

Храмовая иконография и византийское богословие



Византийская храмовая иконография и Великая Схизма 1054 года

Значение изменений, произошедших в византийской храмовой иконографии в XI–XII вв., трудно переоценить. Именно в эту эпоху утвердилась новая программа с символическим центром в сцене «Причащения апостолов» над алтарем, которая при всех вековых напластованиях сохранилась как основа иконографии православного храма. Не менее важно, что именно эта новая система определила принципиальное расхождение западной католической и восточной православной традиций в храмовой иконографии. Связь иконографических нововведений с литургией хорошо показана в научной литературе¹. В числе первых была работа А. Н. Грабаря о литургическом свитке из Иерусалима². Заметное влияние на исследователей оказала статья Г. Бабич о «Службе свв. отцов» в связи с христологическими спорами XII в.³ Систематизация литургических тем была предложена в книге К. Уолтера «Искусство и ритуал византийской церкви»⁴. Разными авторами выявлены и проанализированы целый ряд иконографических тем и мотивов, которые находят объяснения в литургическом контексте эпохи⁵. Среди них можно назвать работы об образе «Христос во гробе»⁶, сцене «Оплакивание»⁷, об особых иконографических типах «Христа-архиерея, освящающего храм» и «Христа-священника»⁸. Практически каждое серьезное исследование памятников XI–XII вв. добавляет новое знание о литургическом влиянии на храмовую декорацию. Новые литургические темы дошли до нас в разновременных росписях XI–XII вв., поэтому исследователи предлагали разные даты появления тех или иных сюжетов. Попытки обнаружить прямые связи иконографии с решениями церковных соборов середины XII в. оказались не вполне плодотворны, поскольку во всех основных чертах новая система декора сложилась раньше и непосредственное влияние удавалось выявить только в отдельных непринципиальных мотивах⁹.

Осознание произошедшей в XI–XII вв. особой литургической редакции византийской храмовой декорации подводит нас к необходимости ответить на два основополагающих вопроса:

1. Был ли процесс спонтанным, развивавшимся под воздействием многих косвенных факторов, или в его основе лежал единый замысел, особая «идейная программа»?

2. Зачем понадобилась новая «литургическая редакция» в эпоху, когда сама литургия уже длительное время не претерпевала существенных изменений?

Ответом на эти вопросы может стать предлагаемая гипотеза, суть которой сводится к следующим тезисам:

1. Новые литургические темы, известные по разновременным памятникам XI–XII вв., объединены общим замыслом и вызваны к жизни особой идейной программой, возникшей в среде константинопольских богословов в середине XI в.



1. Вид на алтарную апсиду Софии Киевской. Середина XI в.

2. «Причащение апостолов» в алтарной апсиде Софии Киевской. Середина XI в.



3. «Причащение апостолов» в алтарной апсиде Софии Охридской. Середина XI в.



2. Эта литургическая редакция, так ясно отличившая византийскую храмовую иконографию от латинской, очевидно, была связана с полемикой вокруг схизмы 1054 г. и желанием православных богословов продемонстрировать свое понимание евхаристического таинства и священства Христа.

Рассмотрим последовательно основные литургические темы, обращая особое внимание как на символику, так и на время появления темы в храмовой декорации.

Причащение апостолов

Сцена «Евхаристия», или «Причащение апостолов», в середине XI в. занимает центральный регистр алтарной апсиды в Софии Киевской и Софии Охридской — главных храмах отдаленной митрополии и важнейшей архиепископии Константинопольского патриархата (ил. 1–3). Иконография сцены известна с VI в. (Евангелие Россано и Евангелие Раббулы 586 г., диски из Риха и Стума), когда, по всей видимости, и возникла эта литургическая интерпретация темы Тайной вечери (ил. 4, 5)¹⁰. Сцена встречается в маргинальных иллюстрациях Псалтирей IX в. (ил. 6) в качестве комментария к строкам псалмов 109:4 («Ты священник вовек по чину Мельхиседека») и 33:9 («Вкусите, и увидите, как благ Господь»)¹¹.

Композиция была хорошо известна, однако до середины XI в. она крайне редко присутствует в храмовой декорации. В X в. «Причащение апостолов» отмечено в маленькой нише к северу от алтаря

4. Причащение апостолов. Литургический диск из Риха. Серебро, VI в. Собрание Дамбартон Оакс, Вашингтон



5. Причащение апостолов. Миниатюра Евангелия Россано (fol. 6), VI в.

6. Причащение апостолов. Иллюстрация к псалму 109. Худовская Псалтирь. IX в. ГИМ.



в пещерной церкви монастыря Богоматери Калоритиссы на острове Наксос¹² и апсиде жертвенника каппадокийской церкви Киличлар-килисе в Гёреме¹³. Около 1028 г. сцена появляется на стенах вимы церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках¹⁴. Определенную сдержанность в использовании темы исследователи иногда связывают с неприятием иконоборческого тезиса о том, что только святые дары в Евхаристии являются единственно возможной иконой Христа¹⁵.

Введение «Причащения апостолов» в качестве центральной темы алтарной апсиды и одновременно всей храмовой декорации явилось принципиальным новшеством середины XI в., решение о котором могло быть принято только на самом высоком уровне византийской иерархии. В связи с этим знаменательно, что в 1060–1061 гг. в каппадокийской церкви Карабаш-килисе в Соганли при обновлении росписи в алтарной апсиде поверх традиционной композиции «Христос во славе» было изображено «Причащение апостолов» (ил. 7)¹⁶.

В росписях кафедральных соборов Охрида и Киева, созданных, по всей видимости, константинопольскими мастерами, использованы два известных варианта иконографии «Причащения апостолов»: с Христом, стоящим за алтарем, в Софии Охридской¹⁷, и Христом, дважды изображенным по сторонам от алтаря, в Софии Киевской (ил. 8, 9). Это свидетельствует об отсутствии единого константинопольского образца. Общим является идейный замысел. В обеих композициях присутствует, хотя и с разной степенью наглядности, мотив причастия. Но внимание сосредоточено не на изображении собственно ритуала. Композиции сознательно составляются из разновременных литургических эпизодов для того, чтобы через тему причастия создать образ всего евхаристического таинства. Характерно, что при различии изобразительных схем общим для сцен Киева и Охрида является важное иконографическое новшество — ангелы в диаконских облачениях с рипидами в руках, расположенные по сторонам от алтаря. Они отсутствуют как в ранней иконографии, так и в композиции из церкви Панагии тон Халкеон. Ангелы-диаконы не только указывают на таинство на небесах, но и специально акцентируют роль Христа как первосвященника, которая выявлена и всем характером действия — Христос причащает апостолов отдельно и в алтарном пространстве, подобно тому, как архиерей причащает участвовавших в литургии священников. При взгляде на «Причащение апостолов», помещенное над реальным престолом храма, возникала картина священной иерархии земной и небесной Церкви с вершиной в образе Христа — Великого Архиерея.

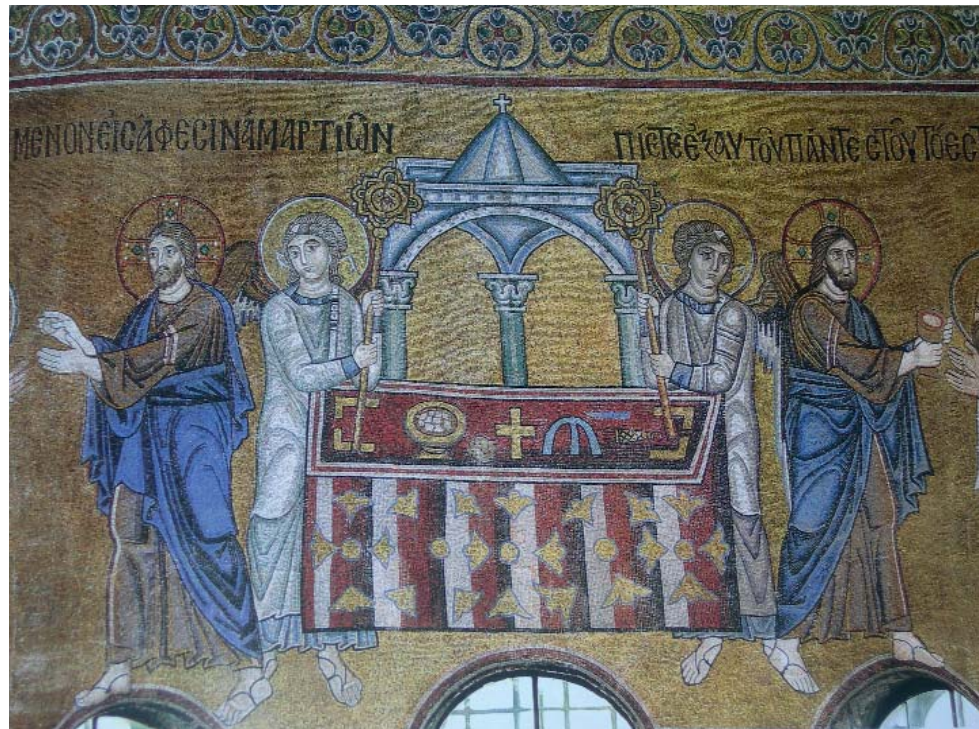


7. «Причащение апостолов», написанное поверх первоначальной фрески «Христос во Славе / Теофания» в алтарной апсиде пещерной церкви Карабаш-килисе в Соганли. Каппадокия, 1060–1061 гг.

8. Христос за алтарем в «Причащении апостолов» в алтарной апсиде Софии Охридской. Середина XI в.



9. Причащение апостолов «под двумя видами» в алтарной апсиде Софии Киевской. Середина XI в.



10. Св. Лаврентий и ряд фронтальных святителей в нижнем регистре алтарной апсиды Софии Киевской.

Служба святых отцов

Идея иерархии литургических служб ясно выражена в изображении святых архиереев под «Причащением апостолов». Этот святительский чин утверждается в программах алтарных апсид лишь к XI в.¹⁸ Однако первоначально он имеет скорее мемориальное значение — архиереи выделяются из общего ряда как учителя Церкви и защитники православия. Еще в церкви Панагии тон Халкеон 1028 г. рядом со святителями в алтаре, на стене вимы, показаны святые отшельники¹⁹.

Однако в середине XI в. святительский чин приобретает подчеркнuto литургический характер. В центре ряда фронтальных изображений выделяются образы составителей литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста (ранний пример в Софии Охридской). Изображение архиереев дополняется фигурами святых диаконов, атрибуты которых (кадильницы и дароносицы) говорят о непосредственном участии в литургическом действе. В Софии Киевской архидиаконы-мученики Стефан и Лаврентий многозначительно показаны в центре святительского чина. Св. диаконы отделяют две группы святителей от несохранившегося изображения в самом центре нижнего регистра, в простенках между окнами. Сейчас на этих местах представлены образы киевских митрополитов Алексея и Петра, исполненные масляной краской в XVII в.²⁰ (ил. 10).

По всей видимости, именно в середине XI в. складывается тема «Службы святых отцов» (ил. 11), в которой литургическая идея реализована с предельной конкретностью. Наиболее ранние известные примеры дают росписи кипрской церкви Иоанна Златоуста в Кутсовендис



11. Служба святых отцов. Росписи алтаря церкви Св. Георгия в Курбиново, Македония. 1191 г.

12. «Литургия св. Василия Великого» на северной стене вимы Софии Охридской. Середина XI в.



13. Причащение апостолов. Миниатюра Литургического свитка. Константинополь, XI в. Библиотека Греческого Патриархата в Иерусалиме



(1092–1118)²¹ и македонского монастыря Велюса (1085–1094)²². В этих росписях повернутые в три четверти фигуры сочетаются с фронтальными образами святителей, что определенно свидетельствует о символическом единстве двух версий одной темы.

Принципиально близкое решение дает иконографическая программа Софии Охридской. К фронтальным фигурам святителей в полукружии апсиды примыкает композиция «Литургия Василия Великого» на северной стене вимы (ил. 12)²³. Эту сцену, при всей ее уникальности, справедливо рассматривают как своего рода протограф «Службы свв. отцов»²⁴. Нетрудно заметить основные иконографические мотивы: архиерей — создатель службы в трехчетвертном повороте, раскрытый литургический свиток с текстом одной из евхаристических молитв, изображение алтаря со святыми дарами как символического центра композиции. Сцена «Литургии Василия Великого» во многом близка к «Причащению апостолов». Действие происходит в особом пространстве города-храма как аллюзии Небесного Иерусалима, где Христос и свершает литургию с апостолами и святыми²⁵. Образ архиерея в сцене дополнен изображением иереев и диаконов, участвующих в богослужении и недвусмысленно напоминающих о церковной иерархии. Наконец, на алтаре возлежит серебряный дискос с золотистым евхаристическим хлебом в центре — зримое напоминание о смысле таинства.

На свитке в руках Василия Великого начертаны начальные слова молитвы приношения, читаемой по завершении Великого Входа литургии Василия Великого. В ней звучит обращение к Господу, даровавшему «небесных тайн откровение» и показавшему путь к спасению, то есть к Христу, установившему таинство Евхаристии. Примечательно, что в константинопольском литургическом свитке XI в. из Иерусалима (Stavrou, 109) именно над этой молитвой изображается «Причащение апостолов» в том же иконографическом изводе, что и в Софии Охридской (ил. 13)²⁶. «Литургия Василия Великого» и зрительно, примыкая сразу к двум регистрам апсидной росписи, и символически объединяет «Причащение апостолов» со святительским чином, создавая образ единого богослужения, свершаемого Христом — «Великим Архиереем».

Христос-архиерей, освящающий храм

В том же символическом контексте должен быть рассмотрен и образ «Христа-архиерея, освящающего храм», размещенный в конхе алтарной апсиды Софии Охридской непосредственно над Христом в «Причащении апостолов» (ил. 14). Младенец Христос на груди Богоматери, персонифицирующей Церковь, показан в специальном одеянии архиерея, которое используется только в обряде освящения храма. Истолкование образа в конхе в свое время дало ключ к пониманию всей иконографической программы, в которой первостепенное значение имеет тема освящения Церкви, неразрывно связанная с идеей Софии Премудрости Божией, создающей себе храм²⁷.

В интересующем нас аспекте важны иные символические грани образа, синтезирующего важнейшие литургические идеи. Младенец на груди Богоматери говорит о Воплощении; перевязанный лентой синдон, согласно византийскому толкованию, символизирует погребальные пелены Христа²⁸ и, следовательно, напоминает об Искупытельной Жертве; поза восседающего Христа указывает на Космократора; предназначение одеяний — на архиерейское достоинство.

Особое одеяние акцентирует мысль о том, что Младенец Христос есть Первосвященник и Жертва; «приносяй и приносимый, и приемляй, и раздаваемый», говоря словами известной литургической молитвы. Показанный в мандорле, он создает иконный образ евхаристического хлеба на дискосе²⁹. Интерпретация не покажется надуманной, если вспомнить, что просфора с невырезанным Агнцем воспринималась как образ Богоматери с Младенцем. Тема Евхаристии, конкретизированная в «Причащении апостолов», трактована в композиции конхи Софии Охридской как космологический символ.

Характерно, что София Охридская представляет наиболее ранний известный пример иконографического типа «Христос-архиерей, освящающий храм», который со второй половины XI в. появляется в различных регионах византийского мира. Можно предположить, что особое иконографическое решение было специально создано в середине XI в. Размещение образа в конхе алтарной апсиды свидетельствует об исключительной важности замысла, понимание которого было утрачено спустя всего два века (в XIII в. композицию в конхе переписали, представив Христа в обычных одеждах)³⁰.



14. Христос-архиерей, освящающий храм. Алтарная апсида Софии Охридской. Середина XI в.

Христос-священник

Частью этого замысла середины XI в. было появление в храмовой иконографии образа «Христа-священника». В Софии Охридской он располагался в диаконнике под окном. В Софии Киевской — над восточной предалтарной аркой, занимая одну из важнейших позиций в иконографической программе (ил.15). Этот редкий иконографический тип известен с VI в., но только с середины XI в. он становится одной из центральных тем византийской храмовой декорации³¹. Происходит своего рода возрождение полузабытого образа, который несколько раз весьма многозначительно используется в программах XI–XII вв., чтобы окончательно исчезнуть из употребления уже в XIII в. (по всей видимости, в связи с сомнениями в православности литературного источника).

Христос представлен с едва наметившейся бородой — знак молодости — и с особой священнической прической (волосы уложены двойным венцом вокруг выстриженной тонзуры). Эта прическа была наименее конкретным знаком принадлежности к одной из степеней священства, что вполне соответствовало представлениям о Христе как Великом Архиерее, стоящем выше всех чинов церковной иерархии.

Как показал еще Д. В. Айналов, литературным источником иконографического типа был древний апокриф «Об иерействе Христа», в котором говорится об избрании молодого Христа в число священников Иерусалимского Храма³². В процессе избрания нашло подтверждение божественное происхождение Христа, его исключительное право на священство, не связанное с принадлежностью к роду Левитов. По всей видимости, именно эта важнейшая идея апокрифа и привела к возникновению особого иконографического типа.

В структуре храмовой декорации Софии Киевской Христос-священник, торжественно представленный над восточной аркой³³, символически соединяет изображение Пантократора в куполе с литургическими темами алтарной апсиды, где центральное место занимает новая сцена «Причащение апостолов».

Изображение в трех регистрах алтарной апсиды («Богородица Оранта», «Причащение апостолов» и «Святители») создавало образ идеальной Церкви как зримого воплощения Небесного Иерусалима, мысль о котором специально акцентирована в посвяtitельной надписи над конхой³⁴.

В данном контексте становится понятнее образ Христа с чертами священника Иерусалимского Храма. Он призван напоминать о преемственности новозаветного служения и одновременно о его особой природе, воплотить мысль о единстве Земного и Небесного Иерусалима, где Великий Архиерей с апостолами и святыми свершает таинство Евхаристии.

В иконографической программе Софии Киевской образ Христа-священника также связан с изображениями ветхозаветных первосвященников на склонах свода восточной арки³⁵. Эти изображения легко могут быть объяснены как ветхозаветные прообразы. Однако замысел кажется более глубоким и конкретным. Объяснение символической связи трех образов может быть найдено в тексте



15. Христос-священник. Мозаика восточной подкупольной арки. София Киевская, середина XI в.

7-й главы «Послания к евреям» апостола Павла, согласно которому Христос, не принадлежавший по рождению к потомкам Аарона, принимает высшее и непреходящее священство Мельхиседека, отменяя ветхозаветный закон. Идея истинного священства является главной и в апокрифе «Об иерействе Христа», лежащем в основе редкого образа Софии Киевской.

Рассмотренными темами («Причащение апостолов», «Служба свв. отцов», «Христос-архиерей, освящающий храм», «Христос-священник») не исчерпывается число нововведений в храмовой декорации середины XI в., но именно они, благодаря своему символическому значению и месторасположению, становятся принципиально важными новшествами, которые не могли быть лишь следствием индивидуального выбора конкретного заказчика. Темы появляются примерно в одно время и находят воплощение в новоосвященных кафедральных соборах Киева и Охрида, иконографические программы которых были в сфере интересов константинопольского патриархата. Новые темы объединены общим замыслом — стремлением сконцентрировать внимание на таинстве Евхаристии и раскрыть роль священнодействующего Христа, установившего это таинство на Тайной вечере.

На наш взгляд, выявленная идейная программа может быть объяснена в контексте богословской мысли эпохи, к середине XI в. сосредоточенной вокруг полемики с латинянами в связи с событиями схизмы 1054 г. Как известно, непосредственным поводом к богословной полемике и ее центральным сюжетом стал вопрос об опресноках — использовании квасного или пресного хлеба в Евхаристии, ни раньше, ни позже не приобретавший такого исключительного важного значения³⁶.

Чрезвычайная актуальность проблемы и необходимость новой аргументации заставили как латинских, так и византийских богословов еще раз осмыслить евангельские рассказы о Тайной Вечере и многочисленные тексты святоотеческих толкований, всесторонне объясняя момент установления важнейшего христианского таинства. Рассматривались время свершения Тайной Вечери — Новой Пасхи по отношению к Пасхе иудейской, различие слов *artos* (хлеб) и *азута* (опреснок), символика элементов, составляющих квасной хлеб. Однако при всем многообразии и специфичности конкретных доказательств выявляется основная концепция православных богословов, достаточно последовательно воплощенная в трактатах разных авторов середины XI в.

Византийские полемисты усматривали в латинском причащении опресноками порочное следование иудейскому обряду, а Новая Пасха, по их мнению, требует изменения древнего закона. Свою защиту квасного хлеба они строили на краеугольном тезисе об особом новозаветном священстве Христа, превышающем и отрицающем священство ветхозаветное. При этом в качестве основополагающего богословского текста использовалась 7-я глава «Послания к евреям» апостола Павла, трактующая тему истинного священства Христа.

Уже в первом, открывшем полемику, послании мысль об особом священстве выражена предельно ясно: «Вот почему и божественный апостол говорит, что если бы совершенство зависело от свя-

щенства левитского, то Христос не назывался бы священником по чину Мельхиседекову (Евр. 7: 11) и что если переменен священство, то становится необходимо и перемена закона (Евр. 7: 12). Итак, согласно апостолу, при прекращении закона необходимо прекращаются и опресноки. Тот же самый великий апостол в Первом послании к коринфянам, рассуждая об этом в том зачатке, которое читается в Святой и Великий четверг, говорит: „Братие, я от самого Господа принял то, что и вам передал, что Господь Иисус в ту ночь, в которую предан был, взяв хлеб и возблагодарив, преломил и сказал: „Примите, едите, сие есть Тело мое, за вас ломимое; сие творите в Мое воспоминание“. Также сказал относительно чаши: „Сия чаша есть новый завет в моей Крови, сие творите в Мое воспоминание, ибо всякий раз, когда вы едите хлеб сей и пьете чашу сию, смерть Господню возвещаете“ (1 Кор. 11: 23–26). Но опресноки и воспоминания о Господе не дают и не возвещают о его смерти, так как они установления моисейские и установлены за 1600 лет. Поэтому в Новом Завете, в Евангелии они лишены всякого значения и оставлены»³⁷.

В богословском тексте акцентированы те же идеи, что и в храмовой декорации середины XI в. Мысль от Христа-священника переходит к таинству Причащения. Об установлении Евхаристии на Тайной Вечере говорится не словами Евангелия от Матфея, а в пересказе апостола Павла, читаемом в службе Великого Четверга. Для византийского богослова важна мысль о передаче священства от Христа к апостолам, причастившимся на Тайной Вечере («Я от самого Господа принял то, что и вам передал»). Кроме того, подчеркивается, что причащение истинных даров «Смерть Господню возвещает», являясь образом-воспоминанием Искупительной Жертвы.

Через осознание различия в обряде православные богословы приходят к констатации расхождения с Латинской церковью в понимании важнейшего таинства и роли Христа в нем. Именно этот процесс стал основой духовного разделения Востока и Запада, а также импульсом к зримому утверждению особого православного самосознания внутри христианской Церкви. Совершенно естественно стремление отобразить новую ситуацию в храмовой декорации, которая всегда выполняла роль литургического комментария и отражала важнейшие идеологемы эпохи. Характерно, что автором богословского трактата и составителем иконографической программы мог быть один человек.

Именно такой личностью являлся Лев, архиепископ Охридский в 1037–1056 гг. Сохранившийся список архиепископов Болгарии, составленный в XII в., сообщает о нем так: «Лев, первый из ромеев, хартофилак Великой церкви, основатель церкви во имя Святой Премудрости Божией»³⁸. При Льве Охридском, первом архиепископе из греков, кафедральный собор был перестроен из базилики в купольную церковь, полностью расписан и, по всей видимости, заново освящен в честь Софии Премудрости³⁹. Лев Охридский известен в истории как один из самых активных участников схизмы. В анафеме, положенной 16 июля 1054 г. папскими легатами на алтарь Софии Константинопольской, его имя проклято вторым после патриарха Михаила Керулария⁴⁰. По мнению современных исследователей, именно архиепископ Лев разработал основные богословские аргументы



16. Христос, демонстрирующий дискос, из «Причащения апостолов». Алтарная апсида Софии Охридской. Середина XI в.

в споре с латинянами⁴¹. Примечательно, что сама полемика началась с его послания к Иоанну Транийскому, отправленного в 1053 г. и адресованного не только одному южноитальянскому епископу, но и «всем епископам и священникам франков, монахам, народу и самому достопочтенному папе»⁴². Тракта́т Льва Охридского «Об опресноках», представленный в виде окружного послания, выражал позицию всего константинопольского патриархата, как это однозначно и было воспринято на Западе. Иконографическая программа

Софии Охридской может быть рассмотрена как еще один трактат архиепископа Льва о православном понимании Евхаристии. Как было показано ранее, появляющиеся в храме темы «Причащение апостолов», «Литургия Василия Великого», «Христос-архиерей, освящающий храм», «Христос-священник» находят объяснение в контексте полемики об опресноках, хотя, естественно, не являются простыми иллюстрациями богословских тезисов.

Впрочем, иконографическая программа Софии Охридской содержит несколько уникальных особенностей, которые не могут быть истолкованы иначе как буквальное отражение актуальной проблематики. Они достаточно давно замечены исследователями.

Внимание привлекло изображение стоящего за алтарем Христа в «Причащении апостолов», который как бы демонстрирует евхаристический хлеб (ил. 16)⁴³. В нем иногда видят огромную просфору⁴⁴, что, видимо, не совсем верно — скорее представлен евхаристический «Агнец» в центре диска⁴⁵. Однако это не меняет символического смысла — Христос провозглашает превосходство квасного хлеба над опресноком. Не очень плодотворными кажутся попытки связать жест Христа с конкретным литургическим обрядом⁴⁶. Думается, его значение — более общее и символически емкое: Христос-архиерей, благословляя, передает благодать Св. Духа на православный евхаристический хлеб — «Новую Пасху», «истинное Тело Господне». В связи с этим не случайной представляется зрительная параллель диска в руке Христа и расположенного прямо над ним, в конхе, диска мандорлы, несущей иконный образ Евхаристической жертвы — Эммануила в одеянии архиерея, освящающего храм.

Другая особенность Софии Охридской, видимо, также прямо продиктованная архиепископом Львом, состоит в изображении уникального ряда из шести римских пап в диаконнике Церкви, по обе стороны от окна (ил. 17, 18)⁴⁷. В этой, не имеющей аналогов, римской теме видно желание охридской архиепископии утвердить свое место и значение в христианской ойкумене, основные Церкви которой были представлены в многочисленных портретах святителей на стенах алтарной части храма.

Кроме того, отмечалось, что римским папам отведено место в диаконнике, тогда как константинопольские патриархи показаны в центральной апсиде. При этом оставалось непонятным, зачем в эпоху схизмы понадобилось так выделять римских архиереев, которых больше, чем всех представителей восточных патриархатов.

Новое истолкование стало возможным после правильной идентификации образа под окном диаконника, где был представлен «Христос-священник»⁴⁸. Этот образ символически связан с изображенным в конхе апсиды Иоанном Крестителем, держащим в руке посох с крестом как знаком духовного пастыря. Правой рукой он как бы благословляет Христа-священника. Демонстративно сопоставляя два образа, автор иконографической программы напоминает о Крещении как своеобразном рукоположении Христа, акте передачи наследственного священства Ветхого Завета первосвященнику Новой Церкви. Примечательно, что Лев Охридский в одном из своих посланий рассматривает Крещение как важнейший рубеж, отделивший ветхозаветные жертвы от Новой Пасхи; святое Крещение — непременное условие таинства Евхаристии⁴⁹.



17. Шесть римских пап. Росписи нижнего регистра «диаконника» Софии Охридской. Середина XI в.

В полемике между Церквями важную роль играл вопрос о месте Римского престола в христианском мире. Папа настаивал на абсолютном приоритете Рима, исключительное положение которого определено верховным апостолом Петром. Папа Лев IX в письме константинопольскому патриарху, посланном в ответ на послание Льва Охридского, обосновывает истинность всех обрядов, включая причастие опресноками, тезисом о главенстве Римской церкви, которую «не позволено судить ни вам и никому из смертных»⁵⁰.

Православная точка зрения, наиболее полно обоснованная Петром Антиохийским, предлагала иную трактовку. Признавая апостольский авторитет Рима, он писал: «Пять патриархов существуют во всем мире, что благодатью Божией устроено. Первый — в Риме, второй — в Константинополе, третий — в Александрии, четвертый — в Антиохии, пятый — в Иерусалиме»⁵¹. Церковь — Тело Христова, по словам Петра Антиохийского, имеет пять чувств — пять престолов, которые нельзя ни отменить, ни дополнить. При этом единственным главой вселенской Церкви является Христос, который повсеместно поставляет архиереев и руководит всеми епархиями, объединенными единой верой.

Иконографическая программа диаконника Софии Охридской воспринимается как изобразительный комментарий к этой православной концепции. Образ Христа-священника в центре ряда указывает на абсолютный приоритет Христа как высшего первосвященника по отношению к авторитету всех римских пап, которым при этом отдается должное уважение как наместникам св. Петра⁵².

18. Римские папы
Виргилий (?),
Григорий и
Сильвестр



Влияние богословской полемики середины XI в. на византийскую храмовую декорацию не ограничивалось названными примерами. Оно отразилось как в выборе конкретных тем, так и в интерпретации отдельных иконографических типов, которые иногда находят поразительно точные соответствия в сохранившихся трактатах. Подробное изучение этих взаимоотношений представляется делом будущего. Сейчас принципиально важным кажется осознание самой проблемы и того факта, что в середине XI в. была осуществлена литургическая реформа средневизантийской храмовой иконографии, напрямую связанная с богословской полемикой вокруг Великой Схизмы 1054 года. Речь идет о новой точке отсчета в развитии византийского искусства, которое сделало его невосприимчивым к влияниям западноевропейской традиции, двигавшейся в направлении Ренессанса и все более натуралистического понимания образа.

Примечания

- ¹ Результаты исследований были обобщены в работе: *Spieser J.-M.* Liturgie et programmes iconographiques // Travaux et memoires. 11 (1991), p. 575–590.
- ² *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // Dumbarton Oaks Papers. 8 (1954), p. 161–199.
- ³ *Babić G.* Les discussions christologiques et le decor des églises byzantines au Xlle siècle // Frühmittelalterliche Studien. Bd. 2 (1968), S. 368–396.
- ⁴ *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
- ⁵ См. статьи в сборнике: Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1994.
- ⁶ *Belting H.* The Image and Its Public in the Middle Age. Form and Function of Early Painting of the Passion. New York, 1992.
- ⁷ *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981, p. 101–108; *Этингоф О. Е.* Византийская иконография «Оплакивания» и античный миф о плотородии как спасении // Жизнь мифа в античности. М., 1988, с. 256–265.
- ⁸ *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Зограф, 17 (1987), с. 5–20; *Lidov A.* Christ as Priest in Byzantine Church Decoration of the 11th and 12th Centuries // XVIII International Congress of Byzantine Studies. Summaries of Communications. T. II. Moscow, 1991, p. 659–660; *Лидов А. М.* «Христос-священник» в иконографических программах XI–XII веков // Византийский Временник, 50 (1994), с. 187–192.
- ⁹ *Babić G.* Les discussions christologiques., p. 368–396. Теория К. Уолтера, указавшего на возрастание роли византийского клира, с которым он связал тенденцию к «ритуализации» иконографических программ XI–XII вв., носит достаточно общий характер и не дает конкретных объяснений. При этом надо отметить, что его концепция «водораздела XI века» принадлежит к числу наиболее важных достижений в изучении византийского искусства последних десятилетий (*Walter Chr.* Art and Ritual., p. 239).
- ¹⁰ *Wessel K.* Apostelkommunion // Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 1 (1966), S. 239–245; *Walter Chr.* Art and Ritual, p. 184–196.
- ¹¹ *Dufrenne S.* L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge. 1. Paris, 1966, p. 24, 46, 57. Pl. 5, 45, 50; *она же.* Tableaux synoptiques de quinze psautier medievau: à illustrations intégrales issues du texte. Paris, 1978; *Щенкина М. В.* Миниатюры Хлудовской псалтыри. М., 1977. Л. 115.
- ¹² *Panayotidi M.* L'église rupestre de la Nativité dans Pile de Naxos, ses peintures primitives // Cahiers Archéologiques, XXIII (1974), p. 107–120.
- ¹³ *Jerphanion de G.* Les églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1925–1942. I, p. 203–204; II, p. 78–79.
- ¹⁴ *Papadopoulos X.* Die Wandmalerei des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki. Graz/Cologne, 1966, S. 26–35.
- ¹⁵ *Walter Chr.* Art and Ritual, p. 187–188.
- ¹⁶ *Jerphanion de G.* Les églises rupestres. II, p. 333–351; *Thierry N.* Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et Xle siècle. London, 1977. VIII, p. 161, 168–169.
- ¹⁷ Ближайшую аналогию иконографическому решению Софии Охридской даст миниатюра XI в. из литургического свитка в Иерусалиме (Stavrou, 109); см.: *Kepetzis V.* Tradition iconographique et creation dans une scene de communion // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 32/5 (1983), p. 443–451. Об этом иконографическом типе см. также: *Babić G.* Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209) // Actes du XVe Congress international d'études byzantines. Communications. II. Athènes, 1981, p. 32–33.
- ¹⁸ *Walter Chr.* Art and Ritual, p. 166–177.
- ¹⁹ В каппадокийских пещерных храмах X в. святители в апсиде обычно еще изображаются среди других святых; см.: *Walter Chr.* Art and Ritual, p. 225–232.

