Саддукеи ее отрицали, фарисеи и христиане — принимали.

О тех, кто приписывал нечистому духу творимые Иисусом чудеса, в Новом Завете сказано: «Кто будет хулить Духа Святого, тому не будет прощения вовек, но подлежит он вечному осуждению» (ср. Мф. 12:31; Мк. 3:29; Лк. 12:10). Но в Еврейской Библии злой дух исходит «от Господа» и возмущает царя Саула (1 Цар. 16:14). По поручению Господа один из духов, составляющих Воинство Небесное, становится духом лживым, чтобы соблазнить царя Ахава (3 Цар. 22:21-22). В самом понятии Духа заложена хула на Дух. Жалобы на смерть и на бессмысленную вечность оказываются жалобами на Дух или даже жалобами Духа. И поток жалоб не иссякает с веками. Лучший пример тому — стихотворение Е. А. Баратынского «Недоносок». Герой его представляется так:

Я из племени духов,
Но не житель Эмпирея,
И, едва до облаков
Возлетев, паду слабея.
Как мне быть? Я мал и плох;
Знаю: рай за их волнами,
И ношусь, крылатый вздох,
Меж землей и небесами.

Можно предположить, что Недоносок, именем которого названо стихотворение, — это и есть «крылатый вздох», дух, носящийся между небом и землей. Но Недоноском в последней строфе назван тот, кого «крылатый вздох» «оживляет», творит.

На земле
Оживил я недоносок.
Отбыл он без бытия:
Роковая скоротечность!
В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность!

Исследователи почти единодушно видят в «крылатом вздохе» образ мятущейся души поэта и человека Нового времени вообще, а в сотворенном им существе — Гомункула. Источником «Недоноска» называют стихотворение «Гений, парящий над зем-

ным шаром, одною рукою ввысь, другою вниз указующий», сочиненное Гете как подпись к аллегорической картине. Но главный мотив Баратынского (вечность / скоротечность / небытие) остается при этом необъяснённым. Его и невозможно объяснить, если не увидеть библейский контекст «Недоноска», если не понять, что отбывшее без бытия существо — не Гомункул, а человек. Недаром цензура вычеркнула две последних строки стихотворения: «В тягость роскошь мне твоя, // О бессмысленная вечность!» Эти строки явно содержат хулу на Духа. Дух, сказано в Писании, «оживляет» человека, но «не вечно будет пребывать в человеке». Дух вдохнул мимолетную жизнь в Недоноска.

Упреки в несовершенстве творения были Духу не в новинку. «Да, Господи, там беспросветный мрак, // И человеку бедному так худо, // что даже я шажу его покуда», — говорит Мефистофель в «Прологе на Небесах». И ему вторит «крылатый вздох»:

Бури грохот, бури свист!
Вихорь холодный, вихорь жгучий!
Бьет меня газетный лист,
Удушает прах летучий!
Обращусь ли к небесам,
Оглянусь ли на землю —
Грозно, черно тут и там;
Вопль унылый я подъямлю.

Смутно слышу я порой
Клич враждующих народов,
Поселян беспечный вой
Под грозой их переходов,
Гром войны и крик страстей,
Плач недужного младенца...
Слезы льются из очей:
Жаль земного поселенца!

Изнывающий тоской,
Я мечусь в полях небесных,
Надо мной и подо мной
Беспредельных — скорби тесных!
В тучу кроюсь я, и в ней
Мчуся, чужд земного края,

Страшный глас людских скорбей
Гласом бури заглушая.

Мир я вижу как во мгле;
Арф небесных отголосок
Слабо слышу...

Мефистофель слышит ангелов, славящих Божье творение («арф небесный отголосок»), но не собирается подражать им. Он возводит хулу на творение и даже на разум, которым наделил человека Бог. «Он лучше б жил чуть-чуть, не озари // Его ты божьей искрой изнутри. // Он эту искру разумом зовет // И с этой искрой скот скотом живет». В подлиннике — «сияние небесного света» (Schein des Himmelslichts). Как не вспомнить слова Иова: «Но дух в человеке и дыхание Вседержителя дает ему разумение» (Иов 32:8)! Или слова из «Премудрости Соломоновой»: «Случайно мы рождены и после будем как не бывшие: дыхание в ноздрях наших — дым, и слово — искра в движении нашего сердца» (Прем. 2:2). Дух Божий несет с собой «мудрость, разумение, ведение и всякое искусство» (Исх. 31:3). Напротив, герой Баратынского в ранней редакции стиха говорит о себе:

Духи высшие, не я,
Постигают тайны мира,
Мне лишь чувство бытия,
Средь пустых полей эфира.

«Недоносок» — таинственный камертон русской поэзии. Его отзвук А. Иличевский нашел у Цветаевой в «Поэме воздуха» и у Бродского в «Осеннем крике ястреба». Но, если искать развитие главного мотива «Недоноска» (скоротечность/вечность/небытие), то придется остановиться на предсмертном шедевре Бродского («Меня упрекали во всем, окромя погоды...») и здесь же обнаружить скрытую цитату. «Крылатый вздох» кроется в тучу, заглушая шумом бури голос людских скорбей, а умерший поэт, став младшим лейтенантом неба (одна звездочка на погонах), прячется от бури в облако.

... скоро, как говорят, я сниму погоны
и стану просто одной звездой...

Я буду мерцать в проводах лейтенантом неба
и прятаться в облако, слыша гром...

И если за скорость света не ждешь спасибо,
то общего, может, небытия броня
ценит попытки ее превращения в сито
и за отверстие поблагодарит меня.

Читающему эти строки трудно отказаться от аллюзий на про-
компостированное звездами билетное небо Аксенова или на глу-
хие небеса Маяковского:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!

