

П р о с т р а н с т в о К у л ь т у р ы
К у л ь т у р а П р о с т р а н с т в а



Алексей Лидов

Икона

Мир святых
образов
в Византии
и Древней Руси



Москва, 2014



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

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по
печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целе-
вой программы «Культура России (2012–2018)»

Дизайн серии Б.Г. Аразян, А.М. Игитханян

УДК 246+7.01:271.2
ББК 86.372
Л 55

А.М. Лидов
Л55 Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. — М.: НП АКЦ
«Страдиз-Аудиокнига», «Феория», 2014. — 406 с.: ил.

ISBN 978-5-9905802-0-6
Агентство СІР РГБ

Книга посвящена иконе и храмовой иконографии в Византии и Древней Руси. Она основывается на оригинальных исследованиях автора, опубликованных за последние 20 лет. Некоторые статьи были существенно переработаны и дополнены для настоящего издания. В основе методологии лежит интерпретационная иконография и иеротопия, и в этом смысле книга связана с первым изданием данной серии (А. М. Лидов. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009). Книга состоит из четырех больших разделов: «Икона и иконическое»; «Небесный Иерусалим»; «Храмовая иконография и византийское богословие»; «Происхождение иконостаса». Разделы объединяют 12 глав, фокусирующих внимание на новых сюжетах, интерпретациях и обобщающих идеях, которые были предложены автором в процессе конкретных исследований. Книга, не претендуя на полную или краткую историю иконы, отражает новое понимание важнейшего явления, значение которого далеко выходит за пределы традиционного искусствоведения.

Книга посвящена всем, интересующимся историей культуры и искусства византийского мира, а также пытающимся понять основы русского представле-
ния об иконе.

УДК 246+7.01:271.2
ББК

ISBN 978-5-9905802-0-6

© А.М. Лидов, 2014
© НП АКЦ «Страдиз-Аудиокнига», 2014
© Феория, 2014

Содержание

6 Введение

Икона и иконическое

9 Икона и иконическое сознание.
Образ пространства и образы в пространстве

39 Первоикона. История реликвии «Спаса Нерукотворного»

Небесный Иерусалим

95 Небесный Иерусалим. Особенности образа
в византийском и древнерусском искусстве

120 Видение Храма и Града. О иерусалимской символике
скульптурных икон на фасадах русских храмов XII века

149 Русский храм как Новый Иерусалим.
О происхождении и символике луковичных глав

Храмовая иконография и византийское богословие

169 Византийская храмовая иконография
и Великая Схизма 1054 года

193 Полиморфизм Христа в византийской
иконографии после Схизмы 1054 года

237 «Христос, освящающий храм». К истолкованию
иконографической программы Софии Охридской

275 «Христос-священник» в византийской
иконографии XI–XII веков

306 «Приносяй и Приносимый». Образ св. Петра
Александрийского в церкви Спаса на Нередице

Происхождение иконостаса

325 Алтарная преграда как символическая структура:
византийские истоки русского иконостаса

356 Византийский антепендиум.
О символическом прототипе высокого иконостаса

402 Список сокращений

403 Contents

404 Об авторе

Введение

Предлагаемая вниманию читателя книга посвящена иконам и храмовой иконографии. Речь идет о святых образах, создававших целый мир, в котором жили люди Византии и Древней Руси. Этот мир не сводился к религиозным изображениям на досках, с которым обыденное сознание часто связывает представление об иконе. Византийское понятие «икона» предполагало не только все виды священных изображений на стенах, дереве, камне, тканях, металле, керамике и других «носителях», но и особый тип восприятия мира, который можно назвать «иконическим». Он предполагал, что видимое есть только образ невидимого — посредник, позволяющий перейти в иную реальность. Осознание пространственной природы иконного образа, соединяющего миры, позволило сформулировать концепцию иеротопии и связанную с нею категорию «пространственных икон».

Этому явлению была посвящена моя предыдущая книга «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре»¹, которая пять лет назад открыла данную серию «Пространство культуры / культура пространства», инициированную издательством «Фео-рия». Согласно издательскому замыслу, книги «Икона» и «Иеротопия» должны были выйти в виде двухтомника. Строго говоря, «Икона» должна была бы появиться даже раньше, поскольку отражает более ранний, «до-иеротопический» период исследований. Однако по многим, в том числе и чисто практическим, причинам «Иеротопии» был отдан приоритет, и у ее читателей сейчас появляется возможность проследить становление новой теории из развития иконографического метода.

Подход, доминирующий в настоящей книге, сам автор когда-то назвал «интерпретационной иконографией», в отличие от «иконографии дескриптивной», доминировавшей в науке XIX в., самым ярким представителем которой был Н. П. Кондаков. Новая иконография не сводится к описанию изобразительных схем и определению проиллюстрированных ими богословских догматов. Суть «интерпретационной иконографии» состоит в выделении наиболее характерных индивидуальных особенностей изображения и дальнейшей их интерпретации в богословском, литургическом и историческом контексте эпохи с учетом всех обстоятельств конкретного заказа. В развитии этого метода в прошлом веке огромную роль сыграли Андрей Николаевич Грабар, его ученик Кристофер Уолтер, Герберт Кесслер, Ханс Бельтинг, Генри Мэгвайр и другие исследователи, которых автор этой книги почитает среди своих неформальных учителей. Важным достижением интерпретационной иконографии было системное рассмотрение иконных образов, «взаимодействующих» в одном пространстве. Именно выявление подобных изобразительных структур, сочетающих универсальные принципы и индивидуальную специфику, позволило описать важнейшие иконографические проекты, сопоставимые по значению с самыми крупными явлениями культуры восточнохристианского мира. Стало понятным, что, вопреки распространенному мнению, византийская храмовая иконография не была застывшим явлением, не менявшимся на протяжении столетий. Напротив, она вполне динамично развивалась, отражая большие и малые реформы, напрямую связанные с идейной борьбой своего времени, изменениями в богословской мысли, литургической практике или актуальной церковной политике. Реконструкция таких иконографических проектов, иногда только на

основе сохранившихся художественных памятников, представляет собой одну из наиболее увлекательных задач в медиевистике, позволяя ввести в науку новые «духовные тексты».

Заметим, что эта книга не является ни традиционной монографией, предполагающей создание тематического каталога, ни реферативным обзором по отдельной проблеме, или тем и другим вместе. При этом она не является и просто сборником статей, хотя и основывается на разновременных исследованиях автора, опубликованных за последние двадцать лет. Как кажется, можно говорить о некоем синкретическом жанре «авторской монографии», в которой минимум реферативного, а главное — в собирании оригинальных идей, объединенных поиском конкретного исследователя. В каждой из 12 глав предлагается новая гипотеза, так или иначе связанная с основной темой «Икона и храмовая иконография». Некоторые статьи были существенно переработаны и дополнены для настоящего издания, другие оставлены почти без изменений.

Книга состоит из четырех больших разделов, отражающих основные проблемы, о которых автору было интересно думать на протяжении всех двадцати лет: «Икона и иконическое», «Небесный Иерусалим», «Храмовая иконография и византийское богословие», «Происхождение иконостаса». Показателен в этом отношении первый раздел «Икона и иконическое», объединивший два совершенно разных текста: теоретическую обобщающую статью о пространственных смыслах иконного образа и тщательное источниковедческое исследование первоиконы и реликвии «Спаса Нерукотворного». Однако обе работы при всей полярности подходов отражают исследовательский диапазон и общую сферу интересов, в центре которых лежит явление «иконы».

Надо сказать, что в книге, по причине ограниченного объема, не попали еще несколько больших тем, занимавших меня в течение длительного времени и воплотившихся в ряде публикаций. Это, в первую очередь, «Чудотворные иконы и реликвии» и «Византийские иконы света», но, возможно, этим текстам суждено другое издание. Кроме того, процесс размышления над явлением «иконы» продолжается и данная книга никак не должна рассматриваться как некий итог. Скорее, это дань уважения прошлому и желание удовлетворить потенциальных читателей, давно просивших собрать труднодоступные тексты под одной обложкой.

Важная часть книги — это иллюстративный ряд, который я поставил сделать максимально полным и наглядным. Конечно, некоторые изображения были позаимствованы из других изданий, но большинство иллюстраций представляет собой авторскую съемку, сделанную во время многочисленных научных поездок по памятникам.

В заключение хочу поблагодарить всех отечественных и зарубежных коллег, так или иначе помогавших в работе. Их число столь велико, что один лишь перечень занял бы значительную часть книги, а не назвать кого-нибудь было бы несправедливо. Однако, подготавливая книгу, я с благодарностью вспоминал многих и многих, подаривших совет, критическое замечание, библиографическую ссылку, а иногда просто доброжелательное внимание, улыбку поддержки и даже раздраженное сомнение, позволившее сохранять определенный уровень самокритичности.

¹ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.

Икона и иконическое



Икона и иконическое сознание. Образ пространства и образы в пространстве

Последние двадцать лет формируется новый взгляд на икону, который существенно отличается от привычного¹. Можно сказать, что многовековая теория иконы получила новый импульс к развитию, а традиция русской религиозной философии рубежа веков — новое осмысление. Было сформулировано важнейшее понятие «иконичности», которое вывело икону из резервации «традиционная религиозная живопись», и убедительно показано, что категория «иконичности» может быть применена к самым разным сферам духовной культуры². В те же годы, и совершенно независимо, мне пришлось много размышлять над проблемой *иконического* и *иконического сознания* в связи с исследовательскими проектами о чудотворных иконах, реликвиях и иконостасах³. Результатом этих размышлений стала теория иеротопии и концепция «пространственной иконы»⁴. Иеротопия напрямую связана с понятием *иконического*, которое близко *иконичности*, но не совпадает с ним, поскольку речь идет именно о пространственных смыслах иконного образа.

По мнению большинства, икона — это плоское условное изображение религиозного содержания, обычно на доске. Некоторые чуть более информированные люди, знают, что оно может быть и не только на доске, но, например, на стене или на ткани. В любом случае, это плоское изображение, схематичное, существенно отличающееся от реалистической живописи. Сейчас становится понятным, что это давно сложившееся стереотипное представление об иконе глубоко неверно, по крайней мере, по отношению к Византии и Древней Руси. Икона — принципиально и идеально неплюское изображение, не схема, а образ-посредник, соединяющий миры, то есть пространственное целое. В этом кардинальное отличие иконы от религиозной картины, которая иллюстрирует, наставляет, украшает, но не предполагает молитвенного созерцания и перехода в иную реальность. Это глубинное отличие иконного образа от картины до сих пор не вполне осознано большинством, для которого иконопись является лишь разновидностью религиозной живописи. Ситуацию усложняет явление поздней иконы, эстетические представления которой оказались под сильным влиянием новоевропейского искусства.

Пространственная икона Софии Киевской

Например, образ Христа Пантократора в куполе Софии Киевской, с одной стороны, несомненно является традиционной иконой — образ Вседержителя в окружении архангелов с изображением четырех евангелистов на парусах (ил. 1)⁵. С другой стороны, это пространственный образ, который передает картину мира. Это было



1. Пантократор в куполе Софии Киевской. Середина XI в.

отмечено в научной литературе, в частности, американским историком византийского искусства Томасом Мэтьюзом, который написал статью о преобразующем символизме Пантократора в куполе и провел параллель между этим образом и классической буддийской Мандалой, которая представляет сакральный образ мира.⁶ Сопоставление, на первый взгляд совершенно парадоксальное, в итоге было принято научной средой. Мэтьюзу удалось показать, что в основе двух традиций лежит общая модель, пространственная икона, восходящая к индоевропейскому архетипу. Образ в куполе Софии Киевской не только имел пространственную составляющую, но и был *концептуально неплоским*. Есть внутренняя несовместимость между плоской картиной, которая до сих пор существует в нашем сознании как основной способ описания мира (я это называю «парадигмой плоской картины»), и пространственным образом, который устроен совершенно иначе. Мозаич-

ная икона купола Софии Киевской, несомненно, дает яркий пример такого образа.

Рассмотрим иконографические особенности образа, на которые редко обращают внимание. С одной стороны, в Киевской Софии мы видим узнаваемое изображение Христа, о чем говорит и расположенная рядом надпись. С другой стороны, перед нами Христос в более старшем возрасте, чем тот, который мы знаем по Евангелию. Вместе с тем, это и не седовласый старец, известный в византийской иконографии под именем «Ветхого деньми». Итак, изображен человек в возрасте пограничном, промежуточном, между возрастом евангельского Христа и возрастом Христа — вечного старца, седовласого Ветхого деньми. Это явное указание на вневременность Христа, который здесь представлен как второе Лицо Пресвятой Троицы, вечно пребывающее на небесах и одновременно осуществляющее домостроительство спасения. Тема Троицы и тема сошествия Святого Духа и его присутствия подчеркивается также радугой, окружающей Вседержителя. Образ выведен за границы обыденного восприятия и представлен в особом пространственно-временном континууме, в его создании велика роль золотого фона, символика которого в свое время была глубоко проанализирована С. С. Аверинцевым⁷.

О пространственных смыслах золотого фона

Золотые мозаики играют огромную роль, которая оказалась не доступна для понимания мозаичистов других эпох. Речь идет как о художниках Ренессанса и Барокко, так и о блестящих итальянских мастерах XIX в., которые, кстати, довольно много работали на территории Российской империи и считались знатоками византийского стиля. При всем своем мастерстве главным эффектом византийского золота они не смогли воспроизвести. Речь идет о пространственном измерении золотого света, которое достигалось при помощи изощренных технологических приемов. Золотая смальта изготавливалась таким образом, чтобы проникающий свет отражался под разными углами от вложенной в эту прозрачную смальту золотой или серебряной пластины. Кроме того, если посмотреть вблизи на то, как положена эта мозаика, то легко заметить, что поверхность выглядит принципиально неровной. Так, знаменитое изображение Богоматери Оранты в апсиде Софии Киевской расположено на трех разных уровнях (ил. 2). Мало того, еще и все камушки смальты положены под разными углами. Очевидно, что это делалось для возникновения эффекта живого света. Если постоять какое-то время перед «Киевской Орантой», то видно, что образ окружен мерцающим сиянием, интенсивность которого все время меняется. Сознательно создается впечатление, что Богоматерь как бы излучает этот свет. Вокруг нее постоянно



2. Богоматерь
Оранта в алтарной
апсиде Софии
Киевской.
Середина XI в.

присутствует аура золотого сияния, и это не плоский фон, а образ бесконечного пространства, Божественной небесной среды, которая изливается в среду земного храма. Византийские мозаичисты не просто показывают плоскую фигуру Оранты на фоне этого пространства, но создают образ Богородицы, являющейся из этого пространства, — она как бы входит в пространство храма. Образ реализуется не внутри картинной плоскости, а в пространстве между зрителем и изображением. Таков основной принцип византийского иконоческого образа, который еще не до конца осмыслен, поскольку вступает в противоречие с пресловутой «парадигмой плоской картины», доминирующей в нашем сознании.

Продолжая рассмотрение пространственной иконы на примере Софии Киевской, отметим, что образ Пантократора находится в вершине подкупольного пространства, в нижней части которого верующие получают причастие, то есть получают того же Панто-

кратора под видом освященного хлеба и вина — Тела и Крови Христовой. Происходит соединение того, что верующий получает через пространство чаши Причастия, и того, что он видит в «чаше» купола над собой. Это сравнение могло бы показаться поэтическим преувеличением, если бы мы не знали ярких примеров, прямо отражающих подобное понимание образа. Существует византийский драгоценный потир из Константинополя (ил. 3), в настоящее время



3. Потир патриархов.
Константинополь,
X в. Сокровищница
Сан Марко, Венеция

хранящийся в сокровищнице Сан Марко в Венеции (так называемый «Потир патриархов»)*. Этот потир из сардоникса в серебряной оправе с эмалями датируется концом X — началом XI в, то есть по времени он очень близок к дате создания Софии Киевской. До нас не дошли потиры, которые использовались в литургии XI в. в Киеве, но с огромной вероятностью можно предположить, что это были аналогичные сосуды. В этом потире мы видим пространственную литургическую тему, когда в освященном вине возникает образ Христа Пантократора (изображение в перегородчатой эмали представлено на дне чаши) — этот же образ причащающийся видел в огромной чаше купола над собой. Возникло пространственное сопряжение двух образов, которое является замечательной иллюстрацией византийского представления об иконе и иконоческом, показывающей, что икона никогда не мыслилась как плоская картина, но всегда как пространственный образ.

Главное природное свойство византийской иконы состоит в том, что она не предполагает границы между образом и зрителем, которая всегда существует в связи с новоевропейской картиной. Нет также оппозиции «образ — зритель», образ реализуется в пространстве перед картинной плоскостью. То есть он принципиально выходит из плоскости в среду общения со смотрящим и присутствующим в храме человеком. Идеальная икона должна быть такой. В нашем же обыденном представлении икона — это плоская картинка, раскрашенная условными красками, нагруженная религиозным смыслом. И, к сожалению, среди современных иконописцев практически нет мастеров и художников, способных передать пространственную природу иконы. В этом огромная проблема, поскольку современные художники утратили понимание иконного образа как пространственного. Одновременно с этим потеряна и способность к воспроизведению золотого фона как живой светоносной среды, не менее важной чем само фигуративное изображение.

Иконописный подлинник и искажения в иконной традиции

За «новым» подходом уже несколько веков. Перемены в сфере иконописного начинаются примерно с падения Византии в 1453 г., а необратимые изменения происходят в XVI в. Знамением времени становится появление иконописного подлинника. Тогда принципиально меняется процесс создания икон. Иконописцу как важнейшее руководство дают набор прорисей, которые надо перевести на специально подготовленную доску и затем раскрасить с той или иной долей профессионального мастерства. По сути, речь идет о раскрашенных схемах. Эта технология с XVI в. стала нормой и существует по сей день, в некотором смысле она «канонизирована» как единственно правильная и возможная.

Однако мало кто задумывается, что это совершенно не византийский путь создания образа. В Византии писали с образцов, но они никогда не становились набором схем. Пример такого письма мне посчастливилось увидеть в сербском монастыре Дечаны в Косово в 2004 г., где героическая монашеская община, под угрозой ежеминутного уничтожения, восстанавливает древние византийские традиции, в том числе — древнюю практику иконописания и церковного пения. Монах-иконописец писал новую икону Христа, и перед ним на особом стенде размещались репродукции шести или семи важнейших византийских образов Христа с VI по XV в., начиная со знаменитого синайского Пантократора. Глядя на эти великие и совершенно разные образцы и вдохновляясь ими, современный монах-художник создавал свою новую икону. Нет особой необходимости объяснять, насколько этот путь отличается от общераспространенного в со-

временном иконописании. Речь идет не о частных различиях в технике, а о принципиально ином подходе к священному образу — другой матрице. Возможно, именно поэтому практически каждая византийская икона, написанная не только в рафинированном Константинополе, но и в глухой греческой или русской провинции, обладает духовным смыслом и своеобразной красотой, напрямую не связанной с уровнем профессионального мастерства. Она возникает как уникальное произведение искусства, даже когда речь идет о рядовом мастере.

Что говорить о выдающихся и гениальных художниках, подобных Феофану Греку: они писали, не глядя на образцы, храня все необходимые образы в своей памяти. По счастью, у нас есть уникальное свидетельство начала XV в., оставленное русским монахом и писателем Епифанием Премудрым о манере Феофана Грека, которая потрясла его воображение: «Когда он все это рисовал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо смотрел на образцы, как делают некоторые наши иконописцы, которые от непонятливости постоянно в них всматриваются, переводя взгляд оттуда — сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, кажется, руками пишет изображение, а сам на ногах в движении, беседует с проходящими, а умом обдумывает высокое и мудрое, острыми же очами разумными разумную видит доброту»⁹.

Судя по всему, византийская практика включала в себя как свободное самовыражение, так и следование авторитетным образцам, что в любом случае не предполагало использование иконописного подлинника. Следовательно, можно говорить о глобальном, хотя, вероятно, и неосознанном искажении традиции, которое возникает в XVI в., утверждается в XVII в. и становится неким стандартом, дожившим до нашего времени. Конечно, искажение возникло в ситуации глубокого духовного кризиса и потребности унификации самых разных сфер религиозной жизни. И именно поэтому пространственные эффекты византийского иконного образа, особенно ярко проявившиеся в мозаиках, оказались неподвластны даже самым высокопрофессиональным мастерам Нового времени, которые с XVI в. делают иконы как плоские картины. Знаменательно, что именно эта сравнительно поздняя традиция легче всего копируется современными иконописцами.

Складывающееся в настоящее время новое понимание иконы и иконописного не отрицает предыдущие толкования или сочинения византийских отцов на тему образа и первообраза. Оно просто существенно дополняет их и помогает осознать пространственную природу иконы. В этом контексте, на наш взгляд, огромное значение имеет философское и богословское понятие «хора», во многих отношениях ключевое для понимания всей восточнохристианской традиции.



4. Христос Хора. Над входом в нартекс собора монастыря Хора (Кахрие Джамии). Начало XIV в. Константинополь

«Хора» как ключевое иконическое понятие

Надо сказать, импульсом в размышлениях на тему «хора» стала византийская иконография, и даже не столько сама иконография, сколько надписи к образам, находящимся в монастыре Хора в Константинополе (в настоящее время он называется по-турецки Кахрие-Джами). Этот всемирно известный памятник византийско-



5. Богоматерь Хора. Над входом собора монастыря Хора (Кахрие Джамии). Начало XIV в. Константинополь

го искусства в начале XIV в. был перестроен и украшен мозаиками и фресками по повелению выдающегося византийского деятеля Феодора Метохита (1270–1332), ближайшего друга и главного советника (великого логофета) императора Андроника II Палеолога. Феодор Метохит был талантливым поэтом, незаурядным богословом и, скорее всего, не только заказчиком, но и автором замысла иконографической программы своего монастыря. По оси храма, идущей с запада на восток, к алтарной апсиде, расположены три образа Христа и два образа Богоматери, все они подписаны. Образ, который встречает входящего в храм, над входом в нартекс, подписан «ΙΣ ΧΣ Ή ΧΩΡΑ ΤΟΝ ΖΩΝΤΟΝ», что можно перевести как «Иисус Христос Пространство живых» (ил. 4). Эта же надпись повторяется рядом с двумя другими образами Христа.