- ²⁰ По мнению В. Н. Лазарева, первоначально простенки окон занимали фигуры апостолов Петра и Павла (*Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 111). Это предположение не может быть принято, поскольку сохранившиеся в простенках остатки древнего золотого мозаичного фона свидетельствуют, что в этом месте не было изображений святых с нимбами, в отличие от пространства слева и справа от окон. По всей видимости, между окон были показаны горящие свечи, создающие символический образ алтаря (как в росписях верхней церкви Бачковской Костницы XII в.). В пользу данного предположения говорит поза диакона Лаврентия, как бы чуть поворачивающегося вправо — от святителей в сторону предполагаемого алтаря. В этом случае возникало ясное сопоставление св. диаконов и ангелов-диаконов, служащих у алтаря, из расположенного выше «Причащения апостолов». Литургический смысл сцены нижнего регистра был, таким образом, недвусмысленно подчеркнут.
- ²¹ *Mango C.* The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings // Dumbarton Oaks Papers. 44 (1990), p. 63–96.
- ²² *Babić G.* Les discussions christologiques, p. 376–378; *Мильковик-Пепек П.* Велјуса. Манастир св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица. Скопје, 1981, с. 156–160.
- ²³ См. подробный анализ: *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Зограф, 17 (1987), с. 5–20, а также в разделе настоящей книги.
- ²⁴ *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975, с. 10. Об этой композиции см. также: *Радочић С.* Прилози за историју најстаријег охридског сликарства // Сборник радова Византолошког института. VIII (1964), с. 364; *Grabar A.* Les peintures dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid // Cahiers Archéologiques. XV (1965), p. 262–263.
- ²⁵ *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994, с. 15–33, 21.
- ²⁶ *Grabar A.* Un rouleau constantinopolitain., p. 174. Fig. 10; *Kepetzis V.* Tradition iconographique., p. 443–451.
- ²⁷ *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея»., с. 5–19; см. также в наст. сборнике: «Христос, освящающий храм. К истолкованию иконографической программы Софии Охридской».
- ²⁸ *Patrologiae corpus completus. Series graeca.* T. 155. Col. 309–310.
- ²⁹ Цветовое решение усиливает эту смысловую параллель. Золотистые одеяния Христа на фоне светлой мандорлы перекликаются с золотистым хлебом на серебряном диске в «Литургия Василия Великого».
- ³⁰ Это изображение второго слоя было снято со стены конхи во время реставрации.
- ³¹ *Айналов Д. В.* Новый иконографический образ Христа // SemKond. II (1928), с. 19–23; *Thierry N.* Sur un double visage byzantin du Christ de VIe siècle an VIIIe // Studi in memoria di Giuseppe Bovini. Vol. II, p. 639–657; *Lidov A.* Christ as the Priest., p. 659–660; *Лидов А. М.* «Христос-священник»., с. 187–192; см. также в наст. сборнике: «Христос-священник» в византийской иконографии XI–XII веков.
- ³² *Айналов Д. В.* Новый иконографический образ Христа, с. 19–23.
- ³³ *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. Ил. 17, с. 31–32, 89–90.
- ³⁴ *Белецкий А. А.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 162–166; *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 25–49; *Агентьев К. К.* Посвятительная надпись Киевской Св. Софии // XVIII Международный конгресс византинистов. Резюме сообщений. I. М., 1991, с. 21–22.
- ³⁵ *Лидов А. М.* «Христос-священник», с. 187–192; см. также в наст. сборнике: «Христос-священник» в иконографических программах XI–XII веков.

- ³⁶ По истории полемики существует значительная литература, приведем лишь некоторые работы: *Чельцов М.* Полемика между греками и латинянами по вопросу об опресноках в XI–XII веках. СПб., 1879; *Brehier L.* Le Schisme Oriental du Xle siècle. Paris, 1899; *Michel A.* Humbert und Kerullarios. Quellen und Studien zum Schisma des XI. Jahrhunderts. Teil 1–2. Paderborn, 1924–1930; *Jugie M.* Le Schisme byzantin. Aperçu historique et doctrinal, T. 1–2. Paris, 1941; *Smith M. H.* «And Take Bread...» Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978; *Бармин А. Б.* Полемика и Схизма. История греко-латинских споров IX–XII веков. М., 2006.
- ³⁷ Публикация греческого текста Послания Льва Охридского к Иоанну Транийскому; см.: Acta et scripta, quae de controversiis ecclesiae graecae et latinae seculo undecimo composita extant // Ed. Cornelius Will. Leipzig: Marburg, 1861 (rep. Frankfurt, 1968), S. 56–60. Цит. по рус. пер.: *Чельцов М.* Полемика между греками и латинянами, с. 230.
- ³⁸ *Љубинковић Р.* Ordo episcoporum у Paris gr. 880 и архијерејска помен листа у синодикону цара Борила // Студије из средњовековне уметности и културне историје. Београд, 1982, с. 91–101, 97; о Льве Охридском см. также: *Gelzer H.* Der Patriarchal von Achrida. Lpz., 1902, S. 6; *Michel A.* Der Autor des Briefes Leos von Achrida // Byzantinische Neugriechische Jahrbuch, 3 (1922), S. 49–66; *Снегаров И.* История на Охридската архиепископия. Т. 1. София, 1924, с. 195–197, 266–267.
- ³⁹ *Epstein A. W.* The Political Content of the Paintings of Saint Sophia at Ohrid // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 29 (1980), p. 324–325, 328.
- ⁴⁰ В интересующем нас контексте примечательны слова анафемы: «Всякому, кто только вздумает упорно противоречить вере св. апостольского римского престола и его жертвоприношению на опресноках, да будет анафема».
- ⁴¹ *Smith M. H.* «And Take Bread...», p. 106–107.
- ⁴² Acta et scripta, с. 56.
- ⁴³ *Ђурић В.* Византијске фрески у Југославији, с. 10.
- ⁴⁴ *Grabar A.* Les peintures..., p. 259.
- ⁴⁵ Аргументацию этого мнения см. в наст. сборнике: «Христос-архиерей, освящающий храм». К истолкованию иконографической программы Софии Охридской.
- ⁴⁶ *Wharton A.* Art of Empire. London, 1988, p. 105.
- ⁴⁷ *Љубинковић Р.* La peinture murale en Serbie et en Macedoine aux Xle et XIIe siècles // Corso di culture sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1962, p. 410–422; *Подојчић С.* Прилози за историју..., с. 368; *Grabar A.* Deux temoignages archéologiques sur autocephalie d'une église: Prespa et Ochrid // Зборник радова Византолошког института. VIII (1964), p. 166–168; *Epstein A. W.* The Political Content..., p. 321–322; *Grozdanov C.* Ritrati du sei papi nella cattedrale du Santa Sofia a Ochrida // Balcanica. II. 1. Rome, 1983, p. 3–11.
- ⁴⁸ См. в настоящей книге: «Христос-священник» в византийской иконографии XI–XII веков.
- ⁴⁹ *Чельцов М.* Полемика между греками и латинянами..., с. 255.
- ⁵⁰ Acta et scripta. S. 89–92; *Petrucchi E.* Rapporti di Leone IX con Constantinopoli. Roma, 1975, p. 165.
- ⁵¹ *Чельцов М.* Полемика между греками и латинянами..., с. 326.
- ⁵² По наблюдению А. Грабара, все лица римских пап в Софии Охридской воспроизводят иконографический тип апостола Петра (*Grabar A.* Les peintures..., p. 258).

Полиморфизм Христа в византийской иконографии после Схизмы 1054 года

Проблема полиморфизма Христа или представление Второго Лица Троицы в разных образах, сопоставленных в одном храмовом пространстве, связана с большой научной темой «Литургия и иконографические программы XI–XII веков», которая более полувека занимает умы историков византийского искусства¹. Однако не все помнят, что у истоков темы была фундаментальная статья А. Н. Грабара о миниатюрах константинопольского литургического свитка XI в. из Иерусалима². Тема получила наиболее плодотворное развитие в трудах прямых учеников исследователя³. Сам Грабар к этой проблематике больше специально не обращался, но высказанные им идеи определили направление поисков нескольких поколений исследователей⁴.

В научной литературе было убедительно показано, что в византийской храмовой иконографии XI–XII вв. была осуществлена своего рода «литургическая реформа», выразившаяся как во введении новых, чисто литургических тем, так и в особой интерпретации традиционных сюжетов, призванных усилить связь иконных образов с происходящим в храме таинством Евхаристии. Однако открытым оставался принципиально важный вопрос: была ли эта «реформа» спонтанным процессом, плодом стихийного иконографического творчества, или в ее основе лежал общий замысел, некая концепция, развивавшаяся и дополнявшаяся на протяжении нескольких столетий. Согласно предложенной нами гипотезе⁵, важнейшие нововведения в византийской храмовой декорации XI в., выразившиеся в появлении новых алтарных тем «Причащение апостолов», «Служба свв. отцов», а также редких образов Христа-священника, представляли единую символическую программу, вызванную к жизни идеями византийских богословов в связи с Великой Схизмой 1054 г. и призванную создать зримый образ истинного вероучения. Как было показано, новые иконографические темы воплощали идею особого новозаветного священства Христа, то есть наглядно передавали богословскую концепцию, ставшую основой византийской аргументации в спорах с латинянами об опресноках и природе Евхаристической жертвы.

Однако идея новозаветного священства не была единственной, равно как отмеченные ранее изменения не исчерпывали реформу храмовой декорации. По всей видимости, в том же новом богословском контексте после 1054 г. может быть объяснена и другая важная отличительная особенность иконографических программ XI–XII вв. — сопоставление разных нетрадиционных образов Христа. Наряду с Пантократором начинают изображаться старец Ветхий деньми, ребенок Эммануил, Мандилион и Керамион, а также другие более или менее редкие иконографические типы⁶. Большинство из



1. Три образа Христа на своде церкви Св. Стефана в Кастории, Северная Греция. XII в.

них были известны в византийском искусстве и до XI в., сама идея одновременного использования разных образов, связанная с древними богословскими представлениями о полиморфизме Христа, не являлась принципиально новой. Использование разных иконографических типов Христа встречается уже в программах VI в.⁷ Однако введение в храмовую декорацию XI–XII вв. особой изобразительной структуры, размещенной в самых важных пространственных зонах, создание путем сопоставления разных образов Христа единого символического текста может быть рассмотрено как существенное новшество, заслуживающее отдельного описания и истолкования.

Отмеченное в связи с конкретными программами, это иконографическое явление еще никогда специально не описывалось, не ставился и вопрос о времени его возникновения. Поэтому обратимся к характеристике основных памятников. Среди самых ранних сохранившихся памятников надо назвать росписи монастыря Велюса в Македонии (1085–1093). Образы Пантократора, Ветхого деньми и Эммануила располагались, соответственно, в куполах наоса, нартекса и южного придела и в пространстве монастыря должны были восприниматься как части единой программы⁸. Каждый из купольных образов, в свою очередь, соотносился с другими изображениями Христа на стенах и сводах. К примеру, в программе южного придела с образом Эммануила в медальоне купола сопоставлена редкая композиция в алтарной апсиде, представляющая Христа-средовека, восседающего в позе космократора и окруженного ореолом-мандорлой, которую поддерживают два архангела в императорских одеяниях⁹. Отметим выразительную деталь: в обоих изображениях Христа под обычными хитонами показаны белые рубашки с длинными рукавами, напоминающие стихари священнослужителей. Общий литургический акцент усиливает иконографическую связь двух образов, подтверждая их принадлежность к единой символической программе, пронизывающей всю систему храмовой декорации.

Наиболее последовательно идея сопоставления разных образов Христа реализована в программе росписей церкви Св. Стефана в Кастории XII в., в которой весь свод центрального нефа по оси с востока на запад занят тремя изображениями Пантократора, Ветхого деньми и Эммануила (ил. 1, 2)¹⁰. Образы сопровождают именующие надписи, фиксирующие устойчивую терминологию иконографических типов и одновременно напоминающие о ветхозаветных видениях предвечно рожденного Бога. Как известно, именно из этих текстов происходят имена и «Ветхого деньми» (Дан. 7: 9), и «Эммануила» (Ис. 7: 14). Примечательно, что Эммануил показан в архиерейском стихаре с двумя голубыми вертикальными полосами (rotatoi)¹¹, а непосредственно под ним, на примыкающей к своду западной стене, представлены фронтально и в рост два ветхозаветных первосвященника, Аарон и Захария. Автор иконографического замысла вводит в программу актуальную для эпохи тему священства Христа, которая тактично дополняет доминирующую идею Св. Троицы. Спустя примерно столетие, во второй половине XIII в., эта идея будет выражена с предельной наглядностью в программе росписей находящейся неподалеку касторийской

церкви Панагии Кубелидики, в которой на своде перед входом в наос был изображен Ветхий деньми в мандорле с Христом-середовком на коленях, в свою очередь держащим ореол с голубем Св. Духа (ил. 3)¹².

Самый известный пример интересующей нас темы дают росписи угловых куполов церкви Св. Пантелеймона в Нерези (Македония, ок. 1164 г.)¹³, где в куполах жертвенника и диаконника представлены соответственно образы Эммануила и Ветхого деньми, в северо-западном компартименте — Пантократор, а в юго-западном — Христос-священник (ил. 4–6)¹⁴, который, в отличие от других аналогичных изображений Христа с тонзурой, показан здесь еще и в священнической фелони. Кроме того, вероятно, первоначально существовал и пятый образ Христа в центральном куполе, где сейчас поствизантийское «Вознесение», в XII в. располагавшееся на своде вимы. Примечательно, что образы Христа во всех четырех куполах окружают полнофигурные изображения ангелов в простенках барабана между окнами. Ангелы облачены в белые стихари священнослужителей, в руках, подобно диаконам во время богослужения, держат кадилницы и дароносицы — прозрачное указание на литургический характер купольных композиций, прообразующих будущую сцену «Небесной литургии». С купольными образами Христа был связан и фрагментарно сохранившийся Деисус в нартексе над главным входом в храм: в центре композиции, видимо, изображался Христос Ветхий деньми, справа от которого Богоматерь, а по левую руку нетрадиционная фигура архангела¹⁵. Вероятно, в первоначальном замысле этот образ сопоставлялся с Христом Эммануилом в конхе алтарной апсиды, который, предположительно, и в XII в. был показан в медальоне на груди Богоматери Оранты. Росписи Нерези позволяют выявить целую символическую структуру, состоящую из многочисленных иконных образов Христа, занимающих наиболее важные места в сакральной топографии храма.

Разные иконографические типы Христа сопоставляются не только в куполах и сводах, но даже более часто в алтарном пространстве храма, где они образуют вертикальный ряд символических образов. В росписи базиликальной церкви Св. Врачей в Кастории (кон. XII в.) образы Христа сосредоточены на восточной стене непосредственно над алтарной апсидой (ил. 7)¹⁶. Над конхой представлено полуфигурное изображение Христа Эммануила, значение которого акцентировано красным нимбом. Он облачен в белую рубашку, напоминающую стихарь, и плащ типа фелони с вертикальными полосами, идущими от плеч, — в одеяние, сдержанно указывающее на священническое достоинство Эммануила. Выше на восточной стене в сегменте неба показан Ветхий деньми, который одновременно является частью композиции «Благовещение» и расположен строго по центру между фигурами архангела Гавриила и Богоматери¹⁷. Последний регистр росписи восточной стены составляет двухъярусный Деисус: над узким окном по центру Христос Пантократор, а по сторонам от окна — Богоматерь и Иоанн Креститель. Таким образом, три иконографических типа Христа, как и в церкви Св. Стефана, воплощают идею Св. Троицы. Примечательно, что в тот же зрительный ряд вписаны и другие изображения, дополняющие и развивающие основную тему. Так, между Эммануилом



2. Христос Эммануил на своде церкви Св. Стефана в Кастории. XII в.



3 Святая Троица.
Церковь Кубелидики
в Кастории,
Северная Греция.
Вторая половина
XIII в.

4. Христос
Пантократор
в куполе церкви
Св. Пантелеймона
в Нерези,
Македония.
Ок. 1164 г.



и Ветхим днями на своде вимы в особом медальоне показана Эти-
мация, или «Уготованный престол», символически соединяющая те-
му Св. Троицы с литургическим образом алтарного престола и эс-
хатологическим мотивом Второго пришествия (ил. 8)¹⁸. В тот же
вертикальный ряд входят изображения тронной Богоматери с мла-
денцем в конхе апсиды и алтарного престола со стоящими на нем
потиром и диском в центре сцены «Служба святых отцов» — еще
один образ Христа, явленного на сей раз в виде евхаристических
даров. Образы Христа в алтарной апсиде церкви Св. Врачей допол-
няет необычное изображение в нише жертвенника, представляю-
щее Христа Эммануила на особом подножии, благословляющим,
со свитком в левой руке (ил. 9). По сторонам от него на восточной
стене, также в рост, показаны Богоматерь и Иоанн Креститель в мо-
литвенных позах. Разделенные в алтарном пространстве темы Эм-
мануила и Деисуса повторяются в форме единой композиции, ясно
указывая на символично-литургическую связь иконографических
мотивов.



5. Христос Ветхий Деньми в куполе церкви Св. Пантелеймона в Нерези, Македония. Ок. 1164 г.

Типологически близкую программу представляют росписи другой касторийской церкви — Св. Николая Казницкого (кон. XII в.), где над конхой алтарной апсиды вверху восточной стены изображены друг над другом Мандилион («Спас Нерукотворный» на подвешенном за два конца белом плате) и Христос Пантократор в центре трехчастной деисусной композиции над входом в алтарное пространство. Другой Деисус был представлен в нартексе над главным входом в храм, но полуфигуру Пантократора здесь заменило аналогичное изображение Ветхого деньми, сопровождаемое греческой надписью¹⁹. Ниже, также на восточной стене нартекса над входом, размещен Керамион («Св. Чрепие») — программа алтарной стены была как бы продублирована на стене нартекса, на которой в новой редакции повторяется сочетание темы Деисуса с нерукотворным образом Христа.

Росписи Кастории XII в. относятся к провинциальному кругу памятников, и пристрастие к многочисленным образам Христа можно было бы объяснить местной македонской традицией, если бы не



6. Христос-священник в куполе церкви Св. Пантелеймона в Нерези, Македония. Ок. 1164 г.

совершенно сходная картина в древнерусских росписях XII в. В первую очередь это относится к храмовой декорации Мирожского собора во Пскове второй четверти XII в. (ил. 10–12)²⁰. Исходным образом здесь является тронный Христос из Деисуса, размещенного в конхе алтарной апсиды. В медальоне предалтарной подпружной арки представлен Эммануил, который в данном случае, как и в касторийской церкви Св. Стефана, показан в ближайшем соседстве с изображением ветхозаветных первосвященников. Над Эммануилом на внешней стороне той же восточной арки представлен Мандилион между евангелистами в парусах. Строго напротив на западной подпружной арке изображен Керамион. В вертикальную структуру иконографических типов Христа введены и некоторые образы Христа из сюжетных сцен. В центре среднего регистра алтарной апсиды мы видим престол со Святыми Дарами и дважды изображенного Христа, причащающего апостолов в сцене «Евхаристии». При этом покрытый белым покровом и уподобленный алтарю трон Христа из Деисуса в конхе ясно сопоставлен с расположенным ниже изображением престола и, в свою очередь, с находящимся на уровне пола реальным алтарным престолом монастырского храма. Продолжая движение взгляда вверх от конхи, мы видим прямо над головой тронного Христа изображение Этимасии и далее, на своде вимы, полнофигурный образ Христа в ореоле из композиции «Преображение», который оказывался включенным в символический ряд образов Богочеловека. Явившийся в сиянии божественной славы Христос в иконографической программе замещает отсутствующий образ Ветхого деньми, предвечнорожденного и неотделимого от Св. Троицы. Размещение



7. Образы Христа в алтарной апсиде церкви Св. Врачей в Кастории. Последняя четверть XII в.



8. Этимасия над образом Богоматери в алтарной апсиде церкви Св. Врачей в Кастории. Последняя четверть XII в.

между Эммануилом и Этимасией акцентирует литургические аспекты темы «Преображения», ее связь со страстной тематикой²¹. Стоящий Христос в мандорле из «Преображения» на алтарном своде недвусмысленно сопоставляется с другой мандорлой, окружающей образ восседающего на радуге Христа из композиции «Вознесение» в куполе Мирожского собора (ил. 11). Этот образ, также имеющий и эсхатологические, и литургические смыслы, является венцом всей христологической структуры иконографической программы, пронизывающей роспись крестово-купольного храма по оси с востока на запад. При этом образ Христа в разных изводах повторяется девять раз.

Однако это число — не предел для древнерусской традиции XII в., еще больше иконографических вариантов находим в несохранившихся росписях церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199), программа которых во многом очень близка иконографическим решениям Мирожского собора²². В подкупольном пространстве повторяется версия с «Вознесением» в куполе и образами Мандилиона и Керамиона на внешних гранях восточной и западной подпружных арок. В своде вимы вместо «Преображения» находился медальон с полуфигурой Ветхого деньми, фланкированный архангелами в императорских одеяниях, который также воплощал идею триумфального Богоявления (ил. 13)²³. К образу Ветхого деньми по оси «запад — восток» примыкают два изображения на щеках подпружной арки и конхи — медальоны с оглавным Эммануилом и процветшим крестом, который в данном иконографическом контексте понимается как еще один символический образ Христа (ил. 14)²⁴.



9. Христос Эммануил в нише жертвенника церкви Св. Врачей в Кастории. Последняя четверть XII в.

Ряд в алтарной апсиде начинается с изображения Этимасииверху конхи, которой поклоняются херувимы, сопровождаемые надписанием литургических возгласов «Свят, свят, свят Господь». Следующий образ по оси «запад — восток» — медальон с младенцем Христом на груди Богоматери Оранты в конхе алтарной апсиды. Сразу под ней — алтарь и дважды изображенный Христос в традиционной версии «Причащения апостолов». И наконец, в самом нижнем регистре в нише сопрестолія изображен восседающий Христос-священник того же иконографического типа (с тонзурой и короткой бородкой), что и в одном из куполов Нерези²⁵. Этот образ — своего рода икона конкретного литургического действия, а именно сидения архиерея на сопрестоліи во время службы. При этом ниша сопрестолія в византийских толкованиях определяется как «небо небес» и по своему сакральному значению может быть сравнима лишь с пространством купола²⁶. Самый верхний и самый нижний образ Христа в передицкой росписи выступают как символически равноценные, что снимает вопрос об иерархии иконографических типов. Каждый из образов Христа может быть рассмотрен как исходный в прочтении всего символического ряда. Меняется только степень литургической конкретности, заметно возрастающая в изображениях нижних регистров. Не случайно, что образ Христа-священника, фланкированный двумя медальонами с Иоанном Крестителем и св. Марфой, а также двумя аркосолиями с изображениями Петра Александрийского и «Ильи Пророка в пустыни», является наиболее оригинальной и до сих пор не вполне объясненной частью всей иконографической программы росписей Нередицы²⁷.

10. Пять образов Христа в алтарном пространстве собора Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в.





12. Святой Керамион (Чрепие) на западной подкупольной арке собора Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в.

11. Алтарный свод собора Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в.

В македонских и древнерусских росписях XII в. интересующая нас символическая структура была реализована наиболее полно и последовательно, но она присутствует практически во всех достаточно сохранившихся монументальных программах, при всем разнообразии вариантов отражая существенно важный общевизантийский замысел. Мы находим ее в классической храмовой декорации на Кипре — росписях церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192 г.), где ряд состоит из Пантократора в куполе, находящегося под ним медальона с Этимасией, медальона с Христом Эммануилом на восточной подкупольной арке в центре композиции «Благовещение», Христа в ореоле из «Вознесения» на своде вимы, Мандилиона над алтарной апсидой²⁸. Внешне иную, но типологически весьма сходную комбинацию образов представляют каппадокийские росписи Каранлик килисе в Гереме (конца XI в.): в центральном куполе образ Пантократора дополнен небольшим медальоном с Эммануилом (ил. 15), в несколько ином изводе представлен Пантократор в восточном куполе этой пещерной церкви, в конхе алтарной апсиды — тронный Христос из Деисуса, под ним в центре ряда святителей — краснофонный медальон, возможно также содержащий один из редких типов Христа²⁹. В эту же систему росписей входит и расположенный в южной апсиде над алтарным возвышением Мандилион, над которым представлена полуфигура Авраама³⁰, размещенная в алтарном пространстве, скорее всего, в связи с евхаристической прообразовательной символикой темы «Гостеприимство Авраама» — ветхозаветной иконы Св. Троицы³¹.

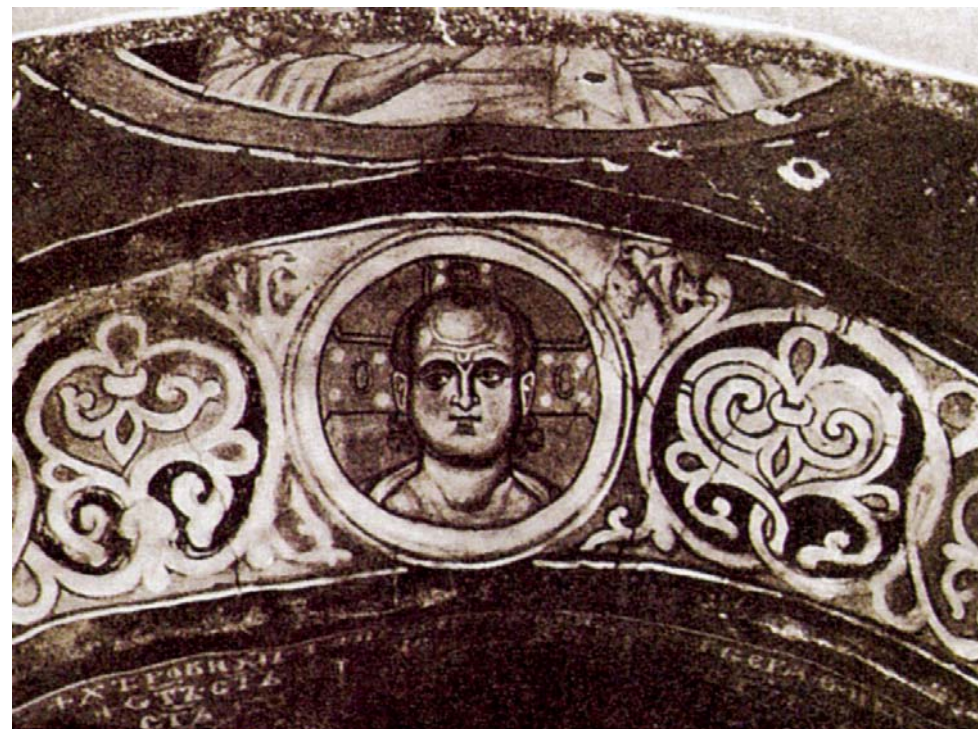
Затруднительно проанализировать все иконографические варианты «христологического ряда», их число практически совпадает



13. Ветхий деньми и Этимасия. Алтарный свод церкви Спаса на Нередице около Новгорода. 1199 г. Фото до разрушения

с сохранившимися программами. Не просто описать и все особые иконографические типы Христа, напомним только, что среди них были и «Эммануил во славе с символами евангелистов» из алтарной апсиды новгородской церкви Благовещения на Мячине «в Аркажах» (1189)³², и алтарный образ «Христа во гробе на плащанице» из греческой церкви «Живоносного источника» в Самари, (Мессения, кон. XII в.)³³. Думается, что приведенных примеров вполне достаточно для осознания широты распространения исследуемой символической структуры и ее значения в средневизантийской храмовой декорации — этот «христологический ряд» создавал смысловой стержень, по отношению к которому должны были быть прочитаны все другие иконографические темы. Мы сознательно ограничились примерами из искусства комниновской эпохи, поскольку программы XIII–XV вв. демонстрируют лишь поступательное развитие заложенных раннее принципов.

Однако остается открытым вопрос о времени появления символической структуры в византийской храмовой декорации. Иконографические данные указывают на вторую половину XI в. Своеобразные прототипы можно увидеть в программах Софии Киевской и Софии Охридской, возникших в середине этого столетия³⁴. В мозаиках Софии Киевской помимо традиционного Пантократора в куполе появляется медальон с изображением Христа-священника (с тонзурой и короткой бородкой) на восточной подкупольной арке (ил. 16–18)³⁵ и другой медальон с образом Христа-средовека из композиции «Деисус» над конхой алтарной апсиды (ил. 19). При всей сдержанности иконографического решения, нельзя не за-



14. Христос Эммануил на пред-алтарной арке церкви Спаса на Нередице около Новгорода. 1199 г. Фото до разрушения

метить сопоставления разных типов Христа, обладающих ярко индивидуальными физиогномическими чертами. Расположенные на границах важнейших пространственных зон от купола к алтарю, они каждый раз акцентируют особый аспект символического замысла. Существенно, что два образа Христа появляются в зрительном ряду между древним Пантократором в куполе и новой литургической композицией «Причащение апостолов» в среднем регистре алтарной апсиды³⁶, обеспечивая иконографически непрерывную связь двух смысловых центров программы.

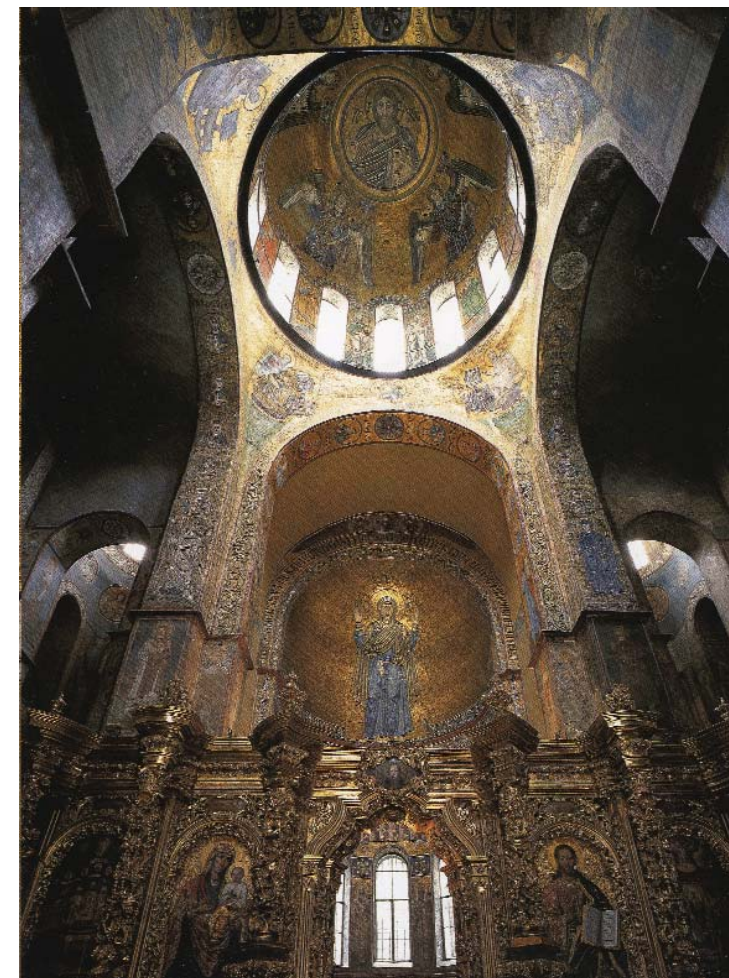
На фоне классически уравновешенной Софии Киевской программа Охридского собора выглядит гораздо более изощренной, интеллектуально перенасыщенной и полемически заостренной. Только в алтарных росписях можно насчитать 11 разных образов Христа, и это при том, что изначально их было еще больше, так как декорация подкупольного пространства Софии Охридской до нас не дошла. Ключевым для понимания общего замысла является образ Христа в конхе алтарной апсиды, представляющий сидящего Христа Эммануила в ореоле, который поддерживает двумя руками Богоматерь на троне (ил. 20). Эммануил облачен в длинную рубашку, обвитую за шеей и на груди тонкой лентой. Как нам удалось показать в свое время, Христос представлен в особом облачении архиерея, используемом только в обряде освящения храма (ил. 21)³⁷. В алтарной апсиде под этим образом представлен еще один тип изображения священнодействующего Христа, в центре композиции «Евхаристия» он показан стоящим за алтарным престолом и демонстрирующим дискос с евхаристическим хлебом в левой



15. Образы Христа в пещерной церкви Каранлик-килисе в Гереме, Каппадокия. XI в.