Глухо.

Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.

ПРИЛОЖЕНИЕ / SUPPLEMENTUM

CRISTIANO ZANETTI

A Hierotopy¹ *ex Machina* in Renaissance Florence.
The Machine in the Representation of Aerial Journeys
in Liturgical Dramas

КРИСТИАНО ДЗАНЕТТИ

Иеротопия *ex Machina* в Ренессансной Флоренции.
Механические устройства
в репрезентации воздушных перемещений
в литургических драмах

With this paper I intend to offer a preliminary exploration of the appearance of mechanical devices in Florentine Renaissance liturgical dramas, and their use in the creation of an acrobatic and pyrotechnic sacred space.

Florence is still today famous for a liturgical drama, the traditional *Scoppio del Carro* performance on Easter day, when a rocket-dove flies along a wire from the main altar of the Cathedral of Santa Maria del Fiore across the nave through the gates to the centre of the square, in front of which it ignites the fireworks that have been placed on a large cart, after which it flies back to the altar. The dove, with its disseminating sparkles all around from its tail as a missile, resembles the traditional representation of the Holy Ghost. The ritual is believed to originate from the time of the first Crusade, when the Florentine Pazzino de' Pazzi was said to have been the first Crusader to climb Jerusalem's walls. For this he was given three fragments of stone from the Holy Sepulchre, which are still used to relight the fire for the lamps and candles of the churches of Florence after Jesus' resurrection

¹ Alexei Lidov. Creating the Sacred Space: Hierotopy as a New Field of Cultural History // *Spazi e percorsi sacri: i santuari, le vie, i corpi* / Laura Carnevale e Chiara Cremonesi (eds.), *libreriauniversitaria.it edizioni*, Padova 2014, Italy, pp. 61–89.

on Easter day. However, the first records of the cart, its fireworks and its connection to the Pazzi family date only to the second half of the fifteenth century. The explosion of the fireworks and the descent of the dove representing the Holy Ghost to ignite them seem to allude to the so-called Miracle of the Holy Fire performed in Jerusalem by the Orthodox Church each year for the Resurrection.¹ The fascinating *Scoppio del Carro* still attracts great crowds from everywhere. Nonetheless, during the Renaissance, even more impressive liturgical spectacles, now forgotten, took place in Florence.

Between the second half of the thirteenth century and the fifteenth one, several new large churches of the urbanized monastic orders were built in Florence. Their large dimensions provided great spaces where impressive indoor *feste* could be held, which were not simply feasts or festivals but plays based on holy stories performed in colourful liturgical dramas by actors. This phenomenon reached its acme in the fifteenth-century in the three large churches of San Felice in Piazza, and Santa Maria del Carmine and Santo Spirito. All these churches were placed in the quarter of the Oltrarno (which literally means “on the other side of the Arno River”) in southern Florence. Here, marvellous mechanical and pyrotechnical devices were used. Lay devotional confraternities called *laudesi* were in charge of these spectacles: it has been calculated that in Florence these confraternities often spent half their annual budgets on these plays.²

The *laudesi* confraternities took their name from the vernacular religious musical genre of the *lauda* –from the Latin *laus* for hymn— which were a devotional activity. It seems that the *lauda* had flourished in thirteenth-century Florence as an anti-heretical activity.³ The *laudes* (the Latin plural form of *laus*) probably originated from the Byzantine *troparium*, a collection of local religious moral songs. In Latin Christendom they were called “*festivae laudes*” because they

¹ *Gulino R.* Il Rito dello Scoppio del Carro della Chiesa Fiorentina della Solennità di Pasqua. Pagnini Editore, Firenze 2018, pp. 110–111. During the fall of 2018, Professor Alexei Lidov presented his interpretation of the ritual in connection with the Miracle of the Holy Fire at I Tatti.

² *Campbell A.* A Spectacular Celebration of the Assumption in Siena // *Renaissance Quarterly*. Summer 2005; 58, 2, p. 441.

³ *McDowell B. W.* Music and Merchants: The laudesi companies of Republican Florence, ca. 1270-1494 / PhD dissertation, Indiana University 1987, p. 65.

were considered as the best ornament for religious festivities. The *lauda lirica* (chanted hymn) could consist of a dramatization, with actors singing in the vernacular and performing a liturgical activity on special holy days. This *lauda drammatica* (hymn-drama) seems to have its origins in the evangelical activities of San Francesco who is traditionally credited with the invention of the live nativity scene. Dialogues such as that between angels and shepherds and Christmas and, especially, the dramatization of the visit to the Holy Sepulchre on Easter Day, when actors performed the dialogue between the three women and the angel who announces the resurrection of Christ, had a special role in the development of liturgical drama.¹

All the Florentine plays considered here were connected with the liturgical idea of birth or re-birth, and took place during the spring: in Florence, the holiday of the Annunciation, on the 25th of March, marked the beginning of the calendar year, although its accompanying play was usually staged only after Easter: its joyful appeal and the excitement it provoked were more suitable for the period following the contrition and penance of Lent. The church of San Felice in Piazza, at the time a possession of the Camaldolese monks, hosted the *festa* of the Annunciation. After this, the Ascension of Jesus, celebrated forty days after the resurrection, was performed in the Carmelite church of Santa Maria del Carmine. Finally, the *festa* of the Pentecost was performed 50 days after Easter in the Augustinian church of Santo Spirito.²

In addition to the influence of the recitation of dialogues from the Holy Scriptures in the adoption of props that were to be lifted or pulled when staging liturgical dramas, we can also see a possible inspiration from the ancient Byzantine “cyclical miracles”, such as the self-unveiling of the icon of the Virgin at the Blachernai in Constantinople or the Miracle of the Holy Fire in Jerusalem.³ In the Baptistry of the Cathedral of Siena, during the holy day of the Assumption of the Virgin, an image was elevated through a trapdoor in the ceiling. In Rome and in Germany (for instance, in Halle) and in other churches

¹ *Gulino*. Rito dello Scoppio del Carro, pp. 39–60.