По той же оси, напротив этого образа и дальше в глубину храма, вплоть до алтаря, появляются два образа Богоматери,

подписанные «ΜΡ ΘΥ Η ΧΩΡΑ ΤΟΥ ΑΧΩΡΙΤΟΥ», что с греческого можно перевести как «Вместилище Невместимого» или, на мой взгляд, более точно — «Пространство Того, Который вне пространства» (ил.5)¹⁰. Надпись указывает на чудо Боговоплощения — земная женщина вмещает в свое лоно Бога, у которого нет ни границ, ни образа, и Он больше, чем любое пространство. До последнего времени исследователи не обращали внимания на такое, казалось бы, ясное «послание», своего рода «декларацию», воплощенную в надписях к главным образам Христа и Богородицы, недвусмысленно названным «хора». Следуя позитивистской традиции, исследователи интерпретировали название монастыря по-своему: монастырь находится в пригороде, и поскольку в новогреческом языке «хора» чаще всего обозначает деревню, пригород, окраину, название монастыря объясняли как «пригородный».

В связи с этим примечательно, что само понятие «хора» является одним из самых глубоких и важных в древнегреческой философии, которую западная философия в течение многих столетий просто не понимала; к этому понятию обратились только в XX в. Крупнейший философ XX в. Мартин Хайдеггер отмечал, что, не поняв, что такое «хора», мы не поймем всю греческую философию¹¹. В последнее время на тему «хора» несколько спекулятивно пишут такие философы, как Жак Деррида и Юлия Кристева, пытаясь объяснить в каком-то смысле необъяснимое, то, что не перекладывается на язык рациональной философии и, в конце концов, на язык средневековой схоластики, из которой эта рациональная философия выросла¹².

Так что же такое «хора»? Понятие восходит к Платону, который говорит о нем в диалоге «Тимей». Он называет «хора» в числе трех образующих мир категорий¹³. Я процитирую Платона, чтобы быть максимально точным: «Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба»¹⁴. «Хора» рассматривается и Платоном, и его последующими интерпретаторами как некое состояние, которое предшествует рождению любой формы. Это понятие развивали неоплатоники, и от них оно пришло в христианское богословие и было применено к иконе¹⁵. «Хора» была отождествлена с иконическим пространством, в первую очередь, одним из крупнейшим богословов и защитником иконопочитания — св. патриархом Никифором (ум. 828 г.)¹⁶. Он обращался к понятию «хора», в частности, для того, чтобы опровергнуть иконоборцев и объяснить принципиальное различие между иконой и идолом. С точки зрения традиционных рациональных понятий эту разницу обнаружить довольно трудно, несмотря на все богословские тексты, которые постоянно утверждают, что икона и идол — это разные вещи. На этой очень сложной проблеме

и строили свои возражения против священного образа иконоборцы: они видели в иконах и фигуративных изображениях идолопоклонство.

Теперь перейду к собственной интерпретации понятия, пытаюсь развить теорию иконы, исходя из идей патриарха Никифора и некоторых других авторов. Для того чтобы объяснить, что такое «хора» как пространство и о каком пространстве идет речь, придется упрощать, пытаюсь представить в традиционных рациональных понятиях то, что в принципе этими понятиями не описывается.

Вспомним известный тезис Платона о соотношении предмета и эйдоса, где эйдос понимается как образ-идея и небесный прототип¹⁷. Платон говорит: есть стол как вещь, как предмет, абсолютно конкретный. И есть идеальный образ, идея этого стола, его эйдос, пребывающий на небесах. В этом контексте «хора» может быть понята как пространство, которое соединяет в одно целое эту абсолютную конкретность стола и его идеальный небесный образ-идею. И если вдуматься, то икона и есть хора. С одной стороны, она абсолютно конкретна, более того, чувственно конкретна. Ее можно потрогать, поцеловать, физически повредить и даже уничтожить. Но, с другой стороны, это абсолютно идеальный образ, тот небесный прототип, который не только стоит за этой иконой как некая абстракция, но и является неотъемлемой частью иконного целого. Именно благодаря этому свойству икона оказывается способной к чудотворению. То есть она одновременно обладает *предметной конкретностью* и *Божественной идеальностью*, будучи связанной с небесным прототипом. Вместе это единое рационально неразделимое пространство, которое и есть хора.

И сам Христос, о чем свидетельствует иконографическая программа монастыря Хора, тоже именуется «хора», поскольку Он совершенно конкретен в реальности своей земной жизни, более того, каждый верующий может принять Его в себя в таинстве Евхаристии под видом хлеба и вина, но одновременно это вечно пребывающее на небесах Второе Лицо Святой Троицы. То, что соединяет эти, на первый взгляд, абсолютно несоединимые и парадоксально разные явления, и есть «хора», которая составляет образ и смысл каждого византийского храма. Идеальная задача византийского храма — создать образ «Христа Хора», повторяя слова на мозаичных иконах Кахрие Джами — «Пространство Того, Кто больше любого пространства».

«Хора» — значительно более широкое и глобальное понятие, чем икона. Вместе с тем, икона есть «хора», поскольку это пространство, которое соединяет в себе несводимые к общему знаменателю крайности, не подлежащие расчленению при помощи западного философского инструментария или строгих понятий кодификации. Вообще, понятие «хоры» в целом, идея «хоры» —

это вызов всей существующей западной рационалистической традиции, и именно поэтому она занимает в ней так мало места. Фундаментальное понятие «хора», базовая категория древнегреческой философии, воспринятая через неоплатонизм христианской патристики и христианским богословием, остается в целом непознанной. При этом «хора», на наш взгляд, имеет принципиальное значение для понимания иконы как пространственного образа, а не плоской картины. Развитие иконной теории должно идти в сторону «хора», дающей богословское и философское основание для адекватного восприятия иконного образа, в котором есть и абсолютная конкретность, и абсолютная идеальность — пространственные смыслы, предполагающие естественное взаимодействие этих крайностей.

Световая икона «Великой Церкви»

Обратимся к примерам, воплощающим такое понимание иконического пространства, например, к Софии Константинопольской (ил. 6). Собор построен императором Юстинианом в первой половине VI в. и заслуженно считается величайшим храмовым пространством в мире. Одной из поразительных особенностей Святой Софии, долгое время занимавшей исследователей и вызывавшей непрекращающиеся споры, является отсутствие в храме эпохи Юстиниана фигуративных изображений. Существовали только золотые мозаики с изображениями крестов и орнаментов, но там, по всей видимости, не было никаких настенных фигуративных изображений, традиционных икон, которые появились только после иконоборчества и победы иконопочитания, когда необходимость «святых образов» была определена новой религиозно-политической ситуацией.

Отсутствие фигуративных изображений пытались объяснить с помощью самых разных теорий. Согласно одной из них, Юстиниан находился под влиянием монофизитов, выступавших против икон. Однако в других храмах Юстиниана мы видим подробные иконные композиции, например, в Сан Витале в Равенне или базилике Синайского монастыря. По всей видимости, отсутствие фигуративных изображений было частью сознательного замысла. Император Юстиниан как автор замысла, а также его мастера-архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета, выдающиеся инженеры-оптики своего времени, создавали «Великую Церковь» как пространственную икону, которая не предполагала никаких плоских изображений, а образ Божий создавался при помощи драматургии света¹⁸.

Речь идет о сложнейшей системе естественного света, который потрясает воображение даже современных инженеров-оптиков¹⁹. За счет системы зеркальных отражений создавалась живая меняющаяся и невероятно насыщенная световая среда



6. Пространственная икона Софии Константинопольской. VI в.

внутри храма. Приведу вам только один из самых впечатляющих примеров. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета разработали для первого купола Софии Константинопольской (заметно более плоского, чем современный) систему отражений. Проемы окон в барабане, покрытые золотой и серебряной мозаикой, они использовали как своего рода зеркала-рефлекторы, которые отражали свет в купол, причем, что очень важно, освещали купол и по ночам. Когда не было солнечного света, они отражали свет звезд и луны таким образом, что ночью в Софии Константинопольской возникал эффект постоянно светящегося купола. Таким образом, в куполе постоянно возникало облако света, зримо представляя известнейший библейский символ, так называемую «Δόξα» (Славу), когда Господь является людям в виде сияющего облака.

Существовала и сложнейшая система искусственного света, которую сейчас реконструируют по разным археологическим и письменным источникам²⁰. Речь идет об изысканной световой среде, важной частью которой были бесчисленные отражения за счет мраморных инкрустаций, золотых мозаик, серебряной утвари. Если обобщить результаты последних исследований, то в этом огромном храме, шедевре не только средневековой, но и позднеантичной архитектуры, создавалась пространственная икона, как бы написанная светом. При этом икона принципиально перформативная, то есть существовавшая в постоянной изменчивости, в динамике, не застывавшая никогда. Мало того, этот идеальный иконный образ был не плоским, а принципиально пространственным.

Да и как можно зафиксировать световую среду на плоскости? Ни фотография, ни даже видео не передает ее в полной мере. И в этом — очередной вызов современному сознанию. Когда мы анализируем явление, оно должно быть плоским и статичным. Это обязательное условие того, чтобы проделывать с ним разные научные манипуляции. Но как должна была выглядеть идеальная икона в представлении византийцев? Она должна была быть принципиально не плоской, а пространственной и существовать в динамике. Конечно, сейчас, после того, как Святая София была мечетью, исчезла большая часть декорации и литургической утвари, остались лишь намеки на то, как выглядел храм в ранней Византии. Но и то малое, что осталось, настолько впечатляет, что каждый, кому довелось там побывать, запоминает храм и его «пространственную икону» на всю жизнь.

Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской

Существует еще одна группа явлений, о которой мне хотелось бы сказать: это иконические образы или пространственные иконы в их первородном византийском понимании. Речь идет о литургических действиях, которые происходили в пространстве Константинополя и других средневековых городов. Именно эти действия превращали реальную городскую среду в некую живую и постоянно меняющуюся икону. Смысл этих действий состоял в том, чтобы создать в городском пространстве иконический образ-посредник, соединяющий земное и небесное, превратить городскую среду вместе со всеми обитателями в участников этого грандиозного пространственного образа. Яркий пример дает регулярное вторичное действо с Одигитрией Константинопольской, которому я

7. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской. Клеймо иконы «Богоматерь с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. Конец XIV в.





8. Чудотворное
действие с
Одигитрией
Константинополь-
ской. Пелена Елены
Волошанки. ГИМ.
1498 г. (?)

в свое время посвятил специальное исследование²¹. Пример далеко не единственный, но один из самых красноречивых.

Итак, в Константинополе с XII по XV в. каждый вторник происходило так называемое регулярное чудо (ил. 7). На площадь перед храмом монастыря Одигон, это недалеко от Святой Софии, выносили очень тяжелую икону Богородицы Одигитрии, по преданию, написанную евангелистом Лукой и считавшуюся палладиумом, то есть образом-охранителем и города Константинополя, и всей империи. Икона была невероятно тяжелой, ее несли шесть или восемь человек, как свидетельствуют многочисленные путешественники и паломники, приходившие посмотреть на это чудо. Ее выносили на базарную площадь и ставили на плечи одному из служителей этой иконы. И в этот момент происходило чудо, потому что икона теряла вес, и один человек мог ее не только носить без видимых усилий, но и двигаться с невероятной скоростью, по-

этому возникало ощущение, что икона летает вокруг площади, да еще и вращается вокруг собственной оси. Так создавалось некое идеальное сакральное пространство, иконический образ города, защищенного его чудотворной иконой.

За основу сценария описанного действия был взят текст проповеди Феодора Синкелла, посвященный чудесному спасению града Константинополя в 626 г., и это чудо древнего спасения потом воспроизводилось на улицах Константинополя в формах пространственной иконы. С одной стороны, действие не имело ничего общего с театром, потому что предполагало не сторонних зрителей — в нем принимали участие все присутствующие. С другой стороны, все происходящее было абсолютно сакрально. И после того, как при помощи чуда утверждалось явление Богородицы в ее граде и на площади перед монастырем Одигон создавался иконический образ, начиналась массовая процессия, которая шла через весь город в монастырь Влахерны, где хранилась главная богородичная реликвия — Риза Богородицы. Во время этой процессии по вторникам иконы и реликвии из других храмов уже меньшими процессиями вливались в торжественное шествие, а главная икона — палладиум города — возглавляла шествие, по замечанию одного латинского паломника, подобно «Госпоже среди служанок».

При помощи грандиозной процессии относительно небольшая пространственная икона, возникавшая на площади перед монастырем Одигон, распространялась на все пространство города. Весь Константинополь превращался в огромную икону, и все это воспринималось как высшее благословение и покровительство граду со стороны его главной Защитницы. Если вдуматься, то это действие было с символической, духовной и религиозно-политической точки зрения гораздо важнее всего храмового убранства во всех церквях города, потому что именно в тот момент происходило соединение реального и идеального: город становился иконой Нового Иерусалима и образом Царства Небесного.

Столичная пространственная икона «копировалась» в других городах византийского мира. Известно, что преп. Евфросиния Полоцкий в XII в. установила в своем родном городе по образцу Константинополя такое действие по вторникам с иконой Богородицы Эфесской, которую она получила из того же Константинополя как список с Одигитрии²². Дошедшая до нас пелена Елены Волошанки конца XV в. позволяет думать, что подобное действие происходило и в средневековой Москве (ил. 8). Существовала практика воспроизведения вторничного чуда в разных местах большого Византийского мира — это было и на Крите, и в Полоцке, и в Италии, где также пытались воссоздать константинопольскую пространственную икону. Она до такой степени занимала умы средневекового мира, что даже католики хотели к этому каким-то образом присоединиться и воспроизвести вторничное действие с Одигитрией, например, в Южной Италии (об этом сохранились обрывочные, но очень интересные свидетельства²³).

«Хождение на осляти» в средневековой Москве

Славянский мир не только наследует великую византийскую традицию, но и предлагает новые модели пространственных икон. Одной из самых известных было знаменитое «Хождение», или «Шествие на осляти», которое появляется в Москве в эпоху Ивана Грозного и митрополита Макария. Это действо существовало в Москве примерно с середины XVI по конец XVII в. (ил. 9)²⁴. За основу были взяты некие обряды, уже существовавшие ранее в Новгороде и, возможно, в некоторых других городах России. В день празднования Входа в Иерусалим, в Вербное воскресенье, митрополит, позже — Патриарх Московский, на «осляти» двигался из Успенского собора Московского Кремля в Иерусалим. А Иерусалимом в этом замысле являлся храм Покрова на Рву (Василия Блаженного), который был создан как архитектурная икона Иерусалима, и иностранцы в то время называли его просто «Иерусалимом»²⁵. По всей видимости, как сейчас становится понятно историкам средневековой архитектуры, замысел этого храма родился в контексте уже разработанного сценария и привычного известного обряда «Шествия на осляти». Самый важный, религиозно-политический смысл этого обряда состоял в том, что ослы с восседающим на нем Патриархом за уздцы вел сам царь, который шел пешком, тем самым демонстрируя свое подчинение Христу, которого представлял Патриарх. Знаменательно, что «Шествие на осляти» было отменено Петром I, как и другие византийские обряды, не вписывавшиеся в новую эстетику и в изменившиеся представления о власти.

В чем же смысл «Шествия на осляти»? Конечно, не только в процессии, ритуальном хождении. Замысел состоял в создании грандиозной пространственной иконы на Красной площади Москвы, частью которой была и собственно архитектура, в первую очередь — храм Покрова на Рву. Собственно, в момент шествия происходило слияние Москвы и евангельского Иерусалима в единый иконный образ, в котором соединяются разные временные пласты евангельского Иерусалима и позднесредневековой Москвы. Именно это действо ярче всего демонстрировало статус Москвы как Второго Иерусалима. Эта мысль, с точки зрения православной традиции, была гораздо важнее, чем более поздняя и, в общем, менее значимая, с символической точки зрения, идея Москвы как Третьего Рима. Пространство Красной площади во время «Шествия на осляти» обретало свой подлинный смысл, становясь образом Иерусалима, его монументальной иконой, включающей весь круг сакральных смыслов и ассоциаций. «Шествие на осляти» сформировалось в XVI в., когда византийская империя уже не существовала. Характер действия позволяет заметить довольно сильное влияние Запада с его интересом к иллюстративной повество-



9. Хождение на осляти в 1639 г. Гравюра из книги Адама Олеария «Описание Московии»

вательности. Организаторы шествия взяли за основу существующую иконографию «Входа в Иерусалим», известную по иконам, росписям и миниатюрам, и «разыграли» ее в пространственном действе «Шествия на осляти». Надо сказать, что в Византии принцип был изначально другой: пространственные образы и ритуальные действия порождали отдельные формы в иконографии. В настоящее время нам трудно оценить, какую роль подобные пространственные иконы играли в жизни средневековой Москвы, потому что едва ли не каждый третий день происходили разного уровня, разного масштаба крестные ходы, смысл которых был, естественно, не просто в организации шествий, а в создании пространственных образов, в актуализации определенного сакрального пространства и восстановлении иконического статуса повседневной жизни.



10.
Пространственная
икона Нового
Иерусалима под
Москвой.
Фото А. Лидова

Новый Иерусалим под Москвой. Икона Святой Руси

Можно обратиться также к известнейшему примеру огромной монументальной пространственной иконы — Ново-Иерусалимскому комплексу под Москвой²⁶, который был задуман и осуществлен патриархом Никоном и царем Алексеем Михайловичем как часть их общего замысла превращения всей Руси в огромную пространственную икону (ил. 10). Замысел, действительно, был грандиозным, и в нем, несомненно, была не только политическая, но и собственно художественная составляющая. Авторы, создававшие эти пространственные иконы, на мой взгляд, могут быть сопоставимы с великими кинорежиссерами, которые собирают таланты самых разных мастеров для реализации главного пространственного образа. Все началось с того, что патриарх Никон увидел в этой подмосковной земле по берегам реки Истры образ Святой земли (согласно некоторым свидетельствам, этот образ явился ему в видении).

Таким образом, пространственная икона воплотилась на огромной территории: примерно десять километров с севера на юг и пять километров с запада на восток. В этой подмосковной земле была увидена и гора Фавор, на которой произошло Преображение, и Елеонская гора как место Вознесения и других евангельских событий. Река Истра, естественно, была осмыслена как Иордан. Ново-Иерусалимская Святая земля была покрыта целым рядом больших и малых сооружений, главный смысл которых был не столько в архитектуре, сколько в фиксации символического значения и иконического смысла того или иного места. Исключением можно считать главный комплекс, самый яркий, но символически, возможно, наименее интересный, потому что главный собор монастыря Никон построил как абсолютно точную копию храма Гроба Господня в Иерусалиме, согласно тем документам (описаниям, чертежам, деревянным моделям), которые ему удалось получить в середине XVII в. Более того, он даже стремился улучшить эту копию, сделать ее максимально подробной, точной и красивой²⁷. В этом как раз выразилась западная составляющая проекта и некая черта эпохи — барочного XVII в.

Но рядом с собором Воскресенского монастыря существовали и такие проекты, как «Богоявленский скит», куда патриарх Никон удалялся на время постов (ил. 11). Сам уникальный образ этого скита должен был восприниматься как архитектурная икона. Это четырехъярусный столп, вверху которого была сделана небольшая церковь-главка и рядом с ней, на крыше — летняя келия патриарха. То есть патриарх уподоблял свою жизнь древним столпникам, пребывая в физически недостижимой духовной вышине. Крыша, она же галерея-гульбище, была покрыта специально собранными по окрестностям старыми надгробными плитами, что одновременно напоминало о смерти и создавало образ пограничного пространства между небом и землей. Богоявленский скит примыкает к реке Истре, которая отождествляется с евангельским Иорданом как святым местом



11. Богоявленский скит патриарха Никона. Новый Иерусалим под Москвой. XVII в. Фото А. Лидова

Крещения. Поскольку Никону была очень близка идея острова, он прорыл вокруг этого скита специальный канал с отводом воды из Иордана и создал себе искусственный остров. То есть он не только ушел на вершину столпа, но еще и отгородился от собственного же монастыря. Внутри Святой земли он создал еще более Святую землю и одновременно пространственную икону, в которой постоянно жил и молился во время постов, пребывал и физически, и духовно.

Иконическое сознание

Из приведенных примеров становится очевидно, что речь идет о некоем способе видения и некоем подходе к пониманию иконы и иконического. Византийцы и наши древние предки в полной мере не только владели этим подходом, но и считали его исключительно важным. Современный человек, как правило, не видит проявлений этого мировидения. Можно было бы от этого отмахнуться, сказать, что это слишком сложно, слишком от нас далеко, слишком неконкретно. Однако это не получится, поскольку многое в археологии, в истории искусства, в литературных текстах просто не может быть объяснено вне иеротопического подхода, который определял в том числе и совершенно конкретные особенности архитектуры, живописи, литературы.

Новое осмысление византийского «иконического» позволяет отказаться от некоторых предубеждений.

Например, в православном богословии, преимущественно ученом, очень часто можно встретить инвективы против суеверных людей, которые чрезмерно поклоняются иконам, страстно их целуют, соскребают красочку с иконы, чтобы использовать ее для исцеления, и так далее. Целый ряд ученых православных богословов выступают с обличением этой практики, считая ее проявлением языческих суеверий и глубокой необразованности. С точки зрения изначальной модели, это не совсем так. Красочка, которую размешивают в воде и пытаются исцелить ею больного, является частью целого, она входит в «хору». В этом сопряжении и, если хотите, диалектике абсолютно конкретного и идеального, в их неразрывной связи и состоит смысл иконы. Когда мы пытаемся отделить икону от бытовой среды, которая кажется нам низкой, мы тем самым встаем на путь протестантизма и, в конце концов, движемся в сторону отрицания иконы. Искренне верующие люди чаще всего не задумываются на тему иконического, они его ощущают через живое религиозное чувство как часть практики, как некое откровение. Сейчас мы с большим трудом пытаемся перевести на язык современных понятий все, что касается сферы иконического и иеротопии как новой формы видения многих явлений культуры; в конце концов, речь идет о движении в сторону большей исторической адекватности в восприятии иконы.