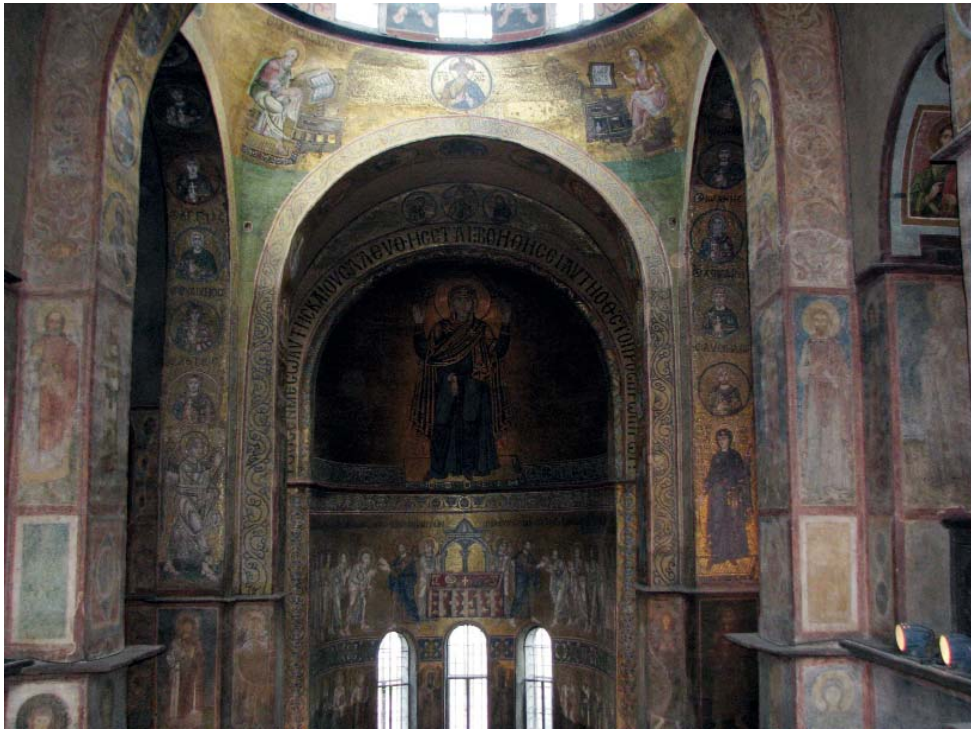
руке (ил. 22)³⁸. Продолжая движение по вертикальной оси вверх, на лицевой стороне арки над конхой находим образ Христа-средовика в «Деисусе», на том же месте, что и в Софии Киевской (ил. 23). Однако в охридском изводе композиция Деисуса дополнена изображениями двух архангелов в белых литургических стихарях под плащами. Христологическая тема продолжается в «Вознесении» на своде вимы в образе благословляющего Христа, восседающего в центре огромной мандорлы (ил. 24). С большой вероятностью те-

16. Вид на купол и алтарную апсиду Софии Киевской



ма получала развитие и в несохранившихся образах на восточной подпружной арке, и в куполе.

С Эммануилом в конхе были связаны еще два образа Христа Эммануила в разных позах и одеяниях из иконных композиций «Богоматерь с младенцем на троне», фланкировавших в середине XI в. алтарную преграду (ил. 25)³⁹. Вместе они создавали уникальную структуру из трех икон Христа Эммануила, которая сразу бросалась в глаза при входе в Софию Охридскую. Теофанический образ Эммануила в мандорле из алтарной конхи был связан и с двумя другими теофаническими образами Христа в апсидах жертвенника и диаконника охридского собора. В конхе жертвенника являющийся в сияющем ореоле Христос коронует двумя руками праведников в сцене «Сорок севастийских мучеников» — едином образе Теофании и Жертвы, семантически связанном с чином проскомидии (ил. 26)⁴⁰. В конхе диаконника возникает образ Иоанна Предтечи, напоминающий о теофании Крещения; под его благословляющей рукой ниже окна показан Христос-священник (с тонзурой и короткой



17. Вид на восточную покупольную арку с образом Христа-священника



18. Христос-Священник. Мозаичный образ Софии Киевской, середина XI в.



19. Христос в центре Деисуса над конхой алтарной апсиды. София Киевская, середина XI в.

бородкой) в центре ряда из римских пап, напоминающий о том, кто есть истинный глава христианской Церкви (ил. 27)⁴¹. Три образа Христа в алтарной конхе и боковых апсидах также создают в пространстве храма взаимозависимое целое, несут идею высшего священства и Евхаристической жертвы.

Несколько необычных иконографических типов Христа были введены в композиции на стенах вимы. В сцену «Лестница Иакова» на северной стене включен нетрадиционный для этой иконографии



20. Образы Христа в алтарной апсиде Софии Охридской, середина XI в.



21. «Христос-архидиакон, освящающий храм» в алтарной апсиде Софии Охридской, середина XI в.

образ Ветхого деньми (ил. 28), удостоверенный греческой надписью (один из самых ранних примеров использования иконографического типа в византийской храмовой декорации)⁴². В примыкающей к «Лестнице Иакова» сцене «Явление Христа-Премудрости Иоанну Златоусту» Христос показан в виде ангелообразного юноши с крещатым нимбом, который вкладывает свиток в уста спящего создателя литургии (ил. 29)⁴³. В виде ангела с крещатым нимбом Он представлен и в центре сцены «Гостеприимство Авраама» на южной стене вимы (ил. 30). Храмовая декорация Софии Охридской позволяет увидеть переплетение нескольких изобразительных структур, связанных символическим узлом в образе Эммануила в алтарной конхе, который объединяет и вертикальный христологический ряд, и монументальные иконы по сторонам алтарной преграды, и композиции в апсидах, и образы в сценах на стенах вимы. Эта программа была связана и с образами Христа в наосе и нартексе, в котором находим интереснейшую иконографию, соединившую в программе над входом в храм иконические образы «Спаса Нерукотворного (Святого Мандилиона)» и «Христа Пантократора» (ил. 31)⁴⁴.

Редкое многообразие типов Христа, вызывающее ощущение оригинального иконографического эксперимента, составляет очень важную, ранее незамеченную, особенность всей программы Софии Охридской. Знаменательно, что новые образы Христа появляются в храмовой декорации одновременно с введением в алтарные программы таких тем, как «Причащение апостолов» и «Служба свв. отцов» («Литургия Василия Великого» в Охриде),

22. Христос в центре «Причащения апостолов» в алтарной апсиде Софии Охридской, середина XI в.



23. Деисус над конхой в алтарной апсиде Софии Охридской, середина XI в.



24. Христос в мандорле из сцены «Вознесения» на своде вимы в алтарной апсиде Софии Охридской, середина XI в.



которые, согласно предложенной нами гипотезе, находят объяснение в контексте богословских идей, вызванных к жизни Великой Схизмой 1054 г.⁴⁵

В связи с этим можно напомнить, что наиболее вероятным автором иконографической программы Софии Охридской был архиепископ Лев — один из инициаторов и главных участников Великой Схизмы, сформулировавший в своих трактатах важнейшие богословские аргументы Византийской церкви⁴⁶.

Во второй половине XI в. тема сопоставления разных образов Христа утверждается в иконографических программах византийских рукописей, отразивших, по всей видимости, общий замысел происходившей в это время «реформы» византийской иконографии. Самый известный и хорошо описанный в научной литературе пример дает Парижское Евангелие второй половины XI в. (Paris, Bibl. Nat., Gr. 74). Медальоны с тронными изображениями Ветхого деньми, Эммануила и Пантократора возникают в заставках к трем синоптическим Евангелиям (ил. 32), а в заставке к евангелию от



25. Фреска-икона на южном предалтарном столпе в Софии Охридской, середина XI в.



26. Христос из «Сорока мучеников» в жертвеннике Софии Охридской, середина XI в.

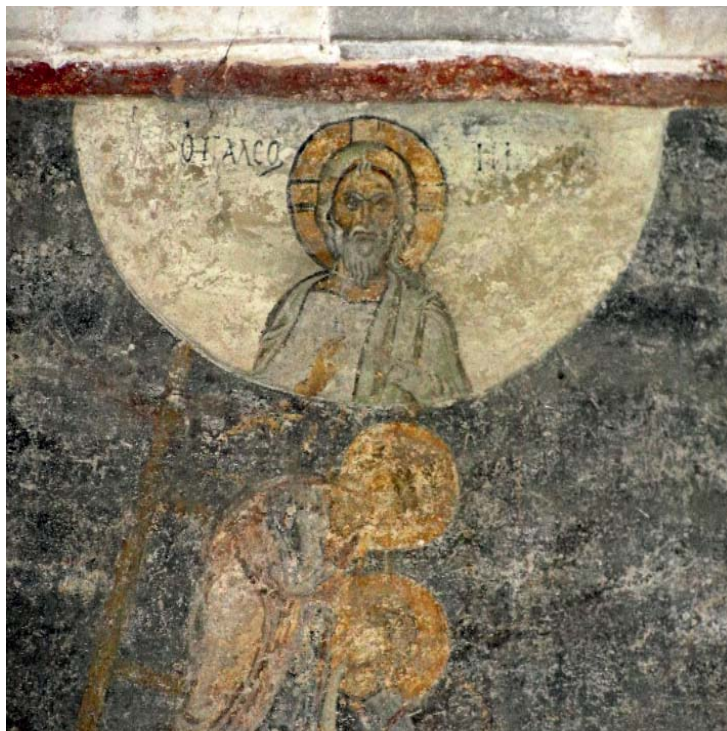
Иоанна они представлены в единой трехчастной композиции (fol. 1r, 64r, 104r, 167r). Интерпретируя иконографию миниатюр, исследователи указывали как на фундаментальные богословские идеи («вечность второго лица Св. Троицы», «единосущность Отца и Сына»)⁴⁷, так и на центральную тему «Христофании», имеющую литургическое происхождение, что ясно подтверждается сопровождающими образы Христа литургическими надписями⁴⁸. В качестве возможных источников указывались и другие тексты, к примеру, предисловия к Евангелиям, в которых трактуется тема многообразных проявлений Христа⁴⁹.

Не вдаваясь в подробное рассмотрение данной рукописи, хотелось бы отметить такую ее важную особенность, как сходство иконографического решения с монументальными программами. Ряд образов Христа в медальонах, пронизывающий рукопись на правах основной символической структуры, находит ближайшие аналогии в храмовой декорации XI–XII вв. Похожа и логика сопоставления изображений. Так, в заставку Евангелия от Луки с образом Пантократора включается медальон с изображением первосвященника Захарии, акцентирующий тему священства Христа — иконографическое решение, отмеченное в описанных выше храмовых декорациях. Для нас существенно, что Парижское Евангелие было создано в скриптории константинопольского Студийского монастыря, который являлся одним из центров богословской мысли и антилатинской полемики (монахом монастыря был автор основополагающих трактатов Никита Стифат)⁵⁰, и в котором во второй половине 50-х гг. XI в. стали создаваться рукописи с новыми иконографическими

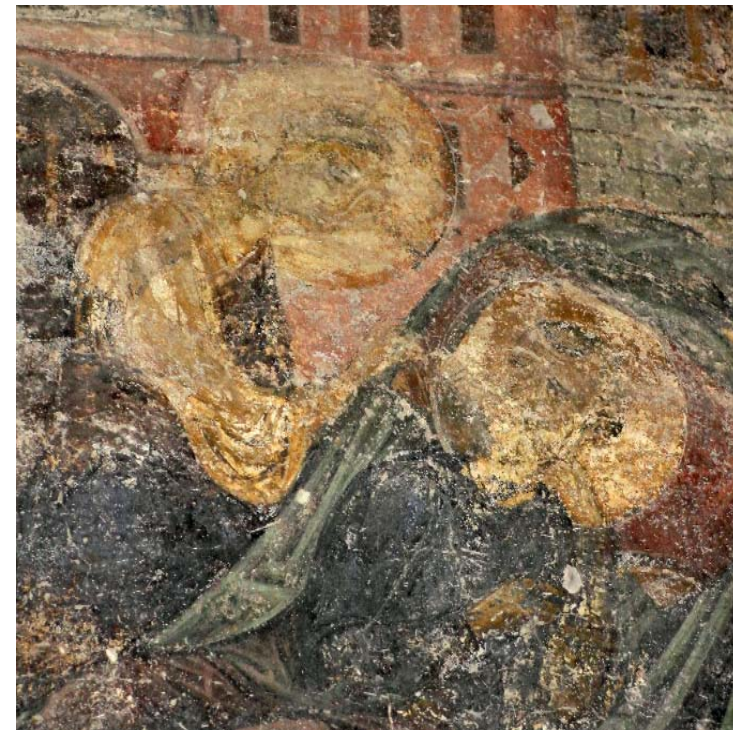
27. Христос-священник в центре ряда римских пап под окном «диаконника» в Софии Охридской, середина XI в.



28. Христос Ветхий деньми в сцене «Лестница Иакова» на северной стене вимы в алтаре Софии Охридской, середина XI в.



29. Христос-Премудрость в сцене «Явление Христа-Премудрости Иоанну Златоусту» на северной стене вимы в алтаре Софии Охридской, середина XI в.



30. Христос-Ангел в сцене «Гостеприимство Авраама» на южной стене вимы в алтаре Софии Охридской, середина XI в.





31. Пантократор и «Спас Нерукотворный» в нартексе над входом в храм. София Охридская, середина XI в.



32. Христос Ветхий деньми в заставке Евангелия от Матфея. Парижское Евангелие, 50-е годы XI в. (Paris, Bibl. Nat., Gr. 74, fol. 1r).



33. Пантократор, Ветхий деньми и Эммануил. Миниатюра-заставка к Евангелию от Иоанна. Гелатское евангелие, XII в. (Тбилиси MSS, Q 908, NSM).

программами⁵¹, которые затем стали распространяться по всему восточнохристианскому миру. Так, сопоставленные в одной композиции три образа Христа находим в миниатюрах рукописных евангелий Грузии, например в Гелатском евангелии XII в. (Тбилиси MSS, Q 908, NSM), где, так же как и в Парижском Евангелии, три образа Христа образуют заставку к Евангелию от Иоанна (ил. 33).

Важность и новизна темы сопоставления образов Христа в византийских рукописях второй половины XI в. может быть подтверждена и многими другими примерами. Один из самых экзотических дает миниатюра рукописи Гомилий Григория Богослова из библиотеки Греческого патриархата в Иерусалиме (Taphou 14, fol. 106 v), датируемой 60-ми гг. XI в.⁵² В цикле, иллюстрирующем проповедь на Рождество Христово, вместо традиционного «Поклонения волхвов» изображена уникальная сцена — каждый из пришедших к Богородице трех волхвов (юноша, средовек и старец) держит на руках Христа, являющегося в образах Ветхого деньми, Пантократора и Эммануила (ил. 34, 35). Для нас эта миниатюра, символика которой имеет глубокие древневосточные корни, особенно интересна как доказательство актуальности и полемической остроты темы, с середины XI в. получающей широкое распространение и провоцирующей иконографические эксперименты. В ту же эпоху в рукописях различного содержания, но всегда на символически важном месте, появляются изображения Ветхого деньми с Христом Эммануилом на коленях. В афонских Евангельских чтениях (Dionisiou, 587, fol. 3v) на это изображение, вписанное в инициал, указывает евангелист Иоанн, с текстом которого прямо соот-

носится иконография (Ин. 1: 18)⁵³. Второй половиной XI в. датируется и «Лествица» из библиотеки Ватикана (Vatic. Gr. 394, fol. 7)⁵⁴, изображение введено в заставку первой главы трактата Иоанна Лествичника, который сам изображен в миниатюре указывающим на истинный образ Бога: Ветхий деньми также показан восседающим в мандорле, однако в руках Эммануила появляется крохотное изображение голубя, превращающее композицию в символический образ Св. Троицы. Так же как и в храмовой декорации, образами Ветхого деньми и Эммануила иконографический репертуар не ограничивается, во фронтисписах и заставках появляются и более редкие изводы, такие как «Ангел Великого совета» или «Эммануил во славе», которые подчас сочетаются в одной рукописи⁵⁵. В целом византийские рукописи заметно восполняют картину иконографического развития второй половины XI в., с трудом восстанавливаемую по плохо сохранившимся росписям церквей.

Рассмотрев ряд примеров, попытаемся выделить основные принципы и главный символический замысел, который очевидно существовал за разработанной «христологической» структурой в иконографических программах XI–XII вв. Можно утверждать, что эта структура не связана с каким-либо конкретным памятником, выступающим в роли авторитетного образца. Выбор и комбинация типов меняется практически в каждой программе, хотя при этом заметны некоторые устойчивые предпочтения в размещении отдельных образов в пространстве храма (например, Мандилион и Керамион на подкупольных арках⁵⁶). Наряду с особыми иконографическими типами, в символический ряд также включаются изображения Христа из композиций, таких как «Деисус» и «Евхаристия», или сюжетных сцен, предполагающих выделенную фигуру Христа в мандорле («Вознесение», «Преображение», «Успение» на западной стене). В зависимости от контекста, в едином, но многоликом образе Христа акцентируются те или иные символические аспекты. Так, например, нерукотворные образы демонстрируют единство Воплощения и Искупительной жертвы (поэтому Керамион часто изображается на кроваво-красном фоне), но кроме того они напоминают о чуде преложения Святых Даров в Евхаристии, подобного чуду создания первой нерукотворной иконы, которое, в свою очередь, указывает на высший догматический и литургический смысл иконопочитания в православном храме.

Состав изображений Христа весьма разнообразен, но некоторым типам отдается явное предпочтение. К числу самых распространенных относятся образы Ветхого деньми и Эммануила, часто располагающиеся близко друг от друга в купольной зоне или алтарном пространстве⁵⁷. Сопоставленные иконографические типы воплощали мысль о вечности Богочеловека — богословскую идею, яснее всего выраженную Дионисием Ареопагитом в трактате «О божественных именах»: «Потому и в священных богоявлениях при мистических озарениях Бог изображается и как седой, и как юный: старец означает, что Он — Древний и сущий „от начала“, юноша же — что Он не стареет; и оба показывают, что Он проходит сквозь всё от начала до конца»⁵⁸. Примечательно, что византийский богослов XII в. Михаил Акоминат вносит в истолкование темы ясные литургические смыслы: «Белые волосы

34. История волхвов. Рукопись Гомилий Григория Богослова из Библиотеки Греческого патриархата в Иерусалиме (Taphou 14, fol. 106v), 60-е гг. XI в.



обозначают вечность. Это говорится о том, кто существует изначально, о Ветхом деньми. Тем не менее он был принесен в жертву за нас недавно, приняв лик ребенка при воплощении»⁵⁹. Слова Дионисия Ареопагита легко соотносятся с ранневизантийскими теофаническими изображениями Христа в виде седовласого старца (синаяская икона VII в.⁶⁰), тогда как Михаил Акоминат видит перед собой иконографические типы Ветхого деньми и Эммануила. В этой связи обратим внимание, что только с середины XI в. (самые



35. Волхвы видят Христа в образах Ветхого деньми, средневека и Эммануила (Taphou 14, fol. 106v), 60-е гг. XI в.

ранние примеры в Софии Охридской и Парижском Евангелии (гр. 74) за иконографическими типами закрепляются именующие надписи «Ветхий деньми» и «Эммануил»⁶¹. Ранее надпись «Эммануил» могла сопровождать изображение Христа старца в типе Ветхого деньми, как на упомянутой синаяской иконе VII в., или образ Пантократора — на византийских монетах X в.

У Михаила Акомината образ юного Христа вызывает мысль не о вечном совершенстве и красоте, но о Воплощении и Жертве, неразрывно связанных с представлением о беззащитном ребенке. Ветхий деньми и Эммануил неотделимы друг от друга, как неразделим Христос в таинстве Евхаристии, одновременно являющийся Жертвой и принимающий эту Жертву на небесах со Св. Троицей. Старец и ребенок, показанные как одно целое, образуют в «христологической структуре» основной смысловой узел и два взаимосвязанных полюса, притягивающих и другие важные смыслы, в первую очередь — идеи священства и Св. Троицы.

Тема принесения Жертвы может быть выражена непосредственно через введение в программу образа Христа-священника, как в росписях Софии Киевской, Нерези или Нередицы. Иногда она передается через особые литургические детали в одеяниях Христа Эммануила (София Охридская, Велюса, Св. Стефан в Кастории), ведь, с точки зрения византийских богословов, воплощение есть обязательное условие священства⁶². В некоторых случаях рядом с образами Христа появляются изображения служащих ангелов в стихарях (Нерези) или ветхозаветных первосвященников (София Киевская, Мирож, Св. Стефан в Кастории), которые актуализируют

литургическое содержание образа «Великого архиерея». В данном контексте принципиально важно, что христологический ряд, как правило, проходит через сцену «Причащения апостолов» в алтарной апсиде, в которой изображается само таинство принесения Жертвы и священнодействие Христа около алтарного престола. Вспомним, что под этим изображенным престолом находится реальная трапеза земной Церкви, включенная в зрительный ряд из образов Христа. Иллюзорное священнодействие в иконографии оборачивается реальностью Святых Даров, причащаясь которых, верующий мистически соединяется с многоликим Христом, который, по словам литургической молитвы, «принося и приносимый, приемля и раздаваемый». Знаменательно, что в XI–XII вв. содержание этой молитвы стало предметом сосредоточенных размышлений, богословских споров и даже главным сюжетом Константинопольских церковных соборов 1156 и 1157 гг., на которых идея молитвы трактовалась как основополагающий принцип православного литургического сознания, что было подтверждено многочисленными цитатами из свв. отцов⁶³. Заметим, что содержание этой важнейшей литургической темы не могло быть представлено в сюжетной сцене или одном изображении. Единственным иконографическим решением была полифония иконных образов Христа, раскрывавшая мистическую роль Христа в Евхаристии, когда Он приносит Жертву, сам является Жертвой и принимает Жертву на небесах как Второе лицо Св. Троицы.

Тема Св. Троицы неотделима от священства Христа, которое есть часть домостроительства спасения, осуществляемого триединым Богом. В программах она воплощается путем выделения трех образов Христа, как ярче всего видно на своде церкви Св. Стефана в Кастории. Огромную роль играет включение в христологический ряд образа Этимасии как древнего символа Св. Троицы, который может располагаться в купольной зоне, на своде вимы, в конхе или нижнем регистре алтарной апсиды. Одновременно Этимасия есть изображение алтарного престола, часто с крестом и орудиями страстей в качестве прозрачного указания на Жертву. В символическом образе Этимасии догматическая и литургическая составляющие христологического ряда сливаются воедино. Это своего рода ключ к пониманию основного символического замысла всей изобразительной структуры. Несколько упрощая, он может быть сведен к идее нерасторжимого единства Св. Троицы и Евхаристической Жертвы. Именно эта идея покрывает всю совокупность смыслов, выраженную разными образами Христа. Идея не является чем-то принципиально новым, она абсолютно соответствует и духу, и букве святоотеческой традиции. Однако ее особая акцентация в византийских иконографических программах, начиная с середины XI в., требует объяснения, которое логично искать в богословских идеях эпохи.

Исследователями давно отмечено, что основной темой византийского богословия второй половины XI–XII вв. была антилатинская полемика, вдохновленная Великой Схизмой 1054 г.⁶⁴ Об этом написаны десятки трактатов, получивших распространение по всему византийскому миру. Об идеологическом значении полемики и ее влиянии на жизнь церкви красноречиво говорит тот факт, что

каждый из трех митрополитов, последовательно возглавлявших Русскую церковь после 1054 г., посчитал необходимым создать особый антилатинский трактат⁶⁵, в каждом случае представлявший собой новую компиляцию общевизантийских аргументов, разработанных богословами середины столетия. Центральным сюжетом полемики, ни раньше, ни позже не приобретавшим такого исключительного значения, был вопрос об опресноках — необходимости причащения квасным, а не пресным хлебом. Этот сугубо обрядовый вопрос был переведен византийскими богословами в совершенно принципиальную дискуссию о природе Евхаристической Жертвы, об истинном и ложном понимании священства Христа, Его роли в литургии и домостроительстве спасения⁶⁶. Можно сказать, что вопрос об опресноках стал импульсом к новому осмыслению основ византийской христологии, которая с середины XI в., на фоне резкого разрыва с латинским Западом, приобрела не просто богословское, но религиозно-политическое значение. Вновь акцентированное учение о Христе стало программным выражением произошедшей конфессиональной самоидентификации Византийской церкви, впервые ясно сформулировавшей тезис о своем «православии», об обладании истинно христианским вероучением, неприятие которого равносильно ереси.

Для нас особенно значима внутренняя логика византийского богословия о Христе и его важнейшие смысловые акценты. Анализ трактатов позволяет выделить две главные и взаимозависимые темы. Одна из них, наиболее полно разработанная Львом Охридским, сосредоточена вокруг идеи истинного новозаветного священства Христа, отвергающего священство иудейское, которому привержены латиняне. Значение этой специально подчеркнутой богословской идеи для появления новых литургических тем в византийской храмовой иконографии было показано нами ранее⁶⁷. Однако наряду и в связи с темой особого священства Христа византийские богословы разрабатывали и другую, не менее важную концепцию, суть которой состояла в новой акцентации и всестороннем обосновании святоотеческого тезиса о неразрывном единстве Евхаристической Жертвы (Тела Христова) и Св. Троицы.

Актуальность темы определялась выявившимся в полемике 1054 г. принципиальным разногласием с латинскими богословами в вопросе о пребывании Святого Духа в мертвом теле Христа. Согласно православной концепции, подробно аргументированной в трактатах Никиты Стифата⁶⁸, Св. Дух не покидал тело Христа после распятия, обеспечивая непрерывное единство Жертвы и Св. Троицы, осуществляющей домостроительство спасения. Зримым воплощением этого единства является православный квасной хлеб — «живая и обожженная плоть Христова»⁶⁹. Латинские теологи категорически не приняли этот тезис. Их позицию выразил кардинал Гумберт, папский легат и главный оппонент Никиты Стифата, писавший: «Хула, по которой вы утверждаете, что во время страдания и Распятия Господня, когда из ребра Его истекли кровь и вода, Святой и Животворящий Дух остался в Его обожженной плоти. Если бы это было верно, то Он бы не умер, а если бы не умер, то и не воскрес»⁷⁰. Таким образом, обрядовый спор об опресноках приобрел характер богословского конфликта по догматически важному

вопросу о природе Евхаристической Жертвы. Была обретена линия противостояния, пропасть духовного раскола, самостоятельный богословский тезис, давший мощный импульс к развитию собственно православной идеологии. Примечательно, что, стремясь к созданию целостной теории, Никита Стифат объединил этот тезис с традиционной темой Filioque, критикой латинского добавления к Символу веры, которое также рассматривалось как разрушение единства Св. Троицы⁷¹.

По наблюдению исследователей, тема единства Евхаристической Жертвы и Св. Троицы, осмысленная в антилатинском контексте, стала абсолютно доминирующей в византийской христологии XI–XII вв.⁷² Она может быть прослежена по многим трактатам от Никиты Стифата до Николая Мефонского, который в связи с посвященными Евхаристии соборами 1156 и 1157 гг. строит свое опровержение «латинствующей» ереси Сотириха Пантевгена на новом обосновании тезиса о единстве Евхаристической Жертвы и Св. Троицы. По всей видимости, пришло время осознать принадлежность духовных исканий второй половины XII в. к более крупному процессу, начавшемуся на сто лет раньше. Антилатинская полемика как таковая, критика опресноков или Filioque не составляли главного содержания этого процесса, хотя полемика была более широко известна, чем это принято думать, а в некоторых случаях можно заметить прямое отражение актуальных идей в отдельных иконографических мотивах⁷³. Вероятно, важнейшее значение полемики вокруг Схизмы 1054 г. состоит в том, что она явилась стимулом и публицистическим фоном для нового определения вероучения Византийской церкви, утверждения собственной системы духовных ценностей, создания узнаваемого образа православия, и внешне отличающегося от латинского Запада. Реформа храмовой декорации, всегда служившей для воплощения основных идеологем эпохи, наиболее полно представила происходящие изменения. Путем введения неизвестных на Западе иконографических тем и символических структур был сформирован новый образ истинно православного вероучения, в котором идеи Св. Троицы, Евхаристической Жертвы и священнодействующего Христа были проакцентированы с особой силой.

При этом мы фиксируем лишь видимые иконографические и богословские проявления более глубокого процесса, окончательно разделившего византийскую и латинскую традиции. Не вдаваясь в более подробное рассмотрение столь глобального сюжета, заметим, что данный процесс имел свой камертон. Умами богословов владел образ Христа, являющего себя от вечного небесного бытия со Св. Троицей до осязаемой конкретности Евхаристической Жертвы на алтаре. Единственной возможностью донести этот образ до всех, сделать его зримым и действенным доказательством истинности православия было создание особой иконографической структуры. Так символический ряд, составленный из разных образов Христа, появился в византийской храмовой декорации середины XI в., которая и в этом случае отразила духовные движения, вызванные к жизни Великой Схизмой 1054 г.

Примечания

- ¹ Аналитический обзор проблемы на основе существующей научной литературы по теме см.: *Spieser J.-M.* Liturgie et programmes iconographiques // *Travaux et mémoires*. 11 (1991), p. 575–590.
- ² *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // *Dumbarton Oaks Papers*. 8 (1954), p. 161–199.
- ³ Современные представления во многом определили работы Горданы Бабич и Кристофера Волтера, среди них особенно важны: *Babić G.* Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII siècle // *Frühmittelalterliche Studien* 2 (1968), S. 368–396; *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
- ⁴ Эта работа была впервые опубликована в сборнике в честь А. Н. Грабара: *Лидов А. М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 г. // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К столетию А. Н. Грабара. СПб., 1999, с. 155–177.
- ⁵ *Лидов А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 17–35. См. также раздел в настоящем издании: Византийская храмовая иконография и Великая Схизма 1054 года.
- ⁶ Об основных иконографических типах Христа, см.: *Wessel K.* Christusbild // *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. I (1963), Sp. 966–1047; *Luccbesi Pali.* Christus-Sondertypen // *Lexikon der christlichen Ikonografie*, Bd. I, S. 390–400. См. также: *Lidov A.* Images of Jesus in Byzantine Iconography // *The Cambridge Dictionary of Christianity*. Cambridge University Press, 2010, p. 642–643.
- ⁷ К примеру, в мозаиках Сан Витале в Равенне, где главный образ юного Христа в конхе соседствует с образом Христа-средовска в медальоне свода предалтарной арки (*Warland R.* Das Brustbild Christi. Rom-Freiburg-Wien, 1986, S. 245. Abb. 62, 117). Другой еще более известный пример дает Евангелие Раббулы 586 г., где и в полностраничных, и в маргинальных миниатюрах присутствуют два разных образа Христа. О ранней традиции таких изображений см.: *Thierry N.* Sur un double visage byzantin du Christ du VIe au VIIIe siècle // *Studi in memoria di Giuseppe Bovini*. Vol. II. Roma, 1989, p. 639–657. Ранневизантийские представления о полиморфизме Христа проанализированы в работе: *Дагрон Ж.* Священные образы и проблема портретного сходства // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 26–28.
- ⁸ *Милюковик-Пепек П.* Велјуса. Скопје, 1981, с. 192–195. Если изображения Пантократора и Эммануила в куполах наоса и придела сохранились хорошо, то в куполе нартекса остались только буквы IC и фрагмент нимба. Однако присутствие здесь образа Ветхого деньми кажется весьма вероятным (там же, с. 193. Сх. V. Сл. 53–53а).
- ⁹ Там же. С. 205–209. Сл. 65. Необычное иконографическое решение может быть связано с текстом видения св. Нифонта, образ которого представлен слева от алтарной апсиды, возможно, как указание на первоначальное посвящение южного придела.
- ¹⁰ См.: *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Byzantine Art in Greece. Athens, 1985. Fig. 19–20, p. 19.
- ¹¹ Трудно сказать, когда точно эти нашитые или вышитые ленты, достаточно широко распространенные в позднеантичной и раннехристианской традиции, становятся отличительной особенностью архиерейского стихаря. Скорее всего, это произошло уже средневизантийскую эпоху. В XII в. Феодор Вальсомон связывает ротатой только с одеяниями избранных епископов (*Голубинский Е.* История русской церкви. Т. 1. Ч. 1. М., 1904, с. 255). Для Симеона Солунского в начале XV в. ленты-«источники» являются неотъемлемым знаком архиерейского достоинства, символизирующим «благодать учительства» (PG. T. 155.