² *Newbiggin N.* Feste d'Oltrarno : plays in churches in fifteenth-century Florence. Olschki, Firenze 1996.

³ *Fisher E. A.* Michael Psellos on the ‘Usual’ Miracle at Blachernae, the Law, and Neoplatonism // *Byzantine Religious Culture*, pp. 187–204.

across Northern Europe too, during the sixteenth century we find many examples of the creation and decoration of trapdoors for the similar ascension of sacred images.¹ Even so, it seems that these Florentine liturgical dramas were unique in their spectacular mechanical refinements, which enabled actors to fly through the air, and in their richness and complexity. Their scenography was constantly being improved and became a marvel to be shown to important guests who were visiting the city. Sometimes the spectacular Oltrarno *feste* were repeated, or even anticipated to an earlier date in violation of the holiness of Lent, as happened in 1471 (1470 *more Fiorentino*), when the Duke of Milan Galeazzo Maria Sforza visited Florence during the period before Easter.² On that occasion some of the lights from the liturgical drama were left burning and unextinguished during the night on the complex wooden stage, where they set the church on fire, destroying part of its ceiling, several liturgical books and other items, with a total cost of 1000 golden florins.³

The first narrative description of the Oltrarno plays can be found in a document dating to 1422: Paolo di Matteo Pietribuoni, when contemplating the *festa* of the Ascension in the church of Santa Maria del Carmine, wrote that:

On Thursday, May 21, 1422 during the Day of the Ascension and the night before it there was a solemn and beautiful festival in the church of the Carmine. And a living man instead of (i.e. representing) Our Lord went up into Heaven. He was pulled from the arches to the platform and reached the roof, going straight upward. All episodes were represented in the likeness of (the life of) Our Lady, of St. Mary Magdalene and of the twelve Apostles. This festival was considered to be very beautiful on account of the many devices around the *nuvola*, so that when the *nuvola* came down and united with (the figure of) Christ ascending, then many candles burst at once into light, reflecting also on other figures of

¹ Campbell. Spectacular Celebration of the Assumption in Siena, 58, 2, p. 445; Hastrup Ulla. Medieval Props in the Liturgical Drama // Hafnia: Copenhagen Papers in the History of Art, 11, 1987, pp. 133–170.

² Newbiggin, Feste d'Oltrarno, pp. 82–83.

³ *Ibid.*, p. 205.

angels. (This) will be seen by those who witness the festival, if it pleases God to let it be performed.¹

This performance was probably the first one to involve such complex equipment: in the same year a new monumental iconostasis had just been built and used as a stage for the festival of the Ascension. A few years later, the Russian bishop Abraham of Suzdal, who visited Florence on the occasion of the Council of 1439, witnessed the *feste* of the Annunciation and of the Ascension.² Most probably, the presence of so many Oriental Christians in Florence motivated the organizers of the plays to improve them, and it seems that they managed to achieve a great result: the Russian bishop was indeed very much impressed. As I previously presented the 1422 description of the Ascension *festa*, I shall now start with same play as described in Abraham's report, although this was the second one that he witnessed.

High above this [the stone rood screen] is a wooden structure about 4 *sanges*³ square and 8 *sagens* high, beautifully painted underneath and on the sides. In the middle of the upper part of this structure is a large round opening, 2 *sages* in diameter, draped with a blue curtain, on which the sun, the moon and the surrounding stars are painted: a representation of the first celestial sphere. At the appointed time this drape is lifted, that is, the doors of Heaven are opened, and above is seen a man, with a crown on his head, just like God the Father; he is supported in such a wondrous fashion over the doors of Heaven, lowering his gaze down over the Mount of Olives, where his divine Son, the Holy Virgin, and the Apostles are gathered, and blessing them with his hand. He seems, as he hovers in the air, not to be supported by anything. Around him is a throng of little children who represent angels with pipes and lutes and lots of tiny bells, and in their

¹ Götz Pochat. Brunelleschi and the "Ascension" of 1422 // The Art Bulletin, Vol. 60, No. 2 (Jun., 1978), pp. 232–233; Larson Orville K. Vasari's Descriptions of Stage Machinery // Educational Theatre Journal 9, no. 4 (1957): 287–299.

² Newbigin, Feste d'Oltrarno, pp. 3–7 and 60–63.

³ *Ibid.*, p. 63: according to Nerida Newbigin, a Russian *sagene* is equivalent to 91 cm.

midst numerous tiny candles. And beside the Heavenly Father and the children, is fixed against the opening which represents Heaven, a paper disc, whose lower edge touches that of the opening: on it are painted life-size angels.¹ From the opening of Heaven down to the Mount of Olives run seven fine strong cords with ingenious iron pulleys. From these a young man, representing Christ in the act of ascending to the Father, is pulled up. Above the altar, beneath the roof of the church, in the same wall as the altar, is a stone chamber, measuring 3 *sagenes* on all sides; on the side open to the church it is hung with a red curtain on which is seen a crown in a circle, which without ceasing moves to right and left. Everything is marvellously organized, and nothing has ever been seen like it [...].²

Bishop Abraham of Suzdal described in detail the several scenes that took place on stage and the dialogues between Jesus, the Apostles, Mary, and Mary Magdalen. Eventually, Jesus was ready for the Ascension:

After these and other words, a peal of thunder is heard, Christ appears on the Mount, and all turn their eyes upwards to see Heaven open and God the Father floating above, suspended in the air in wondrous fashion, in a great light, which comes from innumerable lamps; the little boys, who represent the heavenly Powers, move around him to the sounds of deafening music and sweet singing; the big painted angels on the discs move in the shape of a circle so that they seem to be alive. From Heaven where God the Father is there descends on the seven ropes an exceedingly beautiful and cleverly constructed *nuvola* [i.e. “cloud”]: it is round and surrounded by swiftly turning discs. To the right and to the left are two children dressed as angels, with golden wings. When the *nuvola* is half-way down, Jesus takes two great golden

¹ *Ibid.*, p. 84: these had been previously painted by one Masolino, most probably the same Masolino da Panicale who had also painted frescoes with Masaccio in the Cappella Brancacci in the very same basilica.