На мой взгляд, важнейший элемент русской и — шире — византийско-славянской идентичности связан с тем, что я называю иконическим сознанием²⁸. Иконическое не связано с иконой как предметом и даже с эпохой иконы, то есть со средневековьем. Иконическое сохраняется в культурной памяти. Когда мы задумываемся над тем, чем в своем мировидении Толстой и Достоевский отличаются от Бальзака или Диккенса, то как некое объяснение возникает мысль об иконическом сознании русских писателей. Они описывают мир не как окончательную реальность, а как образ ино-



12.
Образ-посредник.
Андрей Тарковский.
Фильм «Зеркало»

го мира²⁹. Если мы посмотрим более позднюю русскую традицию, то отражения этого мировосприятия мы увидим, например, у Михаила Булгакова и, конечно же, в фильмах Андрея Тарковского, у которого, на наш взгляд, иконическое является стержнем всей художественной системы. Причем даже в фильмах, которые напрямую с иконами не связаны, например в «Зеркале», принцип иконического — ключевой для понимания изобразительного языка (ил. 12). Даже представляя внешне бытовую сцену, например разливающегося молока, режиссер многими средствами дает нам понять, что за видимым есть другая реальность, и фильм постоянно об этой реальности напоминает, к ней возвращается. Образ важен не сам по себе, не как артефакт, декларация или иллюстрация чего-либо, но именно как посредник, соединяющий земное и небесное. Это качество создает особую сакральность мира в фильмах Тарковского, которые могут быть интерпретированы как порождение византийской иконической традиции, неосознанно присутствующей в русской культуре и во многом определяющей наше восприятие реальности.

Иконическому нас никогда не учили. Но иконическое в его целом — это не специфически русское или византийское явление. Недавно в Берлине мне довелось увидеть Еврейский музей совре-

менного архитектора Либескинда. Должен сказать, что передо мной предстал пример современного сакрального пространства, когда архитектура исходит не из объемов и не из функционального предназначения помещения, а из образа пространства. Но где рождается образ пространства, где рождаются пространственные иконы, где искать истоки иконического? Его истоки — в нашем сознании, в нашем воображении, в нашей интуиции, и в этом заключается суть иеротопического творчества. Сначала мы создаем образ пространства, а после этого он воплощается в бесконечных реалиях — от архитектурных форм до организации запахов, ритуальной и световой среды.

Иконическое существует и в японской, и в индуистской традиции, и во многих других. Конечно, иконические традиции различаются, они другие по сравнению с православной. Это отдельная тема для разговора. Иконическое можно найти, например, в фильмах Фредерико Феллини. Я думаю, что это один из наиболее глубоких и тонких художников, в том числе, весьма чувствительный к моментам, связанным с иконами, со священными образами. Если вы помните его фильмы, то в ряде картин возникает идея чудотворных образов, по-феллиниевски довольно странно показанная, но одновременно указывающая, что его самого эта тема волновала. При том легко заметить, что создаваемый им мир — глубоко католический по духу, основанный на впитанных с молоком матери образах ренессанса и барокко.

Вместе с тем, существует и такое явление, как «псевдо-иеротопия», когда используются формальные структуры, выработанные в рамках религиозной традиции, своего рода иконографические схемы, которые потом насыщаются прямо противоположным смыслом. Особое явление «псевдо-иеротопии» связано с судьбой иеротопического сознания и практикой создания сакральных пространств в культуре Нового времени. Ведь пафос этой культуры — вытеснение всей сферы, связанной с сакральным пространством. Не случайно, и не только по политическим причинам, огромная часть российской иеротопии была отменена указами Петра I как человека другой эпохи. Была не просто приостановлена практика, а реализована система указов, то есть Петр отмежевался от этой традиции на уровне юридических деклараций. И конечно, как тенденция эти указы были направлены на десакрализацию пространства де факто, при том что сам Петр считал себя благочестивым христианином. К слову сказать, такой псевдо-иеротопией стали массовые антирелигиозные шествия и демонстрации, организовывавшиеся большевиками, и отчасти наследовавшие им фашистские парады в Италии и Германии.

Иконическое и обратная перспектива

Иконическое буквально означает «образное». Однако без плоских изображений иконическое может существовать, потому что икона несводима к плоскому и фигуративному изображению. Современному человеку непривычно воспринимать иконы, представленные как образ света, подобный тому, что существовал в Софии Константинопольской. Иконопочитание стало догматически общецерковным и общеправославным как почитание фигуративных изображений, но в принципе, если говорить об идеальной модели, то образ Божий может быть передан и другими средствами, а отнюдь не только при помощи фигуративных изображений, написанных в обратной перспективе.

Сама теория обратной перспективы, ставшая столь популярной лет сорок назад, на мой взгляд, несколько надуманная и искусственная, потому что обратная перспектива предполагает, что есть прямая перспектива как объективная реальность, а это, мягко говоря, не совсем так. Ведь прямая перспектива — это искусственная и поздняя система, созданная в определенных исторических условиях как некий инструмент работы ренессансных художников, который потом распространился на все европейское искусство, став мировоззренческим принципом. Это произошло и со многими другими позитивистскими инструментами. Сначала они были придуманы для решения определенных задач, а потом, через образование, определенным образом идеологизированное и ориентированное, стали общим местом и единственно возможным способом осмысления реальности. Теория «прямой перспективы» — классический пример такой подмены. Условно говоря, нас заставили видеть мир глазами прямой перспективы.

В этой ситуации термин «обратная перспектива» вдвойне условен. То, что мы знаем про византийскую традицию, говорит, что никакой обратной перспективы, по крайней мере на уровне теоретического осмысления, не было, и византийцы не думали о ней. Существовал некий другой язык, причем язык везде разный. В Китае была одна традиция представления реальности, в Византии — другая, в Индии — третья, в Африке — четвертая, и все это не имеет никакого отношения ни к прямой перспективе, ни к европейской реалистической живописи. Просто так сложилось, что нам в голову были вложены определенные матрицы, исходя из которых мы оцениваем окружающий мир, и иногда это приводит к очень существенным искажениям. Например, понятно, что стилистический анализ, которому учат искусствоведы в Московском университете, очень эффектно работает в приложении к искусству Ренессанса и барокко, но, по большому счету, малоэффективен по отношению к византийской иконе, как и при анализе древнеегипетского или древнекитайского искусства, да и многих других. Ценность трудов Павла Флоренского, Льва Жегина, Бориса Раушенбаха в том, что они первыми обратили внимание на абсолютно неадекватное засилье прямой перспективы как способа видения. Они показали, что было и есть другое видение. И это, конечно, для своего времени было огромным достижением.

Эстетическое как сакральное?

В заключение нельзя не сказать несколько слов о понимании эстетического как сакрального. Этот процесс начинается в эпоху Возрождения. М. Н. Соколов прекрасно показал, что Ренессанс совершает подмену, и красота как таковая и все эстетическое, связанное с ней, сакрализуются и постепенно вытесняют собственно сакральное³⁰. Эта подмена давно стала частью образования и воспринятой с детства нашей системой ценностей, что, надо признать, существенно мешает объективно оценивать иконические явления. Мы все время сталкиваемся с попытками не только вычленив эстетический элемент из сакрального целого, но и со стремлением противопоставить эти две категории.

Кстати, проблематика современного искусства с этим очень тесно связана. Если мы объективно взглянем на идеологию современного искусства Запада, на некий «мейнстрим», отдавая себе отчет в пестроте общей картины, то увидим, что слово «сакральное» практически табуировано, как и связанные с ним понятия. Последовательно проводится мысль, как в теории, так и на уровне кураторской практики, что искусство не должно быть сакральным. И вообще, сакральному и религиозному как отрицающим безграничную свободу творчества нет места в современном художественном процессе, где доминируют эстетическое и социальное. Традиционным религиозным искусствам, например иконописанию, отведена роль прикладного ремесла, производства культовых предметов, никакого отношения к творчеству не имеющего.

С подобной позицией невозможно согласиться. Искусство, как хорошо известно, рождается из сакральных практик и в течение столетий, а в некоторых традициях и до сих пор, пребывает с ними в неразрывном единстве, выполняя важнейшую роль посредника между земным и небесным. Предложенное в данной статье истолкование иконы и иконического в связи с сакральным пространством имеет не просто академический, историко-культурный и искусствоведческий смысл. Это и попытка нащупать выход из тупика и духовного кризиса, который все мы в разной степени осознаем. Это — приглашение к размышлению и разнообразным критическим суждениям, которые могут не совпадать с кратко сформулированными и иногда полемически заостренными идеями данной статьи. Однако само направление поисков и начало дискуссии нам представляется принципиально важным.

Примечания

- ¹ Настоящий текст представляет собой переработанный вариант публичной лекции, прочитанной в 2010 г. в Киевском Доме ученых, статьи, опубликованной в сборнике: Икона в русской словесности и культуре. М., 2012.
- ² Лепехин В. Икона и Иконичность. СПб., 2002.
- ³ Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996; Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1999; Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000; Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003.
- ⁴ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.
- ⁵ Новое описание см.: История русского искусства. Т. 1: Искусство Киевской Руси IX — первая четверть XII века. М., 2007.
- ⁶ Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 9–16.
- ⁷ Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Западная Европа. Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, с. 40–52; Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- ⁸ Il Tesoro di San Marco. Milano, 1986, pp. 167–173, no 16.
- ⁹ Письмо Епифания Премудрого Кириллу Тверскому // Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV века. М., 1981, с. 444–445.
- ¹⁰ Ousterhout R. The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts // The Sacred Image. East and West / Ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995, pp. 91–109; Isar N. The Vision and its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon // RES: Anthropology and Aesthetics, 38 (2000), pp. 56–73. Надписи сопровождают три образа Христа: полуфигурное изображение над входом в нартекс, на троне пред Феодором Метохитом над входом из нартекса в наос и в рост слева от алтарной апсиды. Богоматерь с Младенцем расположена в экзонартексе над входом напротив первого образа Христа и еще раз в рост справа от алтарной апсиды, в пандан к образу стоящего Христа.
- ¹¹ El-Bizri N. 'Qui-êtes vous Khôra?': Receiving Plato's *Timaeus* // *Existentia Meletai-Sophias*, Vol. XI, Issue 3–4 (2001), p. 473–490; El-Bizri N. *ON KAI KHORA*: Situating Heidegger between the Sophist and the Timaeus // *Studia Phaenomenologica*, Vol. IV, Issue 1–2 (2004), p. 73–98.
- ¹² Derrida J. *Khôra*. Paris, 1993.
- ¹³ О понятии «хора» у Платона см. важные страницы в кн.: Бородай Т. Ю. Рождение философского понятия. Бог и материя в диалогах Платона. М., 2008, с. 116–132.
- ¹⁴ См.: Платон. Собрание сочинений. М., 1994. Т. 3, с. 456.
- ¹⁵ Isar N. Chorography (*Chôra*, *Chorós*). A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006.
- ¹⁶ Nicephore. Discours contre les iconoclasts, note 40, p. 170. Mondzain M.-J. Iconic Space and the Rule of Lands // *Hypatia*, vol. 15, no. 4 (Fall 2000), 66. Mondzain M.-J. Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Paris, 1996, p. 199.
- ¹⁷ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, с. 135–281 (новое издание М.: Мысль, 1993, с. 261–286); Лосев А. Ф. История античной эстетики, т. 3: Высокая классика. М., 1974, с. 318–361.

- ¹⁸ Лидов А. М. Драматургия света как форма иеротопического творчества // Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2013.
- ¹⁹ Годованец Ю. А. Икона из света в пространстве Софии Константинопольской // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2011.
- ²⁰ Schibille N. The Use of Light in the Church of Hagia Sophia in Constantinople: The Church Reconsidered // Current Work in Architectural History, papers read at the annual symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain, 2004; Theis L. Lampen, Leuchten, Licht // Byzanz — das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn hrsg. Von Christoph Stiegemann. Mainz, 2001, p. 53–64; Fobelli M. L. Luce e luci nella Megale Ekklesia // Fobelli M. L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005.
- ²¹ Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и на Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 325–372. См. также главу в кн.: Лидов А. М. Иеротопия..., с. 325–348.
- ²² Шалина И. А. Богоматерь Эфесская — Полоцкая — Корсунская — Торопецкая. Исторические имена и архетип // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 200–251.
- ²³ См.: Лидов А. М. Пространственные иконы..., с. 340–342.
- ²⁴ Flier M. The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Moscow // Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century. New York, 1992, p. 66.
- ²⁵ См. новое исследование памятника: Баталов А. Л., Успенская Л. С. Собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного). М., 2002.
- ²⁶ М.: Зеленская Г. М. Новый Иерусалим. Образы Дольнего и Горнего. М., 2008; Шмидт В. В. Палестина Святой Руси // Государство, религия, церковь в России и за рубежом, 2009, № 2, с. 177–258.
- ²⁷ Бусева-Давыдова И. Л. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Л. Баталов, А. М. Лидов. М., 1994, с. 174–181.
- ²⁸ Например, идея Святой Руси возникает как продолжение иконического сознания и стремления его распространить на все, в том числе на всю русскую землю. И как без иконического определить границы этой земли?
- ²⁹ См.: Бланк К. Иеротопия Достоевского и Толстого // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009.
- ³⁰ Соколов М. Н. Ab arte restaurata. Сакральность эстетического в «иеротопии» нового времени // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009.

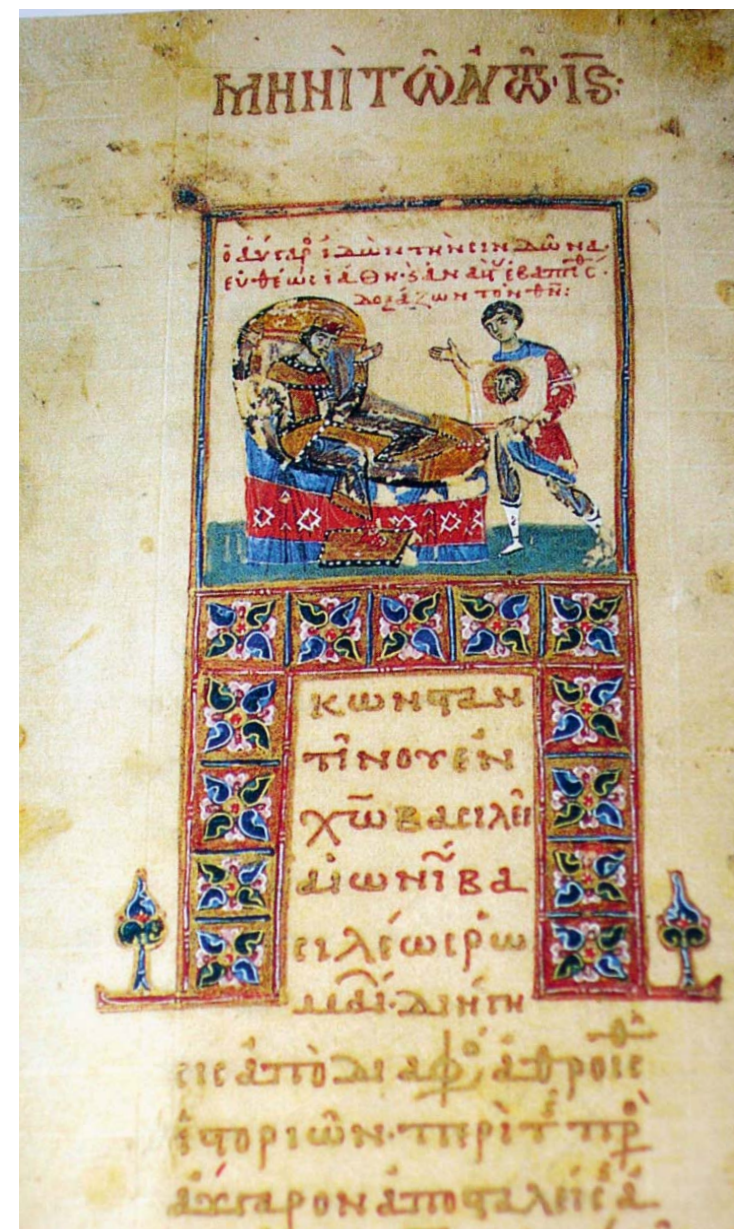
Первоикона. История реликвии «Спаса Нерукотворного»

День 16 августа 944 г. стал самым важным в истории Нерукотворного образа Христа на плате, называвшегося в Византии «Святым Мандилионом»¹ (ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΥΛΙΟΝ), а в Древней Руси — «Святым Убрусом»², или «Спасом Нерукотворным». В этот день драгоценная реликвия, накануне торжественно перенесенная в Константинополь из далекого сирийского города Эдесса, была помещена в церкви-реликварии Большого дворца среди других важнейших святынь империи. С этого момента начинается общехристианское прославление Мандилиона, который становится едва ли не главной реликвией византийского мира³. В списках константинопольских святынь и паломнических описаниях он устойчиво занимает одно из первых мест.

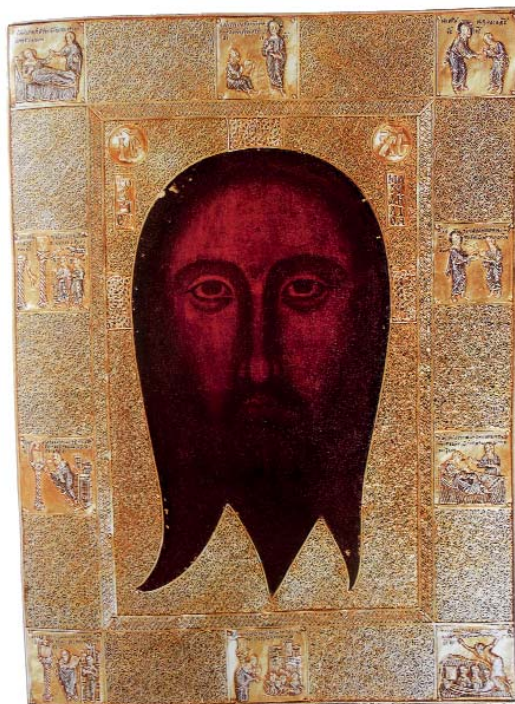
В церковном календаре на 16 августа устанавливается ежегодное празднование «Перенесению Нерукотворного образа из Эдессы в Константинополь». Вскоре после 944 г. создается особая «Повесть о Нерукотворном образе», авторство которой было приписано византийскому императору Константину VII Багрянородному — непосредственному участнику событий (далее — Повесть)⁴. Это сочинение стало основным источником сведений о Мандилионе, его сокращенные и отредактированные версии вошли в минологи и прологи всего православного мира, оно было известно уже в Киевской Руси⁵.

Два предания о возникновении Нерукотворного Образа

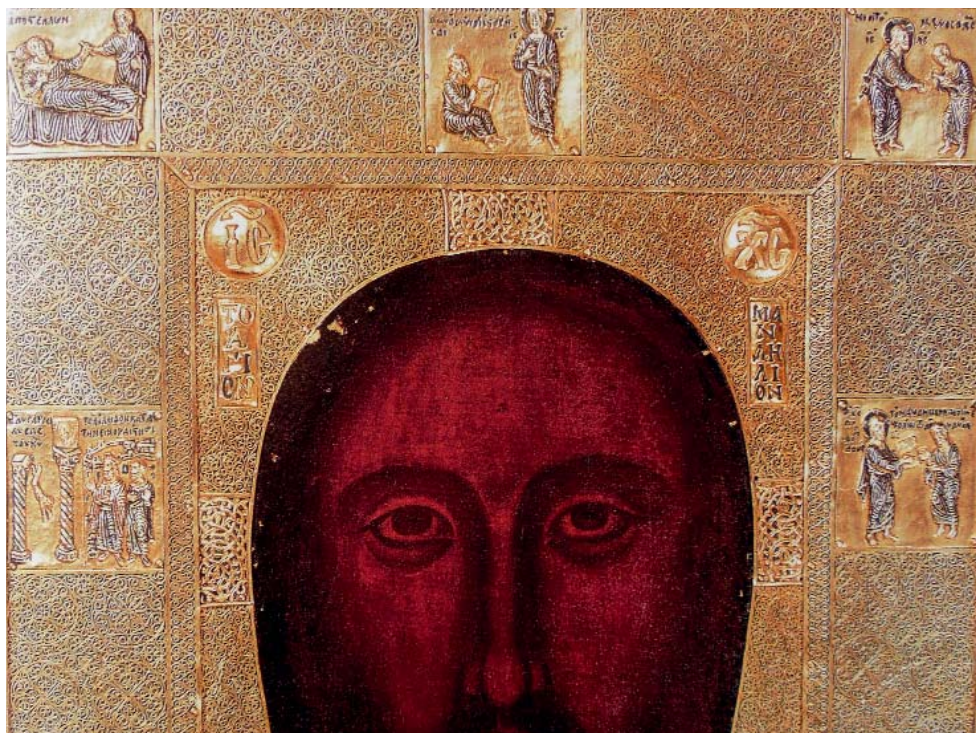
В середине X в. создателю «Повести» были известны два предания о возникновении Нерукотворного образа Спасителя. Согласно первой истории, топарх Эдессы по имени Авгар, страдавший от тяжелых болезней, узнал о чудесах Христа и уверовал в Него (ил. 1). Он отправил Спасителю письмо с просьбой прийти и исцелить его (ил. 2, 3, 4). Своему посланнику Анании, который умел рисовать, Авгар поручил также сделать портрет Христа. Спаситель, получив письмо, написал ответ, в котором обещал не видевшему Его, но уверовавшему Авгару исцеление и жизнь вечную, а его городу Эдессе защиту и неприступность. Кроме того, Христос, «умыв водой лицо, а затем вытерев с него влагу поданным Ему полотенцем, соизволил божественным и неизреченным образом запечатлеть на нем Свои черты» (Повесть, 13). Письмо и плат



3. Сказание об Эдесском Образе. Серебряный оклад иконы Святого Мандилиона из церкви Св. Варфоломея в Генуе. Византия, начало XIV в.



4. Верхняя часть оклада иконы Святого Мандилиона из церкви Св. Варфоломея в Генуе. Византия, начало XIV в.