- Col. 712; Писания свв. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 3. СПб., 1956, с. 19). Об использовании мотива в византийской иконографии см.: *Lidov A. Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala* (8. Le Christ en surplus de prelat) // *Зораф*, 20 (1989), с. 42–43; *Lidov A. The Mural Paintings of Akhtala*. М., 1991, р. 49–50.
- ¹² *Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria*. P. 85. Fig. 7.
- ¹³ *Sinkevic I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden, 2000, p. 40–43.
- ¹⁴ О значении иконографического типа в программе росписей см.: *Лидов А. М. «Христос-священник» в иконографических программах XI–XII вв.* // *Византийский Временник*, 55 (1994), с. 191–192, а также раздел в этой книге.
- ¹⁵ *Sinkevic I.* Op. cit., p. 67. Фрагменты композиции были раскрыты во время реставрации 1972 г. (Зборник за ликовне уметности, 10, 1974, с. 314). Остатки волос Христа, написанные серой краской, указывают на тип Ветхого деньми.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 23–25; *Malmquist T. Byzantine Twelfth Century Frescoes in Kastoria*. Uppsala, 1979; *Gerstel S. Monumental Painting and Eucharistic Sacrifice in the Byzantine Sanctuary: the Example of Macedonia* (Ph. D. diss., New York University, 1993), p. 27–29.
- ¹⁷ Изображение Ветхого деньми в «Благовещении» является достаточно редким мотивом, появляющимся в византийской иконографии XI–XII вв. Более ранний пример дают кипрские росписи Асину (1105/6 г., прописаны в начале XIV в.), в которых «Благовещение с Ветхим деньми» также расположено над предалтарной аркой (*Stylianou A. J. The Painted Churches of Cyprus*. London, 1985, Pl. 65). К началу XII в. относится и знаменитая икона «Успожское Благовещение» из ГТГ, на которой изображение старца в сегменте неба сопровождается выразительной славянской надписью «Иисус Христос Тресвятый Ветхий деньми» (Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995, с. 47–50). Заметим попутно, что наиболее оригинальные особенности этой уникальной иконы — изображения Ветхого деньми и жертвенного младенца Христа на груди Богоматери — сознательно сопоставлены. На наш взгляд, автор иконографического замысла стремился отразить наиболее актуальные для эпохи символические идеи, последовательно реализованные в одновременной храмовой декорации.
- ¹⁸ Об основных символических смыслах Этимасии см.: *von Bogyay Th. Hetimasia* // *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. II (1971), Sp. 1189–1202.
- ¹⁹ *Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria*. P. 52. Fig. 17; *Gerstel S.* Op. cit., p. 30–31.
- ²⁰ *Сарабьянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // *Вопросы искусствознания*, 4/94 (1994), с. 274–283.
- ²¹ Там же, с. 276–277.
- ²² *Мясоедов В. К.* Фрески Спаса-Нередицы. Пг., 1925; *Сарабьянов В. Д.* Указ. соч., с. 283–287.
- ²³ Размещение Ветхого деньми на своде вимы, по-видимому, было достаточно традиционным в комниновскую эпоху. Близкий по времени пример находим в росписях начала XIII в. из церкви Св. Софии в Монебвасии (Греция). См.: *Skawran K. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*. Pretoria, 1982, p. 176. Примечательно, что наиболее распространенной альтернативой такого иконографического решения является изображение на своде Христа, восседающего на радуге и окруженного ореолом-мандорлой, из композиции «Вознесение» (ранний пример в Софии Охридской). Идея Теофании и Божественной Славы определяла здесь символический замысел.

- ²⁴ *Сарабьянов В. Д.* Указ. соч., с. 286.
- ²⁵ *Айналов Д. В.* Новый иконографический образ Христа // *Seminarium Kondakovianum*, II (1928), с. 19–23; *Лидов А. М.* «Христос-священник», с. 187–192. См. также раздел в этой книге.
- ²⁶ «Так, священнейшее сопребствие образует вознесение Иисуса и сидение Его с плотию одесную Отца превыше всякого начальства, и власти, и силы», — говорится в литургическом толковании Симеона Солунского. См.: Писания свв. отцов. Т. II, с. 184, 190.
- ²⁷ Истолкование программы см.: *Пивоварова Н. В.* Ктиторская тема в иконографической программе церкви Спаса на Нередице // *Вспомогательные исторические дисциплины*, XXIII (1991), с. 148–152; *Лидов А. М.* «Христос-священник», с. 192.
- ²⁸ *Stylianou A. J.* Op. cit., p. 157–185.
- ²⁹ *Jolivet-Levy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et de ses abords*. Paris, 1991, p. 132–135 (с основной библиографией). Поясное изображение в медальоне почти совершенно разрушено, видна лишь часть нимба. Предполагают, что здесь мог быть образ Богоматери или святого патрона церкви. Однако образ Христа в столь важном месте кажется нам более вероятным, близкую по времени аналогию находим в росписях касторийской церкви Панагии Мавриотиссы, где краснофонный медальон с Христом Эммануилом также представлен в центре алтарной апсиды.
- ³⁰ *Ibid.* P. 134–135; *Thierry N. Deux notes à propos du Mandyliion* // *Зораф*, 11 (1980), с. 16.
- ³¹ В росписи Чарикли килисе, расположенной неподалеку и входящей в ту же группу из трех церквей на четырех колонках, сцена «Гостеприимство Авраама» размещена над апсидой жертвенника. Еще раньше она появляется в северной апсиде (жертвенника?) в Новой церкви Токали. См.: *Jolivet-Levy C.* Op. cit., p. 99–100. Pl. 67. Fig. 1. Таким образом, полуфигура Авраама в южной апсиде, являющаяся своеобразной аллюзией одновременно на древнюю теофанию, на ветхозаветный прообраз евхаристической жертвы и на Св. Троицу, принадлежит к хорошо известной в Каппадокии иконографической традиции. В данном контексте литургический смысл Мандилиона — «нерукотворного образа» над алтарным престолом — становится более понятен.
- ³² *Царевская Т. Ю.* Некоторые особенности иконографической программы росписей церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»), близ Новгорода // *Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции*. СПб., 1996, с. 83–84; *Сарабьянов В. Д.* Указ. соч., с. 287–290.
- ³³ *Grigoriadou-Cabagnols H. Le décor peint de l'église de Samari en Messene* // *Cahiers Archéologiques*, 20 (1970), p. 182–185. Fig. 4–5. Исследование иконографического типа см.: *Belting H. The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New York, 1990, p. 122–129. О символической связи этого образа с Мандилионом см.: *Гергель III.* Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 80. Ил. 3.
- ³⁴ Росписи Софии Охридской датируются временем правления архиепископа Льва (1037–1056) и, вероятно, появились в последние годы этого правления. Датировка мозаик и фресок Софии Киевской колеблется в пределах нескольких десятилетий XI в. Наиболее правдоподобной представляется дата освящения каменного собора 11 мая 1046 г., независимо предложенная В. Н. Лазаревым и А. Поппе и недавно поддержанная в работе: *Акентьев К. К.* Мозаики киевской Св. Софии и «Слово» митрополита Иллариона в византийском литургическом контексте // *Литургия, архитектура и искусство византийского мира* / Под ред. К. К. Акентьева. СПб. 1995, с. 80. Однако современные

архитектурно-археологические исследования позволяют утверждать, что мозаики были сделаны некоторое время спустя, с большой вероятностью уже после освящения собора и после того, как был заложен второй регистр окон в алтарной апсиде (*Тоцкая И. Ф.* Исследование строительного производства Киевской Софии // Проблемы изучения древнерусского зодчества. СПб., 1996, с. 26–29). На наш взгляд, заказчиком мозаик и новой иконографической программы мог быть митрополит Ефрем (1055–1065), при котором состоялось новое освящение храма (4 ноября) и который был автором недавно обнаруженного антилатинского трактата об опресноках, возникшего под прямым влиянием Схизмы 1054 г.

- ³⁵ *Лидов А. М.* «Христос-священник», с. 188–189. См. также одноименную статью в наст. сборнике.
- ³⁶ *Walter Chr.* Art and Ritual. P. 184–196; *Лидов А. М.* Схизма..., с. 18–19.
- ³⁷ *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Зограф. 17(1986), с. 5–20, а также раздел «Христос, освящающий храм» в настоящем издании.
- ³⁸ Там же, с. 8–9. Иконография рассмотрена: *Grabar A.* Les peintures murales dans le chœur de Ste-Sophie d'Ochrid // Cahiers Archéologiques, XV (1965), p. 258–260; *Babić G.* Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209) // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, II. Athens, 1981, p. 32–33; *Kepetzis V.* Tradition iconographique et création dans une scène de Communion // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 32/5 (1981), p. 443–451. Выделение особого иконографического типа «Молитва проскомидии» (*Grabar A.* Le rouleau liturgique, p. 174) не кажется оправданным, перед нами один из двух основных изводов темы «Причащение апостолов» или, лучше, «Евхаристии», сочетающей изображения разновременных литургических эпизодов. Изображение в левой руке Христа иногда трактуется как огромная просфора (*Губин В.* Византийские фрески у Югославии. Београд, 1975, с. 10), что, на наш взгляд, маловероятно. См.: *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея»..., с. 9.
- ³⁹ *Miljković-Pepel P.* La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier située au nord de l'iconostase de St. Sophie à Ochrid // Akten des XI. International Byzantinistenkongress 1958. München, 1960. S. 388–391; *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея»..., с. 9–11. Рис. 5–6.
- ⁴⁰ *Толстая Т. В.* «Сорок севастианских мучеников» в иконографической программе жертвенника Софии Охридской // Byzantinoslavica, LVI. 3 (1995), с. 743–752, fig. 1.
- ⁴¹ *Лидов А. М.* «Христос-священник»..., с. 190–191.
- ⁴² *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея»..., с. 11–12.
- ⁴³ *Грозданов Ц.* Явление Премудрости св. Јовану Златоустом у св. Софии Охридској // Сборник радова Византолошког института, 19 (1980), с. 147–154; *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея»..., с. 13.
- ⁴⁴ Анализ программы см.: *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009, с. 152–153.
- ⁴⁵ *Лидов А. М.* Схизма..., с. 17–27.
- ⁴⁶ *Снегаров И.* История на Охридска архиепископия. Т. 1. София, 1924, с. 195–197, 266–267; *Smith M. H.* «And Taking Bread...» Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978, p. 107. См. также: *Бармин А. Б.* Полемика и Схизма. История греко-латинских споров IX–XII веков. М., 2006.
- ⁴⁷ *Grabar A.* La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age // *Grabar A.* L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. T. 1. Paris, 1968, p. 54–56; *Der Nersessian S.* Recherches sur les miniatures du Parisinus gr. 74 // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 21 (1972), p. 109–117.

- ⁴⁸ *Tsuji S.* The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 // Dumbarton Oaks Papers, 29 (1975), p. 174–187.
- ⁴⁹ *Galavaris G.* The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979, p. 93–100.
- ⁵⁰ *Michel A.* Die Vier Schriften des Niketas Stethatos über die Azymen // Byzantinische Zeitschrift, 35 (1935), S. 308–336; Nicetas Stethatos. Opusculs et letters / Ed. J. Darrouzes. Paris, 1961.
- ⁵¹ Приношу искреннюю признательность Имгард Хуттер (Imgard Hutter), ознакомившую меня с выводами ее тогда находившейся в печати работы, в которой обосновывается датировка Парижского Евангелия концом 50-х гг. XI в. и мысль о появлении новых иконографических программ в рукописях Студийского скриптория. В данной связи особое значение приобретает факт существования рукописей, иконографические программы которых отразили политико-религиозную ситуацию после Схизмы 1054 г. См.: *Kalavrezou I., Traboullia N., Sabar S.* Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752 // Dumbarton Oaks Papers, 47(1993), p. 197–219.
- ⁵² *Avner T.* The Impact of the Liturgy on Style and Content. The Triple-Christ Scene in Taphou 14 // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32/5 (1982), S. 459–467.
- ⁵³ The Treasures of the Mount Athos. Vol. 1. Athens, 1973. Pl. 191, p. 435.
- ⁵⁴ *Martin J.* The Illustrations of the Heavenly Ladder by John Climacus. Princeton, 1954, p. 49. Fig. 70.
- ⁵⁵ Яркий пример сочетания двух редких иконографических типов дают миниатюры синайской рукописи Гюмий Григория Назианзина (Sinai, gr. 339. Fol. 9v), где «Эммануил во славе» изображен в заставке Второй проповеди на Пасху, а «Христос Ангел Великого Совета» представлен на том же листе слева от инициала, также в виде теофанического видения, созерцаемого совместно пророком Аввакумом и св. Григорием Назианзином: *Der Nersessian S.* Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange // CahArch. XIII (1962), p. 209–216. Fig. 25. Об изображениях «Эммануил во славе» см.: *Weyl Carr A.* Gospel Frontispieces from the Comnenian Period // Gesta, 31/1 (1982), p. 3–20; *Nelson R. S.* The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980, p. 55–73.
- ⁵⁶ По всей видимости, такое расположение было связано с местонахождением реальных реликвий Мандилиона и Керамиона, которые, по свидетельству источников, были подвешены к подкупольным аркам церкви Богоматери Фарос Большого императорского дворца в Константинополе: *Лидов А. М.* Мандилион и Керамион. Иконический образ сакрального пространства // А. М. Лидов. Иеротопия. Пространственные иконы..., с. 11–135.
- ⁵⁷ До последнего времени наиболее серьезный анализ иконографических типов Ветхого деньми и Эммануила был предложен в старой работе Г. Милле, которой пользовались практически все, писавшие на эту тему: *Millet G.* La Dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances. Paris, 1945, p. 42–44, 61–81. Недавно появились две новые работы: *Glichitch A.* Iconographie du Christ-Emmanuel, origine et développement jusqu'au XIVe siècle. Paris, 1990 (these de doctorat); *Bingham S.* The Image of God the Father in Orthodox Theology and Iconography and other Studies. Torrance, 1995.
- ⁵⁸ *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии / изд. Г. М. Прохорова. СПб., 1994, с. 294–295.
- ⁵⁹ *Millet G.* Op. cit., p. 43.
- ⁶⁰ *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Princeton, 1976. B. 16, p. 41–42. Pl. XVIII, LXII–LXIII.
- ⁶¹ Можно думать, что речь идет о сознательной кодификации иконографических типов, которая стала частью более общей программы, вдохновленной полемикой вокруг Схизмы 1054 г.

- ⁶² Houssiau A., Mondet J.-P. Le sacerdoce du Christ et de ses serviteurs selon les pères de l'église. Louvain-la-Neuve, 1990, p. 133–136.
- ⁶³ Материалы собора см.: PG. Т. 140. Col. 137–282. См. также: Успенский Ф. Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891; Черемухин П. Константинопольский собор 1157 года и Николай, епископ Мефонский // Богословские труды. 1 (1960), с. 87–109.
- ⁶⁴ Чельцов М. Полемика между греками и латинянами по вопросу об опресноках в XI–XII веках. СПб., 1879; Michel A. Humbert und Kerullarius. Quellen und Studien zum Schisma des XI. Jahrhunderts. Teil 1–2. Paderborn, 1924–1931; Бармин А. Б. Полемика и Схизма. История греко-латинских споров IX–XII веков. М., 2006.
- ⁶⁵ Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). СПб., 1996, с. 280–290, 451–452. О греческом трактате митрополита Ефрема (1055–1065), недавно обнаруженном в Ватиканской библиотеке, см.: Чичуров И. С. Схизма 1054 г. и антилатинская полемика полемика в Киеве (середины XI — начала XII века // Russia Mediaevalis, IX/1 (1997), с. 43–53.
- ⁶⁶ Erickson J. H. Leavened and Unleavened: Some Theological Implications of the Schism of 1054 // St. Vladimir's Theological Quarterly. 14/3 (1970), p. 155–176.
- ⁶⁷ Лидов А. М. Схизма..., с. 17–35.
- ⁶⁸ Michel A. Die Vier Schriften, S. 308–336; Бусыгина М. А. Догматическое содержание полемики об опресноках в XI веке // Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей религиозно-философской школы. 1. СПб., 1992, с. 20–27.
- ⁶⁹ Michel A. Humbert und Kerullarius, Bd. 1, S. 326.
- ⁷⁰ Will C. Acta et scripta, quae de controversiis ecclesiae graecae et latinae seculo undecimo composita extant. Lipsiae et Marburgi, 1861 (Repr. Frankfurt, 1968), S. 137; Бусыгина М. А. Догматическое содержание..., с. 22.
- ⁷¹ Smith M. H. «And Take Bread...» Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978.
- ⁷² Smith M. H. «And Taking Bread». The Development of the Azyme Controversy. Paris, 1982; Бусыгина М. А. К изучению догматического содержания византийской полемической традиции в XI–XII вв. // Славяне и их соседи. Католицизм и православие в странах Центральной и Восточной Европы в средние века. М., 1991, с. 5–15. О Николае Мефонском см.: Арсений (Иващенко). Два неизданных сочинения Николая, епископа Мефонского, писателя XII века. Новгород, 1897; Черемухин П. Указ. соч., с. 87–109; Nicholas of Methone. Treatise Against Soterichos / Ed. A. Demetrakopoulos. Hildesheim, 1965. См. также: Епископ Николай Мефонский и византийское богословие. Сборник исследований. М., 2007.
- ⁷³ К примеру, демонстрируемый дискос в руке Христа из «Евхаристии» или ряд из шести римских пап в диаконнике Софии Охридской. См.: Лидов А. М. Схизма..., с. 24–25.

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

Росписи Софии Охридской, созданные по заказу архиепископа Льва (1037–1056), занимают исключительно важное место в истории византийского искусства¹. Иконографическая программа Софии Охридской дает один из первых примеров средневизантийской системы храмовой декорации, в научной литературе она рассматривается как завершение предшествующего развития и одновременно новая точка отсчета². Важнейшей новой чертой иконографической программы является изображение «Причащения апостолов (Евхаристии)» в среднем регистре алтарной апсиды, которое становится с этого времени центральной темой византийских росписей³. На стене вимы изображена единственная в своем роде сцена «Литургия Василия Великого», в которой видят источник композиции «Служба свв. отцов», получившей широчайшее распространение в византийской монументальной живописи конца XI в. По своему значению эта иконографическая программа может быть сопоставима только с системой росписей Софии Киевской, но отличается от последней несравненно большей сложностью, обилием редких и даже уникальных особенностей.

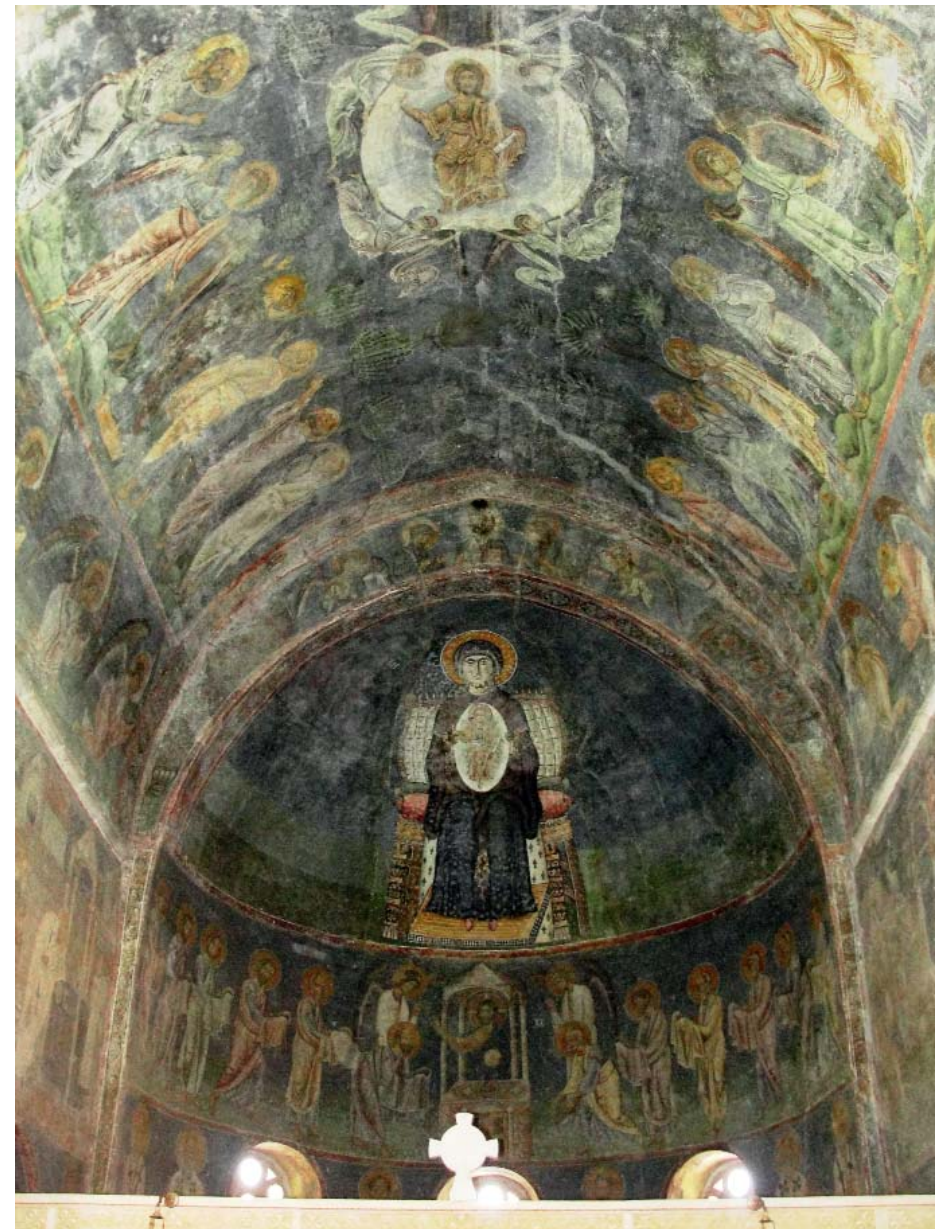
С момента раскрытия и первого описания фресок иконографическая программа Софии Охридской вызывает пристальное внимание историков византийского искусства, ей посвящены специальные исследования С. Радойчица⁴, А. Грабара⁵, А. Эпштейн⁶, Ц. Грозданова⁷ и других авторов⁸. В основных чертах иконографическая программа была глубоко и правильно интерпретирована. Однако некоторые важные особенности еще не получили убедительного истолкования и вызывают недоумение исследователей. К их числу принадлежит странное изображение Христа Эммануила в композиции «Богородица с младенцем на троне», украшающей конху алтарной апсиды (ил. 1–3). Правильная интерпретация этого образа тем более важна, что он, по мнению ряда исследователей, является ключевым для понимания всей иконографической программы росписей. Главная задача настоящей работы — истолкование этого изображения и выяснение его значения для иконографической программы Софии Охридской и для истории византийского искусства в целом.

Самой необычной и наиболее важной особенностью изображения Христа Эммануила представляется белая лента, положенная поверх длинного золотисто-охристого одеяния. Лента проходит за шеей, почти соединяется на груди и трижды опоясывает фигуру Христа. На ленте видны крестообразные украшения, отделенные друг от друга парами тонких полосок. А. Эпштейн определяет эту ленту как диаконский орарь и считает, что Христос здесь

изображен в виде диакона⁹. Однако К. Уолтер справедливо отмечает неубедительность подобной идентификации, плохо согласующейся и с византийскими богословскими представлениями, и с практикой использования литургических одеяний¹⁰. Исследователь византийской иконографии и церковных ритуалов рассматривает «ленту» как сдержанное указание на священство Христа, но оставляет открытым вопрос о конкретном символическом содержании этого изображения.

На наш взгляд, необычное одеяние Христа может быть правильно объяснено, если обратиться к византийским текстам богослужебных толкований. В сочинении Симеона Фессалоникийского «Разговор о священнодействиях и таинствах церковных» сохранилось подробное описание византийского обряда освящения храма. Приведем интересующую нас часть этого текста: «В храм, который должен быть освящен, приходит архиерей, как и Бог пришел к нам, чтобы освятить нас. И облачается во все архиерейские одежды, являя воплощение за нас Бога Слова. Поверх него (облачения) надевает белый синдон, от плеч доходящий до ног, во образ Христова синдона при погребении. Ведь поскольку он имеет намерение воздвигнуть гроб Христов и освятить (его), речь идет о священной трапезе, то (он) изображает и все, что относится к гробу, подражая погребаемому Христу. И опоясывает синдон тремя поясами во славу Троицы: за шеей — ради разума и в знак служения Богу, под руками на груди — ради силы словесной, на поясе — ради чистоты и крепости; первое — во имя Отца, второе — Слова, третье — животворящего и пречистого Духа. Также и на руки налагает платы как нарукавники, соединенные с синдоном. И каждый из них обвязывает тремя поясами — во образ всемогущей Троицы. Ибо руки твои, — говорит отцу Давид, — то есть Сын и Св. Дух, сотворили меня и создали меня. И девятью поясами становятся эти девять пут, обозначая девять чинов ангелов, троически проповедующих Троицу. Но иерарх перепоясывается таким образом и как служитель великого дела, прося себе силы у Бога и подготавливая себя к делу; а может быть и из уважения к священническому облачению, дабы не осквернить его...»¹¹

Приведенный текст не во всех деталях совпадает с изображением Христа Эммануила. К примеру, в изображении отсутствуют нарукавники с тройными лентами. Однако, тем не менее, сходство описанного и изображенного одеяний очень выразительно. Обратим внимание на ленту или пояс, идущий за шеей, на тройной пояс под руками, несомненно символизирующий Св. Троицу. Если представить, как практически осуществить рекомендации текста, то трактовка одеяний в росписях Софии Охридской покажется наиболее правдоподобной. Длинное и одноцветное облачение Христа Эммануила вполне может быть названо «синдоном». Это слово в византийское время не имело точного смысла. Термином «синдон» обозначали любое изделие из полотняной ткани: плащаницу, покров для алтаря или одежду. В тексте речь идет о белом синдоне, а облачение Христа — желтое. Но это противоречие легко объяснимо. Во фресках Софии Охридской желтый становится своеобразным «синонимом» белого цвета, к примеру, в некоторых случаях белые стихари диаконов также написаны желтым тоном.



1. Вид на алтарную апсиду Софии Охридской, середина XI в.



2. Богоматерь с младенцем на троне в алтарной апсиде Софии Охридской, середина XI в.



3. «Христос-архидиакон», освящающий храм, в конхе алтарной апсиды Софии Охридской, середина XI в.

Сравнение текста и иконографического типа показывает, что сходство носит значительно более принципиальный характер, чем отличия. И Симеон Фессалоникийский, и автор иконографической программы Софии Охридской имели в виду одно и то же одеяние, использовавшееся только в ритуале освящения храма, свершать который имел право священнослужитель в сане не ниже епископа. Таким образом, Христос Эммануил в конхе Софии Охридской представлен как архиерей, освящающий храм.

Происхождение описанного типа одеяний достаточно хорошо понятно. Оно связано с символикой ритуала. Архиерей, освящающий храм, изображает погребаемого Христа, полотняный синдон — плащаницу, лента — пояс, которым, по древнему обряду, обвязывалась плащаница. Своего рода прообраз этой ленты можно видеть в сценах «Воскрешение Лазаря». Украшение на ленте (кресты и двойные полосы) характерны для лентовидных элементов литургических одеяний, их можно найти в некоторых византийских изображениях диаконских орарей и священнических епитрахилей, изначально также представлявших собой скрепленную на груди ленту. Символика украшений вполне традиционна, крест напоминает об искупительной жертве, сдвоенные полосы — о единстве природ во Христе.

Определив конкретное содержание образа Христа Эммануила в конхе, важно выяснить, что оно дает для понимания иконографической программы Софии Охридской. В первую очередь выявим редкие особенности в изображении «Богоматери с младенцем на троне» в конхе. Для этого сравним его с традиционными решениями аналогичной темы, к примеру, с композицией IX в. из алтарной апсиды Софии Константинопольской или с почти одновременной мозаикой из церкви Хосиос Лукас. Сравнение позволяет отметить следующие нетрадиционные черты, перечисляемые по мере возрастания их необычности: младенец Христос благословляет рукой, отведенной в сторону, восседает как бы на невидимой радуге, Эммануил изображен в овальной мандорле, зеленоватой в центре и ярко белой по краю, сознательно нарушены естественные пропорциональные соотношения между фигурами Богоматери и младенца, мандорла изображена строго в центре симметричной, геометрически определенной композиции.

Последняя особенность не является следствием ни индивидуального стиля художника, ни его недостаточного профессионального мастерства. Это ясно видно при сравнениях с другим изображением «Богоматери с младенцем на троне», созданным тем же автором и расположенном на западной грани южного предалтарного столпа¹². Примечательно, что во второй композиции не только соблюдены правильные пропорции, но и отсутствуют почти все редкие иконографические детали, имеющиеся в изображении в конхе. Продолжая сравнение, можно заметить, что изображение Богоматери в композиции конхи отличается некоторой «нейтральностью», «абстрагированностью», «обезличенностью», чем контрастирует с изображением Христа. Так, карнация в лице Богоматери достаточно светлая, в лице Христа — более темная и интенсивная, абрис фигуры Богоматери обобщенный, контур фигуры Христа — более сложный и выразительный. В целом изображение Богомате-

ри, сделанное в строгой сине-коричневой гамме, предстает как своеобразное обрамление сияющей зеленоватой-белой мандорлы с золотистым изображением Христа (ил. 2).

Особое выделение образа Христа в конхе Софии Охридской не осталось незамеченным исследователями. По мнению С. Радойчи-ча, оно связано с посвящением храма, стремлением выразить идею Софии Премудрости Божией, зримым Воплощением которой является образ Христа-Логоса, второго лица Троицы¹³. Богоматерь в этом истолковании предстает как место обитания Премудрости. В Софии Охридской изобразительными средствами выражен тот же смысл, что и в словах надписи над изображением Богоматери Оранты в конхе Софии Киевской: «Бог посреди нее...»¹⁴. София, Христос, Богоматерь неразрывно связаны с идеей Церкви. Олицетворение Богоматери — Церковь стало одной из излюбленных тем византийской богословской мысли. При этом Церковь есть «дом Премудрости»; по словам литургического толкования, «Церковь есть дело ипостасной и живой Премудрости Божией, которая в этом божественном своем теле создала себе храм»¹⁵.

Глубокие семантические связи, объединяющие эти высокие понятия, хорошо изучены в научной литературе¹⁶. Нас интересует только один аспект большой проблемы, непосредственно касающийся иконографии «Христа-архиерея, освящающего храм». Это изображение в контексте названных символов несомненно должно было рождать у византийца XI в. ряд ассоциаций. Назовем некоторые из них. Христос, воплотившись в теле Богоматери, освятил его, подобно архиерею, освящающему храм. Христос, рожденный от Богоматери, пришел в мир как архиерей, дабы освятить «храм новой веры». Христос, воплотившийся, распятый, вознесшийся и вечно пребывающий на небесах как второе лицо Троицы, есть великий архиерей, дающий начало и освящение любому земному храму. Образ «Христа-архиерея, освящающего храм» в конхе Софии Охридской был конкретным выражением темы Софии Премудрости Божией, в основе которой лежала «идея освящающей силы Бога, концентрическими кругами распространяющейся на мироздание»¹⁷. Как пишет историк византийской богословской мысли, «София — Мария — Церковь: это триединство говорило византийцу об одном и том же — о вознесении до божества твари и плоти, о космическом освящении»¹⁸.

В связи с этим заслуживает внимания изображение овальной мандорлы. Этот мотив христианской иконографии традиционно возводят к римскому типу *imago clipeata*, портрету на особом типе щита с каймой по краю, символические формы которого имеют глубокие древневосточные корни¹⁹. *Clipeus*, использовавшийся в погребальных портретах и в изображениях обоженных императоров, символизировал вечность и власть над мировым космосом. Он нес в себе и идею торжественного прославления, сохранились изображения богини победы Виктории, держащей в руках *clipeus*. В научной литературе указывается, что римская императорская иконография не была единственным источником мотива мандорлы, поскольку существует ряд выразительных отличий в использовании этого мотива античным и христианским искусством. В качестве более важного источника предлагается хорошо известная на

Ближнем Востоке в первые века нашей эры раннебуддийская иконография, где мандорла имеет значение не плоского щита, но нематериального сияния, ореола, окружающего фигуру божества²⁰. Однако и в римском, и в раннебуддийском искусстве символика мандорлы неразрывно связана с идеями вечности и прославления.

Рассматривая изображения в конхе Софии Охридской, мы можем убедиться, что правомерно говорить о нескольких источниках мотива мандорлы в византийском искусстве. С одной стороны, Богоматерь поддерживает мандорлу двумя руками как некий щит, с другой — мандорла несомненно изображает светящийся ореол: концентрированный зеленоватый свет, постепенно разрежаясь, становится по краям чисто белым. Художник показывает не просто сияние, но направленное движение света. Росписи Софии Охридской дают единственный известный во всей византийской монументальной живописи послеиконоборческого времени²¹ пример изображения мандорлы в композиции «Богоматерь с младенцем на троне». По-видимому, обращение к столь редкому мотиву было не случайно и прямо связано с образом «Христа-архиерея, освящающего храм». Составители программы росписи стремились зримо воплотить идею «освящающей силы Бога», представив ее в виде исходящего от Христа сияния. Интересно, что образ в конхе был настолько необычен, что в XIII в., когда его первоначальный смысл был забыт, композицию «Богоматерь с младенцем» переписали, изобразив Христа без ореола и в обычных одеяниях (ил. 4)²².

Идея освящения сочеталась в композиции Софии Охридской с темой прославления Христа как владыки универсума. Эммануил, восседающий на радужном престоле, изображен как космократор, пребывающий на небесах правитель вселенной. Легко увидеть значительное сходство этого изображения с образом Христа в ореоле из композиции «Вознесение», расположенной в своде вимы над конхой (ил. 1). Здесь тема прославления Христа получает развитие, повествовательный характер композиции позволяет добиться органичного перехода от символических образов алтарной апсиды к сюжетным изображениям «Домостроительства спасения» на стенах церкви²³.