² *Ibid.*, pp. 60-63.

keys and says to Peter: You are Peter and on this rock I shall build my church and the gates of Hell shall not prevail against it. And I shall give you the keys of the kingdom of Heaven and all that you shall unbind on earth shall also be unbound in heaven. And when he has blessed him and handed him the keys, he goes up with the help of the seven ropes in the direction of the *nuvola*, blessing Mary and the Apostles with his hand.

It is a marvellous sight and without equal: the ropes are set in motion by means of a very clever pulley-system, so that the person who represents Jesus seems really to go up by himself, and he reaches a great height without wobbling. The pulley-system is invisible.

The Holy Virgin and the Apostles, seeing him depart, shed tears. When he approaches the *nuvola*, this envelops him from head to foot, the two Angels bow before him on the left and the right, and in the same instant the *nuvola* is lit up by multitude of lights which shed their splendour everywhere.

But Jesus goes higher and higher, accompanied by two Angels, and soon he steps out next to God the Father, the music ceases and it grows dark. Then the Virgin and the Apostles look up to the chamber above the altar: the curtain is drawn back from the place which represents upper Heaven, and there is light again.¹

The mechanical Heaven at the Carmine was slightly bigger than that of San Felice in Piazza, but the mechanism was probably the same. The liturgical drama was different, however. As we have seen, Bishop Abraham of Suzdal had previously attended this other liturgical drama, which he described in detail:

In Italy in the city of Florence a certain clever man, Italian by birth, has created a wonderful work of genius closely representing the descent from heaven of the Archangel Gabriel to the Virgin Marina in Nazareth to announce to her the conception of her only-begotten Son, the Word of God. This is how it was done.

¹ *Ibid.*, pp. 60–63.

It is not clear whether this very performance was held as usual in San Felice in Piazza or in another church. Abraham of Suzdal describes the drama as having been staged on a stone rood screen some 22.5 meters from the main door. On the rood screen, covered all over in precious Florentine woollen fabric, the curtains were swept open to reveal a scene with the Virgin (interpreted by a beautiful boy) reading quietly in her bedroom while at the sides some prophets discuss their predictions, which are written on scrolls. Around 7 meters above the main door of the church:

...a platform was constructed up against the front wall. It measured 1 ½ *sagenes*¹ on all sides. [...] The platform and the steps are both concealed by curtains. This platform is supposed to represent the heavenly spheres from which the Archangel Gabriel is sent by God the Father to the Virgin. On this elevated platform is set a throne, on which a man of majestic appearance sits, in magnificent robes and with a crown on his head. From all these things, it is deduced that he is the figure of the Father; in his left hand, he holds the book of the Gospels. Around him and by his footstool are arranged a multitude of little boys in due order, representing heavenly virtues. Around the throne and amid the children around the Father there are five hundred little oil lamps. Their creator arranged them wonderfully, placing them higher up behind the curtain. [...] From the upper place [...] down to the stone rood screen run five fine strong ropes, right up to the altar. Two of them however are secured in front of the person who acts the part of the pure Virgin. It is on these that the Angel sent by God descends, by means of a third very fine cord, to give here the good tidings. Then in jubilation he returns to Heaven again, whence he came. [...] Later, when the time came for the spectacle [...]. For a while they stood in silence, looking up at the scene prepared on the rood screen in the middle of the church. After a while the curtains and hangings are swept open and everybody can see the person acting the part of the pure Virgin Mary [...]. It is easy to see, it is a wonderful

¹ Approximately 135 cm.

thing to contemplate, it is full of joy and absolutely ineffable. Then there come on the rood screen the four men of whom I spoke before to whom has been granted the gift of prophecy. [...] While they are arguing, the curtains covering the upper platform are swept back with the sound of cannon fire, in imitation of heavenly thunder. The prophets with their scrolls disappear in the flash. There on the upper platform, the venerable Father can be seen; around him, as we described above, burned more than five hundred lights. These lights moved endlessly to and fro, weaving in and out very fast, some going up and others going down. Little boys in white robes, surrounded him, representing heavenly virtues. Some of them were singing, another played the cymbals, others played the lute and pipes. In every respect it is a wonderfully joyous spectacle that no man can describe. [...] The Angel was played by a beautiful, curly-haired boy: his gown was snow-white and decorated all over with gold as was the Angel's stole over his shoulders. He has golden wings, and in everything his appearance expressed perfectly the picture of one of God's angels. He came down on the ropes singing softly and he stood sweetly, just like a [real] angel. [...] He has on his back two small pulleys, invisible from below on account of the great distance. These pulleys are supported by two ropes. Meanwhile the third and finest rope is pulled by people who are up high and out of sight to lower the angel and pull him up back again. The appearance of the machinery is amazingly wonderful, even to grown men.

Then, after the dialogue between Gabriel and Mary had ended, Mary "looking up, she saw the Father enthroned in great might and magnificence blessing her from above." Next, she watched the return flight of the archangel towards the upper platform.