5. Больной царь Авгар посылает Ананию к Христу. Клеймо № 1

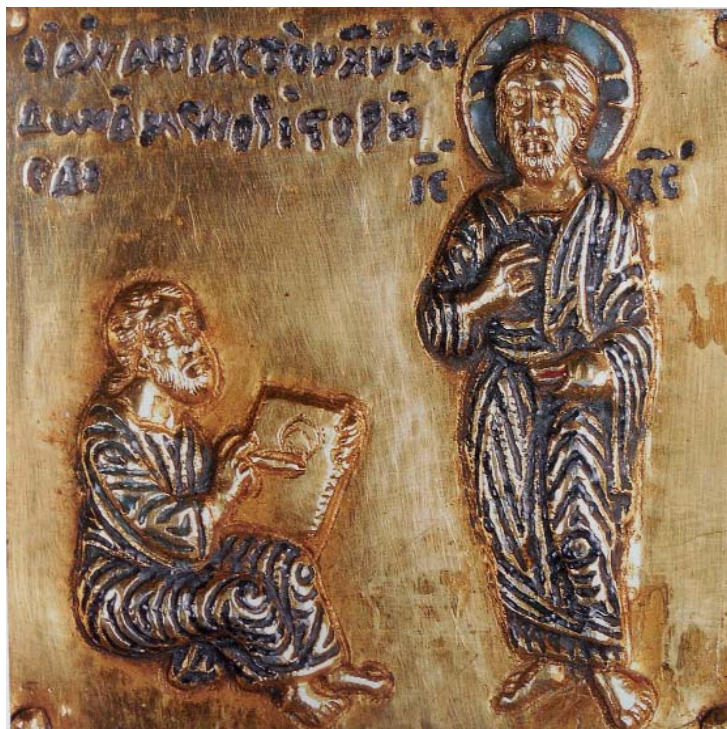


с Нерукотворным Образом были даны Анании для Авгара, чтобы тот получил избавление от страданий и болезни.

Этот рассказ известен и в другой более подробной версии из текста «Epistula Evhari (Послание Авгару)», созданного в связи с перенесением из Эдессы в Константинополь в 1032 г. реликвии Письма Христа к Авгару. Текст сохранился как в греческом оригинале, так и в переводах на многие языки. В нем говорится, что «Христос приказал посланнику Авгара, по профессии художнику, прийти в синагогу, где он сидел, проповедуя народу. Посланный вошел в синагогу и стал писать образ Иисуса, но ему никак не удавалось передать его черты. Тогда его спутник сказал: „Иди и дай плат, который ты имеешь от Авгара“. И при всех подойдя, он упал в ноги Иисусу и отдал ему плат. Господь, омочив руки в воде, омыл лицо и, наложив на лицо плат, запечатлел на нем свой лик. Так возникло изображение Иисуса на плат, что привело в изумление всех сидящих в синагоге. Передав плат посланнику, Христос отправил его к Авгару»⁶ (ил. 5–9). Указание на синагогу принадлежит к редчайшим подробностям этого варианта Сказания, равно как и рассказ о семи печатях, которыми Христос запечатал свое послание⁷.

Не менее авторитетным византийский автор X в. считает и другой рассказ о возникновении Мандилиона, который в данной версии рассматривается как реликвия, напоминающая о страстях Господних.

6. Анания не может
написать портрет
Христа. Клеймо № 2



7. Христос омывает
руки. Клеймо №3



8. Христос дает
Анании Мандион и
Письмо Авгару.
Клеймо № 4



9. Анания приносит
Мандион и Письмо
царю Авгару. Клеймо
№ 5





Нерукотворный образ возникает во время молитвы в Гефсиманском саду, когда Христос предвидит свои крестные муки: *«Когда Христос должен был идти на вольную смерть, когда, являя человеческую немощь, Он явился борящимся и молящимся, когда пот капал с него, подобно каплям крови, как указывает евангельское повествование (Лк. 22: 44), тогда говорят, взяв у одного из учеников этот ныне видимый кусок ткани, он вытер им ручейки пота, и тотчас отпечатался Его боговидный образ»* (Повесть, 17). После Вознесения Христа апостол Фома передал Нерукотворный образ апостолу Фаддею, которого он послал к Авгару во исполнение обещания Христа. При виде апостола, принесшего Мандилион, Авгар мгновенно исцелился, возложив плат себе на голову, глаза и уста. Он изучил *«отпечаток образа на льне»* и поразились его чудотворной силе, а апостол Фаддей рассказал ему об *«изображении без красок от пота»* (Повесть, 21). Апостол Фаддей, совершив множество чудес и исцелив всех больных в Эдессе, крестил Авгара и его семью. Новокрещенный властитель Эдессы прославил Нерукотворный образ. Он прикрепил его к доске, украсил золотом, написав на образе слова: *«Христе Боже, надеющийся на Тебя не погибнет»* (Повесть, 25). Он установил нерукотворный образ перед главными воротами города на том месте, где ранее находилась статуя почитаемого греческого божества. И каждый должен был поклониться *«чудотворному образу Христа»* как новому небесному покровителю града (ил. 10).

Мандилион в Эдессе

Автор «Повести императора Константина» проделал незаурядную источниковедческую работу и, стремясь к исторической достоверности, собрал доступные в середине X в. свидетельства о Мандилионе. Он прямо ссылается на четвертую книгу «Церковной истории» Евагрия Схоластика (VI в.)⁸ и текст «Послания восточных патриархов императору Феофилу» (IX в.)⁹. Однако и этот образованный византийский историк не смог привести ни одного раннего свидетельства о Нерукотворном образе Эдессы.

Действительно, первый недвусмысленный рассказ о Мандилионе приводится Евагрием в конце VI в. До этого времени об Эдессе, переписке Христа с Авгарем и реликвии святого письма подробно сообщают в начале IV в. Евсевий Кесарийский¹⁰ и в конце этого столетия паломница Эгерия¹¹. Однако они даже не намекают на существование Мандилиона. Византийский историк Прокопий Кесарийский, рассказывая о современных ему событиях осады Эдессы персами в 544 г., также ничего не говорит о Нерукотворном Образе и сообщает лишь о Письме Христа¹². А речь, тем не менее, идет об осаде, во время которой, согласно более поздней «Истории» Евагрия Схоластика, Мандилион совершил великое чудо спасения Эдессы. Подобное умолчание позволяет ряду исследователей считать, что предание о Мандилионе сформировалось не ранее середины VI в.¹³, возможно, в связи с неким существовавшим в Эдессе портретом Христа.

Сирийский апокриф начала V в. «Учение Аддая» рассказывает, что царский живописец Ханнан-архивист, посланный Авгаром, *«нарисовал образ Иисуса лучшими красками»*: этот «рукотворный» портрет был принесен в Эдессу и торжественно помещен в одном из покоев дворца Авгара¹⁴. Однако в вольном греческом переводе этого текста, так называемых «Деяниях Фаддея», датируемых первой половиной VII в., уже появляется история о Нерукотворном образе Христа на плате¹⁵.

Нерукотворный Образ занимает важное место в ранних армянских источниках, поскольку Авгар рассматривается ими как армянский царь. В основополагающей «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци (V или VIII в.) сообщается о послании Христа, которое принес *«Анан, вестник Авгара, вместе с изображением лица Спасителя, которое хранится в городе Эдессе и поныне»*¹⁶. В «Истории рипсимянских святых», которая приписывается Мовсесу Хоренаци, приводится важное свидетельство, отнесенное к эпохе императора Диоклетиана. Отправившиеся из Иерусалима в Армению на поиски иконы Богоматери, св. Рипсиме и ее спутницы *«пришли в город Едессу, и, поклонившись изображению Спасителя, исполнились радости, считая, что видели облечшееся в плоть Слово. И вновь появление чудесных видений побуждало их к отшельничеству. И некоторые из жен, отделившись от*



11. Епископ закрывает черепицей нишу с Мандилионом. Клеймо № 7

них, остались в этом городе, в большой церкви Авгара, основанной Фаддеем»¹⁷. О поклонении некому образу Христа в Эдессе сообщает и одно сирийское житие VI в.¹⁸

Однако самым ранним и на долгое время единственным сообщением именно о Нерукотворном Образе в Эдессе остается текст «Церковной истории» Евагрия Схоластика (IV, 27), датированный 594 г.¹⁹ Во время осады Хосрова войсками персидского шаха город был спасен чудом от «нерукотворной иконы, которую не руки людей создали, а Христос Бог Авгару прислал, когда тот страстно желал его лицезреть». Икона была принесена в подкуп, при помощи которого эдессцы собирались поджечь осадные укрепления персов. Образ окропили водой, после чего несколько капель брызнули на дрова, которые чудесным образом загорелись. Возникший огонь полностью уничтожил персидские сооружения, что привело к снятию осады.



12. Епископ обретает Мандилион и Керамион с отпечатком Нерукотворного Образа. Клеймо № 8

«Повесть императора Константина» дополняется кратким рассказом Евагрия на основе неизвестных нам источников, в котором излагается история Мандилиона от появления в Эдессе до осады 544 г. В нем говорится, что внук Авгара отступил от христианства и решил уничтожить Нерукотворный Образ перед воротами города. Узнав об этом, епископ Эдессы закрыл «полукруглую нишу» с Мандилионом черепицей, предварительно поставив перед Нерукотворным Образом светильник (ил. 11). Затем заровнял стену при помощи кирпичей и штукатурки. Историк специально отмечает, что черепица была нужна для предохранения «несущего полотна» от сырости и гниения (Повесть, 28).

На несколько столетий о спрятанном Мандилионе забыли. И лишь во время осады Эдессы персидским царем Хосровом, когда, казалось, ничто не могло спасти жителей города, епископу Евлалию явилась ночью «некая прекрасная вооруженная жена», которая



13. Епископ кропит маслом из лампы, вызывая огонь, уничтожающий персов. Клеймо № 9

открыла ему местонахождение Нерукотворного Образа. Евлалий обрел Мандилион неповрежденным, а находившийся рядом с ним светильник непогасшим (ил. 12). «На поставленной же перед светильником для сохранности черепице отпечаталось другое подобие того подобия — оно и поныне хранится в Эдессе» (Повесть, 32). Далее следует рассказ о подкопе. Однако, в отличие от истории Евагрия, которая также пересказывается в Повести, дрова зажигаются не водой, освященной иконой, но каплями масла от светильника, получившего чудотворную силу от многолетнего пребывания рядом с Нерукотворным Образом (ил. 13). Божественное возмездие было усилено особым священнодействием — епископ Евлалий, подняв Мандилион в своих распростертых руках, обходил по стене город; неожиданно возникший сильный ветер раздул пламя и направил его на персов.

В этом замечательном рассказе можно отметить целый ряд устойчивых архетипических мотивов (топосов), которые закрепляются

в восточнохристианских сказаниях о чудотворных иконах, особенно, после победы иконопочитания в 843 г. К их числу относятся: сохранение замурованной прославленной иконы и ее чудесное обретение после божественного видения; таинственно горящая, но нестареющая свеча или светильник, которые сами становятся чудотворными; омовение святого образа водой, после такого освящения обретающей чудотворную силу; использование иконы как апотропея (защитного оберега) и палладиума (небесного покровителя), размещаемого около врат; литургическая процессия (лития) со святым образом вдоль стен города, который тем самым получает высшую защиту. Последний обряд, хорошо известный в Константинополе, по настоящее время используется в богослужениях православной церкви. Можно думать, что для многих из этих мотивов «Повесть императора Константина» о важнейшей чудотворной иконе послужила источником и архетипическим образцом.

Нерукотворные образы и рукотворные списки

Отдельного рассмотрения заслуживает мотив воспроизведения чудотворного образа — появление как нерукотворных, так и живописных копий. В Повести говорится о двух нерукотворных отпечатках со Св. Убруса на черепице. Одно «Святое Чрепие» (ТО АΓΙΟΝ ΚΕΡΑΜΙΟΝ), чудесно появившееся напротив Мандилиона в нише над воротами, сохранялось в Эдессе до 968 г. По свидетельству византийского историка Льва Диякона, именно в этом году император Никифор Фока передал реликвию в константинопольскую церковь Богоматери Фаросской, где с 944 г. хранился Мандилион: «Заняв город (Эдессу), император Никифор взял священную черепицу и, благоговейно уложив ее в изготовленный из золота и драгоценных камней ларец, отдал на сохранение в храм Богородицы, находившийся при дворце»²⁰.

Другое Св. Чрепие почиталось в Иераполисе. Согласно Повести, Анания, возвращаясь из Иерусалима в Эдессу, остановился у стен Иераполиса, где спрятал Мандилион в куче недавно изготовленных черепиц. Около полуночи над местом, где находилась реликвия, показался «великий огонь», напоминавший пожар: это сияние исходило от святого образа. На близлежащей черепице появился нерукотворный отпечаток, который жители города оставили у себя и еще в эпоху создания Повести (около 944 г.) хранили как «священное наследие и драгоценное сокровище» (Повесть, 14). В 967 г. Никифор Фока переносит и эту реликвию в Константинополь²¹. Интересно, что сирийское предание сообщает об отпечатках на двух черепицах, которые находились в храме Иераполиса, а позднее были доступны для обозрения в церкви, основанной апостолом Филиппом²².

Согласно древнему преданию, черепица с Нерукотворным ликом Христа была принесена в Грузию из Сирии св. Антонием Марткопи — одним из основателей грузинского монашества VI в. Эта национальная реликвия, которая, согласно тексту жития святого, «чудотворит по сей день», определила исключительное почитание Нерукотворного Образа в Грузии²³.

Способность к мистическому воспроизведению являлась важной отличительной чертой нерукотворных образов Христа. В VI в., когда в Византии еще не знали об Эдесской святыне, широчайшей известностью пользовался нерукотворный образ на плате из малоазийского селения Камулиана. Эта святыня в 574 г. была перенесена в Константинополь, где стала палладиумом империи; его брали в важнейшие военные походы и рассматривали как истинного предводителя христианского воинства в битвах с неверными²⁴. Камулианский льняной плат с нерукотворным ликом Христа был обретен плавающим в источнике некоей Ипатией, которая прикрепила чудотворную ткань к своему головному убору. И тогда, говорит предание VI в., образ Христа мистически отпечатался и на этом платке. Для нерукотворных образов были построены две церкви. Кроме того, вскоре после обретения для церкви в селении Диабудин с Камулианского образа был сделан особый список, который также прославился как чудотворный.

Аналогичное умножение реплик Мандилиона происходило и в Эдессе. В Повести рассказывается о первой рукотворной копии, сделанной для персидского царя Хосрова вскоре после его неудачной осады Эдессы (Повесть, 39–42). Согласно этому преданию, возможно отразившему некоторые исторические факты, одержимая бесом дочь Хосрова заявила, что избавить ее от беса может лишь Нерукотворный Образ из Эдессы. Хосров, помятуя о чуде при осаде города, затребовал Мандилион к себе. Однако, не рискуя посылать подлинную святыню, эдессы послали Хосрову копию, «списав сходный во всем и подобный, насколько можно было, непisanному писанный образ и сделав его по возможности одинаковым» (Повесть, 40). Иконы-списка оказываются достаточно для совершения чуда изгнания беса из дочери персидского царя, который возвращает этот рукотворный образ в Эдессу вместе с дарами. Как ясно из текста Повести (47), икона, связываемая с этим преданием, существовала в Эдессе еще в 943 г. Вероятно, чудотворная икона-список Нерукотворного Образа с древних времен почиталась в Эдессе наряду с Мандилионом и Керамионом.

Другой рассказ о создании копии Мандилиона в конце VII в. выглядит более реалистично. Он восходит к несохранившейся «Истории» яковитского патриарха Дионисия Тельмахреского (ум. 845)²⁵. Некий монофизит Афанасий, живший в Эдессе, чрезвычайно разбогател в правление халифа Абд ал-Малика (685–705). Однажды он одолжил городу 5000 динариев для выплаты дани ара-

бам и взял в залог Нерукотворный образ Христа. Не желая отдавать святыню по возвращении ему долга, Афанасий заказал точную копию Мандилиона, которую и отдал вместо оригинала православной общине Эдессы, владевшей до того реликвией: «Тогда он призвал весьма искусного живописца и попросил его написать копию. Когда работа была завершена, появился портрет настолько похожий на свой образец, насколько вообще это было возможно. Ибо живописец затемнил краски таким образом, что они выглядели как древние. Эдессы некоторое время спустя вернули золото и просили вернуть портрет. Он отдал им недавно сделанный и оставил древний образ в своем доме. Позднее он открыл тайну верным (монофизитам) и построил прекрасное святилище баптистерия. Он закончил его, потратив много большие денег, чем рассчитывал: потратил в честь образа, потому что знал, что подлинный портрет, посланный с Иоанном tabellara остался в его доме. Спустя годы он принес образ и поместил его в баптистерии»²⁶.

Интересно, что в этом сирийском тексте Нерукотворный Образ описывается как древняя живописная икона, хотя и с неяркими, «затемненными красками». Другой любопытный сюжет — это борьба за владение истинным образом между различными конфессиями города. Как отмечает сирийский яковитский патриарх Дионисий, халкидониты (православные) владели Нерукотворным Образом со времен «греческих царей» (в данном контексте с 578 г. — начала правления императора Тиберия). И только сто лет спустя, благодаря хитрости Афанасия, реликвия перешла к монофизитам.

О нескольких иконах Мандилиона, одновременно почитавшихся в разных христианских общинах Эдессы, сообщают и другие источники. Насколько серьезной была задача определения истинной реликвии, свидетельствует Повесть императора Константина. Посланный в 944 г. забрать реликвию в Константинополь, Аврамий, епископ Самосаты, боясь, как бы его не обманули, потребовал предоставить на экспертизу все списки Нерукотворного Образа, в том числе и из несторианской церкви Эдессы: «А посланный, размышляя и заботясь, как бы его не обманули с выдачей и не отдали вместо непisanного и истинного образа написанный в свое время из-за персидского насилия, разыскал их оба, а вместе с ними и другой, почитавшийся в несторианской церкви, тоже, как оказалось, снятый с первообраза. Взяв их для удостоверения, те он тотчас отдал, а забрал лишь истинный образ Господень» (Повесть, 47). Этот удивительно конкретный рассказ, скорее всего, сообщенный автору Повести самим Авраамием Самосатским, ясно показывает, что в Эдессе IX в. существовало несколько икон-списков, почитаемых в качестве Нерукотворного Образа. Установление подлинной святыни требовало серьезной экспертизы, для проведения которой, видимо, не случайно был послан не константинопольский чиновник, но епископ из соседней Самосаты.

Чудотворения Мандилиона в Эдессе

Было бы важно собрать свидетельства о чудотворениях Мандилиона в Эдессе, которые в византийской традиции воспринимались как архетипические по отношению к последующим сказаниям о чудотворных образах. Наиболее известными чудесами являлись исцеление Авгара и помощь при персидской осаде. Они определили восприятие Мандилиона, с одной стороны, как цельбоносной реликвии, с другой — как апотропея, небесного защитника.

Возможно, самое яркое предание о чуде восходит к сирийским источникам VII–VIII вв.²⁷. В нем говорится, что некий человек с Востока украл Нерукотворный образ, который хранился в церкви Эдессы. Когда вор остановился на ночлег в монастыре Свв. Космы и Дамиана за пределами города, Мандилион вдруг наполнился огнем и стал жечь похитившего его. Вор бросил реликвию в глубокий монастырский колодец, и немедленно огненный столп спустился с небес на колодец. Мандилион был найден, и с того времени каждый, кто омылся водой из колодца, получал исцеления, особенно те, которые, подобно царю Авгару, были больны подагрой.

В этом сказании особенно интересны сюжетные мотивы огня и воды. Горящий, но не сгорающий Мандилион появляется уже в «Повести императора Константина» в связи с чудом возникновения Керамиона под стенами Иераполиса (Повесть, 14). Он вызывал в памяти библейский образ Неопалимой купины (Исх. 3: 2) и особого огня, обозначающего присутствие Божие. Образ огненного столпа, сходящего с небес и указующего на святое место, также имеет библейские истоки (Исх. 13: 21–22; Чис. 14: 14; Неем. 9: 19; Откр. 10: 1). В древнейших сказаниях об обращении в христианство (в Грузии — св. Нино или в Армении — св. Григорием Просветителем) огненный столп обозначает место основания первой церкви. Тема освященной воды в связи с Мандилионом возникает уже в «Истории» Евагрия Схоластика, где рассказывается, что именно водой, освященной иконой, были подожжены дрова во время персидской осады. Тему мистической связи нерукотворного образа с источником мы находим в более раннем сказании о Камулианском плато, плававшем в воде, но при этом оставшимся сухим. Расположение или явление рядом с чудотворной иконой целебного источника — устойчивый топос византийской культуры, одним из самых ранних примеров которого является эдесское предание о колодце, начавшем чудотворить после соприкосновения с Мандилионом. Вода колодца, согласно преданиям, исцеляла и христиан, и иноверцев. Она особенно помогала от проказы, слоновой болезни и подагры («болезни Авгара»). Вскоре после разгрома Едессы в 1144 г. колодец в разрушенном монастыре посетил новый правитель края Занги, который, исцелившись от болезни ног, повелел основать при колодце лечебницу²⁸.

Богослужбное почитание Нерукотворного Образа

Особый предмет исторической реконструкции составляет богослужбное почитание Нерукотворного Образа в Эдессе. Среди самых ранних свидетельств — Первое послание папы Григория II, приведенное в Деяниях Седьмого вселенского собора 787 г. Там говорится, что для поклонения Нерукотворному Образу в Эдессу «стекаются во множестве народы Востока и приносят молитвы»²⁹. О массовом поклонении реликвии в Эдессе свидетельствует и Житие св. Евфимия Сардского, написанное в 831 г. Св. Евфимий участвовал в конце VIII в. в императорском посольстве в Арабский Халифат и, по его собственным словам, приведенным в Житии, «...видев на деле ту, что в Эдессе, мудрейшем и почтеннейшем из городов, самопреданную и нерукотисную икону нас ради воплотившегося Сына Божия, я поклонился ей вместе с множеством народа»³⁰. О том, что Нерукотворному Образу, некогда посланному Христом Авгару, «до сих пор поклоняется вся Эдесса», в начале IX в. сообщает «Хроника Георгия Амартола»³¹.

Интересно, что в «Повести императора Константина» ничего не говорится о богослужениях Мандилиона. Возможно, это связано с тем, что одновременно с Повестью около 944 г. было написано особое «Слово о святой и нерукотворной иконе Иисуса Христа Бога нашего, как чтилась в городе Эдессе жителями его»³² (далее — Слово). В византийских рукописях оно часто следует сразу после Повести и, по всей видимости, также было написано по заказу Константина Багрянородного в связи с необходимостью создания новых богослужбных празднований Мандилиону в Константинополе. Слово содержит уникальные подробности богослужения Нерукотворного Образа, которые происходили в «церкви Эдессы» (главном храме?) как в обычные дни, так и в праздник Торжества православия (победы иконопочитания в 843 г.).