Выразительной общей чертой изображений Христа в конхе и своде вимы Софии Охридской является жест поднятой и отвернутой в сторону правой руки. Этот жест нередко встречается в византийском искусстве, но все же для изображений младенца в конхе более характерно расположение благословляющей руки перед грудью. Семантические истоки жеста поднятой руки находят еще в магических ритуалах. Однако к III в. н. э. он окончательно утвердился в римской императорской иконографии как жест всевластия и дарования спасения²⁴. В этом символическом значении он наследуется и византийским искусством.

Описанный жест трижды встречается в иконографической программе алтарных росписей Софии Охридской. Мы находим его в изображении Христа, стоящего за алтарем, в центре композиции «Евхаристия» строго под изображениями Христа в своде вимы и в конхе. Эти три алтарных образа несомненно объединяет единый замысел. Христос в композиции «Причащение апостолов» представлен как иерей, свершающий небесную литургию²⁵. В «Воз-



4. Образ Богоматери с младенцем, написанный поверх первоначального образа в конхе алтарной апсиды Софии Охридской, XIII в.

несении» он изображен как «Царь Славы», владыка вселенной. Образ в конхе соединяет и те, и другие черты. Поза Христа говорит о космократоре, необычное одеяние — о первосвященнике. По определению литургического толкования, «он есть освящающий и прославляющий как единый Царь и Архиерей»²⁶. Кроме того, в отличие от изображений в «Вознесении» и «Евхаристии», Христос в конхе представлен и типе младенца Эммануила, который воспринимался византийцами как емкий символ воплощения и искупительной жертвы. Сияющий ореол, указывающий на божественную природу образа, создает своеобразную семантическую основу изображения, объединяющую идеи царственности, священства и жертвенности Христа. Представленный в конхе Софии Охридской образ «Христа-архиерея, освящающего храм», заключающий в себе все основные идеи храмовой декорации, является смысловым центром иконографической программы росписи.

Изображение Христа в «Евхаристии», рассмотренное в связи с образом в конхе, позволяет заметить одну деталь, о которой не упоминали исследователи. Хитон Христа лежит поверх особой рубашки. Мы видим часть рукава от локтя до кисти. О том, что это отдельное от хитона одеяние, говорит сравнение с другими аналогичными изображениями Христа. В этих композициях Христос либо благословляет обнаженной от локтя рукой, либо, как в Бристольской псалтыри или псалтыри Феодора XI в., изображается рукав белой рубашки, контрастирующий с более темным по цвету хитоном²⁷. Примечательную особенность этого одеяния в росписях Софии Охридской создают странные нарукавники, представляющие собой ленту, шесть раз (или два раза по три) обвязанную вокруг кисти. Можно предположить, что отмеченная особенность указывает на архиерейское облачение в момент освящения храма, поскольку именно такой лентой должны быть обвязаны нарукавники синдона. Если наше предположение верно, то под хитоном Христа надет синдон архиерея, освящающего храм, и Христос как бы совершает первую литургию в только что освященном храме. Предположение хорошо согласуется с логикой ситуации: как архиерей надевает синдон поверх своих традиционных облачений, так поверх синдона одеты обычные хитон и гиматий.

Образы Христа в конхе и в композиции «Причащение апостолов» объединяет еще одна особенность иконографической программы. К «Христу-архиерею, освящающему храм» подходит в своем роде уникальная процессия ангелов, изображенных по шесть фигур с каждой стороны в нижней части свода вимы. Позы ангелов, склонившихся с покровенными руками, повторяют движения апостолов в сцене «Причащение апостолов» (ил. 5, 6). Составитель программы не только указывает на родственную близость двух изображений священнодействующего Христа, но и подчеркивает литургический характер образа в конхе.

Уточнить символическое содержание образа в конхе помогают два других изображения «Богоматерь с младенцем на троне», сохранившиеся на западных гранях предалтарных столпов (ил. 7, 8). Изображения, выделенные арками в особые иконные композиции, располагались по обе стороны от алтарной преграды. Человек, подходящий к алтарю, мог одновременно видеть три образа Богоматери



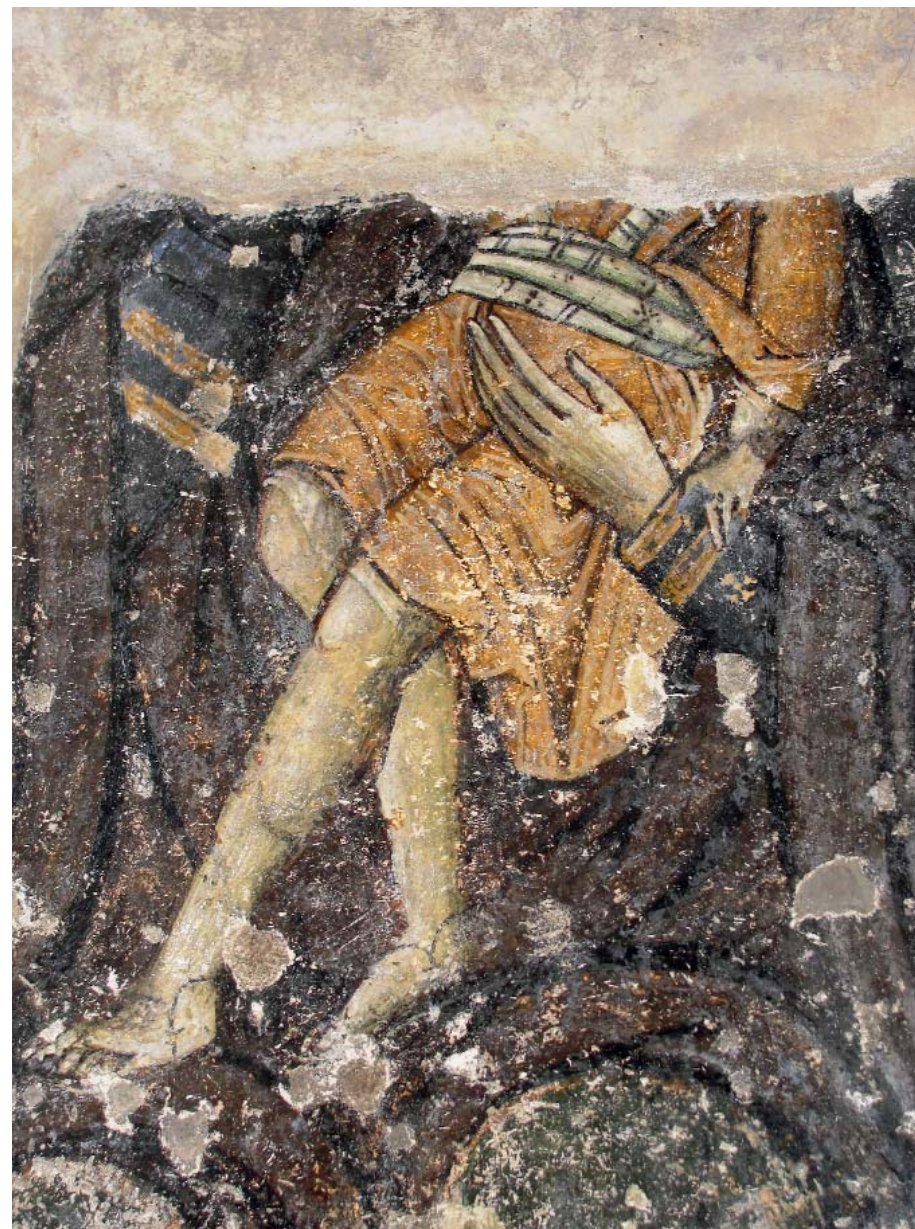
5. Апостолы с покровенными руками в «Причащении апостолов» в алтарной апсиде Софии Охридской, середина XI в.

6. Ангелы с покровенными руками на северной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.





7. Богоматерь с младенцем на западной грани южного пред-алтарного столпа, середина XI в.



8. Богоматерь с младенцем на западной грани северного предалтарного столпа, середина XI в.

с младенцем, связанные единым иконографическим замыслом. В лучшем состоянии до нашего времени дошло изображение на южном столпе, где представлен хорошо известный тип Богоматери, держащей перед собой на коленях младенца Христа, благословляющего отведенной правой рукой, а в левой держащего свернутый свиток. Позы Богоматери и младенца полностью совпадают с изображением в конхе. Однако отсутствуют необычные одеяния Христа, сияющий ореол, кроме того, пропорциональные соотношения фигур приближены к естественным. Композиция носит подчеркнуто репрезентативный характер, Христос изображен как явившийся в мир Пантократор.

Принципиально иное решение находим в композиции на северном столпе (ил. 9). К сожалению, сохранилась только центральная часть изображения, но она тем не менее позволяет получить представление об особенностях изображения младенца. Христос показан со скрещенными ногами, в короткой до колен рубашке, левой рукой он прикасается к поддерживающей руке Богоматери. Наиболее выразительной особенностью является белая лента с двойными синими полосками, в точности повторяющая аналогичную деталь одеяний Христа в конхе. Она трижды обернута вокруг пояса, различим кончик ленты, поднимающийся от пояса к шее. Эта деталь, символическое значение которой нам уже известно, указывает, что в изображении на северном предалтарном столпе Христос, так же как и в конхе, представлен в образе архиерея, освящающего храм. П. Мильковик-Пепек реконструирует композицию в целом как «Умиление»²⁸. Но подобная интерпретация не убеждает, поскольку фигура Христа скорее раскрыта вовне, чем прижимается к Богоматери. Близкие иконографические аналогии более позднего времени (к примеру, кипрская икона XIV в. из церкви Фанеромени в Никосии) позволяют считать, что в охридской фреске Христос правой рукой благословлял Богоматерь, чуть склонившуюся к своему сыну. Изображение на северном столпе подчеркивало особую близость Богоматери и младенца, воплощением которой был образ Христа-архиерея, освящающего и благословляющего Богоматерь-Церковь. Изображения «Богоматери с младенцем» на предалтарных столпах как бы раскрывали две основные грани центрального образа в конхе, представляя царственного Христа, явившегося в мир и благословляющего всех входящих в храм, и священнодействующего Христа, обращенного к своей Церкви.

Было бы интересно выяснить, как образ «Христа-архиерея, освящающего храм» соотносится с другими композициями алтарной росписи Софии Охридской. Ряд редких изображений представлен на стенах вимы. На южной стене можно видеть расположенные с запада на восток четыре сцены из жизни Авраама, которые, если следовать библейским событиям, легко подразделяются на две группы: «Явление Аврааму трех ангелов» и «Гостеприимство Авраама»; «Приготовление к жертвоприношению Авраама» и «Жертвоприношение Авраама» (ил. 9, 10). Изображение «Гостеприимства Авраама» и «Жертвоприношения Авраама» понимались в Византии как наиболее выразительные ветхозаветные прообразы Евхаристии, хорошо известные в еще доиконоборческих иконографических программах (к примеру, мозаики вимы Сан Витале в Равенне,



9. Цикл Авраама на южной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.

VI в.). Примечательной особенностью Софии Охридской является стремление составителя иконографической программы подчеркнуть повествовательное начало в цикле, показать сцены как постепенно разворачивающееся действие. Ветхозаветные композиции здесь представлены не только как символы евхаристии, но и как прообраз длящейся во времени литургии. Подразделение сцен на две группы может быть определено желанием, с одной стороны, показать участие в литургии Св. Троицы, прообразованной тремя ангелами в «Явлении Аврааму» и «Гостеприимстве Авраама», с другой — акцентировать значение жертвоприношения, составляющего основу литургического ритуала.

Если изображения на южной стене достаточно хорошо поддаются истолкованию, то интерпретация сцен на северной стене представляет собой значительно более сложную задачу. Четыре композиции северной стены не имеют прямых аналогий в других иконографических программах. Они также легко подразделяются на две группы, расположенные с запада на восток: сначала ветхозаветные сцены «Три отрока в пещи огненной» и «Лестница Иакова», за ними «Явление Премудрости Иоанну Златоусту» и «Литургия Василия Великого» (ил. 11, 12). Изображения двух последних сцен сохранились только в Софии Охридской. Характерно, что ветхозаветные сцены отличаются от изображений создателей литургии даже по композиции: в первых сценах она строится по вертикали, а в двух последующих — по горизонтали.

Исследователи объясняли появление ветхозаветных сцен в виме Софии Охридской их связью с темами воплощения и евхаристии²⁹.



10. «Авраам встречает трех ангелов» и «Гостеприимство Авраама» на южной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.

Такой точке зрения нельзя отказать в праве на существование, поскольку все изображения в христианском храме так или иначе связаны с этими темами. Однако идея воплощения и евхаристии в композициях «Три отрока в печи огненной» и «Лестница Иакова» никак особенно ярко не выражены и не способны объяснить исключительного положения названных сцен в системе росписи. Более близкой к истине представляется интерпретация О. Е. Этингоф, которая рассматривает ветхозаветные композиции как хорошо известные прообразы Богоматери³⁰. Три отрока указуют на утробу Богоматери, опаленную божественным огнем и оставшуюся невредимой; лестница, соединившая небо и землю, становится высоким символом земной женщины, родившей божественного младенца. Однако, соглашаясь с подобной интерпретацией, нельзя не отметить, что остается открытым вопрос, почему именно эти композиции были выбраны из многочисленных и не менее популярных ветхозаветных прообразов Богоматери и как они соотносятся с расположенными рядом изображениями. Как нам кажется, объяснение можно найти в связи композиций «Три отрока в печи огненной» и «Лестница Иакова» с идеями Церкви и освящения храма.

Более ясно этот смысл выражен в сцене «Лестница Иакова», или «Сон Иакова» (ил. 13). Он заключен в самом ветхозаветном тексте, описывающем это событие (Быт. 28, 16–18): *«Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем, а я не знал. И убоялся и сказал: как страшно сие место. Это не иное что как дом Божий, это врата небесные. И встал Иаков рано утром и взял камень, который положил себе изголовьем, и поставил его памятником; и возлил елей на верх его»*. Этот ветхозаветный текст почти полностью цитируется в православном ритуале освящения церкви, архиерей поет его вместе со всем клиром после того, как возливает елей на краешковый камень³¹. Эпизод общения Иакова с Богом становится в Византии одним из важнейших прообразов Церкви, входит в символику алтарной части храма. В древнем литургическом толковании Софрония Иерусалимского говорится, что «ступени амвона знаменуют лестницу Иакова»³².

Составители иконографических программ византийских росписей при изображении этой сцены особо выделяли тему освящения алтаря. Так, в мозаиках Монреале (1180-е гг.) единую композицию со спящим Иаковом и лестницей составляет изображение Иакова, поливающего елеем из рога трехступенчатое возвышение, сделанное в форме алтаря³³. Действия Иакова полностью соответствуют действиям архиерея, возливающего елей на алтарь в ритуале освящения храма. Сопоставление иконографических решений и канонических богослужебных текстов позволяет утверждать, что идея освящения церкви была одной из основных в изображении «Лестницы Иакова». В символическом содержании сцены она неразрывно соединялась с богородичной темой, прообразуя Богоматерь-Церковь. В этом смысле композиция «Лестница Иакова» в иконографической программе Софии Охридской создает своеобразную и замечательно точную ветхозаветную параллель изображению в конхе, где представлен «Христос-архиерей», освящающий Богоматерь-Церковь.

Подобное сочетание богородичной темы с идеей освящения храма можно увидеть и в композиции «Три отрока в печи огненной»



11. Ветхозаветные прообразы на северной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.

12. Вид на северную стену вимы Софии Охридской, середина XI в.



(ил. 14). В богослужебном песнопении сказано: «Тебя, Бога-Слова, оросившего в огне отроков богословствовавших и вселившегося в деву нетленную, мы славим...»³⁴. Бог, по мысли византийского гимнографа, выражает свое присутствие через действие орошения или окропления, что сразу вызывает ассоциацию с обрядом освящения, во время которого архиерей орошает алтарь вином и розовой водой, повторяя трижды «Окропиши мя иссопом и очищуся». Образ отроков, молящихся в огне и обретающих спасение, недвусмысленно прообразовал Церковь. Кроме того, надо отметить визуальные особенности композиции: печь, легко отождествляемая с алтарем и храмом, огонь, традиционно толковавшийся как знак божественного присутствия.

Зажигаемый огонь играет чрезвычайно важную роль в византийском обряде освящения храма. Этим ритуалом начинаются и завершаются все действия, связанные со строительством и освящением церкви. Перед началом строительства архиерей кладет крестообразно в алтаре камни, ставит между ними лампаду с елеем и зажигает ее, «установив твердо этот светильник как знамение священного просвещения и точный образ Церкви»³⁵. Прочитав последнюю молитву в чине освящения храма, архиерей во второй раз должен был зажечь елей в светильнике и поставить его на алтарь. В этот момент, как считали византийские богословы, светильник на алтаре становился зримым символом Церкви³⁶. В богатом и разнообразном своде византийских иконографических типов трудно найти более близкую изобразительную аналогию этому элементу ритуала, чем композиция «Три отрока в печи огненной».

Итак, две ветхозаветные композиции на северной стене вимы Софии Охридской создавали емкий образ «Богоматери-Церкви». По всей видимости, изображения были выбраны из ряда богородичных прообразов в связи с тем, что лучше других выражали идею освящения храма, столь важную для составителя программы росписи. По замыслу утонченного богослова, они должны были вызвать в памяти византийца образ освященной церкви как реального пространства, в котором происходит литургическое таинство. В этом символическом контексте примечательно, что именно с темой литургии связаны две следующие композиции на северной стене вимы.

Литургическое содержание последней сцены, представляющей служащего у алтаря Василия Великого, не нуждается в пояснениях (ил. 15, 16). Однако можно отметить странную особенность изображения. Композиция ясно подразделяется на две группы. Первую группу составляют Василий Великий и диаконы рядом с алтарем, а также трое священников, стоящих за архиереем в некотором отдалении. Вторую группу, выделенную аркой в западной части композиции, образуют люди в светских одеждах. Эта группа совершенно необычна, она является единственным в своем роде изображением мирян в алтарных росписях средневизантийского времени (ил. 17)³⁷. Для составителя иконографической программы Софии Охридской оно, безусловно, имело определенный и важный смысл, который мы попытаемся реконструировать.

Не вызывает сомнения, что в целом изображение представляет интерьер храма. Но в основном пространстве этого храма находятся



14. «Три отрока в
Пещи огненной» на
северной стене
вимы Софии
Охридской, середи-
на XI в.



13. «Лестница
Иакова» на северной
стене вимы Софии
Охридской, середи-
на XI в.

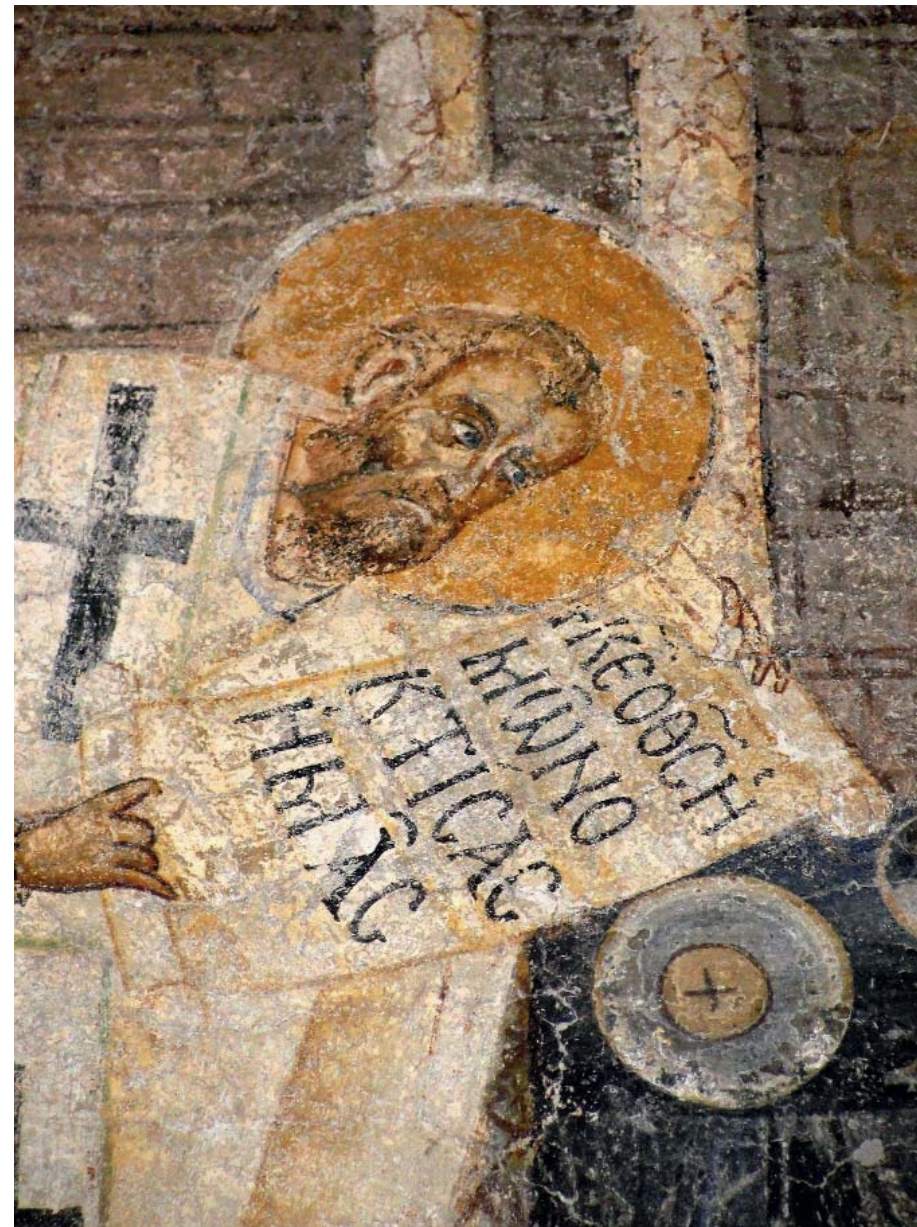
только священнослужители трех степеней священства (архиерей, священники и диаконы). Миряне как бы выведены из храма и расположены в своеобразном нартексе, отделенном от основного пространства. Вероятно, с помощью этого необычного иконографического решения автор композиции стремился подчеркнуть, что речь идет об особом церковном ритуале, в котором не могли принимать участие миряне. Именно таким ритуалом было освящение храма. В византийском описании обряда недвусмысленно определено: «...изводятся из храма все, не имеющие печати священства. Ибо во время освящения храма только освященные печатью священства должны присутствовать и служить, каждый соответственно своей степени; а из числящихся между мирянами не должен присутствовать никто»³⁸. Сказанное позволяет предположить, что сцена «Литургия Василия Великого» изображает не просто литургическое действие, но конкретную службу, завершающую чин освящения храма, когда архиерей, «сняв только синдон, потому что уже совершил гроб Христов, в одном архиерейском облачении... совершает



15. «Литургия Василия Великого» на северной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.

священнодействие, потому что оно есть довершение всего божественного»³⁹.

О содержании композиции, предшествовавшей «Литургии Василия Великого», высказывались разные мнения⁴⁰. Наиболее убедительной кажется точка зрения, изложенная в специальном исследовании Ц. Грозданова, в котором это изображение трактуется как «Явление Премудрости Иоанну Златоусту» (ил. 18)⁴¹. Рядом с возлежащим на ложе Иоанном Златоустом изображена персонификация Софии Премудрости Божией в виде ангелообразной фигуры с крестным нимбом. Премудрость вкладывает в уста святого свиток, от ее лика исходят лучи, падающие на чело Иоанна Златоуста. В левой части композиции расположена группа апостолов, возглавляемых Павлом, Петром и Иоанном. Только одна деталь в интерпретации Ц. Грозданова вызывает сомнения. Он считает, что свиток, поглощаемый Иоанном Златоустом, содержит послание апостола Павла. Это вызывает закономерный вопрос: зачем святому получать в видении от Христа-Премудрости текст, давно известный и доступный для простого чтения. Более вероятно, что в сцене имеется в виду некое очень важное произведение самого Иоанна Златоуста, для создания которого потребовался «дар Премудрости». Наиболее значимым в церковной традиции сочинением Иоанна Златоуста был текст литургии. По-видимому, именно этот текст святой получает как божественное откровение⁴². Авторы православной литургии Иоанн Златоуст и Василий Великий изображены на стене вимы Софии Охридской в двух взаимосвязанных композициях, раскрывающих мистическую историю литургической службы.



16. Василий Великий у алтарного престола. Деталь сцены на северной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.



17. Миряне в нартексе храма. Деталь сцены «Литургия Василия Великого» на северной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.

Нельзя не заметить декларативного сопоставления изображений спящего Иакова и Иоанна Златоуста на ложе. В расположенных рядом сценах «Лестницы Иакова» и «Явление Премудрости Иоанну Златоусту» освящение алтаря и создание литургии показаны как божественные видения, откровения свыше. В обеих композициях представлен Христос, но образ его необычен. В «Лестнице Иакова» он изображен как «Ветхий деньми» в виде седобородого старца с крещатым нимбом⁴³. Этот иконографический тип указывал на Христа, предвечно рожденного и пребывающего на небесах «Одесную Отца» как второе лицо Троицы. В другой сцене мы видим олицетворение «Христа-Премудрости», то есть Христа, являющегося зримым воплощением Софии, божественной силы всей Св. Троицы. Здесь также иконографическими средствами подчеркнута идея неразрывного единства Христа и Троицы, создающей Церковь и литургию. Правомерность интерпретации подтверждает первая сцена цикла «Три отрока в пещи огненной», которая символически выражает тему Троицы. По словам известного каждому византийцу богослужебного песнопения, «три богоподобных отрока... ясно изображают всевышнее существо, которое пресветло сияет троичную святостью»⁴⁴.

Теперь мы можем понять порядок расположения композиций на северной стене вимы и стоящую за ним логику богословской мысли. Первые две сцены, «Три отрока в пещи огненной» и «Лестница Иакова», прообразуют освящение храма, создание «дома Божьего». Две следующие композиции воплощают идею литургической службы: Иоанн Златоуст получает «дар Премудрости», позволивший ему создать текст литургии; Василий Великий свершает службу в освященном храме. Тема божественного откровения, небесного видения, ясно выраженная в «Лестнице Иакова» и «Явлении Премудрости», связывает две группы изображений. Примечательно, что цикл открывает композиция «Три отрока в пещи огненной», указывающая на Троицу как высшую первопричину происходящего. Не менее знаменательно, что ряд завершает «Литургия Василия Великого», в которой темы освящения храма и созидания литургии соединяются воедино.

Переходя к анализу композиций на южной стене вимы, надо отметить совпадения в логике символического развития сцен, расположенных с запада на восток. Цикл, так же как и на северной стене, открывается темой Троицы («Встреча Авраамом трех ангелов») и завершается таинством жертвоприношения на только что созданном алтаре («Жертвоприношение Авраама»). В крайних композициях северной и южной стен вимы, «Литургия Василия Великого» и «Жертвоприношение Авраама», устанавливается очевидная символическая связь с «Евхаристией» в алтарной апсиде. В этом контексте не случайно, что изображения непосредственно примыкают к процессии апостолов, которые, в свою очередь, подходят к Христу, служащему в освященном храме.

Как становится понятным, все изображения в алтарной части Софии Охридской представляют собой неразрывное целое и имеют общую символическую основу. Вероятно, такой основой, связанной с посвящением Церкви, была идея Софии Премудрости Божией. Совокупность изображений может быть истолкована как



18. «Явление Христа-Премудрости Иоанну Златоусту» на северной стене вимы Софии Охридской, середина XI в.

образ Премудрости, созидающей себе храм. Повествовательные композиции на стенах вимы воплощают этот образ не менее ярко, чем символическое изображение в конхе. Огромное значение составитель иконографической программы придавал теме освящения храма, яснее всего выраженной в центральном образе «Христа-архиерея, освящающего храм». Он стремился подчеркнуть идею преобразующей и освящающей силы триединого божества, составляющей основное содержание понятия София. Кроме того, для византийского богослова XI в. было важно указать, что пребывающий на небесах Христос есть великий архиерей, освящающий и служащий в небесном храме, образом которого является храм земной.

Помимо чисто богословских, можно привести и исторические причины особого интереса к теме освящения храма. Наиболее вероятным составителем иконографической программы надо считать заказчика росписи архиепископа Льва Охридского⁴⁵. До назначения в Охрид он являлся хартофилаксом Константинопольской патриархии и одним из наиболее влиятельных византийских цер-

ковных деятелей. Дошедшие до нас сочинения Льва Охридского характеризуют его как утонченного богослова и разносторонне образованного человека. По-видимому, он был не случайно назначен на не столь почетную и довольно отдаленную охридскую кафедру. Византийская церковь стремилась укрепить свои позиции в Македонии, не так давно отвоеванной у болгар в результате походов Василия II. Охридская епархия, в течение долгого времени являвшаяся автокефальным патриархатом и имевшая с Византией непростые отношения, была превращена в архиепископию и должна была стать органичной частью Константинопольской церкви. Византия активно проводила в славянской Македонии политику эллинизации⁴⁶. Для успешного осуществления этой политики необходим был человек, воспитанный в эллинской культуре и абсолютно преданный интересам Константинопольской патриархии.

В 1037 г. хартофилакс «великой церкви» Лев стал первым архиепископом-греком на охридской кафедре. С его именем связан ряд мероприятий по преобразованию Охридской епархии. Он способствовал введению и утверждению греческой литургии. Одной из главных инициатив нового архиепископа стала перестройка кафедрального собора, превращенного из базилики в традиционный византийский купольный храм. В соответствии с принятым в Византии обычаем, Лев Охридский заново освятил перестроенную церковь, получившую новое посвящение Софии Премудрости Божией⁴⁷. Не исключено, что особое значение темы освящения храма в иконографической программе Софии Охридской связано со стремлением архиепископа Льва опосредованно указать на обновление Охридской церкви, на начало нового этапа в истории этой епархии.

Предложенное истолкование иконографической программы Софии Охридской стало возможным в результате осознания особого содержания образа Христа в конхе. В связи с этим возникает естественный вопрос: является ли иконографический тип «Христа-архиерея, освящающего храм» созданием Льва Охридского? По-видимому, на поставленный вопрос мы должны ответить отрицательно. Для этого приведем в качестве примера ряд аналогичных иконографических решений в памятниках византийской монументальной живописи XI–XIII вв., которые невозможно объяснить влиянием иконографической программы Софии Охридской.

Ближайшую аналогию охридскому изображению дает плохо сохранившаяся фреска XI в. в каппадокийской церкви Чарекли Килисе⁴⁸. В конхе южной апсиды церкви помещено поясное изображение Богоматери, поддерживающей перед собой младенца Христа. На плечах Христа ясно различима сходящаяся к поясу белая лента, во всем совпадающая с лентой в одеяниях «Христа-архиерея, освящающего храм» из росписи Софии Охридской. Примечательной особенностью каппадокийской фрески является тройная лента, обвязывающая кисти рук Христа в точном соответствии с византийским ритуалом освящения храма. На южной стене вимы фрагментарно сохранились три фигуры, обращенные к младенцу Христу в конхе. Как отметила Н. Тьерри, они очень напоминают апостолов из композиции «Евхаристия»⁴⁹. Иконографический тип Христа позволяет понять содержание сцены в целом: апостолы направляются

к младенцу Христу как великому архиерею, не только освящающему храм, но и свершающему небесную литургию. Мы встречаемся здесь со своеобразной контаминацией изображений «Богоматери с младенцем» и «Причащения апостолов», представленных в конхе и среднем регистре алтарной апсиды Софии Охридской. Столь выразительное совпадение позволяет предположить, что размещение образа «Христа-архиерея, освящающего храм» в конхе апсиды было в XI в. достаточно традиционным и символически связанным с местоположением композиции «Причащение апостолов».

Следующий по времени пример интересующего нас иконографического типа находим в мозаиках Монреале в Сицилии (1180-е гг.)⁵⁰. В особой нише над главным входом в собор представлено поясное изображение Богоматери с младенцем. Короткая до колен рубашка младенца обвязана красной лентой, в три ряда лежащей на плечах. И хотя цвет и расположение ленты отличаются от известных нам образцов, можно утверждать, что в мозаике Монреале младенец Христос также показан в одеяниях архиерея, освящающего храм. Нельзя не заметить близость мозаики фресковому изображению Богоматери с младенцем на северном предалтарном столпе Софии Охридской. Одной из характерных особенностей мозаики Монреале, помимо необычного одеяния младенца, раскрытого свитка и склоненной головы Богоматери, является жест благословения, в котором использован хорошо известный в византийском искусстве мотив длящегося движения. Христос не застывает в неподвижной позе, а как бы поворачивается к Богоматери. Жест благословения относится одновременно и к входящему в храм, и к Богоматери, олицетворяющей освященную Церковь. Иконное изображение над главным входом устанавливает глубокую внутреннюю связь реального пространства храма и его символического образа, становится своего рода прологом к истории спасения, представленной в мозаичных композициях на стенах собора.