While the Angel was going up, simultaneously there emerged from God the Father a loud and continuous thunder-flash, and it moved in the direction of the above-mentioned three ropes to the middle of the rood screen where the prophets were; and again it blazed quickly up and

sprang down again, so that all the church was full of sparks. The Angel continued up rejoicing, gesturing with his hands and moving his wings; it really looked as if he were flying. Flames came down from the upper platform and exploded all over the church with terrifying thunder, and lights all over the church which had been extinguished were lit by the flash, but it did not scorch the clothes of the spectators nor harm them in any way [according to a different translation: “the people watch and no smile is observed on their lips”], for it is a spectacle that is both marvellous and terrifying. When the Angel had gone back into the place from which he had come, the flames were extinguished and all the curtains closed as they had been before.¹

At that time, the the *feſta* of the Pentecost took place in the Augustinian church of Santo Spirito (i.e. the Holy Ghost), rebuilt in its most monumental form during the fifteenth century. Unfortunately we do not know if this play was also one of those performed in 1439, given that Abraham made no mention of it. The *laudesi* confraternity of the *Compagnia del Piccione* (i.e. the Dove, the animal that represents the Holy Ghost) was the richest among these organizations and included members from the most important families of the Republic of Florence. The lack of dialogues in the Holy Scriptures regarding the Pentecost perhaps left space for a more pyrotechnical solution. Machines for Heaven and Paradise were hung from the ceiling, angels were lifted and lowered from it, and a dove ignited a fuse that branched off towards the wooden sculptures of the Virgin and the Apostles (with the later addition of Mary Magdalene) set in an elaborate structure resembling Jerusalem and the Cenacle. These sculptures had fireworks set in their heads and wore inflammable crowns. Thirteen actors, with golden crowns, then appeared on another stage speaking in tongues, representing the effect of their reception of the flaming Holy Ghost.

The clever use of fireworks, sounds, music, carefully controlled mechanized movements, and light effects must have held an astonishing power over the people who crowded into these churches in occasion of these three plays. A rare document can help us to under-

¹ *Ibid.*, pp. 5–7.

stand the powerful illuminating effect of the tricks of light used in these dramas: in folio 115 of the *Zibaldone*, or sketchbook of Bonaccorso Ghiberti (1451–1516), an important manuscript from the end of the fifteenth or beginning of the following century, we find a very useful visual and written description of the mechanical elements of the “almond”, a metal-frame used as an elevator by the person acting as Jesus in the Assumption performance. On one side of the page we can see the system of pulleys and cords which enabled the elevation of a almond-shaped metal frame. On the other side of the page there are three sketches: the first represents the mechanism for the elevation, while the other two describe in general and in detail the illuminating system of the almond, which was made of a hundred sliding tubes. The inscription related to this system notes:

This tube is (made) of leaded iron fixed on the “throne”; inside it has a copper lantern and an iron wire is below. When a cord, as is shown on the drawing, is pulled, it sends lights out of the tube. One cord sends out six or eight of them, so that when it is time (to do so) they all come out simultaneously¹

As the actor stepped into the almond-shaped metal framework, their combined weight appears to have pulled on the ten cords, which simultaneously retracted the hundred tubes, so that the flames became visible and shone much light inside the dark space of the church.

The large budgets required for these *feste* was probably one of the reasons as to why they came to an end. Another reason may have been changing tastes: less spectacular but newly articulated and linguistically refined liturgical dramas such as the *Sacre Rappresentazioni* (“holy plays”) were written and staged in other churches in the city, attracting enthusiastic audiences.² After several decades of interruption, the last great representation of the Annunciation was held in 1566 in Santo Spirito, on the occasion of the wedding of Francesco I and Giovanna d’Austria, the daughter of Emperor Ferdinand I of the House of Habsburg. However, although spectacular, this event was only a revival and not a rebirth of the tradition.

¹ Pochat, *Brunelleschi and the “Ascension” of 1422*.

² Newbigin, *Feste d’Oltrarno*, pp. 137 and 208.

Because of the precocious dignity that the vernacular gained in the city and because of the spectacular machines used here, the grand Florentine liturgical dramas had a great influence on other cities. Florentine masters skilled in staging such performances were in demand all over Italy.¹ Leonardo da Vinci, the 500th anniversary of whose death is being commemorated this year, transferred this spectacular know-how to other parts of Italy: in 1490, he staged the so-called *Festa del Paradiso* (the Festival of Paradise) by the Florentine Bernardo Bellincioni² at the Sforza court in Milan. This production featured a hemispherical revolving sky with hundreds of lights, most likely inspired by the Florentine liturgical dramas. The difference was that the Milanese Paradise was a pagan one, populated with the ancient gods. In the vicinity of Siena, Florence's regional competitor, the public celebrations for the beatification of local saints, such as San Bernardino and Santa Caterina da Siena, may have facilitated the adoption of similar machines in order to stage religious dramas featuring the ascension of holy figures.³ As far away as Palermo, there was a spectacular *festa* of the Annunciation by the end of the sixteenth century.

As Nerida Newbigin, the leading expert in the field, notes in one of her seminal works on the Oltrarno liturgical dramas: "When the Russian Bishop observed in 1439 that the spectacle he witnessed was 'just like the paintings', he was possibly acknowledging a very important underlying premise: that the iconographical traditions of painting determined what happened on stage, and not vice versa."⁴ Yet, elsewhere Newbigin also observes that it may also be true that the vivid representations of the liturgical dramas may have left

¹ *Pieri M.* La nascita del teatro moderno in Italian tra XV e XVI secolo. Bollati Boringhieri, Turin, 1989, pp. 43–44.