Согласно этому тексту, большую часть года Мандилион хранился в скевофилаконе (сосудохранительнице, сокровищнице храма). Он был помещен в особый киот с закрывающимися на тонкие железные замочки дверками. Дважды в неделю, по средам и пятницам, верующим дозволялось созерцать и возносить моления закрытому киоту, однако никто не мог «ни приблизиться, ни коснуться устами или взором священного образа». Только раз году, в среду на «средней седмице» Великого поста единственно архиерею, подобно ветхозаветному первосвященнику, дозволялось войти в алтарь и открыть киот. «Неприкосновенной губкой, смоченной в воде», он омыл Мандилион, а выжатую из губки освященную воду раздавал верующим, которые протирали ею глаза и получали очищение.

В первое воскресенье Великого поста (праздник Торжества православия) происходила особая лития — крестный ход с иконой. В скевофилакионе Мандилион полагался на особый трон и покрывался «*со всех сторон*» белой тканью. Четверо епископов или священников, подняв трон с иконой, шествовали за архиереем, несшим в руках крест. По сторонам от архиерея несли золотые скипетры, а за ними рядами располагались 12 рипид и столько же кадильниц и лампад. Во время шествия архиерей останавливался и осенял крестом народ, который восклицал: «Господи, помилуй!». При входе процессии в церковь архиерей еще раз осенял крестом народ «*на восток, направо и налево*». Затем икона на своем троне устанавливалась в алтаре храма к востоку от главного престола «*на другой трапезе, меньшей, но укрепленной выше*». Только архиерей имел право приблизиться и поцеловать икону, после чего он менял белый плат иконы «*на другой, окрашенный в порфир*». В конце богослужения «*божественный трон*» в сопровождении такой же процессии возвращался в скевофилакион.

«Слово на перенесение» дает не только уникально подробное описание литургической процессии с чудотворной иконой, не имеющее аналогов в византийских источниках, но и является особым литургическим комментарием. Высокоученый автор предлагает символическое истолкование практически всем основным элементам обряда. Он использует более ранние литургические комментарии Софрония Иерусалимского, Максима Исповедника и Германа Константинопольского. Однако толкования наиболее оригинальных особенностей ритуала вполне самостоятельны. Так, он объясняет использование разноцветных покровов: белый цвет символизирует вечность Бога и божественный свет, тогда как порфиновый цвет этот неизвестный византийский литургист понимает как воплощение незримой и неизреченной сущности Бога, в духе апофатического богословия Дионисия Ареопагита. Трудно сказать, насколько описанный эдесский обряд соответствовал практике византийского богослужения, сложившейся к середине X в. Однако кажется вероятным, что он мог оказать заметное влияние на развитие литургических процессий с иконами. Хочется обратить внимание и на практику закрытия священного образа, которую унаследует и константинопольский культ Мандилиона, и вся последующая традиция почитания чудотворных икон.

Мандилион и защита иконопочитания

Известность Мандилиона росла постепенно в течение VII в., распространяясь с Востока на Запад. В Византии слава Мандилиона связана с периодом иконоборчества (730–843), когда Эдесский образ — «*богозданная икона*», мистически явившаяся по воле самого Христа, — стал одним из аргументов иконопочитателей в их спорах с противниками священных изображений³³.

Мы дважды встречаем ссылки на Мандилион в сочинениях Иоанна Дамаскина (ум. 749). В «Точном изложении православной веры» он кратко повторяет рассказ, известный нам по первому преданию Повести: «*Рассказывается же и некая история, что когда царствовавший в граде едессян Авагарь послал живописца, чтобы тот сделал похожее изображение Господа, живописец не сумел этого сделать из-за сияющего блеска Его Лица, то Господь Сам, приложив иматий к Своему божественному и животворящему Лицу, запечатлел на иматии Свой образ и в таком виде послал его сильно желавшему того Авагарю*»³⁴. Автор делает важное добавление о том, что художник не мог изобразить Христа «*по причине сиявшего блеска Его Лица*». Этот образ сияющего лика впоследствии оказал заметное влияние на богослужебные тексты, связанные с Мандилионом. Примечателен и контекст, в котором Иоанн Дамаскин приводит предание об Эдесском Образе. Оно выступает как некое важное и во многом уникальное свидетельство древней, «новозаветной», практики создания икон, о которой ничего не сказано в Священном Писании. В главе «Об иконах» этого важнейшего богословского трактата Эдесский Мандилион — единственный и важнейший пример конкретного иконного образа.

В «защитительных словах» о святых иконах Иоанн Дамаскин приводит рассказ о Нерукотворном Образе как комментарий к рассуждению Дионисия Ареопагита о возведении умов от чувственных изображений к божественным созерцаниям³⁵. Здесь звучит еще одна тема, которая получит развитие в последующих литургических текстах. Мандилион, созданный «человеколюбивым» божественным промыслом, позволяет чувственно созерцать невидимого Господа.

В «Деяниях Седьмого вселенского собора» (787), восстановившего иконопочитание, Нерукотворный Образ упоминается несколько раз, в том числе в уже приведенном ранее письме папы Григория II, сообщающем о широком почитании иконы в Эдессе³⁶. Появление предания о Мандилионе именно в этом документе не кажется случайным. Римские папы были хорошо информированы об эдесской святыне. По свидетельству папы Адриана на соборе 769 г. в Риме, папа Стефан (752–757) слышал историю о Нерукотворном Образе от путешественников, прибывающих с Востока³⁷. По всей видимости, уже в VIII в. авторитет реликвии был очень высок.

Подтверждением этому служит недавно опубликованный греческий список девяти главных нерукотворных образов Востока и Запада, дошедший до нас в рукописи X в. из венецианской Марчианы (Venetus

Marcianus Graecus 573, fol. 2–226)³⁸. Список входил в так называемый Florilegium, сборник свидетельств о почитании святых образов, составленный, вероятно, для одного из римских пап VIII в. накануне Римского церковного собора 769 г., то есть в самый разгар византийского иконоборчества. Образ-реликвия, чтимая в городе Эдесса, открывает ряд важнейших святынь христианства: «В Эдессе мы имеем [образ], данный самим Христом художнику Авгару, пытавшемуся с верой, согласно письменным свидетельствам, нарисовать Его»³⁹. Обращает на себя внимание высокий статус предания, о котором существуют хорошо известные письменные свидетельства.

О Мандилионе рассказывается и в менее известных греческих сочинениях VIII в., имевших хождение в монашеской среде, особо приверженной иконопочитанию. Автор «Наставления старца о святых иконах» довольно подробно излагает предание о Нерукотворном Образе в Эдессе, ссылаясь на некое повествование отца Ефрема (Сирина?): «Старец сказал: явил себя Господь и Бог наш, и благодаря множеству совершенных Им чудотворений, прошла молва о Нем по всей земле, и удивились все народы. А один царь, по имени Авгар, движимый божественным рвением увидеть Его, не смог этого сделать из-за того, что сам был сирийцем. И послал к Нему своих послов с такой просьбой: „Приди к нам, ведь мы слышали о Твоих великих чудесах, которые Ты творишь у иудеев. Приди же и к нам, дабы мы уверовали, что Ты свет и слава народов“. Говорит им Господь: „Не послан Я ни к кому другому, кроме как к дому Израиля“. А царь сказал им: „Если придет Он, очень хорошо, если же нет, привезите мне точное изображение Его облика, чтобы на него направил я свою любовь“. И много потрудившись, не смогли они изобразить Его святой облик. Увидев же их веру, Христос, Господь и Спаситель наш, взял синдон и собственными руками приложил его к Своему непорочному лицу, так что без дерева и красок появился Его непорочный образ. И дал Он его посланникам царя Авгаря и благословил как их, так и царя и город, заложив его основания, как повествует и отец наш Ефрем в своем завещании, и неложен этот рассказ»⁴⁰.

В современной науке свидетельства о Мандилионе, относящиеся к эпохе раннего иконоборчества, иногда рассматриваются как более поздние интерполяции, введенные в наиболее авторитетные тексты и до, и после победы иконопочитания в 843 г.⁴¹ Среди исследователей нет согласия в этом вопросе, подтвердить или опровергнуть критические суждения бывает довольно сложно в силу отсутствия точно датированных текстов. Однако практически нет сомнений в том, что к началу IX в. Эдесский Мандилион и его история пользовались широкой известностью в Византии⁴². В эту эпоху в своих богословских трактатах против иконоборцев об Эдесском Образе несколько раз говорит патриарх Никифор (806–815)⁴³. О нем рассказывает «Житие св. Евфимия» и сообщается в переписке Феодора Студита (письмо 409, 818–819 гг.).

Первостепенное значение имеет «Послание трех восточных патриархов», где Эдесский Образ введен в контекст важнейших аргументов иконопочитателей и возглавляет перечень из 12 важнейших чудотвор-

ных икон⁴⁴. Достаточно подробное предание, освященное как формой соборного постановления, так и авторитетом авторов — патриархов Александрии, Антиохии и Иерусалима, стало одним из важнейших источников сведений о Мандилионе в Византии IX в., которым как историческим документом пользовался и автор «Повести императора Константина» примерно сто лет спустя.

Интересно, что древнейший вариант этого текста — так называемое «Послание Феофилу» Псевдо-Дамаскина, по-видимому, восходящее к первоначальному посланию 836 г., упоминает только пять чудотворных икон, а рассказ об Эдесском Образе приводится третьим после известия об иконе Богородицы евангелиста Луки и сказания о Богородице Лиддской⁴⁵. На наш взгляд, данное различие в иерархии сюжетов не случайно. За несколько десятилетий IX в. ко времени составления окончательной редакции Послания предание о Нерукотворном Образе становится абсолютно признанным, а его статус первоиконы незыблемым.

Сравнивая варианты преданий, мы можем заметить, что содержание в двух версиях практически не меняется. Оно восходит к так называемой «второй истории» о возникновении Св. Лица, в которой не упоминается художник, посланный Авгаром, а образ на плате возникает во время молитвы в Гефсиманском саду (Повесть, 16–22). Изображение на полотнце (*soudarion*) явилось как отпечаток божественного пота: «Когда он своими святыми руками отер пот с чистого своего лица, тотчас же на этом полотне запечатлелся вид святого его облика. И совершенно точные его черты, как бы в красках, изобразились его божественным действием. И следует сказать, что божественное его изображение неизменно сохранялось на чудотворном полотне»⁴⁶. Апостол Фаддей передал Нерукотворный Образ царю Авгару, который увидел в нем Христа, «отразившегося как в зеркале». Важны в предании и некоторые характерные детали. Так, например, говорится, что «именно этим святым отпечатком и доныне обладает, как царским скипетром, знаменитая и славная Эдесса. И она похвастается и гордится, ибо Христос, истинный Бог наш, показывает народу знамения и чудеса, явив здесь столь великую благодать»⁴⁷. В «Послании восточных патриархов» подчеркнуты связь Мандилиона как «отпечатка от пота» со Страстями Господними, мысль о многочисленных чудотворениях и тема власти. Обладание величайшей реликвией Христа, сравниваемой с «царским скипетром», является знаком высшего могущества.

Последняя идея была особенно привлекательна для византийских императоров, провозглашавших себя наместниками Бога на земле. Обладание первоиконой и первореликвией Христа могло стать зримым подтверждением их исключительных прав. В этой связи существенно, что утверждение иконопочитания и прославление святых образов после 843 г. легли в основу идеологии императоров Македонской династии, которые собирали в Константинополе реликвии и чудотворные образы со всего христианского мира⁴⁸.

Перенесение Мандилиона из Эдессы в Константинополь

В данном историческом контексте обретение прославленного Мандилиона — важнейшей реликвии Христа, оказавшейся на территории арабского халифата и тем самым как бы плененной, — представлялось задачей государственно-политического значения. Повесть 944 г. рассказывает о многократных усилиях императора Романа Лакапина (920–944) по вызволению Нерукотворного Образа и Письма Христа к Авгару. Наконец, эдесский эмир согласился отдать святыни на следующих условиях: император гарантировал безопасность городов Эдессы, Харана, Сароци и Самосаты, отпускал 200 пленников и платил 12000 серебряных монет выкупа (Повесть, 44–46)⁴⁹. Византийские историки подтверждают данные Повести и выделяют как главное условие получения реликвии — предоставление императором гарантий безопасности. В «Жизнеописании Романа I» Продолжатель Феофана свидетельствует: *«Жители Эдессы, в которой хранится драгоценный образ Христа, доведенные до отчаяния осадившим город ромейским войском, отправили к царю Роману послов и попросили снять осаду, обещая отдать драгоценный образ Христа. В обмен на этот дар они просили вернуть им их узников из числа знатных, а также даровать хрисовул с обещанием, что ромейское войско прекратит опустошать их землю»*⁵⁰.

За Нерукотворным Образом и Письмом Христа был послан Аврамий, епископ Самосаты. Преодолев сопротивление эдессцев, не желавших расставаться со своими «оберегами», и установив подлинность одного из «Нерукотворных образов», он вывез реликвии из города. Согласно написанной современником Повести, долгий и торжественный путь в византийскую столицу сопровождался многочисленными знамениями, чудесами и предсказаниями. Первое чудо состояло в том, что корабль с реликвиями без помощи гребцов, *«управляемый одной божественной волей»*, пересек Евфрат (ил. 14). Прикасаясь к ларцу с реликвиями, и даже при одном виде его, слепые прозревали, хромые и сухорукие выздоравливали, парализованные начинали ходить (Повесть, 48–52).

Автор Повести, близкий императору Константину, рассказывает о чудесном пророчестве, прозвучавшем в Евсевиевом монастыре Богоматери (Theotokos tou Eusebiou), где на пути остановилось посольство. Некий одержимый бесом подошел к выставленному в монастырском храме ларцу с Нерукотворным Образом и предсказал начало единоличного правления императора Константина, которое он связал с приходом эдесской святыни в столицу: *«Прийми, Константинополь, славу и радость, и ты, Константин Багрянородный, свое царство»* (Повесть, 53). После этих слов бесноватый исцелился. Понимая судьбоносный характер этого эпизода, автор Повести, написанной уже в правление Константина Багря-

14. Мандилион,
переносимый
в Константинополь,
изгоняет демонов.
Клеймо № 10



нородного, указывает на множество свидетелей. Действительно, помимо большой группы местных иерархов, сопровождавших ларец с реликвиями, в Евсевиевом монастыре присутствуют высшие чины, прибывшие из Константинополя в сопровождении военных отрядов. Нерукотворный Образ встречают как императора, возвращающегося из дальнего победоносного похода. Данный момент подчеркивается и у византийских историков: *«Когда святой образ или лик Христовый подвозили к Константинополю, патрикий и паракимомен Феофан отправился к реке Сангар, где встретил его со сверкающими светильниками, подобающей честью и песнопениями»*⁵¹.

Огромное историческое значение имеет описание триумфального принесения Мандилиона в Константинополь, сведения о котором дошли до нас как в «Повести императора Константина» (56–65), так и в некоторых других источниках⁵². Мандилион достиг столицы 15 августа 944 г. Поскольку на этот день приходился праздник Успения Богоматери, ларец с реликвиями был принесен в главный константинопольский храм Богоматери во Влахернах (в отдаленном северо-западном углу города около стены), где он был помещен в *«верхней церкви»* («священной омывальне?»)⁵³. Находившиеся во Влахернах по случаю праздника императоры совершили поклонение и целование ларца⁵⁴ (ил. 15). Затем в сопровождении воинов и множества светильников ларец был перенесен



15. Целование императором Святого Мандилиона, принесенного из Эдессы. Миниатюра рукописи «Хроники Иоанна Скилицы» (fol. 131a). XII в.

на императорскую триеру, которая по водам залива Золотой Рог доплыла до Большого императорского дворца, а реликвии были перенесены в дворцовую церковь Богоматери Фаросской.

Основные торжества пришлось на следующий день, 16 августа. Молодые императоры (Константин Багрянородный и два сына Романа Лакапина) «с псалмами, пением и обильным освещением» снова погрузили реликвии на императорскую триеру и проплыли с ними вдоль стен Константинополя⁵⁵. Автор Повести специально поясняет смысл действия: это защищающее мистическое «опоясывание града» силой священных реликвий (Повесть, 57), подобное хождению Евлалия с обретенным Мандилионом по стенам Эдессы.

Действо было укоренено и в собственно константинопольской традиции VI–IX вв., когда патриархи во время осад города обходили стены с важнейшими святынями столицы — Крестным древом, Ризой Богоматери, ее иконой и неким нерукотворным образом Христа⁵⁶. Во время самой знаменитой осады византийской столицы аvarами в 626 г. патриарх Сергей носил по стенам Константинополя нерукотворную икону Христа — событие, осмысленное в Византии как важнейший символический обряд, несомненно хорошо известный автору Повести. Согласно проповеди Феодора Синкелла, произнесенной всего через год после чудесного спасения, «как Моисей, который однажды помог своему народу побе-

дить в битве с амалкитянами, воздевая руки, так наш новый Моисей (патриарх) поднял в своих пречистых руках образ Бога Сына, которого страшатся демоны: он, как говорят, был нерукотворный (acheiropoieton). Ему не нужна была материальная поддержка после того, как Христос дал себя распять во имя мира. Как непобедимое оружие он носил этот образ по всем городским стенам»⁵⁷. Можно догадываться, что в сознании византийцев опоясывающий град Мандилион как бы замещал древнюю прославленную святыню «Нерукотворного образа Христа» начала VII в., которая в 944 г. уже не существовала в Константинополе.

Следующим актом священного ритуала был вход в город через Золотые ворота. Достигнув западного края города морем, процессия с эдесскими реликвиями прошла вдоль стены к главным воротам, которые, как и древние врата Иерусалима, назывались «Золотыми»⁵⁸. При этом Повесть уподобляет ларец со святынями «новому ковчегу», что позволяет понять символический замысел всей процессии. В памяти должен был возникнуть образ истинного царя Давида, «с восклицаниями и трубными звуками» переносящего ковчег в Иерусалим — град Давида (2 Цар. 6: 2–18). Примечательно, что образ царя Давида, несущего ковчег, в качестве одного из важнейших топов войдет в православное богослужение праздника 16 августа⁵⁹.

В данном контексте приобретала особую актуальность иерусалимская тема Золотых ворот, через которые, по преданию, должен будет войти Мессия, явившийся для спасения мира. Вход Нерукотворного Образа, отождествляемого с самим Христом-Мессией, был призван утвердить мысль о Константинополе как Новом Иерусалиме и избранном граде спасения. При входе через Золотые ворота возникал и несколько иной круг ассоциаций, связанный с темой императорских триумфов, проходивших именно здесь⁶⁰. Христос в Нерукотворном Образе возвращается в свой град, подобно высшему императору и вечному победителю. Интересно, что традиция триумфального возвращения реликвии имела свою предысторию: таким образом император Ираклий вернул в Иерусалим прославленную реликвию Креста Господня, отвоеванную у персов в 630 г.⁶¹ — событие, ежегодно вспоминаемое Православной церковью в праздник Воздвижения креста⁶². Византийцам были известны и триумфальные шествия с нерукотворными образами Христа. В правление Юстиниана, между 554 и 560 гг., по городам империи носили Камулианский Образ. Сообщающий об этом автор сирийской хроники 569 г. описывает процессию как императорский триумф (*adventus*), который он, в свою очередь, интерпретирует как символический прообраз Второго Пришествия⁶³.

От Золотых ворот всенародное шествие с пением псалмов и гимнов направилось к главному храму Святой Софии. Колоссальная процессия двигалась по центральной улице Меса через

весь город. Как отмечает очевидец и автор Повести, собравшиеся толпы народа веровали, «*что через это город сподобится освящения и большей силы и сохранится во веки невредимым и неприступным*» (Повесть, 59). Тема неприступности была прямо связана со сказанием о чудотворениях Мандилиона у стен Эдессы и повсеместно известным обещанием невредимости города в заключительных строках письма Христа к Авгару. Подтверждением божественной природы происходящего явилось чудо исцеления парализованного, который выздоровел от одного взгляда на ларец со святынями. Примечательно, что рассказ о чудотворном исцелении приводится как некая гарантия будущего спасения.

По входе в храм Святой Софии Нерукотворный Образ и Письмо Авгару были положены в алтаре и в их честь совершено особое богослужение. Из Великой церкви процессия со святынями направилась в расположенный неподалеку Большой императорский дворец, где в главном зале приемов (Хрисотриклинии) реликвии вновь встречал «старший император» Роман Лакапин, который по болезни не мог участвовать в городских торжествах. В Хрисотриклинии совершается один из важнейших обрядов всего празднования перенесения — Нерукотворный образ Христа помещают на императорский трон, «*не безрассудно полагая, что он, поистине, как освятит царское седалище, так и приобщит к праведности и кроткой благодати сидящих на нем*» (Повесть, 63).

Процитированный комментарий автора Повести можно существенно дополнить, исходя из знания византийских реалий. Мандилион на главном императорском троне воплощал ключевую идеологию Византии: Христос есть истинный правитель империи, лишь наместником которого на земле является действующий император. В обряде перенесения Мандилиона эта основополагающая мысль обретала мистическую реальность. Известно, что над тронном Хрисотриклинии размещался мозаичный образ Христа на троне, восстановленный после победы иконопочитателей в 856–866 гг.⁶⁴ В своей книге «О церемониях» Константин Багрянородный отмечает, что перед этой иконой императоры всегда молились при выходе в Св. Софию и по возвращении во дворец, выражая «*рабскую покорность и благоговение перед Царем царей*». Это была главная икона империи, в IX–X вв. изображавшаяся на золотых монетах в качестве государственного символа. Мандилион, положенный на реальный трон 16 августа 944 г., составил с этой мозаической иконой «Христа на троне» единую композицию. Нерукотворный и рукотворный образы Христа соединились в одно целое, обогащая друг друга дополнительными смыслами. Триумфальная тема тронного Христа естественно переходила в напоминание об Искупительной жертве, воплощенном в Мандилионе как отпечатке кровавого пота. Можно вспомнить, что до появления в Хрисотриклинии последним местопребыванием Нерукотворного Образа был алтарь, по всей видимости, главный

престол Софии Константинопольской. Перенесение Мандилиона со святой трапезы на святой трон символически соединяло два важнейших престола, знаменуя двуединство священства и царства, зримо явленного через Нерукотворный образ Христа.