Вероятно, наиболее необычный вариант иконографической темы дает композиция «Богоматерь Аракиотисса» в фресках церкви Панагии ту Араку (Богоматери Аракиотиссы) в кипрском селе Лагудера (1192 г.)⁵¹. Композиция, расположенная на стене, примыкающей к алтарной преграде, играет особую роль в системе росписей, поскольку именно здесь находится посвяtitельная надпись ктитора (ил. 19). Богоматерь стоит перед пышно украшенным тронem, ее руки соприкасаются и образуют некую колыбель, на которой возлежит младенец. Христос поворачивается к Богоматери, благословляя правой рукой, в левой он держит свернутый свиток. Ухо младенца украшает круглая серьга, традиционно объясняемая как знак могущества и высокого положения. Христос облачен в одеяния архиерея, освящающего храм: синдон перевязан белой лентой с характерными парными полосками, лежащей в два ряда на плечах и на поясе. В изображении подчеркнута тема искупительной жертвы, осмысленная в литургическом ключе. По обе стороны от Богоматери представлены архангелы, один склоняется с крестом в руке, другой — с копьем. Сама фигура Богоматери со странно расположенным младенцем уподоблена своеобразной лжице, которой причащают в евхаристии⁵². Здесь можно вспомнить, что одеяния архиерея в ритуале освящения храма символизировали плащаницу

и погребаемого Христа. По-видимому, эта символика учитывалась, а в некоторых случаях и специально подчеркивалась в византийском искусстве.

В иконографической программе этой церкви «Богоматерь Аракиотисса» неразрывно связана с композицией, расположенной по другую сторону от алтарной преграды, где изображен Симеон Богоприимец, также держащий на руках младенца Христа. Как убедительно показал А. Стилиану, два образа составляют в своем роде уникальную композицию «Сретения»⁵³. Содержание сцены, представляющей первое принесение Христа во храм, позволяет уяснить замысел создателя образа «Богоматерь Аракиотисса». Христос приносится на руках Богоматери не как земной младенец, но как архиерей, созидающий и освящающий храм новой веры. Изображение вызывает прямую ассоциацию со словами 3-й песни канона на Сретение, обращенными к младенцу Христу: «Господи, твердыня надеющихся на тебя, утверди Церковь, которую ты приобрел драгоценной твоею кровью»⁵⁴. Существенно, что в приведенной строфе тема основания Церкви органично сплетается с темой искупительной жертвы и ясным указанием на таинство евхаристии. В этом смысле образ «Богоматери Аракиотиссы» во фресках Лагудера может восприниматься как зримое воплощение богослужебного текста.

В монументальной живописи XIII в. тема «Христа-архиерея, освящающего храм» также занимает важное место. Она может быть отмечена в таком крупнейшем памятнике эпохи, как росписи Троицкой церкви монастыря Сопочаны. В конхе жертвенника представлено погрудное изображение «Богоматери Знамение» (ил. 20)⁵⁵. Младенец Христос облачен в белую рубашку с оплечьем и поручами, которая обвязана лентой из одеяний архиерея в ритуале освящения храма. Характерно, что ореол сделан не в форме геометрического медальона, а в виде неправильного овала, подчеркивающего мысль об исходящем от Христа сиянии. Изображение «Богоматери Знамение» — одно из самых распространенных на подвесных печатях византийских архиереев. Изображение в жертвеннике Сопочан позволяет лучше понять эту закономерность. Иконографический тип «Богоматерь Знамение» создает символический образ освященной церкви и опосредовано указывает на архиерейское служение, берущее свое начало от великого архиерея Христа. Здесь можно вспомнить печати новгородских владык XIII в. с изображением «Богоматерь Знамение». На некоторых из них фигура Христа сопровождалась надписью «СОΦΙΑ» (София)⁵⁶. В этих печатях недвусмысленно провозглашалось, что в композиции «Богоматерь Знамение» Христос есть воплощение Софии Премудрости Божией, освящающей Богоматерь-Церковь.

Изображение «Христа-архиерея, освящающего храм» еще один раз встречается в росписи Сопочан⁵⁷. В сцене «Сретение» младенец на руках Богоматери облачен в точно такое же одеяние, как и Христос в конхе жертвенника, на нем белая рубашка с золотыми украшениями, перевязанная красной лентой. Выразительна поза младенца: правой рукой он благословляет, левой указывает на алтарь. При этом Христос поворачивается к Богоматери, всем своим видом утверждая, что именно она есть тот алтарь, который он призван освятить. За композициями Сопочан и Лагудера стоит принципиально



19. Фреска-икона
Богоматери
Аракиотиссы в церк-
ви Панагия Лагудера
на Кипре, 1192 г.

близкая логика богословской мысли. Это показывает, что изображение «Христа-архиерея, освящающего храм» было в византийском искусстве достаточно традиционным⁵⁸. Кроме того, как ясно из рассмотренных примеров, «Христос-архиерей, освящающий храм» наиболее часто встречается в конхах апсид и в особых иконных композициях, расположенных либо рядом с алтарной преградой, либо над входом в церковь. «Христос-архиерей, освящающий храм» никогда не изображался отдельно, без Богоматери. Символика образов была неразделима. Напомним, что по византийскому обряду архиерей мог носить перевязанный синдон только в пространстве храма и только во время освящения.

Интересующая нас иконографическая тема встречается не только в собственно византийском монументальном искусстве. Изображения «Христа-архиерея, освящающего храм» можно найти в грузинских росписях, например в конхах апсид главного храма Вардзии (1184–1186) и церкви Богоматери в Кинцвиси XIII в. (ил. 21). Правда, в грузинских памятниках лента, обвязывающая синдон, упрощена до тройного белого пояса. Иконографический тип был известен и в западноевропейском искусстве. Один из ранних памятников — мозаичная композиция XI в. в капелле Св. Зенона церкви Св. Пракседы в Риме (ил. 22)⁵⁹. Образ «Христа-архиерея, освящающего храм» можно найти в итальянских мозаиках, фресках и алтарных картинах XII–XIII вв.⁶⁰

Иконографический тип нашел отражение не только в монументальном искусстве, но и в иконописи, миниатюре. Он был особенно популярен в иконах палеологовского времени. Христос в одея-



20. Богоматерь
с Младенцем в апси-
де жертвенника
Троицкого собора
в Салочанах,
Сербия. Вторая
половина XIII в.



21. Богоматерь с Младенцем в конхе алтарной апсиды церкви Богоматери в Кинцвиси. XIII в.

ниях архиерея, освящающего храм, встречается практически во всех основных иконографических типах «Богоматери с младенцем». Так, он изображен в иконе «Богоматерь Умиление с полуфигурами святых на полях» XIV в. из Эрмитажа⁶¹, в кипрской иконе «Богоматерь Одигитрия»⁶², иконе 1421–1422 гг. «Богоматерь Взыграние» из Художественной галереи Скопье⁶³. Широкое распространение он получил и в древнерусском искусстве. Только в одном Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике 14 икон «Богоматери с младенцем» содержат изображения «Христа-архиерея, освящающего храм»⁶⁴, встречается оно и в иконах «Сретение»⁶⁵. В византийской миниатюре это изображение появляется не столь часто, но тем не менее сохранился ряд интересных примеров, один из которых дает миниатюра Афонской рукописи XIV в. (Dionysiou, 65, 12 v)⁶⁶.

Рассмотренные памятники ясно показывают, что образ «Христа-архиерея, освящающего храм» не являлся созданием Льва Охридского. Однако остается не до конца понятным, где и когда сложился

22. Богоматерь с Младенцем в капелле Сан Дзено в базилике Санта Прасседа, Рим, XIII в.



этот иконографический тип. На первый вопрос ответить легче. Широта распространения сюжета, встречающегося в Македонии и Каппадокии, Италии и на Кипре, говорит о его столичном, константинопольском происхождении. Вопрос о времени создания более сложный. Не исключено, что иконографический тип был известен еще в доиконоборческую эпоху. Но, по-видимому, наиболее вероятным временем появления и распространения темы «Христа-архиерея, освящающего храм» в византийском искусстве надо считать XI век. К этому столетию относятся самые ранние сохранившиеся изображения. В пользу XI века можно привести и другие аргументы.

В научной литературе XI веку уделяется все больше внимания. Это столетие рассматривается как «водораздел» в истории византийской культуры и искусства⁶⁷, когда окончательно утверждается собственно византийский идеал и начинается новый этап художественного развития, связанный с победой иудео-христианской традиции, долгое время сосуществовавшей с античной. Изменения в общественной жизни, определенные возросшей ролью византийского клира, приводят к новому пониманию идеи храма, который теперь трактуется не столько как «царство небесное на земле» (по известному определению патриарха Германа), сколько как «церковь небесная на земле». Христа представляют не только в образе вселенского императора, окруженного небесным двором, но и в виде великого архиерея, совершающего литургию в небесном храме. Если раньше главным источником иконографических решений был церемониал императорского двора, в целом сложившийся еще в поздней античности, то в XI в. огромное значение приобретают чисто церковные ритуалы, сформировавшиеся в результате длительной эволюции христианского богослужения. Важнейшим событием стало появление в центральном регистре византийских алтарных апсид композиции «Евхаристия», создававшей зримый образ небесной литургии (самые ранние примеры дают иконографические программы середины XI в. в Софии Охридской и Софии Киевской). К концу столетия складывается Композиция «Служба свв. отцов», сменяющая фронтальные изображения епископов в нижнем регистре апсид.

В русле этих изменений должен быть рассмотрен и образ «Христа-архиерея, освящающего храм». Он был вызван к жизни стремлением подчеркнуть архиерейское достоинство Христа и указать на нерасторжимое единство небесных и земных ритуалов. Примечательно, что в иконографической программе Софии Охридской образ «Христа-архиерея, освящающего храм» наиболее тесно связан с новыми композициями «Евхаристия» и «Литургия Василия Великого».

Образ, символически соответствующий «Христу-архиерею, освящающему храм», можно найти и в одновременной иконографической программе Софии Киевской. На лицевой стороне восточной подпружной арки находится самое раннее изображение «Христа-священника»⁶⁸. На священство Христа указывает только тонзура, которая являлась наименее конкретным знаком принадлежности к одной из степеней священства. По мысли создателей иконографического типа, именно этот знак приличествует великому архиерею,

стоящему выше всех чинов церковной иерархии. Знамательно, что в пространстве Софии Киевской «Христос-священник», расположенный между Пантократором в куполе и Богоматерью в конхе, становится в ряду важнейших символических образов, объединяя идею космократора с идеей церковного служения.

Теме «Христа-архиерея», появившейся в иконографических программах Софии Охридской и Софии Киевской, была суждена долгая жизнь в византийском искусстве. Развитие этой темы определялось общим для византийской иконографии процессом «ритуализации», выразившемся в усилении конкретности и повествовательности литургических образов. Если в памятниках XI–XII вв. мы видим лишь сдержанное указание на архиерейское достоинство Христа, то в иконографических программах последующих столетий появляются изображения Христа в полном патриаршем облачении⁶⁹.

Подведем некоторые итоги.

Приведенный в начале главы текст Симеона Фессалоникийского позволяет объяснить необычные одеяния Христа, изображенного в конхе Софии Охридской. Христос представлен в образе архиерея, освящающего храм. Содержание образа в конхе дает ключ к пониманию всей иконографической программы, в которой первостепенное значение имеет тема освящения церкви, неразрывно связанная с идеей Софии Премудрости Божией, созидающей себе храм. Сохранившиеся изображения ясно говорят о существовании особого иконографического типа «Христа-архиерея, освящающего храм», возникшего в искусстве Константинополя и получившего достаточно широкое распространение в разных областях византийского мира. Иконографический тип предполагал рядом с Христом изображение Богоматери, олицетворявшей Церковь. В византийских иконографических программах XI–XIII вв. Христос в одеяниях архиерея, освящающего храм, как правило, изображается в конхах апсид, в иконных композициях около алтарной преграды и над входом в церковь, а также в сценах «Сретения». Наиболее вероятным временем появления иконографического типа надо считать XI в., когда под влиянием глубоких историко-культурных процессов происходит введение литургических тем в иконографические программы алтарных апсид и складывается средневизантийская система храмовой иконографии.

Примечания

¹ Росписи XI в. почти полностью сохранились в алтарной части и в небольших фрагментах на стенах церкви. Они были раскрыты в начале 50-х гг. XX в. Первое и наиболее подробное описание фресок см.: *Мильковик-Пепек П.* Материали за македонската средновековна уместност. Фреските со светитиштето на црквата Св. Софија во Охрид // Сборник. Изданија на Археолошкиот музеј. Скопје, 1956. Т. I, с. 37–67. Историю изучения росписей с подробной библиографией см.: *Тупић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975, с. 179–180.

² Эта точка зрения ясно выражена в книге К. Волтера, обобщившей многочисленные исследования по истории византийских иконографических программ. См.: *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982, p. 193–196, 198.

³ См. в настоящей книге: «Византийская храмовая иконография и Великая Схизма 1054 года».

⁴ *Padojčuh C.* Прилози за историју најстарије охридско сликарства // Сборник радова византолошког института, 8/2 (1964), с. 355–380.

⁵ *Grabar A.* Les peintures dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid // Cahiers Archéologiques, XV (1965), p. 257–265.

⁶ *Epstein A. W.* The Political Content of the Painting of Saint Sophia at Ohrid // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Bd. 29 (1980), S. 315–329.

⁷ *Грозданов Ц.* Проучување на живописот на Света Софија Охридска // Ц. Грозданов. Студии за Охридскиот живопис. Скопје, 1990, с. 24–34.

⁸ Ряд исследований посвящен отдельным композициям. См.: *Milkovik-Peppek P.* La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'icônostase de Sainte Sophie a Ohrid // Akten des XI International Byzantinisten Kongress. München, 1960, S. 388–391; *Грозданов Ц.* Слика Јављанја Премудрости св. Јовану Златоустом у Св. Софији Охридској // Сборник радова византолошког института, 19 (1980), с. 147–154.

⁹ *Epstein A. W.* Op. cit., p. 319.

¹⁰ *Walter Chr.* Op. cit., p. 194.

¹¹ PG. T. 155. Col. 309–310. Существует русский перевод XIX в. См.: Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856. Т. II, с. 153–154. За уточнение перевода этого отрывка выражаю искреннюю признательность Б. Л. Фонкичу.

¹² Ср.: *Epstein A. W.* Op. cit., p. 317–318.

¹³ *Padojčuh C.* Указ. соч., с. 357.

¹⁴ *Акентьев К. К.* Мозаики киевской Св. Софии и «Слово» митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Ред.-сост. К. К. Акентьев. СПб., 1995, с. 75–94.

¹⁵ См.: Писания св. отцов... Т. II, с. 435 (PG. T. 155. Col. 585).

¹⁶ См., например: *Florovsky G.* Christ, the Wisdom of God in Byzantine Theology // VI Congrès international des études byzantines. Résumés des rapports et communications. Paris, 1940, p. 255–260; *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 25–49.

¹⁷ *Аверинцев С. С.* Указ. соч., с. 42.

¹⁸ Там же, с. 41.

¹⁹ См.: *L'Orange H.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the World. Oslo, 1953, p. 88–102; *Grabar A.* L'imago clipeata chrétienne // L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1969. Т. I, p. 607–660.

²⁰ См.: *Mathews T.* The Early Armenian Iconography Program of the Esmiacin Gospel // East of Byzantium. Syria and Armenia in the Formative Period. Washington, 1982, p. 207–208.

²¹ Иконографические аналогии приведены в работах: *Epstein A. W.* Op. cit., p. 317; см.: *Tatic-Djuric M.* Bogorodica Nikopeja // I Kongress saveza drustava povjesnicara imjetnosti SFRJ. Ohrid, 1976, S. 39–51. См.: *Мильковик-Пепек П.* Указ. соч., с. 49–50. Ст. 9.

²² Вероятно, именно это качество определило особый интерес к теме «Вознесения» в монументальной живописи XII в., вдохновленной литургической проблематикой. В этой композиции тема прославления Христа Пантократора становилась неотделимой частью истории спасения, которая ежедневно воспроизводилась в литургическом действе.

²³ См.: *L'Orange H.* Op. cit., p. 139–153, 165–170.

²⁴ Об особенностях образа Христа в «Евхаристии» см.: *Grabar A.* Les peintures..., p. 264; *Тупић В. Ј.* Указ. соч., с. 10; *Epstein A. W.* Op. cit., p. 320. Однако некоторые интерпретации вызывают сомнение.

²⁵ См.: Писания св. отцов... Т. II, с. 265 (PG. T. 155. Col. 417).

²⁶ См.: *Dufrenne S.* L'illustracion des psautiers grecs du Moyen Âge. Paris, 1966. Т. I. Pl. 50, p. 57.

²⁷ *Milkovik-Peppek P.* Op. cit., S. 391. Taf. 56–57.

²⁸ См.: *Padojčuh C.* Указ. соч., с. 361–364; *Grabar A.* Les peintures..., p. 260–265.

²⁹ *Этингоф О. Е.* Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века (Дис. канд. искусствовед.). М., 1987, с. 129–130; *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000.

³⁰ См.: Требник. М., 1873. Ч. 2, с. 13.

³¹ См.: Писания св. отцов... Т. I, с. 269.

³² Аналогичное изображение «Лестницы Иакова» есть и в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (сер. XII в); см.: *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949. Pl. 36, 108.

³³ См.: Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1875, с. 33.

³⁴ См.: Писания св. отцов... Т. II, с. 151 (PG. T. 155. Col. 308). Там же. С. 163 (PG. T. 155. Col. 320).

³⁵ Ср.: *Walter Chr.* Op. cit., p. 198.

³⁶ См.: Писания св. отцов... Т. II, с. 154 (PG. T. 155. Col. 309–312). Там же, с. 163.

³⁷ С. Радойчић считал, что изображено явление Христа с апостолами Иоанну Евангелисту перед смертью (*Padojčuh C.* Указ. соч., с. 363). По мнению А. Грабара, композиция представляет сцену из жития Василия Великого, где святой получает благословение на совершение первой литургии (*Grabar A.* Les peintures..., p. 261–264).

³⁸ *Грозданов Ц.* Указ. соч., с. 147–154.

³⁹ Вероятно, одним из источников композиции был эпизод из жития Иоанна Златоуста, в котором рассказывается, как к Иоанну, монашествовавшему в монастыре близ Антиохии, ночью явились в видении апостолы Петр и Иоанн и передали святому свиток как дар Премудрости. Эпизод объясняет присутствие Петра и Иоанна, особое значение свитка, а также тот факт, что Иоанн Златоуст изображен не в святительских, а в монашеских одеждах.

⁴⁰ Об этом иконографическом типе см.: Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. 1. Stuttgart. 1966, S. 1028–1029.

⁴¹ Богослужебные каноны..., с. 28.

⁴² Об этом архиепископе см.: *Gelzer H.* Der Patriarchal von Achrida. Leipzig, 1902; *Снегаров И.* История на Охридската архиепископия., с. 1924. Т. I, с. 195–197, 266–267.

⁴³ См.: *Epstein A. W.* Op. cit., p. 322–325.

⁴⁴ Это ясно из надписи в списке епископов Охрида, опубликованной в кн.: *Gelzer H.* Op. cit., S. 6.

- ⁴⁸ См.: *Thierry N. Études cappadociennes. Région du Hasan Dagi // Cahiers Archéologiques*, 24 (1975), p. 189. Fig. 16.
- ⁴⁹ Ibid., p. 189.
- ⁵⁰ См.: *Demus O. Op. cit. PL*, 111, p. 311.
- ⁵¹ Подробное описание композиции см.: *Stilianou A. Sociological Reflections in the Painted Churches of Cyprus // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/5 (1982), p. 523–526.
- ⁵² Сравнение Г. Мэгвайра.
- ⁵³ *Stilianou A. Op. cit.*, p. 523–524.
- ⁵⁴ Богослужебные каноны..., с. 31.
- ⁵⁵ См.: *Tamih-Ђурић М. Икона Богородице Знаменья // Сборник за ликовне уметности*. 1977. Т. 13, ел. 7. Схему росписей жертвенника см.: *Ђурић В. Сопоћани*. Београд, 1963, с. 134.
- ⁵⁶ См.: *Янин В.Л. Актовые печати Древней Руси*. М., 1970. Т. 2, с. 46–47. Табл. 10.
- ⁵⁷ См.: *Ђурић В. Ј. Сопоћани*. Ел. XII.
- ⁵⁸ Изображения в Лагудера и Сапочанах не единственные в росписях XI–XIII вв. См. также: *Boyd S. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus and its Wallpainting // Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), pl. C. 27.
- ⁵⁹ См.: *Oakesbott W. The Mosaics of Rome*. London, 1967. Pl. 126. P. 208, 241, 376. Исследователь отмечает, что особенности стиля и техники делают вероятным изготовление мозаики византийским мастером.
- ⁶⁰ К примеру, мозаичная композиция, созданная около 1210 г. в римской церкви Сан Паоло фуори ле Мура (*Oakesbott W. Op. cit. Pl. XXVII*), или алтарный образ 1261 г. Каппо ди Марковальдо (*Bologna F. Die Anfänge der italienischen Malerei*. Dresden, 1964. Taf. 62).
- ⁶¹ Византийское искусство в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3, с. 86. 953.
- ⁶² Сокровища Кипра. М., 1976. Табл. 13.
- ⁶³ Иконы на Балканах. София; Белград, 1966. Табл. 191.
- ⁶⁴ См.: *Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея*. М., 1977. 72, 98, 103, 106–109, 120, 121, 124, 143, 165, 190.
- ⁶⁵ См., например: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век*. М., 1982, с. 444.
- ⁶⁶ *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*. Athens, 1974. Т. 1. Pl. 123.
- ⁶⁷ Наиболее последовательно эта концепция проведена в кн.: *Walter Chr. Op. cit.*, p. 239.
- ⁶⁸ См.: *Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской*. М., 1960. Табл. 17, с. 31–32, 89–90.
- ⁶⁹ См.: *Walter Chr. Op. cit.*, p. 214–221.

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

1. Христос-Священник. Мозаичный образ на восточной предалтарной арке Софии Киевской, середина XI в.



В научных исследованиях XI век все чаще рассматривается как важнейший рубеж в истории византийской храмовой декорации¹. Принципиальным нововведением эпохи было появление в алтарных апсидах таких сцен, как «Причащение апостолов» и «Служба святых отцов», определивших чисто литургический характер средневизантийских иконографических программ. Однако изменения не ограничивались этими двумя сценами. Как было показано ранее, с XI в. получают распространение изображения Христа Эммануила в одеяниях архиерея, освящающего храм². На наш взгляд, среди новых литургических тем XI–XII вв. должен быть рассмотрен и образ «Христа-священника», появившийся в росписях середины XI в. Самый известный пример дают мозаики Софии Киевской (ил. 1)³.

Наиболее характерную особенность этого редкого иконографического типа составляет необычная прическа: короткие волосы образуют двойной венец вокруг выстриженной тонзуры. В одном из древнейших



2. Христос между монахами. Миниатюра Евангелия Раббулы 586 г., Библиотека Лауренциана во Флоренции

литургических толкований VII в., приписываемом св. Софронию Иерусалимскому, читаем: «знаменуемый волосами двойной венец, лежащий на главе иереев, изображает честную главу верховного апостола... ныне иереи показывают через то, какого архиерея они суть служители»⁴. Как ясно из ранневизантийских литургических толкований, нарочито сделанная прическа «двойным венцом», лежащим вокруг выстриженной тонзуры, была вполне специфическим и легко узнаваемым знаком священства⁵. Заметим, эта прическа была наименее

конкретным знаком принадлежности к одной из степеней священства, что вполне соответствовало представлениям о Христе как Великом архиерее, стоящем выше всех чинов церковной иерархии.

Среди других особенностей иконографического типа надо отметить едва намечившуюся бородку, указывающую на молодость Христа, а также свиток в руке как символ Логоса и знак Учителя. Для нас особо важны специальные поручи (епиманикия), которые являлись характерным элементом византийских литургических одеяний⁶ и, вместе с прической, также указывали на священническое достоинство Христа.

В свое время Д. В. Айналов убедительно показал, что литературным источником иконографического типа был апокриф «Об иерействе Христа», появившийся, вероятно, в эпоху Юстиниана⁷. Напомним его сюжетную канву⁸. Старейшина иудейской общины Константинополя рассказывает о записях в древнем свитке, свидетельствующих, что молодой Христос был избран в число 22 священников Иерусалимского храма. Избранию предшествовало длительное разбирательство, так как Христос не принадлежал к священническому роду Левитов и, с точки зрения иудейского закона, не имел права на служение в храме. Особым расследованием были установлены непорочное зачатие Марии и божественное происхождение Иисуса, ставшие основанием для его избрания в священники. Христиане нашли подтверждение сообщению иудейского старейшины у древних писателей и — самое главное — в евангелии от Луки, рассказывающем о проповедях Христа в синагогах. Апокриф получил широкое распространение и в X в. был включен в известный Лексикон Свиды⁹. Популярность текста, по всей видимости, определялась его главной идеей об исключительном праве Христа на священство, связанном с важной темой преемственности ветхозаветного и новозаветного служения.

Как позволяют судить миниатюры Евангелия Раббулы 586 г. из Библиотеки Лауренциана во Флоренции, уже во второй половине VI в. существовала особая иконография «Христа-священника» (ил. 2)¹⁰. Этот образ появляется на одной из четырех полностраничных миниатюр сирийской рукописи. Христос показан между монахами в цветущем саду, обрамленном богатой украшенной и увенчанной крестом аркой, создающей образ идеального храма. Сочетание изобразительных мотивов сада и храма приводит к мысли о Небесном Иерусалиме, в котором Христос свершает литургию вместе с праведниками.

Трон Христа напоминает сопрестолie, а арка за его спиной — алтарную нишу. Черты иконографического типа (прическа двойным венцом, короткая бородка, свиток) дополняют образ священнодействующего Христа. Примечательно, что на параллельной странице разворота рукописи в сцене «Вознесения» Христос представлен в традиционном облике с длинной бородой и волосами, ниспадающими на плечи. Знамательным в данном контексте кажется и размещение на обороте листа «Сошествия Св. Духа» как воплощения идеи о начале земной Церкви. Рассмотрение миниатюры евангелия Раббулы позволяет утверждать, что уже самые ранние примеры интересующего нас иконографического типа были связаны с темой священства.



3. Христос-священник на золотом солиде. Второе правление Юстиниана II (705-711)



В доиконоборческом искусстве образ «Христа-священника» встречается неоднократно. Наиболее известные примеры дают монеты Юстиниана II, при котором образ Христа впервые появился на золотых солидах. В период второго правления этого императора (705–711) привычный образ Христа Пантократора заменил образ с короткой бородкой и двойным венцом (ил. 3)¹¹. Причины такой замены до сих пор не получили убедительного объяснения, но новое понимание «священнической» природы иконографии может помочь в дальнейших поисках.

В целом в ранневизантийской иконографии этот образ был широко распространен и регулярно встречается как в сюжетных сценах, так и единоличных образах, часто одновременно с образом Пантократора. Недвусмысленное сопоставление образов находим в программе церкви Панагия Дросиани на о. Наксос, датируемой VII–VIII вв. (ил. 4)¹². Христос-священник изображен в центре уникального Деисуса, который расположен в нижнем регистре северной апсиды храма-триконха (ил. 5). В центре представлен стоящий Христос с короткой бородкой и венцеобразной прической в типе Христа-священника¹³. По правую руку от него — Богоматерь, склоняющаяся с жестом моления, за ней — фронтальная фигура царя Соломона, который показан с нимбом, в правой руке он держит крест.

Изображения слева от Христа еще более необычны. Первой показана Экклесия — персонификация Церкви, в согласии с иконографической традицией представленная с нимбом, в короне и драгоценных царских облачениях. За ней, в точности повторяя жест

4. Христос-священник в нижнем регистре росписей северной апсиды в церкви Панагия Дросиани на о. Наксос, VII–VIII вв.



5. Христос-священник в центре уникального Деисуса между Богородицею и Екклесией. Панагия Дросиани на о. Наксос, VII–VIII вв.

как Богородицы, так и Екклесии, изображен Иоанн Креститель. Декларативное сопоставление Богородицы и Церкви по сторонам Христа-священника недвусмысленно вводит тему священства и церковного служения. Богородица и Церковь приносят Христа в Жертву и одновременно сослужат высшему первосвященнику во вневременной небесной литургии. Размещение сразу за Екклесией актуализирует священнический смысл образа Иоанна Крестителя, подробно прописанный в ранневизантийском богословии: Иоанн, сын иудейского священника Захарии, завершает традицию ветхозаветного священства, которое он передает новому первосвященнику в момент Крещения¹⁴. Богородица и Иоанн Креститель олицетворяют новозаветное и ветхозаветное священство, вместе с Христом они создают образ вневременного священнодействия и Вселенской Церкви. Принципиально важный образ Екклесии актуализировал тему священства, изначально заложенную в Деисусе.

Образ Христа с венцеобразной прической встречается в Панагии Дросиани еще раз, а именно в куполе (ил. 6), другую половину которого занимает традиционный образ Пантократора. Очевидно важный смысл такого демонстративного сопоставления двух разных типов остается необъясненным. А. Н. Грабар и его последователи связывали это явление с желанием показать божественную и человеческую природы Христа, поскольку в образе с венцеобразной прической видели этнический «семитский» тип¹⁵. Однако, помимо сомнений в таком средневековом «этнографизме», непонятно, зачем надо было обращаться к экзотической иконографии, вместо ясно воплощавшего тему «человеческой природы» образа



6. Христос с венцеобразной прической в куполе храма Панагия Дросиани на о. Наксос, VII–VIII вв.

Христа-ребенка. Кроме того, на наш взгляд, венцеобразная прическа ясно указывала на священство и, скорее, можно говорить о сопоставлении двух важнейших проявлений Христа — Владыки универсума и Первосвященника. Интересно, что в ранневизантийскую эпоху Христос-священник изображается с крещатым нимбом и в редких случаях сопровождается надписью «ΕΜΜΒΗΧ3Λ», как на золотой пластине VI в. из частной коллекции (ил. 7), впрочем, в ранневизантийском искусстве это наименование применялось к самым разным иконографическим типам Христа.

Знаменательно появление Христа-священника в сюжетных сценах, например, в сцене «Распятия» на крышке Ватиканского реликвария из Museo Sacro VIII в. (ил. 8). Христос в сцене «Распятия» не только изображен с венцеобразной прической и короткой бородой, но и показан в колобиуме (безрукавном хитоне), по которому сверху вниз идут две полосы (так называемые «источники»), являвшиеся отличительной особенностью архиерейского стихаря¹⁶. Интересующий нас образ также появляется в христологических сценах некоторых рукописных евангелий, где он соседствует с традиционными изображениями Христа средовека (ил. 9)¹⁷. В целом можно говорить об очень широком распространении и узнаваемости иконографического типа в ранневизантийскую эпоху; факт его появления в качестве главной «иконы» империи на золотых солидах Юстиниана II свидетельствует о самом высоком статусе.

Однако в первые века после иконоборчества этот образ практически не встречается и до XI в. не занимает сколько-нибудь важного места в византийской храмовой иконографии. Появление образа



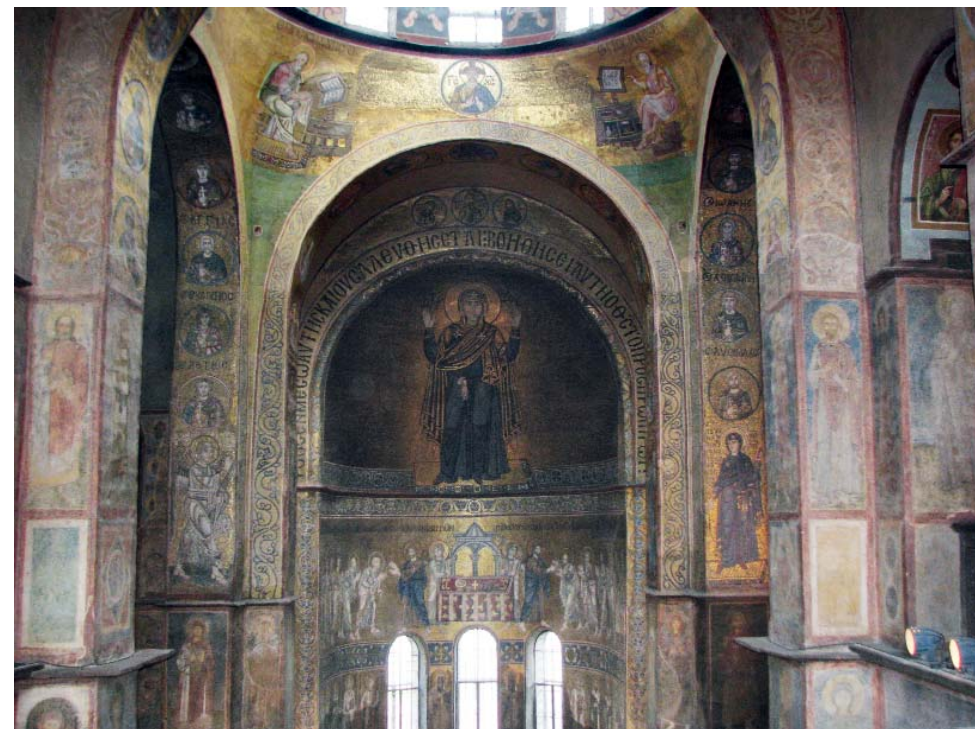
8. Христос-священник в сцене «Распятие» на крышке реликвария с евлогиями Святой Земли. Museo Sacro, Ватикан. VIII в.