² Newbigin hypothesizes a family tie between this Bellincioni and another individual of the same name who, some seventy years earlier, had paid, through a rental contract, for the lamps of the Paradise machine in Santo Spirito: *Newbigin*, *Feste d'Oltrarno*, p. 211.

³ *Campbell*, *Spectacular Celebration of the Assumption in Siena*, p. 443.

⁴ *Newbigin N.* Greasing the Wheels of Heaven: Recycling, Innovation and the Question of "Brunelleschi's" Stage Machinery // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 11 (2007), pp. 201–241, The University of Chicago Press on behalf of Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, p. 209.

some of their traces on Florentine iconography.¹ Whether the liturgical drama of a holy story or its visual representations came first is hard to say.² However we can be sure that both forms of visual display were consistently created by the same culture. It is therefore reasonable to think that anyone witnessing these *feste* was able to identify its representations, including of Heaven and Paradise. In the Florentine *feste* of the Assumption and the Pentecost two different machines separately represented the Heavens and Paradise. From the sources it is difficult to ascertain the difference in the representation of the two places: both were illuminated with hundreds of lamps and mirrors.³

In medieval and Renaissance Florence the World was represented according to the Ptolemaic-Aristotelian model: at the centre of creation was planet Earth. This first sphere, the sublunary one, was the natural place of the four elements: earth, water, air and fire. Thanks to the interaction of imbedded qualities such as cold, warmth, dryness and moistness, the elements were combined under planetary influences to generate any form and substance. This sphere was contained in a series of a further nine: the Moon, Mercury, Venus, Sun, Mars, Jupiter, Saturn, the fixed stars with the Zodiac and, finally, the *Primum Mobile* OR “first moved”. According to some philosophers, these spheres were made of a fifth element, aether. Outside of this spherical World lay the Empyrean, the amorphous place where God and the angels are to be found. The term Empyrean comes from the ancient Greek ἔμπερος, meaning “in the fire”, and it was represented by means of golden and white light. It seems that the best visualization for the Empyrean, which must have been pervaded with the glory of God, was a gilded background: the complex concept of glory was indeed to be represented with light: “Then an angel of the Lord stood before them, and the glory of the Lord shone around them, and they were terrified” (Luke 2.9).

The Annunciation and Ascension are probably the most important moments in sacred Christian history, where the sub-lunar world and the Empyrean are directly connected through the physical jour-

¹ *Newbiggin*, *Feste d’Oltrarno*, p. 183.

² *Haastrup*, *Medieval Props in the Liturgical Drama*, p. 134 and footnote 3.

³ *Newbiggin*, *Feste d’Oltrarno*, p. 184.

ney of God. They represent the descent and incarnation, as the Holy Ghost, of God on Earth, and his return, in spirit, flesh and bone, to the Empyrean: "No one has ascended into heaven but he who descended from heaven, the son of man" (John 3:13). The journey physically had to cut through the elements (water, air and fire), the nine ethereal spheres of the seven planets, the fixed stars and the *Primum Mobile*. Although scholars and theologians of the day engaged in discussions on the physical ascension of Christ,¹ it seems that this topic was not a central issue for the believer, who only needed his faith to accept the fact.

The intervention of God in human history or the assumption of humans into the Heavens is not a rare event in the stories of the Old Testament. Even in the New Testament and in the other Christian writings there are several records of the physical transfer of bodies and spirits between the Empyrean sky and planet Earth. The worshipper, visually educated, could easily recognize the representation of the birth of Christ through the singing and dancing angels descending from the sky, the Assumption of the Virgin, and the Pentecost, with the Holy Ghost swooping on the apostles as tongues of fire.

From this perspective, the Assumption of the Virgin by Francesco Botticini (1475–6),² the *Mystical Nativity* by Sandro Botticelli (1501),³ and the woodcut illustrating the printed *Festa dell'annunciazione di nostra Donna* (before 1515)⁴ can help us to visualize the shapes of Heaven and Paradise as these were created in the liturgical dramas of the fifteenth century. These three representations of Paradise seen from the ground up have the appearance of a hemisphere opening downwards, just as a dome does. The belts of the planets and the fixed stars are visible in the Botticini and in the woodcut, but not in the Botticelli. Botticini's hemispherical Paradise is divided into three distinct tiers. The lower order, with saints and angels, represents the heavenly messengers and soldiers (Angels dressed in

¹ Long R. James. Richard Fishacre's Quaestio on the Ascension of Christ: An Edition // *Mediaeval Studies* 40 (1978): 30–55.

² See: Sliwka J. *Visions of Paradise: Botticini's Palmieri Altarpiece* / National Gallery Company, Distributed by Yale University Press, London 2015.

³ Both paintings belong to the National Gallery, London.

⁴ *Festa dell'annunciazione di nostra Donna*, ante 1515, Florence, reproduced in Newbigin, *Feste d'Oltrarno*, pp. 15.

red, Archangels in white and the Principalities in blue). The second order, also populated with angels and saints, represents the heavenly governors (the Dominions in white are the angelic magistrates; the Virtues, dressed in blue and carrying flaming torches, are responsible for the motion and order of the spheres; and the Powers, dressed in green, are the heavenly warriors). Around God, the superior ring and dome is populated with the heavenly counsellors: four saints (Saint Peters, Saint John the Baptist, an Evangelist, and Mary Magdalen), Seraphs, Cherubs and Thrones.¹ In contrast, Botticelli's Paradise is empty of figures, and a ring of dancing angels seems to be dancing between the two worlds. The woodcut, although divided into six concentric tiers, also appears to be empty of figures. Yet, it is clear that the archangel Gabriel, standing in an almond-shaped frame flanked by other two angels, is descending from Paradise. What the three representations have in common is light: although the woodcut is not painted, the white colour of the domed Heaven represents a luminous space, whereas both Botticini's and Botticelli's paintings show a Paradise of gilded light.