В Хрисотриклинии перед Мандилионом на троне было совершено «*просительное моление*», после чего он окончательно переносится в дворцовый храм Богородицы Фаросской, где и обретает свое постоянное место.

Сложное и на первый взгляд даже запутанное движение Мандилиона по городу должно было мистически связать все наиболее важные сакральные центры византийской столицы, создать образ града, состоящего из храмов и неотделимых от них священных дворцов, и в конечном итоге представить пространственную икону Небесного Иерусалима. Знаменательно обращенное к Мандилиону заключительное прошение «Повести императора Константина»: «*Сию царицу городов сохрани неосажденной и даруй нам, благоугодившим Пробразу твоему, Христу Богу нашему, быть принятыми в Небесное Царство*» (Повесть, 65).

Мандилион в Константинополе. 944–1204 гг.

Помещение Мандилиона именно в церкви Богородицы Фаросской было далеко не случайным. Этот небольшой храм, располагавшийся в глубине Большого дворца за Хрисотриклинием, являлся специальной церковью-реликварием, где византийские императоры хранили свои главные святыни⁶⁶. В 944 г. в церкви находились важнейшие реликвии Страстей (в том числе Крестное Древо, Терновый венец, Гвозди от креста Распятия, Багряница Христа), которые, по рассказу Начальной летописи, еще в 912 г. император Лев Мудрый показывал русским послам как воплощение «*истинной веры*»⁶⁷.

Мандилион дополнил ряд страстных реликвий⁶⁸. Из очень немногочисленных источников мы знаем, что вместе с избранными реликвиями Страстей Мандилион несколько раз покидал пределы Фаросской церкви. Как говорится в «Истории» Георгия Кедрина, во время свадьбы с Михаилом IV Пафлагоном (1034) императрица Зоя послала реликвии Фаросской церкви, а именно Древо Св. Креста, Мандилион, Письмо Христа к Авгару и икону Богородицы, мятежному патрикию Константину Даласину как гарантию его безопасного возвращения в Константинополь. Мы встречаемся здесь с особой византийской практикой, когда главные реликвии империи в острой политической ситуации используются как залог. Святыни служили своеобразными гарантами клятвы, их огромная материальная стоимость и бесценная духовная значимость были призваны подтвердить императорское обещание, впрочем, в данном конкретном случае не выполненное⁶⁹.

Ковчег с Мандилионом вместе с другими реликвиями Фаросской церкви могли выносить для участия в специальных богослужебных процессиях. В правление того же Михаила IV в 1037 г. случилась страшная шестимесячная засуха, стремясь предотвратить катастрофу император организовал литию-шествие с молением о дожде из Большого дворца во Влахерны. При этом Мандилион был торжественно пронесен через весь город из храма-реликвария Богоматери Фаросской в другой главный храм-реликварий во Влахернах, также посвященный Богоматери — бессменной защитнице и покровительнице Константинополя⁷⁰. Реликвии находились в драгоценных ковчегах, которые братья императора несли на руках.

Миниатюра XII в. из Мадридской рукописи Хроники Иоанна Скилицы (fol. 210v) запечатлела это важное историческое событие⁷¹ (ил. 16). Текст рукописи вверху и внизу миниатюры извещает: «Братья василевса устроили литанию. Иоанн нес Святой Мандилион (*agion mandylion*), великий домestik — Послание Христа Авгару, протовестиарий Георгий нес святые пелены (*agia spargana*). Они шли пешими от Великого дворца до храма Пресвятой Богородицы во Влахернах. И здесь патриарх служил вторую службу. Однако дождь не начался». На миниатюре «Мадридского Скилицы» во главе процессии в направлении к Влахернскому храму идут двое в длинных, напоминающих стихари, рубашках. Они несут на длинных шестах процессионные кресты, видимо, включавшие в себя реликвии Св. Древа. За ними три фигуры (упомянутые в тексте братья императора) с ларцами-реликвариями на покровенных руках. За членами императорской семьи изображены архиереи, указывающие на богослужебный характер церемонии, и далее молящийся народ. Как позволяет догадаться миниатюрист и текст рукописи, в первом из ковчегов находится Мандилион. Нерукотворный Образ, как некогда в процессии перенесения 944 г., связывает важнейшие сакральные центры византийской столицы. Христос, пребывающий в чудотворном Мандилионе, торжественно и раболепно вносится в пространство града. Члены императорской семьи, идущие пешком и несущие Нерукотворный Образ, демонстрируют свою покорность истинному Владыке и высшему защитнику, который освящает своим присутствием обездоленный засухой христианский мир.

Знаменательно, что частицы Мандилиона среди других Страстных реликвий и мощей святых вкладывали в особо ценные императорские реликварии, которые в качестве высшего дара посылали зарубежным правителям. Один из таких реликвариюв, созданный в Константинополе в XII в., был прислан на Русь и хранится теперь в Оружейной палате Московского Кремля⁷². Оборот нагрудной иконы-энколпии с эмалевым изображением «Сошествия во ад» украшен греческой надписью, перечисляющей реликвии внутри этого ковчежца. Рядом с Хитоном, Хламидой, Лентионом, Плащани-



16. Перенесение реликвий Мандилиона, Письма Христа к Авгару и Святых Пелен из Большого дворца во Влахерны в 1037 г. Миниатюра рукописи «Хроники Иоанна Скилицы» (fol. 210). XII в.

цей, Терновым венцом и Кровью Христа упомянута и «часть Мандилиона». Собрание реликвий, включавшее и мощи избранных святых, указывает на святыни придворной Фаросской церкви и византийского императора как единственно возможного заказчика драгоценного энколпия. Только по его воле от плата с Нерукотворным Образом могла быть отделена святая частица. Интересно, что составитель этой уникальной коллекции реликвий, по всей видимости, имел в виду особую историю Мандилиона. В число мощей включены три редкие реликвии апостола Фомы, почитание которого было связано с культом Нерукотворного Образа в Эдессе⁷³. Надпись на энколпии из Московского Кремля позволяет увидеть особую грань в живом почитании реликвии Нерукотворного Образа, о которой молчат иные исторические источники.

Что мы знаем о почитании Мандилиона в Большом императорском дворце? Поначалу он был помещен в Фаросской церкви справа от алтаря (в южном приделе или апсиде?) и, вероятно, был доступен для созерцания и поклонения. Выразительный эпизод дошел до нас в Житии св. Павла Латрского, составленном вскоре после его смерти (955 г.)⁷⁴. Св. Павел попросил императора Константина Багрянородного приложить к Мандилиону кусок ткани и прислать ему. Тогда как все люди не видели ничего, кроме ткани, св. Павел различал таинственно отобразившейся на ней лик Спа-

сителя. История интересна как пример создания вторичной реликвии через прикосновение к оригиналу — обряд, возможно, отражающий сложившуюся константинопольскую практику. Эпизод примечателен не только указанием на возможность прикосновения к Мандилиону в храме-реликварии, но и стремлением в X в. напомнить о древней традиции чудотворного воспроизведения Нерукотворного Образа, сама способность к созерцанию которого уже ассоциируется со святостью.

Как выглядел Мандилион, принесенный из Эдессы? К сожалению, до нас не дошло ни одного ясного описания, однако и то, что известно, позволяет получить некоторое представление. В Повести императора Константина, составленной человеком, видевшим Мандилион, рассказывается, что Авгар закрепил льняную ткань на доске, «украшив и поныне видимым золотом» (золотым окладом?), и написал, вероятнее всего — на окладе, слова «Христе Боже, надеющийся на Тебя не погибнет» (Повесть, 25). Очень важно свидетельство Повести о размышлении Авгара о том, сделан ли Нерукотворный образ «вещественными красками», и рассказ апостола Фаддея об «изображении без красок от пота» (Повесть, 21). По всей видимости, они имели прямое отношение к впечатлению от лика Христа на Мандилионе в середине X в., что подтверждается и другими источниками.

Особое значение имеет недавно опубликованная «Проповедь Григория Референдария на принесение Эдесского образа», написанная, как указано в самом названии текста, после 944 г.⁷⁵ Автор, «архидиакон и референдарий Великой церкви Константинополя» (Св. Софии), был послан императором в Эдессу для изучения всех документов, относящихся к Нерукотворному Образу. В своем описании Мандилиона он утверждает, что образ «был запечатлен каплями пота от агонизирующего лица Начальника жизни (Деян. 3: 15), которые падали как капли крови (Лк. 22: 44), и перстом Божьим (Исх. 8:15). То были единственные украшения, расцветившие подлинный отпечаток Христа, украшенный каплями, струившимися из его собственного бока. И то, и другое преисполнено поучения: здесь кровь и вода, там — пот и облик. Что за сходство! Ибо сие произошло от Одного и Того же. Но и источник воды живой надлежит видеть в Его изображении, и он, научая, поит ликобразующей влагой пота, какую источает всякое тело. Как родник, который бьет ключом как бы из сосудов, увлажняющих древо жизни...»⁷⁶.

К сожалению, процитированный текст Григория Референдария, несомненно видевшего реликвию, не может быть рассмотрен как экспертное заключение. Это церковная проповедь, отягощенная сложной метафорикой, присущей византийским риторическим сочинениям. Свидетельство о связи Мандилиона с крестными страданиями не стоит понимать буквально. В большей степени это дань евхаристическому символизму Мандилиона и одному из



17. Створка диптиха с царем Авгаром, получающим Мандилион. Ок. 944 г. Собрание Монастыря Св. Екатерины на Синае

древних преданий о создании Нерукотворного Образа на плате каплями пота, падавшими, подобно каплям крови, во время молитвы Христа в Гефсиманском саду (Повесть, 17). Однако свидетельство Григория Референдария о необычном изображении, сделанном не красками, но отпечатками пота, столь настойчиво и красноречиво, что мы вправе увидеть в нем отражение реальных особенностей Эдесского Образа⁷⁷.

Выразительная подробность сообщается в Хронике Псевдо-Симеона Магистра. После прибытия Мандилиона в Константинополь старый император Роман Лакапин, два его сына и Константин Багрянородный собрались, чтобы разглядеть Нерукотворный образ «на святом полотне Сына Божьего». Однако они не увидели никакого ясного изображения: «Сыновья императора сказали, что они увидели только то, что это лицо. Но зять (императора) Константин сказал, что он видит глаза и уши»⁷⁸. Приведенные данные дают все основания считать, что лик Христа на Мандилионе был очень плохо виден и по цвету почти монохромен.

Можно лишь предполагать, что у византийских художников существовало некое представление о реальном облике реликвии. При этом сам Эдесский образ был практически не доступен для обозрения в Константинополе. По всей видимости, образцами для многочисленных реплик служили как древние, сделанные еще в Эдессе, так и новые, написанные после 944 г., копии, которые сами воспринимались и почитались как священные реликвии, мистически связанные с нерукотворным прототипом. Возможно, именно к таким особым чудотворным спискам восходят дошедшие до нас ватиканская и геновская иконы Мандилиона⁷⁹. Характерной особенностью обеих икон является не только одинаковый размер, совпадающий с размерами человеческого лица, но и тяготеющее к монохромному изображение лика Христа, что может быть объяснено желанием указать на древний прототип⁸⁰.

Сам эдесский Мандилион вскоре после появления в Константинополе был навсегда помещен в закрытом золотом футляре (ларце, ковчеге), а желание увидеть Нерукотворный лик стало восприниматься как святотатство. В опубликованном несколько лет назад латинском паломническом описании святынь Константинополя XI в. (так называемый «Таррагонский Аноним») до нас дошел рассказ об этой традиции: «Этот драгоценнейший плат (*linteum*), отмеченный ликом и прикосновением Господа Иисуса, почитается больше, нежели остальные святыни дворца, сохраняется с большим тщанием, так что всегда заключен в золотой ковчег (*aureo vase*) и заперт надежнейшим образом. И тогда как все остальные святыни дворца в то или иное время бывают показываемы верующим, этот плат, хранящий изображение лика нашего Испытателя, никому не показывают и никому не открывают, даже самому императору Константинопольскому. Во время оно открыли тот ковчег, где была столь святая вещь,



18. Древнейшее сохранившееся изображение «Спаса Нерукотворного». Деталь диптиха с царем Авгаром, получающим Мандилион

и поражен был город непрекращающимся землетрясением, грозящим всем неминуемой гибелью. Открыто было свыше через видения, что не отступит страшное зло от того града до тех пор, пока тот плат, хранящий образ лика Господа, не будет сокрыт в тайном месте и удален от людских взоров. Так и сделали. Заключили тот святой плат в золотой ковчег и тщательно закрыли, и прекратилось землетрясение, и успокоился гнев небес. С тех пор никто не слышал, чтобы открывали тот ковчег и взирали на то, что там находится, ибо все верят и боятся, что поражено будет все страшным землетрясением, если попытаются открыть его»⁸¹.

Приведенное свидетельство — самое подробное сообщение о Мандилионе в Константинополе после 944 г. Образованный латинский паломник, проводивший много времени в византийской столице, несомненно, пересказал греческое предание, не сохраненное другими источниками. Тема сокрытия святыни под страхом вселенской катастрофы имеет глубокие мифологические истоки. Древнегреческие палладиумы — деревянные статуи Афины Паллады и Артемиды Эфесской — были спрятаны от глаз верующих, а увидевших их наказывали. Архетипическим был образ Ковчега Завета, который только раз в году мог видеть первосвященник в Святой Святынь Иерусалимского храма (Евр. 9: 7). Напомним, что еще в Эдессе, согласно «Слову о почитании Нерукотворного

образа» X в., Нерукотворный лик мог видеть только архиерей один раз в году, верующие же поклонялись закрытому реликварию с Мандилионом внутри. Недоступность Св. Лица, усиливавшая мистическое чувство, выступала своеобразной гарантией высшей святости, в восприятии которой апофатическое и катафатическое представление о Боге, созерцаемом и одновременно абсолютно недоступном, соединялись в неразрывное целое.

Идея сокрытия святынь получила отражение в особых обрядах, связанных с почитанием Мандилиона и Керамиона. По свидетельству пизанца Льва Тускуса, латинского богослова и официального переводчика при дворе Мануила Комнина, во время Великого поста обе реликвии закрывались специальными покрывалами. В своем полемическом трактате «О ересьях и злоупотреблениях греков» (ок. 1177) этот латинянин, хорошо информированный обо всех константинопольских обычаях, сообщает: «Во время Великого Поста Святой Мандилион (*sancti mantellis*) и Святой Керамион укрыты покрывалами до Святой Субботы»⁸². Лев Тускус связывает данный обряд с другим великопостным ритуалом, также закачивающимся в Великую Субботу. На это же время главная чудотворная икона Фаросской церкви — Богородица Ойкокира (*domina domus*), обычно стоявшая позади алтаря, уносилась и закрывалась в императорской опочивальне, двери которой занавешивались тканями⁸³. Невозможность в период скорби и покаяния лицезреть лик Богородицы Ойкокиры или «Госпожи Дома» (можно думать — покровительницы дворцовой церкви и императорского дома), а также демонстративное сокрытие драгоценных реликвариев с Мандилионом и Керамионом должны были стать, по всей видимости, приготовлением к пасхальному торжеству — возвращению в сакральное пространство Фаросского храма-реликвария важнейших чудотворных образов Христа и Богородицы, своеобразной праздничной теофанией.

В XI–XII вв. о Мандилионе в церкви Богородицы Фаросской Большого императорского дворца сообщают многие паломники⁸⁴. Важное свидетельство 1200 г. оставил Николай Месарит, являвшийся хранителем реликвий в церкви Богородицы Фаросской. После перечисления 10 реликвий страстей, названного Декалогом (по аналогии с Десятью заповедями), говорится о Мандилионе и Керамионе: «Представлю же тебе сейчас и самого Законодавца, запечатленного словно на первообразном полотне и начертанного на мягкой глине будто неким нерукотворным животисным искусством»⁸⁵.

Однако мы не находим в этих сообщениях практически никаких новых сведений. Мы узнаем, что Мандилион почитался вместе с Керамионом, принесенным в дворцовую церковь в 968 г.⁸⁶ С 1032 по 1185 г. в дворцовой церкви хранилось письмо Христа к Авгарю⁸⁷, так что был собран полный комплекс важнейших эдесских реликвий. Примечательно, что они размещались в ближай-



19. Мандилион и Керамион как «духовные скрижали». Миниатюра Лествицы Иоанна Лествичника (Vatican, Cod. Ross. 251, fol. 12v). Ватиканская библиотека. Начало XII в.

шем соседстве с главными реликвиями Страстей Господних, и подобный контекст, несомненно, оказывал влияние на восприятие эдесских святынь.

Драгоценное свидетельство о расположении реликвии в пространстве храма доносит до нас Робер де Кларе, непосредственный участник захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г. Рассказывая о достопримечательностях «Святой церкви» дворца, он с топографической точностью и конкретностью военного человека сообщает об увиденном: «Там были два богатых сосуда из золота (*vaissiaux d'or*), которые висели посреди церкви (*capele*) на двух толстых серебряных цепях; в одном из этих сосудов была черепица (*tuile*), а в другом — кусок полотна (*touaille*)»⁸⁸. Знание структуры византийского храма позволяет предполагать, что Мандилион и Керамион были подвешены к двум подпружным аркам и размещены напротив друг друга. В столь необычном расположении реликвий нельзя не усмотреть особый замысел, нуждающийся в объяснении.

На наш взгляд, Мандилион и Керамион, показанные лицом к друг другу, видимо, должны были вызвать в памяти великое чудо, случившееся в нише над воротами Эдессы — воспроизведение нерукотворного лика на закрывшей эту нишу черепице⁸⁹. По «Повести императора Константина», между образами, от момента закрытия ниши до чудесного обретения реликвий, горела неугасимая свеча



21. Святой Мандилион с семьёю священными печатями. Каранлик килисе, Гёреме, Каппадокия. XI в.

20. Спас Нерукотворный (Святой Мандилион) в апсиде над алтарным престолом. Каранлик килисе, Гёреме, Каппадокия. XI в.

как знак непрерывающегося богослужения (Повесть, 28). Показанные в центре храма как бы висящими в воздухе, две реликвии создавали мистическое пространство свершающегося чуда — воспроизведения Нерукотворного Образа, зримо явленного откровения и своего рода теофании. Сакральное пространство эдесской надвратной ниши, создаваемое двумя иконами, приобретало монументальное измерение в пространстве дворцового храма-реликвария. Немаловажным был и литургический контекст — чудо возникновения нерукотворного образа сопоставлялось с чудом предложения святых даров в Евхаристии. Византийский идеал послеиконоборческого времени был реализован в этой программе с возможным совершенством: Икона и Евхаристия соединились в цельном пространственном образе. На наш взгляд, именно данный авторитетный и священный образец лежал в основе одной из центральных тем всей византийской храмовой декорации XI–XV вв., а именно: размещения на восточной и западной подкупольных арках изображений Мандилиона и Керамиона.

Расположенные напротив друг друга образы Мандилиона и Керамиона, вызывавшие в памяти сакральные пространства Эдесской ниши и церкви Богоматери Фаросской, воспринимались византийцами как устойчивый топос. Его правильному пониманию, несомненно, способствовали проповеди, которые читались в дни празднования Нерукотворного Образа. Недавно был опубликован



23. Спас Нерукотворный (Св. Мандилион) над преддверной подкупольной аркой. Собор Спасо-Мирожского Монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в.

22. Подкупольное пространство с Мандилионом (Св. Убрусом) и Керамионом (Св. Чрепием) над восточной и западной арками. Собор Спасо-Мирожского Монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в.

один из таких византийских текстов — так называемая «Дидаскалия Константина Стильбеса о святынях Мандилиона и Керамиона», вероятнее всего, произнесенная на праздник 16 августа при патриархе Георгии Ксифилине между 1194 и 1197 гг.⁹⁰ В дидаскалии два нерукотворных образа Христа представлены как одно целое — чудесное, делящееся во времени Богоявление. Сам текст строится как сложное и поэтическое переплетение исторических преданий о реликвиях, библейских образов и высокого богословия, раскрывающего символический смысл явленных икон. Подобные проповеди являлись неотъемлемой частью праздничных богослужений. Они наглядно показывают, насколько глубоким было богословское и литургическое осмысление Мандилиона в эпоху, предшествовавшую завоеванию Константинополя крестоносцами.

Обращаясь к византийской литургической традиции, мы можем отметить, что к XI в. складывается богослужение праздника 16 августа — Перенесение Нерукотворного Образа из Эдессы в Константинополь⁹¹. Оно нашло отражение в Типиконах и Служебных Минеях. Например, в константинопольском Евергетидском Типиконе, имевшем самое широкое распространение в Византии XI–XII вв., указывается, что на утрне 16 августа читается «Слово Метафраста на Святой Мандилион» (сокращенная синаксарная версия «Повести императора Константина»). Среди чтений на литургии особо выделен текст из «Второго послания к коринфянам» (2 Кор. 3: 4–11)⁹². Делается также отсылка к евангельским текстам без указания конкретных глав. Они названы в другом влиятельном Студийско-Алексеевском уставе. Это чтения из Евангелия от Луки (Лк. 9: 51–55; 10: 22–24; 13: 1), которые дополнены стихами другого апостольского послания (Колос. 1: 12–18).



24. Подробный цикл «Сказания о Спасе Нерукотворном». Русская икона XVII в. Музей Мурома

Интересна ранняя история канона Нерукотворному Образу, в который на рубеже XI–XII вв. были внесены существенные изменения. Вероятно, это произошло под влиянием богословского спора о природе святых образов, инициированного Львом Халкидонским⁹³. В конце XI в. этот византийский митрополит последовательно выступал против переплавки драгоценной богослужебной утвари с иконными образами, которая осуществлялась по приказу императора Алексея Ком-

нина для пополнения государственной казны. Лев Халкидонский полагал, что святость образа (character) частично переходит на саму материю изображения, которая, соответственно, не подлежит уничтожению. Среди аргументов в поддержку своей правоты византийский богослов привел и один из тропарей современного ему канона Мандилиону⁹⁴. Созванный императором церковный собор 1095 г. осудил митрополита Льва, отвергнув все его богословские аргументы⁹⁵. Одним из практических последствий собора было исчезновение в рукописных Минеях XII в. тропаря Святому Мандилиону, который процитировал в своем послании Лев Халкидонский. Приведенный эпизод богословско-литургической цензуры позволяет увидеть еще одну грань интенсивной религиозной жизни, которая окружала реликвию Нерукотворного Образа в византийской столице до 1204 г.