7. Христос-священник с надписью «Эммануил» на золотой пластине. Византия, VI в.



9. Христос-священник в «Причащение апостолов» и «Входе в Иерусалим». Миниатюры Евангелия Раббулы 586 г., Библиотека Лауренциана во Флоренции (Plut. I.56, fol. 11v)





10. Вид на предалтарную арку с образом Христа-священника. София Киевская. Середина XI в.

11. Первосвященник Аарон на северном склоне восточной предалтарной арки Софии Киевской. Середина XI в.

в мозаиках Софии Киевской было нововведением, призванным акцентировать идею, актуальную для византийского богословия XI в.: Христос не только вселенский император, но и первосвященник, возглавляющий вселенскую Церковь. В структуре храмовой иконографии Христос-священник, торжественно показанный в медальоне над восточной предалтарной аркой, символически соединяет изображения Пантократора в куполе с литургическими темами алтарной апсиды, где центральное место занимает новая сцена «Причащения апостолов», представляющая Христа, священнодействующего в Небесном храме (ил. 10).

Все вместе изображения в трех регистрах алтарной апсиды («Богородица Оранта», «Причащение апостолов» и «Святители») создавали образ идеальной Церкви как зримого воплощения Небесного Иерусалима. Иерусалимская символика была специально акцентирована посвятельной надписью над конхой Софии Киевской¹⁸. В данном контексте становится более понятен образ Христа с чертами священника иерусалимского храма. Он призван напомнить о преемственности новозаветного служения, единстве Земного и Небесного Иерусалима, вневременной Церкви и ее Великом Архиерее.

В иконографической программе Софии Киевской образ Христа-священника также связан с изображениями ветхозаветных первосвященников Аарона и Мельхиседека на склонах свода восточной арки (ил. 11). Эти изображения легко могут быть объяснены как ветхозаветные прообразы¹⁹. Однако замысел кажется более глубоким и конкретным. Объяснение символической связи трех образов



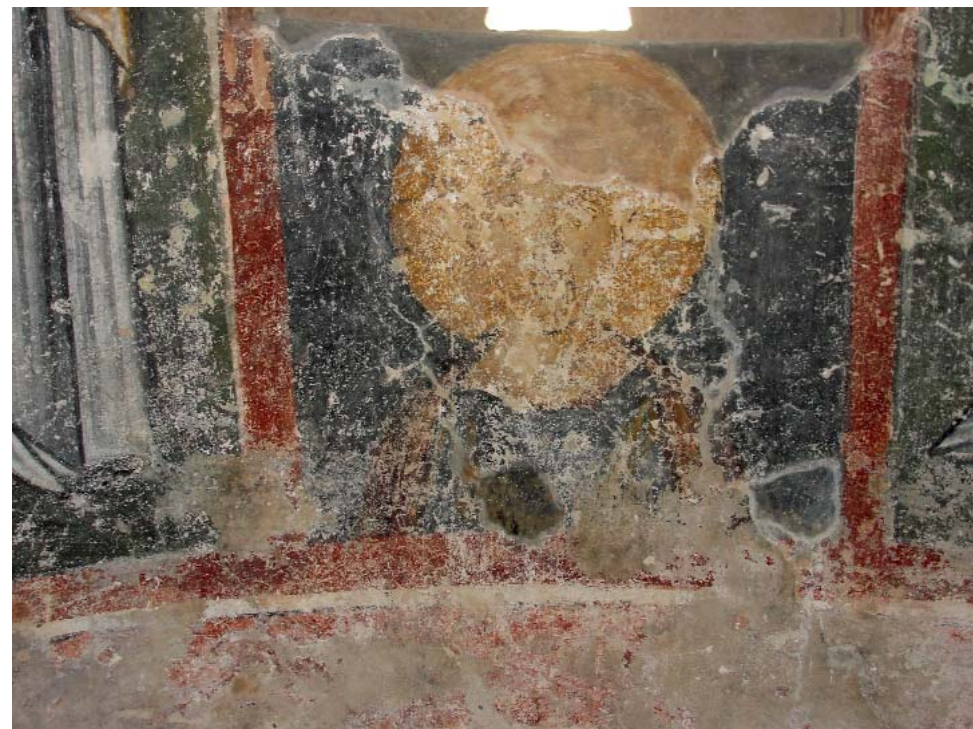
12. Шесть римских пап и образ Христа-священника под окном в нижнем регистре росписи «диаконника» Софии Охридской. Середина XI в.

может быть найдено в тексте 7-й главы «Послания к евреям» апостола Павла, согласно которому Христос, не принадлежавший по рождению к потомкам Аарона, принимает высшее и непреходящее священство Мельхиседека, отменяя ветхозаветный закон. Идея истинного священства является главной и в апокрифе «Об иерействе Христа», лежащем в основе редкого образа Софии Киевской.

Кажется чрезвычайно важным, что эта идея и сам текст 7-й главы «Послания к евреям» приобрели совершенно особое значение в византийском богословии середины XI в. в связи с полемикой об опресноках. Свидетельство апостола Павла становится краеугольным камнем в богословских аргументах православных полемистов, которые рассматривали использование латинянами опресноков как слепое следование иудейскому закону²⁰.

Прямо цитируя 7-ю главу Послания, они утверждали, что Христос на Тайной вечере совершил новую Пасху и обрел новое священство «по чину Мельхиседека», выше левитского. А если переменено священство, то необходима перемена и закона, приписывающего иудеям опресноки. Полемика с латинянами, занимавшая умы всего православного мира, была хорошо известна и в Киевской Руси. От XI в. до нас дошло несколько полемических трактатов русских митрополитов, в том числе специально посвященных важнейшему вопросу об опресноках²¹.

На наш взгляд, в связи с этой полемикой может быть лучше понят пафос «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона, провозглашавшего преимущество Благодати, явленной Христом, над ветхозаветным Законом. Иконографическое решение Софии



13. «Христос-священник» под окном в нижнем регистре росписи «диаконника» Софии Охридской. Середина XI в.

Киевской оказывается созвучным идеям Илариона, который мог принимать непосредственное участие в создании иконографической программы.

Размещение образа Христа-священника над восточной аркой Софии Киевской возможно было определено не сохранившимся константинопольским образцом. На это косвенно указывает аналогичный образ в росписи каппадокийской пещерной церкви Камбазли Килисе, опубликованный Николь Тьерри, которая датирует фрески серединой XI в.²² Погрудное изображение Христа в медальоне показано в центре свода предалтарной арки. Особую прическу, короткую бородку и свиток в левой руке здесь дополняет греческая надпись «Эммануил», по-видимому, призванная напомнить о воплощении как непреходящем условии священства Христа. В рассуждениях византийских богословов этот смысловой акцент был одним из основополагающих. По сторонам от медальона, на склонах предалтарной арки, показаны в рост Соломон и Давид с раскрытыми свитками в руках. На свитке Соломона читаем: «Премудрость построила себе дом» (Притчи 9:1), на свитке Давида — цитата из 44-го псалма (44:11), в котором говорится о Доме Божием. В иконографическом контексте росписи надписи на свитках могут быть интерпретированы в качестве дополнительного указания на Христа как первосвященника храма Премудрости, соединившего ветхозаветное и новозаветное священство.

Если изображение в Софии Киевской давно известно специалистам, то образ Христа-священника из Софии Охридской описывается нами впервые (ил. 12, 13). Фрагментарное состояние не позволяло ранее правильно идентифицировать изображение²³. Фреска середины



14. Иоанн Креститель, благословляющий римских пап, в конхе «диаконника» Софии Охридской. Середина XI в.

XI в. располагается в диаконнике церкви под окном²⁴. Погрудное изображение Христа выделено специальной рамкой и напоминает икону. В нимбе различимы остатки креста. Волосы не спадают на плечи, а уложены венцом над ушами. Едва заметная короткая борода также определенно указывает, что перед нами редкий тип «Христа-священника». Одежды Христа не вполне обычны: красно-коричневый гиматий лежит сразу на двух плечах, полностью открывая грудь в синем хитоне, украшенном двумя желтыми полосами-лентами. Эти вертикальные ленты, называвшиеся на греческом *potamoi* (источники), являлись отличительной особенностью стихаря архиерея и, согласно византийским литургическим толкованиям, символизировали дарованную ему благодать учительства²⁵. Особые одеяния указывают на архиерейское достоинство юного Христа-священника.

Правильная идентификация образа Христа позволяет дать новую интерпретацию иконографической программе диаконника Софии Охридской. Над Христом-священником в конхе апсиды представлен Иоанн Креститель (ил. 14). В левой руке он держит посох, увенчанный крестом, что указывает на роль Иоанна как Крестителя и духовного пастыря. Правая рука согнута перед грудью таким образом, что жест благословения относится к Христу-священнику, изображенному непосредственно под рукой Иоанна. Хитон Иоанна также украшен лентами и уподоблен архиерейскому стихарю. Демонстративно сопоставляя два образа, автор иконографической программы напоминает о Крещении как своеобразном рукоположении Христа, акте передачи наследственного священства Ветхого завета первосвященнику Новой Церкви.



15. Христос-священник в северо-западном куполе цркви Св. Пантелеймона в Нерези. Ок. 1164 г.

16. Христос-священник в Нерези



17. Оплакивание. Фреска на северной стене церкви Св. Пантелеймона в Нерези. Ок. 1164 г.



В этом контексте получает объяснение одна из самых загадочных и известных особенностей иконографической программы Софии Охридской. В диаконнике по сторонам от окна представлен уникальный ряд изображений шести римских пап, почитаемых в православной церкви²⁶. Этот ряд казался тем более странным, что заказчик и наиболее вероятный автор иконографической программы, архиепископ Лев Охридский, был активным участником богословской полемики с Римской церковью и одним из инициаторов схизмы 1054 г.²⁷

Образ Христа-священника позволяет понять особый замысел заказчика. Лев Охридский указывает на абсолютный приоритет Христа как высшего первосвященника по отношению к авторитету всех римских пап, которым при этом отдается должное уважение как заместителям святого Петра. Иконографическая тема находит довольно точные соответствия в богословских сочинениях Льва Охридского, в которых в связи с полемикой об опресноках с новой силой звучит тема священства Христа²⁸.

Ранее нам удалось показать значение этой темы для алтарных росписей Софии Охридской, где в конхе изображен Христос в одеяниях архиерея, освящающего церковь, а все композиции на стенах объединяет тема богослужения в освященной Церкви и Софии Премудрости Божией, создающей свой храм²⁹. Иконографическая программа диаконника с редким образом Христа-священника представляет собой своего рода историко-богословский комментарий к этой главной идее всей росписи.

Образ Христа-священника встречается еще в трех росписях XII в. В церкви Св. Пантелеймона в Нерези (ок. 1164 г.) Христос-священник

18. Сретение. Фреска на южной стене церкви Св. Пантелеймона в Нерези. Ок. 1164 г.





20. Лик Христа-священника. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньевского монастыря в Полоцке. Ок. 1161 г.

19. Христос-священник на троне в центре нижнего регистра росписей Спасо-Преображенской церкви Евфросиньевского монастыря в Полоцке. Ок. 1161 г.

изображен в куполе над юго-западным компартиментом храма (ил. 15, 16)³⁰. Наиболее интересной особенностью этого изображения являются одеяния Христа, уподобленные священнической фелони. В трех других угловых куполах пятикупольной церкви в Нерези также представлен Христос в иконографических типах юного Эммануила, старца Ветхого днём и средовика Пантократора. Такое сопоставление разных образов Христа — характерная черта византийских иконографических программ XI–XII вв., призванная показать вечность Второго лица Троицы и многообразие Его явлений в литургии³¹.

Однако образ Христа-священника в этом ряду необычен. Введение очень редкой темы могло быть определено решениями Константинопольского церковного собора 1156–1157 гг., в котором, по всей видимости, принимал участие ктитор росписи Алексей Комнин³². На соборе, впервые специально посвященном чисто литургическим вопросам, тема священства Христа была одной из важнейших. Знаменательно, что в росписи Нерези идея священства дополнительно акцентирована размещением в простенках всех четырех барабанов, непосредственно под образами Христа, ангелов в диаконских стихарях, которые воздевают руки, как бы прославляя служащего с ними первосвященника. Эта еще не отмеченная в научной литературе деталь тем более важна, что здесь мы находим прототип иконографической темы «Небесной литургии», столь популярной в поздневизантийских купольных росписях.

В фресках Нерези тема священнодействующего Христа получает замечательное развитие в наосе церкви, где демонстративно противопоставлены сцены «Сретения» и «Оплакивания» (ил. 17,

21. Христос-священник. Мраморное навершие сопрестолія. Константинополь, VI в. Гос. Эрмитаж.



18), занимающие всю длину южной и северной стен. Столь нарочитый выбор несомненно связан с особым замыслом. В богослужебных текстах «Сретение» истолковывается как первое явление в храме основателя Новой Церкви, принимающего и преобразующего ветхозаветное священство. Не случайно именно в этой сцене младенец Христос часто изображается в одеяниях архиерея, освящающего храм.

«Оплакивание» создает яркий образ Жертвы. Мертвый Христос возлежит на теле Богородицы как на некоем алтаре. Сходство подчеркивает белая ткань, ассоциирующаяся с алтарными покровами. Богородица прижимает принесшего себя в жертву сына к породившему его лону, воплощая мысль о неразрывном единстве Христа и его Церкви³³.

Главные композиции росписи Нерези показывают историю спасения через образ Христа, одновременно Священника и Жертвы, «приносящего и приносимого», по словам известной литургической молитвы. Напомним, что именно толкование этих слов стало причиной созыва Собора 1156–1157 гг.³⁴

Два интереснейших примера иконографии «Христа-священника» сохранились в древнерусских росписях второй половины XII в. Около 1161 г. этот образ появляется в алтарной апсиде Спасо-Преображенского собора Евфросиньевского монастыря в Полоцке (ил. 19, 20)³⁵. Христос-священник, восседающий на троне, изображен в нижнем регистре алтарной апсиды под окном, в центре ряда фронтальных святителей. Изображение «Христа-священника» находилось за сопрестоліем, на котором во время службы восседал



22. Вид на нишу сопрестолія в алтарной апсиде церкви Спаса на Нередице около Новгорода, 1199 г.

архиерей, воспринимавшийся как живое воплощение священнодействующего Христа. Тема связи интересующей нас иконографии и сопрестолія, по всей видимости, очень древняя. В собрании Государственного Эрмитажа сохранилось навершие мраморного сопрестолія VI в. с погрудным изображением Христа-священника, происходящее из неизвестной константинопольской церкви (ил. 21)³⁶. Образ Христа с венцеобразной прической и крещатым нимбом вписан в медальон, на оборотной стороне мраморного фрагмента изображена Хризма. Можно предположить что у традиции размещения образа «Христа-священника» в сопрестоліи был важный протограф в одном из столичных храмов.

Знаменательно, что по сторонам от Христа в росписи Спасо-Евфросиньевского монастыря показаны ангелы в белых диаконских стихарях, напоминающие ангелов-диаконов по сторонам от Христа в сценах «Причащения апостолов». Ангелы сослужат Великому Архиерею, поворачиваясь в трехчетвертном повороте к стоящим по сторонам святителям, которые также участвуют в Небесном богослужении. В связи с этим примечательно, что по своему символическому значению находящееся в нижнем регистре сопрестоліе могло быть сравнимо только с куполом. В византийских литургических толкованиях это пространство определяется как «небо небес». По словам Симеона Солунского, «*священнейшее сопрестоліе образует вознесение Иисуса и сидение Его с плотию одесную Отца превыше всякого начальства, и власти, и силы*»³⁷.

Второй древнерусский образ Христа-священника находился в новгородской церкви Спаса на Нередице (1199 г.), разрушенной



23. Христос-священник в нише сопрестолія. Церковь Спаса на Нередице около Новгорода, 1199 г.



24. Реконструкция лика Христа-священника по сохранившимся фрагментам

во Вторую мировую войну. Росписи являли один из самых сохранных образов Христа-священника, позволявший увидеть все особенности иконографического типа (ил. 22–24)³⁸. В частности, тщательно прорисована выстриженная тонзура с обозначенными корнями волос, плохо различимая или вовсе невидимая на других изображениях. Хорошо показана прическа двойным венцом, столь ярко представленная в ранней иконографии, а также драгоценно украшенный крест в нимбе. Христос-священник также был изображен восседающим на троне в нише сопрестолія и соответственно располагался в центре нижнего регистра алтарной апсиды. Восседающий на троне Христос как прообраз земного архиепископа, занимающего сопрестоліе во время богослужения, — тема, восходящая к уже рассмотренным ранневизантийским образцам, таким как Евангелие Раббулы.

В некоторых миниатюрах византийских рукописей XI–XII вв. трон Христа-священника уподоблен сопрестолію. К примеру, миниатюра с изображением Христа-священника из рукописи Евангельских чтений 1059 г. монастыря Дионисиу на Афоне (*Dionisiou*. 587, fol. 19v)³⁹ иллюстрирует текст Евангелия от Иоанна (Ин. 7:14–24), в котором говорится о проповеди Христа в Иерусалимском Храме (ил. 25, 26). Примечательно, что именно для этой темы автор оформления рукописи выбирает редкий иконографический тип Христа-священника с венцеобразной прической и короткой бородкой. В этом контексте обращение к апокрифу о поставлении Христа в священники Иерусалимского храма кажется вполне очевидным и, более того, оно как бы дополняет

25. Христос, проповедающий в храме. Миниатюра из рукописи Евангельских чтений 1059 г. Монастырь Дионисиу на Афоне (Dionisiou. 587, fol. 19v)



евангельский рассказ, возникая в культурной памяти зрителя между редким образом и известным нарративом как своего рода комментариев. Для нас особенно интересна ступенчатая лестница, на которой восседает Христос, а также изображение ниши под ней. Программа передних церквей может быть понята как своего рода парафраз этой темы, восходящей к образу Иерусалимского Храма.

Образ Христа-священника в нише сопредстояния храма на Нередице был частью целой системы изображений, так или иначе трактующих тему священства. Очевидна связь с изображенными выше «Причащением апостолов», где Христос священнодействует в небесном храме, и сонмом стоящих в два яруса святителей, сослужащих «Великому архиерею». Другую систему составляли изображения в нишах: по сторонам от сопредстояния в особых нишах-аркосолиях представлены «Петр Александрийский» и «Илья Пророк в пустыне». Первое изображение, напоминающее о «Видении Петра Александрийского», может быть истолковано как символический образ проскомидии, приготовления к Евхаристической Жертве⁴⁰. Изображение пророка Ильи, кормимого вороном в пустыне, являлось ветхозаветным прообразом причастия. Вместе три изображения в нишах создавали уникальный образ литургического действия, свершаемого Христом-священником⁴¹.

Кроме того, Христос-священник находился в центре уникального Деисуса. Слева в медальоне показан Иоанн Креститель, протягивающий руки с молитвой к Христу, а справа с тем же жестом

26. Христос-священник. Деталь миниатюры из рукописи Евангельских чтений 1059 г. Монастырь Дионисиу на Афоне (Dionisiou. 587, fol. 19v)



к Христу обращается женская фигура, названная в надписи «ΑΓΙΑ ΜΑΡΦΑ». Некоторые исследователи видели в этой надписи ошибку художника, не сумевшего правильно написать имя Богородицы, что представляется маловероятным с учетом профессионализма мастера и известности надписи. Кроме того, Иоанн Креститель сознательно и нетрадиционно изображен справа от Христа как имеющий более высокий статус. Наиболее правдоподобной представляется гипотеза, согласно которой образ св. Марфы связан с изображенным прямо над ней св. епископом Лазарем Кипрским, некогда воскрешенным Христом в присутствии сестер Марфы и Марии⁴². Автор замысла, сопоставляя изображения Христа, Марфы и Лазаря, создавал единственный в своем роде образ Воскресения из мертвых, по всей видимости, также связанный с ктиторской темой и двумя изображениями в аркосолиях-погребениях.

Интересно, что редкий образ Христа-священника был популярен в Новгороде XI–XII вв. Подтверждением этому служат граффити на

27. Граффити с образом «Христа-священника». XI в. София Новгородская. Месторасположение неизвестно. Рисунок В.В. Суслова, XIX в.



стенах Софии Новгородской. Одно граффити с рисунком XI в., изображающим Христа с короткой бородой, крещатым нимбом и омофором, было обнаружено в XIX в. В. В. Сусловым и сейчас утрачено (ил. 27)⁴³. Второй рисунок обнаружен совсем недавно на южной стене собора. Христос изображен в полный рост, с омофором, концы которого опускаются по плечам, как у католиков, с двух сторон. Лик Христа с короткой бородкой и венцеобразной прической обрамляет крещатый нимб. Рисунок сопровождается молитвенная надпись «Господи, помоги рабу своему Петру и святая София», которую датируют XI в. Надпись находится на высоте примерно пяти метров и, по всей видимости, была сделана с лесов при строительстве собора (ил. 28)⁴⁴. Сохранившиеся иконические рисунки-граффити позволяют предположить, что у них был протограф — особо почитаемый образ Христа-священника в Софии Новгородской XI в.

После XII в. иконографический тип «Христа-священника» практически не используется. Видимо, это было связано с изменившимся отношением к литературному источнику, породившему образ молодого священника иерусалимского храма. Не позднее XIII в. апокриф попадает в списки ложных книг, а поставление Христа в священники рассматривается как еретический вымысел⁴⁵. Другим фактором было появление на рубеже XIII–XIV вв. более конкретных изображений Христа в полном архиерейском облачении, что лучше соответствовало представлениям новой эпохи⁴⁶.

Однако образ Христа с короткой бородой и венцеобразной прической получает новую жизнь и новую «легенду» в иконографии



28. Христос-священник. Рисунок-граффити на южной стене Софии Новгородской. XI в.

29. Христос «в ином образе». Жертовеник церкви Св.Николая в Псача, Македония (1365-1371 гг.)



XIII–XV вв. Христос изображается, по словам именующей надписи, «в ином образе», как например, в северо-западном куполе церкви Богородицы Левишки в Призрене, Косово, конца XIII в. От этой надписи осталось слово «ΜΟΡΦΗ (образ)»⁴⁷. Первоисточник надписи — текст Евангелия от Марка (16:12), рассказывающий о явлении Христа апостолам на пути в Эммаус «в ином образе», в котором они не узнают своего Учителя. Интересно, что именно в этом образе Христос иногда изображается в циклах Воскресения, особенно часто в сценах, связанных с Эммаусом. Кстати, в трех других куполах церкви Богородицы Левишки Христос представлен в виде Ветхого деньми, Эммануила и Пантократора. Христос «в ином образе» замещает Христа-священника. При этом наиболее специфичные черты убираются или смягчаются, например, специально акцентированная тонзура. Литургически важная тема полиморфизма сохраняет свое значение, но при этом уходит иерусалимская конкретика, прямо связанная с попавшим под подозрение апокрифом «О священстве Христа». В росписях сербской церкви в Псача (1365–1371 гг.) Христос «в ином образе», практически не отличимый от типа «священника», расположен в жертовенике (ил. 29). В его нимбе начертаны буквы «Ο ΩΝ», что значит «сущий» — одно из имен Бога Отца. Иконограф, сохраняя оригинальность типа, подчеркивает, что речь идет о еще одном образе полиморфного Логоса — Второго лица Святой Троицы.

Примечания

- ¹ Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
- ² Лидов А. М. Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь. М., 1989, с. 65–90; Lidov A. L'Image du Christ-Prelat dans le programme iconographique de Sainte Sophie d'Ohrid // Arte Cristiana. Milano, 1991. Vol. LXXIX. Fasc. 745, p. 245–250.
- ³ Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. Ил. 17, с. 31–32, 89–90.
- ⁴ PG, 87:3985D; Красносельцев Н. О древних литургических толкованиях. Одесса, 1894, с. 68. См. также: Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995, с. 49–50.
- ⁵ Об истории и символике тонзуры: Michel A. Tonsure // Dictionnaire de théologie catholique, t. II. Paris, 1946, p. 1228–1234. См. также: Tonsure // The Oxford Dictionary of Byzantium, vol. III. New York — Oxford, 1991, p. 2093–2094.
- ⁶ См.: Waller Chr. Art and Ritual., p. 20–21.
- ⁷ Айналов Д. В. Новый иконографический образ Христа // Seminarium Kondakovianum. 1928. Т. 2, p. 19–24.
- ⁸ Издание пространной и краткой греческой версии текста см.: Vassiliev A. Anecdota graeco-byzantina. М., 1893, p. 58–72. Текст в Лексиконе Свида: Svidae Lexikon / Ed. A. Adler. II. Stuttgart, 1967, p. 620–625. Древнерусская версия апокрифа см.: Тихонравов Н. С. Памятники отечественной русской литературы, т. II. М., 1863, с. 164–171.
- ⁹ Подробное исследование этого текста: Dagron G. Jésus Prêtre du Judaïsme: le demi-succès d'une légende // ΔΕΙΜΩΝ. Studies Presented to Lennart Rydén / Ed. O. Rosenquist. Uppsala, 1996, p. 11–24. См. там же и французский перевод основной версии византийского текста из Лексикона Свида (X в.).
- ¹⁰ Ceccheli C., Furlani C., Salmi M. The Rabbula Gospels. Olten; Lausanne, 1959. F. 14r; Wright D. M. The Date and Arrangement of the Illustrations in the Rabbula Gospels // Dumbarton Oaks Papers, 27 (1973), p. 203–204. Pl. 2.
- ¹¹ Breckenridge J. The Numismatic Iconography of Justinian II. New York, 1959; Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection, vol. II/2. Washington, 1968, p. 568–570.
- ¹² Drandakis N. Oi palaiochristianikes toichografies sti Drosiani tis Naxou. Athina, 1988; Naxos. Mosaics-Wall Paintings / Ed. M. Chadzidakis. Athens, 1989, p. 18–29. Недавние эпиграфические исследования ктиторовской надписи позволили датировать фрески первым правлением Юстиниана II (685–695), что хорошо согласуется со стилем фресок, иконографией и другими данными: Kiourtzián G. Recueil des inscriptions grecques chretiennes des Cyclades. Paris, 2000, p. 105–166, pl. XI–XII. Н. Гиолес датирует фрески второй половиной VII в. и связывает их программу с появлением на Наксосе папы Мартина I в 653 г. и борьбой с монофелитами. В качестве стилистической аналогии он предлагает фрески Санта Мария Антиква в Риме VII–VIII вв.
- ¹³ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009, с. 236–239.
- ¹⁴ Богословское обоснования связи Богородицы, Церкви и Крестителя см.: Therel M.-L. La Triumphe de la Vierge-Eglise. Paris, 1984, p. 89–90.
- ¹⁵ Thierry N. Sur un double visage byzantine du Christ du VIe siècle au VIIIe // Studi in memoria di Giuseppe Bovini, vol. II. Ravenna, 1989, p. 639–657.
- ¹⁶ См. прим. 23.
- ¹⁷ Ceccheli C., Furlani C., Salmi M. The Rabbula Gospels (Plut. I.56), fol. 11v.
- ¹⁸ Аментьев К. К. К прояснению смысла надписи над конхой Св. Софии Киевской // Византийское искусство и литургия: Новые открытия. Л., 1991, с. 16–19.

- ¹⁹ О теме священства см.: *Сарабьянов В. Д.* Образ священста в Софии Киевской, ч. I // Искусствознание, 2011, 3/4, с. 23–26. См. также вторую часть этого исследования: Искусствознание, 2012, 3/4, с. 23–93.
- ²⁰ См.: *Чельцов Ч.* Полемика между греками и латинянами по вопросу об опресноках в XI–XV веках. СПб., 1879; *Smith M. H.* «And Take Bread...»: Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978.
- ²¹ *Попов А.* Историко-литературный обзор древнерусских полемических сочинений против латинян (XI–XV вв.). М., 1875; *Poppe A.* Le traité des Azymes // Byzantion, 35 (1965), p. 504–527; *Чичуров И. С.* Схизма 1054 г. и антилатинская полемика полемика в Киеве (середины XI — начала XII века // Russia Mediaevalis, IX/1 (1997), с. 43–53.
- ²² *Thierry N.* Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie au Xe et XIe siècle. London, 1977, XI, p. 9; *Idem.* Sur un double visage..., p. 655–657, fig. 9.
- ²³ Впервые описано: *Лидов А. М.* Христос-священник в иконографических программах XI–XII вв. // Византийский Временник, 55 (1994), с. 187–192. Благодарю Милана Радуйко, обратившего мое внимание на это необычное изображение.
- ²⁴ Описание изображений в диаконнике см.: *Мильковик-Пенек П.* Материјали за македонската средновековна уметност: Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид // Зборник Археолошкиот Музеј-Скопје. 1956. Т. 1, с. 58. Сх. II.
- ²⁵ PG. T. 155. Col. 712; Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1856. Т. 3, с. 19.
- ²⁶ *Epstein A. W.* The Political Content of the Painting of Saint Sophia at Ohrid // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Bd. 29 (1980), S. 21–25; *Grozdanov C.* Ritratti du sei papi nella cattedrale du Sancte Sophia a Ochrida // Balcanica. Roma, 1983. Vol. II. 1, p. 3–11.
- ²⁷ *Gelzer H.* Der Patriarchat von Achrida. Leipzig, 1902. S. 6–10; *Beck H. G.* Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich. München, 1959, S. 534–535.
- ²⁸ *Analecta sacra el classica* / Ed. card. Pitra. Romae, 1891, p. 745–762.
- ²⁹ *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея», с. 65–90.
- ³⁰ *Айналов Д. В.* Указ. соч., с. 22–23. См. примеч. Н. Окунева, обратившего внимание на эту особенность.
- ³¹ *Tsuji S. H.* The Headpiece miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74 // Dumbarton Oaks Papers, 29 (1975), p. 174–187; *Auner T.* The Impact of the Liturgy on Style and Context: The Triple-Christ in Taphou 14 // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32/5 (1982), S. 459–467.
- ³² *Babić G.* Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle // Frühmittelalterliche Studien, 3 (1968), p. 376.
- ³³ *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981, p. 102.
- ³⁴ *Черемухин П.* Константинопольский Собор 1157 г. и Николай, епископ Мефонский // Епископ Николай Мефонский и византийское богословие. М., 2007, с. 144–189.
- ³⁵ *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиньевского монастыря и ее фрески. М., 2009, с. 87–88, ил. с. 82–83; *он же.* Образ священста в Софии Киевской, ч. II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII веков // Искусствознание, 2012, 3/4, с. 55–56.
- ³⁶ Происходит из Музея Русского Археологического института в Константинополе (№ 6-501).
- ³⁷ См.: Писания свв. Отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения, т. II, с. 184, 190.
- ³⁸ *Мясоедов В.* Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. Табл. XXXV, 1–2, с. 15–16; *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973. Ил. 243, 245, с. 49; *Пивоварова Н. В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа. СПб., 2002, с. 36–40; *Сарабьянов В. Д.* Образ священста в Софии Киевской, ч. II:

- Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI–XII веков // Искусствознание, 2012, 3/4, с. 59–60.
- ³⁹ См.: The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts. Athens, 1974. Vol. I, pl. 203, p. 437. В поздневизантийских росписях в нишах сопредтолия появляются изображения Христа в архиерейском облачении (например, в церкви Св. Стефана в Несебре).
- ⁴⁰ *Millet G.* La vision de Pierre d'Alexandrie // Melanges Ch. Diehl. Paris, 1930. Т. II, p. 99–111; *Лидов А. М.* «Принося и Приносимый». О символике образа св. Петра Александрийского в церкви Спаса на Нередице // Новгородский исторический сборник. 800-летию Нередицы посвящается. СПб., 2000, с. 185–196 (см. главу в этой книге).
- ⁴¹ По всей вероятности, эта система изображений была связана и с ктиторской темой росписи. См.: *Пивоварова Н. В.* Ктиторская тема в иконографической программе церкви Спаса на Нередице // Вспомогательные исторические дисциплины, вып. XXIII. Л., 1991, с. 148–153.
- ⁴² *Пивоварова Н. В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа. СПб., 2002, с. 36–40.
- ⁴³ *Медынцева А. А.* Древнерусские надписи новгородского Софийского собора XI–XIV веков. Л., 1977, с. 53, рис. на с. 217.
- ⁴⁴ *Пиптус А. А., Михеев С. М.* О подготовке свода надписей-граффити Новгородского Софийского собора // Письменность, Литература, Фольклор. XV Международный съезд славистов. Доклады российской делегации. М., 2013, с. 173–174, рис. 9. Благодарю А. А. Пиптуса за эту ссылку и предоставленную иллюстрацию.
- ⁴⁵ На это впервые прямо указывается в «Послании к Панку» иерусалимского монаха Афанасия. См.: *Соколов М.* Материалы и заметки по старинной славянской литературе. М., 1888. Вып. 1, с. 108–109.
- ⁴⁶ *Walter Chr.* Art and Ritual of the Byzantine Church, p. 214–220.
- ⁴⁷ *Zivković B.* Bogrodica Leviska. Les dessins des fresques. Beograd, 1991, p. 14.