Examining the local Florentine medieval iconographic tradition may help us to understand the genealogy of the representations of Paradise in both liturgical dramas and paintings, such as the ones just discussed. The bright luminosity of the gilded background of icons and sacred images, representing the Empyrean or God's Glory, as seen through the mystical window of a visual representation, draws on an ancient tradition: "the basic Byzantine concept of icons as spatial images mediating between the earthly and heavenly realms".² The late thirteenth-century mosaics found in Florentine monuments probably provided the strongest visual influence for that tradition: specifically, the enthroned Christ in the apsidal conch of San Miniato al Monte, and the ceiling of the dome of San Giovanni, representing Jesus as the Alpha and the Omega of the angelic hierarchies (*Dominationes*, *Potestates*, *Archangeli*, *Angeli*, *Principatus*, *Virtutes Troni*, as we have just seen, which are also represented in Botticini's Assumption), and as the Judge of Doomsday. The light,

¹ *Sliwka*, *Visions of Paradise*, pp. 99–100.

² *Lidov A. Icon as Chora: Spatial Aspects of Iconicity in Byzantium and Russia //* L'icône dans la pensée et dans l'art, Kristina Mitalaitė et Anca Vasiliu eds., Brepols Publishers, Turnhout 2017, pp. 423–448.

penetrating from the lantern at the centre of the vault, radiates through these two representations of Christ and the population of the Empyrean towards the sacred stories of the Old and New Testaments, failing only to penetrate the dark caves of Hell (the background of which is not gilded), where the doomed are taken as flesh and bones after the Final Judgement.

At the time that this amazing mosaic was being completed, Dante Alighieri was writing his Comedy in exile. His poetic representation of the Empyrean, the space one can find outside of the World, seems to be a caption for the mosaic:

*' We quit the greater bodied mass,
And gain that heaven which all purelight is shining,*

*Light of the mind, that love's full influx has,
Love to the One True Good, with joy replete,
Joy, that all other sweetness doth surpass.*

*Here either soldiery thine eye shall greet
Of paradise; and one the same in look
As thou shalt see before the Judgment-seat.*

*'Like sudden glare that hath asunder shook
The visual spirits, till the eye is dazed,
Nor can the sight of strongest object brook,*

*E'en thus a living light around me blazed,
And left me wrapt in brightness which became
Such veil, that I saw nothing where I gazed.*

*' The love which calms this heaven doth ever frame
Round those whom it embraces like defence,
To make the candle suited for its flame.'*¹

A hundred years later, the concept was still the same, and the popularity of Dante's work made it accessible to the broader population during the heyday of the Oltrarno liturgical dramas: any Florentine could admire a representation of the spheres in Domenico di Michelino's painted monument to Dante commissioned by the Opera

¹ *Dante Alighieri. The Divine Comedy of Dante Alighieri: Translated in Terza Rima by John Dayman, Longmans, Green and Co., London 1865, Paradise, Canto XXX, p. 745.*

del Duomo for the 200th anniversary of the poet's birth (1265–1465), which is still visible today in the left nave of the Cathedral of Santa Maria del Fiore.¹

The hundreds of lights used in the mechanical Paradise and Heaven of the *feste* seem to compete with the power of the mosaic in capturing light and diffusing it. This quality of the mosaic, especially efficient in the craft of the Byzantine tradition,² was beautifully expressed by the poem written at the beginning of the sixth century by Peter II, metropolitan bishop of Ravenna, and which is inscribed in the famous mosaic-cladded chapel of Saint Andrew.³ The poem started with the remarkable sentence: "*Aut hic lux nata est, aut capta hic libera regnat*",⁴ which translates as: "Either the light was born right here, or here it was captured, and here freely rules".

The light used by the Florentine laudesi confraternities was not just that produced by lamps, torches, candles and mirrors, but it was also the terrifying and exciting one produced by gunpowder. Its careful blending with resins and camphor also enabled the production of different coloured lights capable of enhancing the expressive potential of certain special moments in the drama. The dove or the sparks that flown along the fuses as a rocket, were called "*razzi*". The Italian term for rockets is still "*razzi*" (singular "*razzo*"). Its etymology comes from the medieval Italian word "*razzo*", which then meant "ray" and which in modern Italian became "*raggio*", to be distinguished from the self-propelled weapon or vehicle, which is still known as "*razzo*".

Later, in the following century, Giorgio Vasari, in the two editions of his opus magnum, wrote about the mechanical structures

¹ Guerrieri Fr. Domenico di Michelino, Dante, la Divina Commedia e Firenze. Edizioni Polistampa, Firenze 2017, p. 27.

² Lidov A. Icon as Chora: Spatial Aspects of Iconicity in Byzantium and Russia // L'icône dans la pensée et dans l'art / Ed. Kristina Mitalaitė et Anca Vasiliu. Brepols Publishers, Turnhout 2017, pp. 425–426.

³ Rizzardi C. Le residenze dei vescovi di Ravenna dal Tardoantico all'Alto Medioevo // Des 'domus ecclesiae' aux palais épiscopaux: Actes du colloque tenu à Autun du 26 au 28 novembre 2009. Brepols Publishers, Turnhout 2012, pp. 139–140.