Эта дата стала последней в судьбе реликвии, ясные сведения о которой более не появляются в исторических источниках. Нет сомнений, что Мандилион был захвачен крестоносцами. Однако, в отличие от многих других плененных святых византийской столицы, он исчезает из поля зрения. Гибель величайшей святыни породила легенды. Согласно самой популярной из них, Мандилион вместе с другими награбленными сокровищами был отправлен дожем Энрико Дандоло в Венецию. Однако, по Божьему промыслу, корабль с Мандилионом утонул недалеко от берега в Мраморном море. В XIX в. константинопольские греки благоговейно указывали «точное» место гибели венецианского корабля и, соответственно, подводное местонахождение Нерукотворного Образа⁹⁶. Однако данный популярный рассказ следует признать скорее фольклорной фантазией, чем историческим сюжетом, поскольку он не находит подтверждений в древних источниках.

В последние годы широчайшее распространение получила версия, что реликвия Нерукотворный образ Христа сохранилась до наших дней и стала всемирно известна под именем Туринской Плащаницы. В трудах синдологов (исследователей Плащаницы) отождествление двух реликвий стало почти общепризнанным, поскольку оно предоставило редкую возможность объяснить туманную историю Плащаницы до XIII в.⁹⁷ Согласно этой теории, Плащаница, сложенная таким образом, что был виден только лик Христа, была принесена в Эдессу и почиталась там как Нерукотворный Образ на плате. После 1204 г. реликвией мог владеть рыцарский орден тамплиеров, от которого Плащаница переходит к роду де Шарни во Франции, где она была впервые публично продемонстрирована в середине XIV в.

К сожалению, гипотеза о Мандилионе-Плащанице, несмотря на понятный энтузиазм многочисленных сторонников, плохо согласуется с существующими фактами⁹⁸. Она вступает в противоречие с известными описаниями Мандилиона и, в первую очередь, с данными «Повести императора Константина», автор которой, как ясно из текста, видел саму реликвию, принесенную из Эдессы. Неру-



26. Обретение
Мандилиона над
вратами Эдессы.
Русская миниатюра
XVII в.

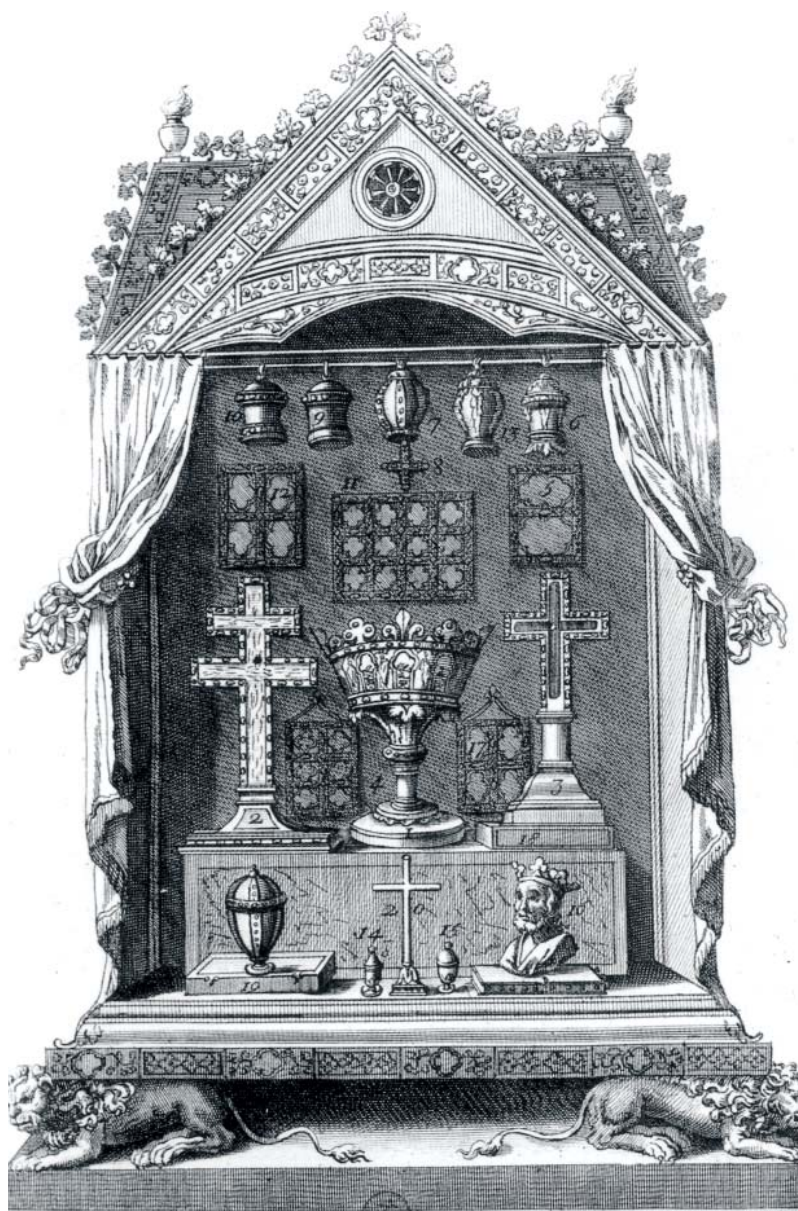


25. Принесение
Спаса
Нерукотворного в
Константинополь.
Русская икона XVII в.

котворный Образ внимательно исследовался византийцами и в Эдессе, и по принесению в Константинополь в 944 г. Невозможно представить, что различие между четырехметровой плащаницей и платом, закрепленным на доске и украшенном золотым окладом, могло быть не замечено.

Однако, на наш взгляд, наиболее важным аргументом является существование в Константинополе двух совершенно разных реликвий — Мандилиона и Плащаницы. Обе хранились в церкви Богоматери Фаросской и одновременно упоминаются в паломнических описаниях, начиная со второй половины XI в. В 1200 г. Николай Месарит, абсолютно информированный хранитель реликвий Фаросской церкви, сообщает о Нерукотворном образе, «запечатленного словно на первообразном полотне», и совершенно отдельно — о другой реликвии «гребных пелен Христа»⁹⁹. В 1204 г. крестоносец Робер де Клари — единственный свидетель, который сообщает об образе Христа на его гробных

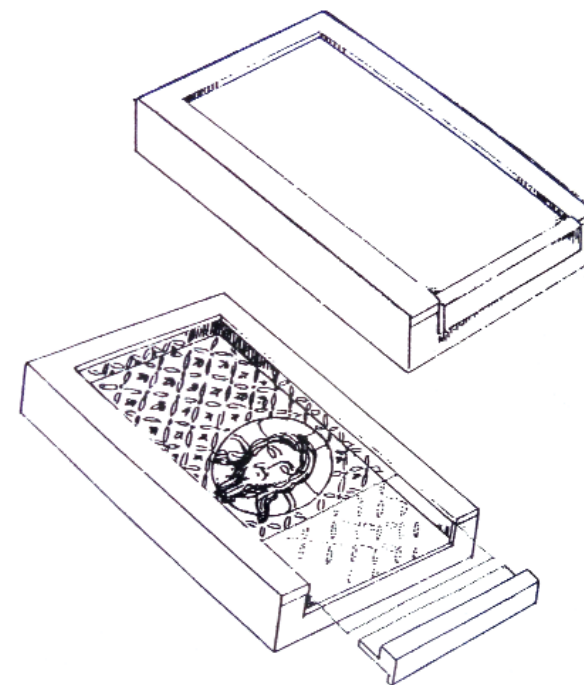
27. Реликвии Фаросской церкви в Большом ларце из Сент-Шапель в Париже (в правом нижнем углу — реликвия «святого плата»). Французская гравюра XVIII в.



пеленах, в другом месте своего «Завоевания Константинополя» говорит о реликвии Мандилиона¹⁰⁰. Таким образом, византийцы накануне Четвертого крестового похода знали о реликвии погребальных пелен с образом Христа (возможной Туринской Плащанице), но совершенно не смешивали эту святыню с Мандилионом.

На наш взгляд, наиболее вероятна версия, согласно которой Мандилион вместе с большинством реликвий Фаросской церкви

28. Ковчег с реликвией Святого Плата из Сент-Шапель в Париже. Реконструкция на основе инвентарных описаний



оказался во владении Балдуина II, латинского короля Константинополя, который продал эти святыни французскому королю Людовику IX Святому¹⁰¹. Согласно этой теории, в середине XIII в. Мандилион оказался в Сент-Шапель (Sainte-Chapelle) в Париже — готической придворной капелле, специально построенной для хранения Тернового Венца и других реликвий императорской Фаросской церкви. Реликвия Нерукотворного Образа бесследно исчезает лишь в 1792 г. во время разорения Сент-Шапель французскими революционерами-атеистами.

Надо отметить, что это — единственная версия, опирающаяся на документальные свидетельства, а именно многочисленные описи 22 важнейших реликвий, с XIII в. хранившихся в особом ковчеге-реликварии над алтарем Сент-Шапель¹⁰². Важнейшей среди описей является официальный акт от июня 1247 г., по которому Балдуин II официально передавал все права на 22 византийские реликвии королю Людовику IX¹⁰³. В этом протоколно точном списке главных реликвий Фаросской церкви на восьмом месте, между Железной цепью Христа и Камнем от Гроба, упоминается «Святой плат, закрепленный на доске (*sanctam toellam tabulae insertam*)». В другом, еще более раннем описании реликвий 1241 г. о священном предмете говорится, что это «Доска, которой, во время снятия Господа с креста, коснулся Его лик»¹⁰⁴. В других описях реликвия названа *tabula*, *mapra*, *mappula*, «закрепленной на доске

святой тканью (*trelle*) с ликом Господа Нашего Иисуса Христа», «вероникой», «изображением святого лика Господа Нашего или вероникой», и, наконец, просто «святым ликом»¹⁰⁵.

Из ряда описей с XIII по XVIII в. становится ясно, что Людовик IX в числе реликвий Фаросской церкви, подлинность которых была подтверждена Балдуином II, получил некий плат с ликом Христа, который был закреплен на доске. Образ Христа позволил составителям инвентарей XVI в. отождествить его с римской «вероникой», выглядевшей как византийский Спас Нерукотворный. Более подробные описи и гравюры XVIII в. дают представление об устройстве и внешнем виде реликвария, который в Великом Реликварии Сент-Шапель располагался под крестом-реликварием Св. Копья справа от центрального Тернового Венца¹⁰⁶ (ил. 27). Доска с платом была помещена в византийский плоский ларец с выдвижной крышкой (примерно 60х40 см). Он был покрыт тонкими пластинами позолоченного серебра и украшен драгоценными камнями (ил. 28). Описания не оставляют сомнений, что речь идет о небольшой ткани, закрепленной на доске. Весь фон по контуру лика был покрыт тонкими золотыми пластинами, оставляя видимым лишь само лицо Христа.

Среди реликвий Фаросской церкви только Мандилион соответствовал описаниям Sancta Toella из Сент-Шапель. Примечательно, что, как мы знаем из «Повести императора Константина» (25), плат с Нерукотворным Образом был также прикреплен на доску и украшен золотым окладом. Не менее знаменательно в данном контексте, что древние иконописные копии константинопольской реликвии — генуэзский и ватиканский Мандилионы — оформлены точно таким же, достаточно необычным способом. Весь фон, кроме лица Христа, закрыт гладкой золотой пластиной оклада, как бы вырезающей лик острым контуром, с характерным трезубцем в нижней части для ниспадающих прядей и бороды. Достоверность древнего византийского свидетельства об Эдесской реликвии находит неожиданное подтверждение во французских инвентарях Нового времени. Отождествление константинопольского Мандилиона и парижского Sancta Toella кажется нам более чем вероятным.

Однако против этого отождествления есть одно весьма существенное возражение. Почему величайшая византийская реликвия осталась на Западе практически неизвестной? На наш взгляд, объяснение может быть найдено в том, что Людовик IX Святой создавал государственный, абсолютно доминирующий культ Тернового Венца, на который было получено особое благословение папы. Интересно, что в том же XIII в. папы создавали аналогичный по значению римский культ так называемой «Вероники» (*vera icona*) — нерукотворного образа Христа на платке, почитавшегося в соборе Св. Петра¹⁰⁷. Особое почитание византийского Неруко-

творного Образа в Париже составило бы опасную конкуренцию римскому культу. Не исключено, что некое забвение византийского Мандилиона («Святого Плата») в католическом мире было результатом особой договоренности между папами и французскими королями, своеобразной платой за полную поддержку Римом культа Тернового Венца и статуса Сент-Шапель как главного реликвария христианского мира. Впрочем, здесь мы должны остановить наши рассуждения, поскольку вступаем на зыбкую почву недокументированных догадок и логических предположений.

Видимо, окончательного ответа о судьбе Мандилиона, равно как и двух реликвий Керамиона, мы дать не можем. С уверенностью можно лишь констатировать факт, что с 1204 г. в византийском мире реликвии Нерукотворного Образа более не существует. Однако для нашего сюжета гораздо важнее, что, исчезнув как реальный предмет, жизнь Мандилиона как важнейшего иконного образа Христа не только не прекратилась, но даже получила новый импульс к развитию. В сотнях списков Мандилион распространяется по всему православному миру, и особенно в Древней Руси. Стремление установить мистическую связь с реально существовавшей реликвией Истинного Образа являлось неиссякаемым духовным источником и постоянным стимулом к развитию иконографии Спаса Нерукотворного, которая стала доминирующей темой всего православного искусства.

Примечания

- ¹ В византийских источниках реликвия Нерукотворного Образа также именовалась *himation*, *rakos*, *soudarion*, *ekmageion*, *heiomaktron*, *othony*. Слово «Мандилион», вероятнее всего, происходящее от арабского *mandil* (полотенце), получает распространение в X в., а с XI в. надпись «IC XC. TO APION MANDYLION» появляется в византийских изображениях Нерукотворного образа Христа на платке в статусе официального названия реликвии и иконографического типа (ранний пример в каппадокийских росписях Каранлик Килисе в Переме). История термина рассмотрена в работе: *Walter Chr. The Abgar Cycle at Mateic // Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für H. Hallensleben. Amsterdam, 1995, p. 223–224.*
- ² Перевод греческого *soudarion* (плат, платок, покрывало). В древнейших старославянских рукописях Евангелий так назывался платок, которым была повязана голова воскресшего Лазаря (Ин. 11: 44). См.: Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков). М., 1994, с. 723.
- ³ О Мандилионе существует обширная литература. Основной корпус греческих текстов опубликован в фундаментальном академическом издании: *Dobschutz E. von. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig, 1899. Hft. I. S. 102–196, 158–249; Hft. II. S. 29–156*. Русские переводы и исследование ранних сирийских текстов, связанных с Мандилионом, см.: *Меуцкерская Е. Н. Легенда об Авгаре — раннесирийский литературный памятник. М., 1984; Она же. Апокрифические деяния апостолов. М., 1997. История реликвии рассматривается наиболее подробно в статье: Cameron A. The history of the Image of Edessa: the telling of a story // Okeanos. Essays presented to Ihor Sevcenko. Harvard Ukrainian Studies. 1983. T. 7, p. 80–94 (с основной библиографией). Из новейших*

- публикаций необходимо выделить сборник статей: The Holy Face and the Paradox of Representation / H. Kessler, G. Wolf. Bologna, 1998.
- ⁴ По всей видимости, создателем Повести был один из приближенных императора Константина VII Багрянородного. Некоторые современные исследователи допускают непосредственное участие императора Константина в составлении Повести. Перевод греческого текста на русский язык, выполненный по критическому изданию Добшоца, впервые опубликован в Приложении к книге: *Евсеева Л. М., Лидов А. М., Чугреева Н. Н.* Спас Нерукотворный в русской иконе. Москва, 2005. Новое критическое издание текста в настоящее время подготавливается Бернаром Флюзоном (B. Flusin).
- ⁵ До нас дошло в рукописи XIII в., язык которой указывает на более раннее происхождение текста. См.: *Меццерская*. Апокрифические деяния, с. 143–152.
- ⁶ См.: Acta Apostolorum Apokrypha / Ed. R. A. Lipsius. Darmstadt, 1959, S. 281–282; Epistula Avgari. Сказание о переписке Христа с Авгарем / Пер. А. Ю. Никифоровой, пред. и ком. А. М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 296–300. Текст, по мнению некоторых исследователей, восходит к греческому первоисточнику VI в.
- ⁷ *Лидов А. М.* Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2008, с. 110–136.
- ⁸ *Евагрий Схоластик*. Церковная история. IV, 27 / Пер. и ком. И. В. Кривушина. СПб., 2001, с. 211–215.
- ⁹ The Letter of the Three Patriarchs to Emperor Theophilos and Related Texts / Ed. by J. A. Munitiz, J. Chrysostomides, E. Harvalia-Crook, Ch. Dendrinos. Camberley, Surrey, 1997, p. lii–liii, 32–35. Русский перевод см.: Сказание о чудотворных иконах в «Послании восточных патриархов императору Феофилу» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 429.
- ¹⁰ *Евсевий Кесарийский*. Церковная история. I, 13. М., 1993, с. 41–44.
- ¹¹ *Egérie*. Journal de voyage (Itinéraire) / Ed. P. Maraval. P., 1982 (Sources chrétiennes, 296).
- ¹² *Прокотий Кесарийский*. Война с персами. II, 12. М., 1993, с. 119.
- ¹³ Добшоц полагал, что легенда о Нерукотворном Образе возникла вскоре после осады Эдессы 544 г. в грекоязычных халкидонитских кругах этого города (*Dobschutz*. Op. cit. S. 120). Камерон связывала «обретение образа» с особой исторической ситуацией персидской военной угрозы в середине VI в. (*Cameron*. Op. cit., p. 84–86).
- ¹⁴ Новое издание текста «Учения Аддая»: *Desreumaux A.* Histoire du roi Abgar et de Jesus. Turnout, 1993. Рус. пер. см.: *Меццерская Е. Н.* Апокрифические деяния, с. 79–80, 64. Предание о рукотворном портрете нашло отражение в арабо-христианской «Всемирной истории» Агапия Манбиджского (около 941 г.): «*Ханан, который был живописцем, после того, как получил этот ответ Господа нашего мессии, — да будет Он славен! — написал на квадратной доске портрет Господа нашего мессии, — да будет Он славен! — прекрасными красками; и возвратился с этой картиной в Эдессу, где поднес ее своему правителю Абгару Черному. Абгар с великим благоговением принял это сокровище как небывалый дар*» (Иисус Христос в документах истории. СПб., 1999, с. 441).
- ¹⁵ Acta Thaddaei // Acta Apostolorum apocripa. Lipsiae, 1891, S. 273–278; *Palmer A.* Une version grecque de la légend d'Abgar // Histoire du roi Abgar et de Jesus. Brepols, 1993, p. 137.
- ¹⁶ *Мовсес Хоренаци*. История. Ереван, 1990, с. 86.
- ¹⁷ *Степанян Л.* Агиографический памятник «История рипсимянских

- святых» // Armenia and Christian East. Yerevan, 2000, с. 381. В армянской традиции существует несколько преданий об Авгаре и Нерукотворном образе. Один экзотический апокриф, известный в текстах XII в., но восходящий к более древнему сирийскому оригиналу, рассказывает о нешвенном хитоне, явившемся с небес и посланном Авгаром Христу, их личной встрече по воскресении в Иерусалиме и об иных не менее невероятных подробностях, см.: *Март Н. Я.* Сочинение Иоанна Златоуста о нешвенном Хитоне, свыше сошедшем, и история Авгара, царя армян // Сборник учеников профессора В. Р. Розена. СПб., 1897, с. 81–96.
- ¹⁸ В этом житии св. Даниила из Галаша (VI в.) говорится, что святой получал благословения от образа Христа в Эдессе. Однако это свидетельство считается позднейшей интерполяцией, см.: *Drijvers H. J. W.* The Image of Edessa in the Syriac Tradition // The Holy Face, p. 17.
- ¹⁹ *Евагрий Схоластик*. Церковная история. Книги III–IV. СПб., 2001, с. 213–214. В новейшей литературе этот рассказ в истории 594 г. иногда рассматривается как позднейшая интерполяция: *Chrysostomides J.* An investigation concerning the authenticity of the Letter of the Three Patriarchs // The Letter of the Three Patriarchs, p. XXIV–XXXVII. Дриверс на основе анализа сирийских источников поддержал мнение об интерполяции, сделанной в Константинополе около 787 г. По его мнению, самые ранние исторические свидетельства о Нерукотворном образе Эдессы относятся к началу VIII в., а легенда складывается в Эдессе VII в. вокруг реального факта существования живописной иконы Христа, о которой говорится в тексте «Учения Аддая» начала V в., см.: *Drijvers*. Op. cit., p. 30. При этом мнение об интерполяции в тексте Евагрия не было поддержано целым рядом исследователей. См.: *Whitby M.* Evagrius and the Mandylion of Edessa // Bulletin of British Byzantine Studies, 20 (2000), p. 90–91. С мнением об интерполяции не согласны Бернар Флюзен и Кристофер Уолтер, которых искренне благодарю за обсуждение со мной этого вопроса.
- ²⁰ *Лев Диакон*. История. IV, 10. М., 1988, с. 40. Основные сведения о реликвии Керамиона, см.: *Raff T.* Das 'heilige Keramion' und 'Christos der Antiphonites' // *Festschrift L. Kretzenbacher*. Munich, 1983, S. 145–149.
- ²¹ Яхье Антиохийский сообщает, что Керамион был захвачен Никифором Фокой в сирийском городе Мемплетце (Иераполисе) в 966 г. (Histoire de Yahya-ibn-Sa'id d'Antioche / Ed. J. Krachkovsky, A. Vasiliev // Patrologie orientale. 18 (1924), p. 730–732). Согласно анонимному сказанию «О перенесении Никифором Фокой чудотворного Керамиона из Иераполиса» (BHG 801n), эта реликвия была 24 января 967 г. принесена в Константинополь, сначала во Влахернский храм, позже — в Святую Софию и, наконец, помещена в церкви Всех святых Большого императорского дворца. См.: *Halkin F.* Inedits byzantines d'Ochrida, Candie et Moscou. Bruxelles, 1963, p. 253–260.
- ²² Предание дошло до нас в «Chronicon ad annum 1234 pertines», основанной на более ранних сирийских текстах VIII–IX вв. См.: *Drijvers H. J. W.* Op. cit., p. 24.
- ²³ *Микеладзе К.* Отражение легенды о нерукотворном образе Спаса в грузинском искусстве // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 90–95. *Skhirtladze Z.* Canonizing the apocrypha: the Abgar cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels // The Holy Face, p. 69–93. Древнейшая дошедшая до нас грузинская энкаустическая икона, предположительно VI в., — чудотворный образ Анчисхатского Спаса (сейчас — и Музее искусств Грузии в Тбилиси) — принадлежала к иконографическому типу Спаса Нерукотворного. Согласно преданию, известному по грузинским источникам XII в., икона была принесена апостолом Андреем из Иераполиса. Более поздняя

- версия сказания отождествляет икону с самим Эдесским образом, перенесенным в Константинополь и во время иконоборческих гонений императора Льва Исавра попавшим в Грузию (Ibid., p. 71–72).
- ²⁴ О происхождении Камулианского образа подробно рассказано в сирийской «Церковной истории» Захария Ритора (XII, 4), датированной VI в.: The Syriac Chronicle Known as that of Zachariah of Mitylene / Trans. F. J. Hamilton and E. W. Brooks. London, 1899, p. 320; *Belting H. Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. London; Chicago, 1995, p. 53–55. Русский перевод см.: Нерукотворный образ Христа из Камулианы в Церковной истории Псевдо-Захарии Ритора / Пер., пред. и ком. Н. С. Смеловой // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 287–291. Существовала и другая версия, она изложена в «Слове на обретение Камулианского нерукотворного образа», приписываемом св. Григорию Нисскому и созданном, видимо, не ранее иконоборческой эпохи. См.: *Dobschutz*. Op. cit. S. 12***–18***; Слово о Нерукотворном образе Христа из Камулианы / Пер. А. Ю. Виноградова, пред. и ком. А. М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 292–295.
- ²⁵ Рассказ приводит в своей «Хронике» Михаил Сириец: Chronique de Michel le Syrien patriarche jacobite d'Antioche (1166–1199) / Ed. J.-B. Chabot. Paris, 1901, p. 476–477. См. анализ этого текста: *Drijvers*. Op. cit., p. 21–22. Дионисий Тельмахресский отмечает, что он узнал это предание от своего деда по материнской линии Даниила, сына Моисея Тур Абдинского. Таким образом, сам рассказ возник не позднее VIII в.
- ²⁶ *Segal J. B.* Edessa. 'The Blessed City'. Oxford, 1970, p. 214.
- ²⁷ Рассказ изложен в Хронике 1234 г. (Anonymi auctoris Chronicon ad annum Christi 1234 pertinens / Ed. J.-B. Chabot. Louvain, 1916–1920, 1937, 1974. II, 135, 101, 102), но восходит к более ранним Историям Дионисия Тельмахреского и Феофила Эдесского, а также местным легендам, появившимся в VII–VIII вв., см.: *Drijvers*. Op. cit., p. 29.
- ²⁸ См.: *Sigal*. Edessa, p. 250–251. Интересно, что этот чудотворный колодец почитался еще в XIX в. Согласно сказаниям армян Урфы (Эдессы), близ города находился «колодец Мандилиона» (Джеб-аль-Мендиль): Авгар исцелился от проказы водой, наполнившей колодец, в котором спрятан был Нерукотворный образ, см.: *Смирнов Я. И.* Слово X века о том, как чтился образ Спаса на Убрусе в Эдессе // *Commentationes philologicae*. Сб. статей в честь И. В. Помяловского. СПб., 1897, с. 9.
- ²⁹ Деяния VII Вселенского собора // Деяния вселенских соборов. Казань, 1891. Т. 7, с. 17 (Mansi, 13. Col. 192).
- ³⁰ *Gouillard J.* La vie d'Euthyme de Sardes // *Trauvauux et Mémoires*, 10 (1987), p. 35.
- ³¹ *Georgius Syncellus*. Ecloga Chronographica / Ed. A. A. Moshhammer. Leipzig, 1984, p. 399, 21–400, 3.
- ³² *Dobschutz*. Op. cit. S. 107**–114**. Перевод большей части этого текста см.: Чудотворная икона, с. 127–128.
- ³³ *Cameron A.* The Mandylion and Byzantine Iconoclasm // *The Holy Face*. С. 33–54. На основе разнообразных источников автор показывает постепенный рост известности Мандилиона в эпоху иконоборчества, специально акцентируя роль палестинского монастыря Св. Савы, обители св. Иоанна Дамаскина, в этом процессе.
- ³⁴ De fide orthodoxa IV, 16; PG. T. 94. Col. 1173A; *Иоанн Дамаскин*. Точное изложение православной веры // Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Источник знания / Пер. Д. Е. Афиногенова, А. А. Бронзова, А. И. Сагарды. М., 2002, с. 313.
- ³⁵ *Patrologiae corpus completus*. Series graeca. T. 94. Col. 1261B. *Иоанн Дамаскин*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / Пер. А. А. Бронзова. СПб., 1893, с. 24–25.
- ³⁶ *Grotz H.* Beobachtungen zu den zwei Briefen Papst Gregor II. an Kaiser Leo

III // *Archivum Historiae Pontificiae*, 18 (1980). S. 9–40.

- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ *Alexakis A.* Codex Parisinus Greacus 1115 and its Archetype. Washington, 1996, p. 348–350.
- ³⁹ Ibid., p. 348; Предание о нерукотворных иконах по рукописи Библиотеки Марциана / Пер. А. Ю. Никифоровой, пред. и ком. А. М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 282–286.
- ⁴⁰ См.: *Мелиоранский Б. М.* Георгий Киприянин и Иоанн Иерусалимский, два малоизвестных борца за православие в VIII веке / СПб., 1901, с. 6, XX–XXII (пер. А. Ю. Виноградова).
- ⁴¹ *Chrysostomides*. Op. cit., p. XXVII–XXXII. Однако доводы автора убеждают далеко не всех исследователей. Пользуясь случаем, благодарю К. Уолтера и Б. Флюзена за обсуждение со мной этого вопроса.
- ⁴² Эта точка зрения, с указанием всех первоисточников, подробно обоснована в работе: *Афиногенов Д. Е.* К проблеме Эдесского Убруса и Послания трех восточных патриархов // Российский центр Туринской плащаницы — <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/edesubrus.htm>.
- ⁴³ *Nicephori Refutatio et Eversio* / Ed. J. M. Featherstone (Corpus Christianorum, Series Graeca, vol. 33). Turhout, 1997. 7, 54–56; 184, 56–59; *Nicephori Antirrhетиci adversus Constantinum Copronymum* // *Patrologiae corpus completus*. Series graeca. T. 100, col. 260A, 461AB.
- ⁴⁴ The Letter of the Three Patriarchs, p. 32–35; Чудотворная икона, с. 428.
- ⁴⁵ The Letter of the Three Patriarchs, p. 150–153.
- ⁴⁶ Чудотворная икона, с. 428.
- ⁴⁷ Там же, с. 429.
- ⁴⁸ Одним из таких собирателей святынь был Лев VI Мудрый (886–912), см.: *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона, с. 47, 61.
- ⁴⁹ Арабский историк первой половины XI в. Яхья Антиохийский сообщает интересную деталь: эдесский эмир просит разрешения на сделку у багдадского халифа, который собирает совет из кадиев и законников для решения вопроса о передаче Мандилиона грекам. См.: *Histoire de Yahya-ibn-Sa'id d'Antioche* / Ed. J. Krachkovsky, A. Vasilev // *Patrologie orientale*, 18 (1924), p. 730–732.
- ⁵⁰ Продолжатель Феофана. Жизнеописание византийских царей / Изд. Я. Н. Любарского. СПб., 1992, с. 178.
- ⁵¹ Продолжатель Феофана, с. 178.
- ⁵² Эти источники были недавно проанализированы в специальном исследовании: *Patlagean E.* L'entrée de la Sainte Face d'Edesse a Constantinople en 944 // *La religion civique à l'époque médiévale et moderne*. Rome, 1995, p. 21–35. Автор предполагает непосредственное участие в разработке ритуала внесения Образа в Константинополь самого императора Константина Багрянородного — автора знаменитого трактата «О церемониях византийского двора» (De ceremoniis).
- ⁵³ О Влахернском храме и его устройстве см.: *Papadopoulos J.* Les palais et les églises des Blachernes. Thessalonike, 1928. Под верхней церковью, возможно, имеется в виду расположенная наверху «Священная омывальня» (agion lousma), где, по свидетельству Константина Багрянородного, находилось несколько почитаемых икон (De ceremoniis. Col. 551–556).
- ⁵⁴ Позднее первая встреча Мандилиона с императором — целование Нерукотворного образа во Влахернах — было запечатлено в миниатюре XII в. из Мадридской рукописи «Хроники Иоанна Скилицы» (л. 131a): *Grabar A., Manoussacas M.* L'illustration du manuscrit de Skylitzé de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venice, 1979. Fig. 158, p. 77, 157–158.

- ⁵⁵ Этот эпизод изложен в так называемой Синаксарной версии несколько иначе: молодые императоры при участии патриарха Филарета несут ларец с реликвией на своих плечах, следуя от Влахерн к Золотым воротам. См.: Synaxarii Ecclesiae Constantinopolitanae / Ed. H. Delehaye. Bruxelles, 1902, p. 897–904; *Patlagean*. Op. cit., p. 25.
- ⁵⁶ *Лопарев Хр.* Старое свидетельство о положении ризы Богородицы во Влахернах в новом истолковании // ВВ. 1895. II/4, с. 581–590. См. также: Положение Ризы Богоматери во Влахернах / Пер. Хр. Лопарева, пред. и ком. А. М. Лидов // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 217–227.
- ⁵⁷ Полное издание греческого текста проповеди см.: *Sternbach L.* Analecta Avarica. Cracow, 1900, p. 305.
- ⁵⁸ Новейшее исследование константинопольских «Золотых врат» средневизантийской эпохи см.: *Mango C.* The Triumphal Way of Constantinople and the Golden Gate // *Dumbarton Oaks Papers* 54 (2000), p. 173–188.
- ⁵⁹ См. праздничные минеи на 16 августа.
- ⁶⁰ О византийских триумфах VIII–X вв. см.: *McComick M.* Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and the Early Medieval West. Paris, 1986, p. 131–188.
- ⁶¹ *MacCormack S.* Art and Ceremony in Late Antiquity. Berkeley; Los Angeles; London, 1981, p. 84–92.
- ⁶² *Скабалланович М.* Воздвижение Честного Креста. Киев, 1915, с. 9–10.
- ⁶³ The Syriac Chronicle Known as that of Zachariah of Mitylene / Trans. F. J. Hamilton and E. W. Brooks. London, 1899, p. 320; *Kitzinger E.* The cult of images in the age before Iconoclasm // *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), p. 99–100, 124.
- ⁶⁴ Об этой иконе см.: *Breckenridge J. D.* Christ on the lire-backed throne // *Dumbarton Oaks Papers*, 34–35 (1980–1981), p. 247–260; *Лидов А. М.* Чудотворные иконы, с. 53; *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009, с. 182–185.
- ⁶⁵ *Беляев Д. Ф.* Byzantina. Кн. II. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX–X вв. СПб., 1893, с. 16, 35, 47, 229, 244.
- ⁶⁶ Об этой церкви Theotokos tou Farou, построенной Константином V в середине VIII в. и перестроенной при Михаиле III (842–867), см.: *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Paris, 1953. I. T. 3, p. 241–245 (на с. 244 см. подробный перечень реликвий по Николаю Месариту и Антонию Новгородскому); *Лидов А. М.* Богоматерь Фаросская. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 79–108. См. также: *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009, с. 71–109.
- ⁶⁷ Повесть временных лет // ПЛДР. XI — начало XII века. М., 1978, с. 52–53.
- ⁶⁸ Заметим, что страстной и евхаристический смысл Мандилиона будет постепенно усиливаться в X–XII вв. по мере «литургизации» всей византийской культуры. Наиболее яркое подтверждение этого процесса можно найти в византийских иконографических программах. См.: *Гергель Ш.* Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // Чудотворная икона, с. 76–87.
- ⁶⁹ *Dobschütz.* Christusbilder. S. 176.
- ⁷⁰ *Ibid.*, S. 176–177.
- ⁷¹ *Grabar A., Manoussacas M.* L'illustration du manuscrit de Skylitzé de la

Bibliothèque Nationale de Madrid. Fig. 246, p. 108.

- ⁷² *Стерлигова И. А.* Икона-мощевик «Сочествие во ад» // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 36–39.
- ⁷³ Там же, с. 38.
- ⁷⁴ *Vita S. Pauli Junioris* // Wiegand Th. Der Latmos. Berlin, 1913, S. 127.
- ⁷⁵ *Dubarle A.-M.* L'homélie de Grégoire le Référendaire pour la réception de l'image d'Edesse // *Revue des études byzantines*. 1997. T. 55, p. 5–51. См. также главу в книге: L'image d'Edesse dans l'homélie de Grégoire le Référendaire // *Dubarle A.-M., Leynen H.* Histoire ancienne du linceul de Turin. Paris, 1998. T. 2, p. 35–46.
- ⁷⁶ *Dubarle A.-M.* L'homélie de Grégoire le Référendaire, p. 28–29.
- ⁷⁷ Интересно, что свидетельство Григория Референдария перекликается с данными сирийского трактата о Нерукотворном Образе в Эдессе, дошедшего до нас в латинской рукописи X в. (Vossianus Lat. Q 69). В нем говорится об образе Христа, написанном кровью. См.: *Zaninotto G.* L'immagine Edessene: impronta dell'intera persona di Cristo. Nuove conferme dal codex Vossianus Latinus Q 69 del secolo X // L'identification scientifique de l'Homme du Linceul Jesus de Nazareth. Paris, 1995, p. 57–61.
- ⁷⁸ PG. T. 109. Col. 812A–813. Примечательно продолжение текста: впечатления молодых императоров истолковываются присутствовавшим при рассмотрении Мандилиона монахом Сергием. Видение глаз и ушей он связал с глазами Господними, обращенными к праведникам, и Его ушами — к их молитвам. Но лицо Господа повернуто к грешникам для изгнания с земли памяти о них (Пс. 33: 16). В контексте последующих исторических событий это рассматривается как предсказание торжества праведного Константина Багрянородного и низвержения сыновей Романа Лакапина.
- ⁷⁹ Il Volto di Cristo / Ed. G. Morello, G. Wolf. Roma, 2000. Cat. III. I; III. 2, p. 91–92.
- ⁸⁰ Впрочем, эффект монохромности может быть следствием сознательной стилизации под древний «таинственный» Образ. Получив возможность внимательно рассмотреть оба образа на выставке «Лик Христа» в Риме в марте 2001, я пришел к выводу, что видимый живописный слой ватиканского и генуэзского Мандилионов можно датировать XIV–XV вв. Этого же мнения придерживается и Герберт Кесслер (Kessler), видевший иконы без окладов. Благодарю профессора Кесслера за обсуждение со мной этого вопроса. Существующее в научной литературе мнение о дате ватиканского Мандилиона — до VI в., основывающееся на субъективных стилистических аналогиях, на наш взгляд, не может быть принято. См.: *Bertelli K.* Storia e vicende dell'immagine edessena // *Paragone*, 217/37 (marzo 1968), p. 10; *Belting H.* Likeness and Presence, p. 210.
- ⁸¹ *Ciggaar K. N.* Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55 // *Revue des études byzantines*, 53 (1995), p. 120–121. Рус. пер. см.: Таррагонский аноним. «О граде Константинополе». Латинское описание реликвий Константинополя XI века / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 178–179.
- ⁸² *Bacci M.* Relics of the Pharos Chapel. A view from the Latin West // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 246.
- ⁸³ *Bacci M.* La Vergine Oikokyra, Signora del grande Palazzo. Lettura del un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei greci // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie IV. Vol. III*, 1–2 (1998), p. 261–279.
- ⁸⁴ Одно из ранних свидетельств конца XI в. в т. н. «Анониме Меркати», который основывается на греческом путеводителе по святыням

- Константинополя, см.: Чудотворная икона, с. 439. Латинские свидетельства собраны в работе: *Vacci M. Relics of the Pharos Chapel*. Помимо латинян, о Нерукотворном образе сообщает Антоний Новгородский. Перечисляя реликвии в «царских златых полатах», он указывает «убрус, на нем же образ Христов и керамиде две»: Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа новгородского в 1200 году / Под ред. Хр. М. Лопарева. СПб., 1899, с. 19.
- ⁸⁵ См.: *Nikoloas Mesarites. Die Palastrevolution des Johannes Komnenos* / Ed. A. Heisenberg, Wurzburg, 1907. S. 29–32; *Николай Месарит*. Реликвии Церкви Богоматери Фаросской в Константинополе / Пер. А. Ю. Никифоровой, пред. А. М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 198–206.
- ⁸⁶ См. прим. 16.
- ⁸⁷ В истории реликвии есть некая необъясненная странность. Согласно тексту Повести 944 г., Письмо Христа было принесено в Константинополь вместе с Мандилионом. Однако, по другим византийским источникам (Георгий Кедрин, Иоанн Зонара), оно было захвачено в Эдессе в 1032 г. военачальником Георгием Маниаком, который и отправляет Письмо императору Роману Аргиру (PG. T. 122. Col. 233 C; T. 135. Col. 177 C). Письмо хранится в церкви Богоматери Фаросской и неоднократно упоминается паломниками до 1185 г., когда оно было украдено и бесследно исчезло.
- ⁸⁸ *Robert de Clari. La conquete de Constantinople* / Ed. P. Lauer. Paris, 1956, p. 82; *Робер де Клари*. Завоевание Константинополя. М., 1986, с. 59–60. Любопытно, что автор излагает странное народное предание о возникновении образов Христа на плате и черепице, которое не имеет практически ничего общего с известнейшей легендой об Авгаре.
- ⁸⁹ *Лидов А. М.* Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с.246–270.
- ⁹⁰ *Flusin B. Didascalie de Constantin Stilbes sur le Mandylion et la Sainte Tuile* // *Revue des Etudes Byzantines*, 55 (1997), p. 53–79. Текст в рукописи поименован «Дидаскалия блаженного монаха Кирилла, будущего епископа Кизика, который в это время был диаконом и дидаскалом Халкитиса» (церкви Христа Халкитиса Большого императорского двора. — *А.Л.*).
- ⁹¹ Службы перенесения Убруса из Эдессы в Константинополь / Пер. и ком. А. Ю. Никифоровой // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 159–166.
- ⁹² *Дмитриевский А. А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. Т. 1. Киев, 1895, с. 489–490.
- ⁹³ Сюжет выявлен и проанализирован в исследовании: *Grumel V. Leon de Chalcedoine et le Canon de la Fete du Saint Mandilion* // *Analecta Bollandiana*, 68 (1950), p. 135–152.
- ⁹⁴ *Ibid.*, p. 136–137, 143–152 (издание греческого канона, цитируемого Львом Халкидонским).
- ⁹⁵ *Weyl Carr A. Leo of Chalkedon and the Icons* // *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, 1996, p. 579–584. Анализ богословского спора с подробной библиографией вопроса.
- ⁹⁶ Со ссылкой на «Ведомости С.-Петербургской полиции» (№ 80, от 9 апреля 1848 г.) приведено: *Дебольский Г. С.* Дни богослужения Православной Церкви. Т. 1. СПб., 1901, с. 77–78.
- ⁹⁷ Впервые выдвинута Яном Вильсоном в его ставшей бестселлером книге: *Wilson J. The Shroud of Turin. The burial cloth of Jesus Christ?*

- London, 1978, p. 92–164. Подробнейшая аргументация в специальной моно-графии: *Dubarle A.-M. Histoire ancienne du Linceul de Turin*. Paris, 1985.
- ⁹⁸ Критику этой гипотезы см.: *Fiey J. M. Image d'Edesse ou Linceul de Turin* // *Revue d'Histoire Ecclesiastique*, 82 (1987), p. 271–277; *Cameron A. The Sceptic and the Shroud* // *Cameron A. Continuity and Change in the Sixth-Century Byzantium*. London, 1981. V. PP. 3–27. В последнее время серьезная критика появилась и в среде синдологов: *Lombati A. Impossibile identificare la Sindone con il Mandylion: ulteriori conferme da tre codici latini* // *Approfondimento Sindone*, 2 (1998), p. 1–30. Невозможность отождествления двух реликвий также подробно обосновывается в новой монографии: *Nicolotti A. Dal Mandylion di Edessa alla Sindone di Torino. Metamorfosi di una leggenda*. Alessandria, 2011.
- ⁹⁹ *Николай Месарит*. Декалог, с. 128–129.
- ¹⁰⁰ *Robert de Clari. La conquete de Constantinople*, p. 82; Робер де Клари. Завоевание Константинополя, с. 59–60, 66.
- ¹⁰¹ Грамота Балдуина II о реликвиях Фаросской церкви / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса, пред. А. М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси, с. 212–216.
- ¹⁰² *Gould K. The sequences de Sanctis Reliquiis as Sainte-Shapelle inventories* // *Medieval Studies*, 43 (1981), p. 315–341.
- ¹⁰³ *Riant P. Exuviae Sacrae Constantinopolitanae*. Geneve, 1878. T. 2, p. 133–135.
- ¹⁰⁴ *Tabula quedam quam, cum deponeretur Dominus de cruce, ejus facies tetigit*. См.: *Gould K.* Op. cit. P. 331–332, 338.
- ¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 338–339.
- ¹⁰⁶ Свидетельства были рассмотрены: *Durand J. La Sancta Toile ou «Veronique»* // *Le trésor de la Sainte-Chapelle*. Paris, 2001, p. 70–71.
- ¹⁰⁷ Согласно официальной легенде, «Плат Вероники», чудесно явившийся, когда Христос оттер свой лик во время Крестного пути, был доставлен в Рим из Иерусалима. Для пап было политически важно, что великая святыня приходит в Рим непосредственно из Святого града. Исчезновение эдесской истории и связанных с ней представлений о константинопольском приоритете в этом предании кажется совершенно не случайным. Новейшие представления о «веронике» и ее многочисленных изображениях в западно-европейском искусстве см. в научном каталоге: *Il Volto di Cristo* / Ed. G. Morello, G. Wolf. Roma, 2000, p. 103–167.