⁴ Ravennatis Agnellus. Vita S. Petri Chrysologi Ravennatis Archiepiscopi, Ex Libro Pontificali Agnelli, qui et Andreas, Additis nunc Variis Lectionibus ms. Vallicellani // Patrologia Latina", vol. 52, ed. Cl. Bacchinio, tom. I, Parisiis, in via dicta d'Amboise, 1845, p. 321.

that allowed these spectacular *feste* to take place, attributing the mechanisms of the Annunciation to the famous engineer of the dome of Santa Maria del Fiore, and inventor of linear perspective Filippo Brunelleschi. Vasari later attributed the *nuvola* machine used for the procession of Saint John the Baptist, patron saint of Florence, to a certain Francesco d'Angelo, nicknamed "il Cecca", as a re-adaptation of an earlier one allegedly invented by Brunelleschi. Newbigin, carefully analysing the inventories of the *laudesi* companies in relation to the purchases made for the *feste* during a timespan of fifty years, observes that the machines described by Vasari were far more complex than the one described by Abraham of Suzdal, and that they are likely the result of progressive improvements, and not the invention of a single man.¹ Similar arguments were recently made by Margaret Heines, who has published and studied several thousand documents for the construction of Brunelleschi's Cupola of Santa Maria del Fiore, showing how such an endeavour was more the result of a collective organization (including dozens of workers and administrators), with its constant inner conflicts and negotiations, rather than the achievement of one single isolated mind — as the contemporary encomiastic tradition has it — even one as creative and clever as Brunelleschi's. The constant examination and criticism of both careful administrators and expert workmen, made possible to turn the great innovative ideas of Brunelleschi into feasible and effective technologies.² For the machines used in the Oltrarno *feste* there is no documentary evidence of any involvement of Filippo Brunelleschi, though he may also have been engaged in similar endeavours.

In any case, what is important here is to underline that, during the fifteenth century, Florence was a place for advanced mechanics, and in theatrical performances too. Brunelleschi represents the visible face of a culture that saw in innovative machines a sign of "genius", or divine gift, suitable to building the largest Cathedral dome that had ever been seen and inventing clever devices for the Florentine liturgical dramas. Moreover, considering the distinctive humanist milieu of Florence, one may imagine that the study of classical plays, might

¹ Newbigin, *Feste d'Oltrarno*, pp. IX, 22–27, 123–24.

² Heines M. *Myth and Management in the Construction of Brunelleschi's Cupola* // *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 01 January 2011, Vol.14/15, pp. 47–101.

have pushed the local intellectuals to challenge capable engineers to reinterpret the ancient Greek dramaturgical plot device expressed by the phrase “ἀπὸ μηχανῆς θεός”, which is translated in Latin as “*deus ex machina*”, or “god from the machine”. Machines had gained a special dignity in Latin Christendom: besides the mills created by monasteries all around the continent, during the thirteenth century the mechanical clock had been invented to call monks to prayer. The Latin Christian world soon started to use the powerful metaphor of “God-Clockmaker”. This was an evolution of the idea of *Deus Artifex*, God-craftsman, architect of the World. Although automata and mechanical devices had for a long time been the pride of the Byzantine Empire and of the Islamic world, by the fifteenth century the Latin West had taken first place in technological innovation.

We know from a letter to the Despot of Morea by the Greek prelate and intellectual Bessarion (1403–1472), who was later made a Latin Cardinal, that he had been very much impressed by the superior mechanical knowledge he had found in Italy.¹ Later on, when in the mid-fifteenth century Bessarion governed Bologna as an Apostolic Legate, he granted a financial reward to the engineer Aristotle of Bologna, who had managed to move along a considerable distance a several meters high stone bell tower with a machine of his own invention.² Machines such as the ones used in the Florentine *feste* were not perceived as inappropriate or even blasphemous, but as a contribution made by the talents of man to the glorification of God.

By 1560 the ironworks of the machines used for the play of the Annunciation in San Felice in Piazza and for the performance of the Ascension in the Carmine were dismantled, damaged, and shortly after sold.³ The expensive liturgical dramas were not performed for many decades because of the economic and institutional crisis that engulfed the city of Florence during the turbulent period of the Italian Wars (1494–1559). The city’s glorious republican past had been definitively buried by the ducal regime of the imperially-supported Medici. In 1566, on the occasion of the wedding of Francesco I de

¹ Keller Alex G. A Byzantine Admirer of ‘Western’ Progress: Cardinal Bessarion // Cambridge Historical Journal 11, no. 3 (1955): pp. 343–348.

² Giavarina A. G. Fioravanti Aristotele (Fieravanti) // Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 48, 1997, ad vocem.

³ Newbiggin, Greasing the Wheels of Heaven, pp. 211–212.

Medici, Cosimo I's firstborn son, to Giovanna of Austria, the play of the Annunciation was performed in grand style in Santo Spirito. This was to be the last time, however. Its costs were remarkable, as evidence by the image of this magnificent performance that remained in the collective memory of Francesco's court: in November 1573, Grand Duke Francesco's diplomat Enea Vaini wrote to his lord from Palermo that his return had to be delayed because the city wanted its important guest to see the *festa della Pinta*, "*which is a representation of the Annunciation, such as was done in Santo Spirito in Firenze, although in this one there are many other mysteries. It is way behind, and I don't think that it is at all worth delaying our departure on its account*".¹

¹ *Ibid.*, p. 232.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ВОЗДУХ И НЕБЕСА В ИЕРОТОПИИ
И ИКОНОГРАФИИ ХРИСТИАНСКОГО МИРА

Материалы международного симпозиума

Редактор-составитель Алексей Михайлович Лидов

Издательство «Феория»
127018, г. Москва, Савеловский проезд, д. 8, стр. 2
тел. (495)689-20-12, 689-16-15
E-mail dikmaps@yandex.ru
www.feoria.net

Подписано к печати 30.08.2019
Формат 60×90/16. Гарнитура «Times». Печать офсетная.
Объем 10,5 п. л. Заказ №