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

В северном аркосолии алтарной апсиды новгородской церкви Спаса Преображения на Нередице находится поясное изображение Петра Александрийского¹, созданное, как и другие фрески, в 1199 г. Святитель представлен в традиционном облачении (фелони и омофоре), правой рукой благословляет двуперстным сложением пальцев, в левой держит закрытое Евангелие. По обе стороны от фигуры идет вертикальная надпись: «АΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΥΣΚΟΣ» (ил. 1, 2).

Иконографический тип святителя очень близок апостолу Петру: широкий овал лица с крупными пропорциональными чертами, небольшая окладистая седая борода, седые пряди волос, ниспадающие на лоб. Единственное характерное отличие — тонзура, или гуменцо, выстриженное на макушке святителя, знак его священного сана². Сходство иконографических типов Петра Александрийского и апостола Петра представляется не случайным, и дело не только в том, что они носили одно имя. Объяснение можно найти в житии святителя³. Когда Петра, епископа Александрии в начале IV в., вели на казнь, он просил Господа сотворить знамение, и тогда с небес сошел глас: «*Петр — начало апостолам, Петр же — конец мученикам*». Вероятно, именно этот эпизод жития определил особое место Петра Александрийского среди святых мучеников и сходство его изображения с апостолом Петром.

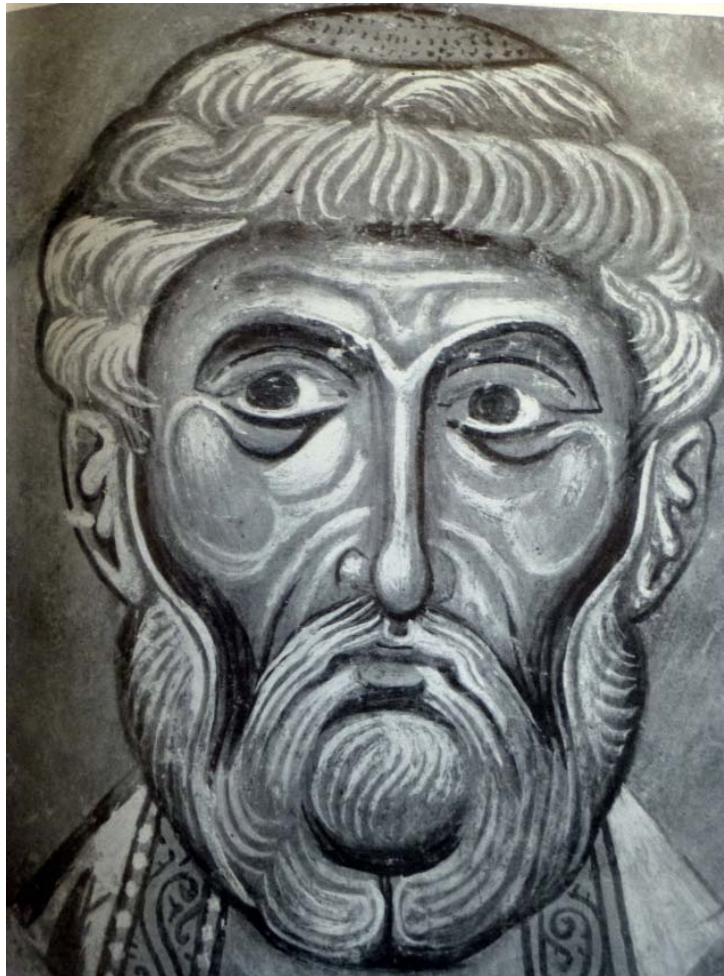
Иконографические типы изображений Петра Александрийского сложились в процессе иллюстрирования менологиев⁴. Один из ранних примеров отдельного изображения святого дает менологий из собрания Дохиариу на Афоне (Dochiarion. 5)⁵. Наряду с «портретными» изображениями Петра Александрийского, в менологиях помещаются две композиции на сюжеты его жития: сцена мученической смерти — «Усекновение главы Петра Александрийского» и важнейшее событие жизни — «Видение Петра Александрийского»⁶.

Во второй половине XII в. изображение Петра Александрийского нередко встречается в росписях алтарных апсид, оно располагается среди изображений святителей в нижних регистрах апсиды. Это изображение можно найти в мозаиках Монреале на Сицилии⁷, во фресках церкви-гробницы Бачковского монастыря в Болгарии⁸; в росписях главного храма грузинского монастыря Вардзия изображение Петра Александрийского входит в композицию «Служба святых отцов»⁹. По всей видимости, изображение Петра Александрийского входило в композицию «Служба святых отцов» в церкви Св. Георгия в Старой Ладоге¹⁰ и в новгородской церкви Благовещения на Мячине¹¹. Однако появление специально выделенного изображения Петра Александрийского в аркосолии рядом с алтарем, как это мы видим в Нередицкой церкви, не может быть следствием произвольного выбора. Петр Александрийский не принадлежит



1. Св. Петр Александрийский в северном аркосолии алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице около Новгорода, 1199 г.

2. Лик св. Петра Александрийского, 1199 г. Фото до разрушения храма



к числу наиболее почитаемых святителей, само присутствие его изображения в алтарной апсиде не является обязательным. Ничего не известно и об особом почитании этого святого в Новгороде.

Н. П. Кондаков связывал появление изображения Петра Александрийского в аркосолии алтарной апсиды с находящимся рядом горним местом (ил. 3, 4)¹². Исследователь обратил внимание на эпизод из жития святителя, в котором рассказывается, что Петр Александрийский садился во время богослужения не на предназначенное ему как епископу горнее место, а только на подножие. Объясняя свое необычное поведение, святой говорил, что видит на епископском престоле «свет небесный и некую божественную силу пребывающую», потому бывает объят благоговейным ужасом и не дерзает сесть на горнее место. Мнение Н. П. Кондакова много позднее было поддержано В. Н. Лазаревым и таким образом утвердилось в науке о древнерусском искусстве¹³.

Истолкование Н. П. Кондакова не может быть принято как исчерпывающее: на слишком ответственном месте находится изоб-

3. Ниша сопрестолия и два аркосолия в алтарной апсиде церкви Спаса на Нередице около Новгорода, 1199 г. Современный вид после разрушения



ражение и слишком незначительный, никак не выделенный церковной традицией эпизод жития приводится для объяснения его появления. Вероятно, смысл изображения Петра Александрийского в алтарных росписях Нередицы такой же, как у композиции «Видение Петра Александрийского», которая неоднократно встречается в алтарных частях византийских храмов XIII–XV вв.¹⁴ Как правило, «Видение Петра Александрийского» бывает представлено на северной стене вимы или в жертвеннике. Так, мы находим эту композицию на южной стороне северного предалтарного столпа церкви Св. Николая около Мелника (начало XIII в., ил. 5, 6), в жертвенниках церкви Св. Климента в Охриде (конец XIII в., ил. 7) и церкви Св. Апостолов в Пече (конец XIII в.), на северной стене вимы в скальной церкви «Писмата» в Иваново (конец XIII в.), в проходе из жертвенника в алтарь в греческой церкви Св. Николая в Мани (рубеж XIII–XIV вв.) и во многих других памятниках¹⁵. В редких случаях «Видение Петра Александрийского» помещается в диаконнике (например, во фресках Матейча XIV в.)¹⁶. Классический пример сложившейся иконографии «Видения Петра Александрийского» дают росписи Манассии (Ресавы) начала XV в., где, как в программе церкви Св. Николая в Мелнике, сцена показана на северном предалтарном столпе (ил. 8, 9).

Наиболее древней является композиция в болгарской церкви Св. Николая около Мелника, роспись которой обычно датируется началом XIII в. (ил. 5, 6)¹⁷. На южной стороне северного предалтарного столпа видна фрагментарно сохранившаяся фигура Петра Александрийского. Перед святителем на фоне престола, увенчанного киворием,

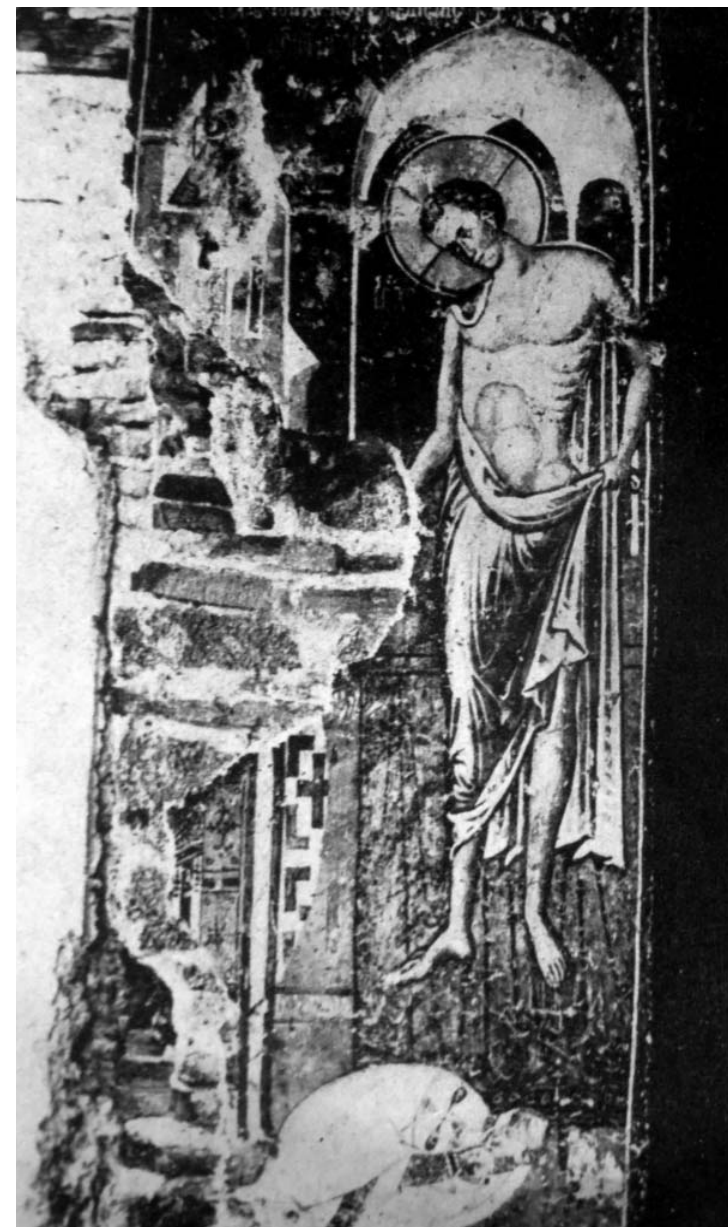
4. Вид на алтарную апсиду церкви Спаса на Нередице около Новгорода, 1199 г. Фото до разрушения



изображен Христос в виде стройного полуобнаженного юноши, который одной рукой поддерживает разорванное одеяние. Внизу изображена коленопреклоненная фигура поверженного еретика Ария в епископском облачении. Греческая надпись в верхней части композиции передает разговор между Петром Александрийским и Христом: *«Кто тебе, Спас, ризы разорвал? — Арий безумный»*.

Сюжет композиции восходит к тексту жития Петра Александрийского, описывающего события 311 г. К находящемуся в темнице и ожидающему казни епископу Петру пришли александрийские иерархи, просившие снять отлучение от Церкви и допустить к причастии священника Ария, известного своими несправедливыми суждениями. Петр отказал им и в объяснение рассказал, что накануне ночью, во время свершения литургии, к нему явился Христос в образе двенадцатилетнего мальчика, облаченного в разорванный хитон, и предрек грядущие злодеяния Ария. Учение Ария, осужденное как ересь на первом вселенском соборе 325 г., не признавало единосущность Бога Отца и Бога Сына и тем самым фактически отрицало важнейший догмат

5. «Видение Петра Александрийского» на северном предалтарном столпе церкви Св. Николая в Мельнике, Болгария. Начало XIII в.



о Св. Троице. Разорванное на две части одеяние Христа, явившегося Петру Александрийскому, переосмыслялось как символ разрушенного единства Св. Троицы в учении Ария и церковного раскола¹⁸. Этот смысл прекрасно выражен в русском сокращенном варианте жития Петра Александрийского: *«Являет бо разорванная риза образ Святая Троица, сиречь, разделение ариевой ереси»*¹⁹.

В тех случаях, когда изображение «Видения Петра Александрийского» находится вблизи алтаря, оно имеет литургический смысл.



6. Христос в разорванных одеждах. Деталь сцены «Видение Петра Александрийского» на северном предалтарном столпе церкви Св. Николая в Мельнике, Болгария. Начало XIII в.

Первым на это указал Г. Милле²⁰, впоследствии его точка зрения нашла подтверждение в работах С. Дюфрен²¹ и Г. Бабич²². Связь «Видения Петра Александрийского» с литургией становится очевидной, если рассмотреть иллюстрации на полях литургического свитка XI в. из Иерусалима (Stavrou. 109)²³. По обе стороны от начала тайной литургической молитвы «Тебе предлагаем живот наш весь...», читаемой священником перед алтарем, представлено «Видение Петра Александрийского» и «Усекновение главы Петра Александрий-

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



7. «Видение Петра Александрийского» на южной стене жертвенника церкви Перивлепты (Св. Климента) в Охриде, Македония. Конец XIII в.

ского». Расположение рядом двух изображений указывает на двойную роль Петра Александрийского, приносящего жертву в качестве архиерея и самого являющегося жертвой. В греческой версии жития святого Христос говорит епископу Петру, что своей мученической смертью Петр приносит ему жертву²⁴. Тот же смысл выражен в каноне Петра Александрийского в русской служебной минее XI в.: «Целую жертву приятну принес еси, Петр преславный, бывшему жертвой тебя ради»²⁵. Таким образом, изображение Петра Александрийского символизирует Христа, который сам и архиерей, и жертва, «приносяй и приносимый», по определению тайной молитвы, читаемой священником во время пения Херувимской песни. Эта молитва сопровождает Великий вход, торжественное перенесение евхаристических даров с жертвенника на алтарь. Возможно, именно с этим связано традиционное размещение «Видения Петра Александрийского» в жертвеннике, в проходе из жертвенника в алтарь, на северной стене вимы.

Как отмечают Г. Милле²⁶ и Г. Бабич²⁷, Христос, явившийся Петру Александрийскому в облике юноши в разорванном хитоне, символизирует жертву — Христа в евхаристии. Христос, униженный Арием, предстает в самом смиренном и униженном своем образе, в образе ребенка. В греческой версии жития Петра Александрийского Христос, обращаясь к епископу, говорит: «Твоя церковь, для которой я соделался маленьким ребенком и ради которой я умер, я, который жив вечно»²⁸. «Видение Петра Александрийского» по смыслу очень близко композиции «Поклонение Жертве» (святые епископы поклоняются жертвенному Агнцу — Христу-младенцу, лежащему на дискосе). Эта композиция

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



9. Св. Петр
Александрийский
в сцене «Видение
Петра Александрий-
ского» на северном
предалтарном стол-
пе собора монасты-
ря Манассия
(Ресавя).
Начало XV в.

8. «Видение Петра
Александрийского»
на северном предал-
тарном столпе собо-
ра монастыря
Манассия (Ресавя).
Начало XV в.

с конца XII в. довольно часто встречается в алтарных апсидах византийских храмов²⁹. Очень выразительный пример, подтверждающий близость двух композиций, дают фрески монастыря Матейч (XIV в.). В апсиде диаконника представлено «Видение Петра Александрийского» необычного извода. В центре композиции изображен алтарь, на котором стоит младенец Христос, слева от престола показан Петр Александрийский, с руками, сложенными как при богослужении, справа — ангел в облачении диакона с рипидой в руках, причем рипиду он держит точно так же, как диакон в церкви во время литургии над Святыми Дарами. В одной поздней росписи в Валахии Христос из «Видения Петра Александрийского» изображен с головой Агнца — таким образом средневековый мастер наглядно проиллюстрировал тесную связь образа юноши в разорванном хитоне и жертвенного Агнца³⁰.

Если смысл изображения во фресках Нередицы такой же, как у композиции «Видение Петра Александрийского», то и оно имеет литургическое содержание. В нижней части алтарной апсиды нередицкой церкви есть три специально выделенных изображения: в центре, в нише за горним местом, представлен «Христос священник», в аркосолии южной стены — «Илья Пророк в пустыне» (ил. 10), в аркосолии северной стены — «Петр Александрийский». Вероятно, все три изображения связаны между собой единой евхаристической темой. Христос показан в образе иерея, приносящего евхаристическую жертву³¹. «Илья Пророк в пустыне» — известный ветхозаветный прообраз новозаветного жертвоприношения, символ евхаристии³². Не исключено, что составители программы нередицкой росписи, располагая рядом три достаточно необычных изображения, стремились не

10. «Илья Пророк в пустыне» в южном аркосолии алтарной апсиды церкви Спаса на Нередице около Новгорода, 1199 г.



просто проиллюстрировать евхаристическую тему, но и расставить более сложные смысловые акценты. В этом случае изображение «последнего мученика» Петра Александрийского может быть интерпретировано как символ Жертвы, Христа — как символ приносящего жертву, изображение Ильи-пророка, кормимого вороном в пустыне, — как символ принимающего Жертву.

Почему в аркосолии нередицкой церкви изображено не «Видение Петра Александрийского», а поясное изображение святителя? Абсолютно убедительного ответа на этот вопрос мы не знаем. Возможно, это связано с тем, что в алтаре нередицкой церкви уже находилось изображение Христа в образе ребенка. В своде алтарной апсиды представлено изображение «Христа Еммануила»³³, емкий символ воплощения и искупительной жертвы. Составители программы не считали необходимым повторять по существу один и тот же образ в композиции северного аркосолия, который располагается в нижней части алтарной апсиды и, следовательно, был расписан позже, чем свод.

Было бы важно ответить на вопрос, когда сложилась традиция помещать специально выделенные изображения Петра Александрийского в алтарных частях церквей. Наиболее ранние известные примеры дают фрески Нередицы (1199 г.) и композиция «Видение Петра Александрийского» в церкви Св. Николая около Мелника (начало XIII в.). Однако маловероятно, что в этих двух памятниках, находящихся на периферии византийского мира, было положено начало традиции. Иконографический тип «Видения Петра Александрийского» в своих основных особенностях складывается в XI в., тогда же он получает и литургическое осмысление³⁴. Можно ли уточнить дату возникновения традиции в границах X–XII вв.? Как кажется, практика помещать специально выделенные изображения Петра Александрийского в алтарных частях храмов не могла установиться ранее середины XII в. и, вероятно, связана с церковными соборами этого времени³⁵. Хорошо известно, какое большое значение имели эти константинопольские соборы для сложения новых и переосмысления традиционных иконографических типов. Достаточно напомнить, что под влиянием богословских споров устанавливаются два основных варианта композиции «Служба святых отцов» («Поклонение Этимасии» и «Поклонение Жертве»), которые со второй половины XII в. часто помещаются в алтарных апсидах³⁶.

Особое значение имел собор 1156–1157 гг., рассматривавший вопрос о евхаристической жертве. Некоторые византийские богословы во главе с Сотирихом Пантевгеном пытались доказать, что евхаристическая жертва приносится только Богу Отцу и Святому Духу, Христос не принимает вместе с Отцом этой жертвы, поскольку сам является жертвою в евхаристии. Ортодоксальная Церковь отвергла эти толкования как еретические. Опираясь на святоотеческое предание, в первую очередь на творцов литургии, церковный Собор подтвердил святоотеческое понимание: Христос приносит евхаристическую жертву, сам является жертвой и вместе с Отцом и Духом святым принимает эту жертву. На Соборе было указано на верность слов литургической молитвы, в которых усомнился Сотирих: *«Ты бо еси приносяй и приносимый, и приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш»*. По соборному определению, *«при владычном страдании животворящая кровь и плоть Христова принесена не Отцу только, а всей Св. Троице, и ныне в ежедневно совершаемых священнодействиях евхаристии приносится бескровная жертва триипостасному Богу»*³⁷. Попытки отделить Бога Отца от Бога Сына приводят к разрушению единства Св. Троицы, то есть к ереси Ария. Епископ Николай Мефонский, наиболее видный защитник ортодоксальной точки зрения, прямо указывал на близость учения Сотириха к ереси Ария³⁸. В подтверждение можно привести некоторые цитаты из его сочинений, направленных против Сотириха и его последователей: *«Если признаешь одного и того же Жертвоприносителем и Жертвой, то признай его и Богом. Если же нет, то явно арианствуешь»; «Ибо если жертва принесена Отцу только, а не и Сыну или божеству его (по нему все равно сказать так, и так), а Сын не то, что Отец, то и божество Сына иное, чем Отца по безумному мудрованию Ария»; «Но еще яснее изобличается в арианстве, когда утверждает об освященной ... и совершенной плоти Христовой»*³⁹.

Вероятнее всего, именно под воздействием описанного богословского спора сформировался совершенно особый интерес

к иконографическому типу «Видения Петра Александрийского». С одной стороны, символика этого изображения, как уже было показано, теснейшим образом связана с евхаристической Жертвой, с пониманием Христа как «приносящего и приносимого». С другой стороны, воспоминание о первом обличении Ария и недопущении его к причастию, о разделении Церкви и ожесточенных спорах было весьма актуальным во второй половине XII в. Изображение предостерегало еретиков, вызывало в памяти недавние богословские споры, в которых участвовало практически все мыслящее население Византии. К тому же содержание ереси XII в., по мнению ортодоксальной Церкви, оказалось внутренне близко арианству. Изображение Христа в разорванном хитоне должно было напомнить не только о церковном расколе, но и о разрушенном единстве Св. Троицы в учении Ария и в суждениях еретиков XII в. В связи с этим можно отметить характерную эволюцию иконографического типа «Видения Петра Александрийского» в сторону все более символического истолкования сцены, с ясно выраженным литургическим содержанием. Это хорошо видно при сравнении композиций из церкви Св. Николая около Мелника (начало XIII в.) и из росписей Матейча (XIV в.). Конкретно-исторические ассоциации, вызываемые «Видением Петра Александрийского», столь важные на первых этапах становления традиции, со временем перестают играть сколько-нибудь существенную роль.

Если наши рассуждения верны, то изображение Петра Александрийского во фресках Нередицы вызвано к жизни современными идейными движениями Византийской церкви. По-видимому, с этими идейными движениями связаны и другие композиции нередицкой росписи. Так, Г. Бабич считает, что в программе алтарной апсиды Нередицы, где в конхе изображена Этимасия как символ Троицы, русские живописцы традиционным расположением сюжетов подтвердили решение константинопольского собора 1156–1157 гг.: на алтаре приносится жертва не Богу Отцу, но всей Святой Троице⁴⁰. Возможно, объяснение изображений «Ветхого деньми» и «Еммануила» в своде вимы также надо искать в духовной ситуации Константинополя XII в. Вероятно, устоявшееся мнение об архаичности программы нередицкой росписи надо во многом пересмотреть⁴¹. В процессе такого пересмотра может выясниться, что своеобразие целого ряда иконографических типов определено не редкостными восточнохристианскими или романскими источниками, а практикой византийского искусства XII в.

Каким образом идейные течения современной духовной жизни Константинополя оказывались известными в далеком Новгороде? Ответ на этот вопрос был дан О. И. Подобедовой⁴², которая обратила внимание на тот факт, что митрополит Руси Константин был одним из самых активных участников Собора 1156 г. Вскоре после Собора Константин отправляется на Русь, по месту нового назначения. В силу известных исторических обстоятельств он не нашел поддержки в Киеве, но был очень тесно связан с Новгородом, в котором поставил нового епископа Аркадия вместо умершего Нифонта. Богословские споры середины XII в. могли быть известны в Новгороде от одного из их непосредственных участников.

Подведем некоторые итоги. Фреска Нередицы дает древнейший известный пример специально выделенного изображения Петра Александрийского рядом с алтарем. По всей видимости, это изображе-

ние имеет литургический смысл и по своему содержанию близко композиции «Видение Петра Александрийского», которая примерно в то же время появляется в алтарных частях византийских храмов. Как кажется, традиция подобных изображений не могла сложиться ранее середины XII в. и была вызвана к жизни богословскими спорами на константинопольских соборах 1156–1157 гг. Изображение Петра Александрийского связано единой литургической темой с другими композициями алтарной росписи, в первую очередь с изображениями «Христа-священника» и «Ильи Пророка в пустыне». Анализ изображения «Петра Александрийского» во фресках Нередицы позволяет еще раз предположить, что программа нередицкой росписи во многом определена не архаическими образцами и не романскими или восточнохристианскими источниками, а современным росписи византийским искусством, отразившим идейные движения XII в.

Post Scriptum

Данная работа была написана тридцать лет назад и в 1984 году прочитана как доклад в секторе древнерусского искусства ВНИИ Искусствознания. Она задумывалась как часть большого исследования об иконографической программе росписей Нередицы, подготовливаемой в 1982–1983 гг. Однако, как и многим предшественникам по исследованию росписей Нередицы, мне, в силу разных причин, пришлось отказаться от дальнейшего изучения темы. С рецензией-рекомендацией В. Л. Янина статья о Петре Александрийском была принята к печати в «Византийский Временник», откуда я, по собственной инициативе, забрал ее, не видя смысла в публикации обособленного фрагмента. В рукописном варианте статья стала доступна заинтересованным исследователям, которые неоднократно рекомендовали опубликовать текст, все еще полезный читателю. Перечитав текст после значительного перерыва, я не смог найти в нем ошибок или явных неточностей и поэтому публикую его без каких-либо изменений⁴³. Конечно, сейчас хотелось бы поменять стиль изложения, сократить одни части и расширить другие, переставить смысловые акценты. Но такое переписывание своей первой иконографической работы показалось неисторичным. Статья представляет собой одну из ранних и, естественно, несовершенных попыток «интерпретационной иконографии», рассматривающей иконный образ в его литургическом, богословском, историко-культурном контексте. За прошедшие годы этот метод стал едва ли не доминирующим в науке о древнерусском искусстве. Однако заметим, что некоторые суждения статьи, которые кажутся сегодня самоочевидными, не воспринимались так в начале 1980-х годов, когда после значительного перерыва происходило возрождение интереса к иконографии и современной методологии западной медиевистики.

Главный исследовательский результат работы состоял в указании на возможную связь образа Петра Александрийского и всей алтарной иконографии Нередицы с решениями Константинопольских церковных соборов 1156 и 1157 гг., посвященных теме Евхаристической жертвы, и, таким образом, на историческую актуальность новгородской программы 1199 г. Эта гипотеза нашла

подтверждение, новое обоснование и развитие в ряде исследований⁴⁴. Возвращаясь к данной проблематике на современном этапе, хотелось бы заметить, что кажется более плодотворным рассматривать иконографию Нередицы не в узкой связи с соборами 1156 и 1157 гг., а в более широком контексте существенных изменений, происходящих в византийской храмовой декорации после Великой Схизмы 1054 г.⁴⁵

За рамками этого исследования остался важный вопрос об исторической типологии рассматриваемого сюжета, до сих пор не сформулированный и в современной науке. Речь идет о небольшой группе сцен, литературным источником которых являются жития святых. Помимо «Видения Петра Александрийского» можно назвать «Причащение Марии Египетской» и «Сорок мучеников». В византийских иконографических программах XI–XIII вв. они выделяются из нарративных циклов и в качестве особых литургических сцен вводятся в алтарное пространство храмов рядом с такими новыми композициями, как «Причащение апостолов» и «Служба святых отцов». Эти сцены были специально отобраны из множества других житийных сюжетов, они могут быть рассмотрены как отдельное явление в «арсенале» иконографических тем, использовавшихся для литургизации храмовой декорации. Своего рода параллельный ряд сюжетов создается ветхозаветными евхаристическими прообразами, среди них — «Илья Пророк в пустыне» в южном алтарном аркосолии Нередицы, показанный напротив «Петра Александрийского» (ил. 10). Примечательно, что примерно в ту же эпоху сцена «Илья Пророк в пустыне» появляется в алтарных программах некоторых церквей Грузии, отражая некий общий восточнохристианский замысел. Исследование практики использования и сопоставления дополнительных литургических сюжетов позволит лучше понять принципы формирования символических программ и метод работы византийских иконографов, о котором мы до сих пор имеем весьма смутное представление.

Остается не разобранной и тема связи «Петра Александрийского» с другими изображениями в алтарных нишах Нередицы, а именно с «Христом-священником» на сопрестолии и «Ильей Пророком» в южном аркосолии. Отмеченный вполне очевидный евхаристический смысл трех изображений может быть конкретизирован. Вероятно, все вместе они должны были создать образ дящегося литургического действия, в котором «Петр Александрийский» был связан с проскомидией, а «Илья Пророк, кормимый вороном в пустыне» — с моментом причащения⁴⁶. Остается открытым вопрос о связи трех этих образов в нишах с медальонами так называемого «Деисуса», изображающими Иоанна Крестителя и св. Марфу по сторонам от «Христа-священника». Из многочисленных объяснений странного «Деисуса» наиболее убедительной представляется версия Н. В. Пивоваровой⁴⁷, но и она не объясняет замысла всего уникального комплекса изображений в нижнем регистре алтарной апсиды Нередицы. Решение этой загадки представляется тем более важным, что речь идет об интереснейшем символическом тексте, на наш взгляд — главном вкладе всей Нередицкой росписи в историю византийской иконографии.

Примечания

- ¹ См.: Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925. Табл. XXXIV, 2 (воспроизведен только лик). Полностью композиция опубликована в кн.: *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода. М., 1947, табл. 20.
- ² В «Церковном сказании», приписываемом традицией патриарху Герману, говорится, что стрижение волос иерея «делается по образу тернового венца, который носил Христос». См.: Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. 1, с. 365. В нередицкой фреске и в некоторых других изображениях волосы Петра Александрийского уложены как бы в два венца. «Церковное сказание» объясняет и эту особенность иконографического типа: «Двойной венец, образуемый волосами, изображает честную голову верховного апостола Петра, которую в насмешку остригли ему не уверовавшие и которую благословил Христос». См.: *Красносельцев Н. Ф.* О древних литургических толкованиях. Одесса, 1894, с. 29.
- ³ Житие Петра Александрийского см. в издании: Великие минеи четьи, собранные митрополитом Макарием: Ноябрь, дни 23–25. М., 1916. Вып. 9. Ч. 2, с. 3343–3356.
- ⁴ Иконографии Петра Александрийского посвящена фундаментальная работа Г. Милле: *Millet G.* La vision de Pierre d’Alexandrie // *Mélanges Ch. Diehl*. Paris, 1930. Vol. II, p. 99–111.
- ⁵ См.: *The Treasures of Mount Athos*. Athens. 1979. Vol. III. Fig. 264.
- ⁶ Об изображениях Петра Александрийского в циклах иллюстрированных менологиев (в миниатюрах рукописей и настенных росписях) см.: *Милютин П.* Менолог: Историко-уметнична истраживања. Београд, 1973, с. 24, 76, 121, 122, 127, 198, 200, 249, 326, 349, 352.
- ⁷ См.: *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949, p. 115.
- ⁸ См.: *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977, с. 51, ил. 15.
- ⁹ См.: *Амиранавили Ш.* История грузинского искусства. М., 1963, с. 220.
- ¹⁰ Изображения не сохранили надписей, но иконографический тип святого, стоящего за Василием Великим, говорит о том, что представлен именно Петр Александрийский. См.: *Лазарев В. Н.* Фрески Старой Ладуги. М., 1960, с. 23, табл. 3.
- ¹¹ См.: *Батхель Г. С.* Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. Вклейка на с. 252.
- ¹² *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. 6, с. 136–137.
- ¹³ *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973, с. 49.
- ¹⁴ Первым на возможность такого сопоставления указал Г. Милле. Правда, исследователь ошибался, считая, что изображение Петра Александрийского находится в жертвеннике нередицкой церкви. См.: *Millet G.* La vision..., p. 106.
- ¹⁵ Подробный, хотя далеко не полный список таких памятников приведен в работе: *Акрובה-Жандова И.* «Видение на св. Петър Александрийски» в България // Известия на българския археологически институт. София, 1946, XV, с. 24–36.
- ¹⁶ Иногда эта композиция находится в нартексах, как правило, рядом с изображением Первого вселенского собора. Такая традиция имеет достаточно простое объяснение. «Видение Петра Александрийского» — подтверждение ереси Ария, осуждению которой и был посвящен Первый вселенский собор в Никее. Описание видения входит в текст воскресной службы седьмой после Пасхи недели свв. отцов Первого вселенского собора. См.: *Millet G.* La vision..., p. 103–104.
- ¹⁷ См.: *Мавродинова Л.* Църквата «Свети Никола» при Мелник. София, 1975, с. 24–26.

- ¹⁸ По наблюдению Г. Милле, в латинских и славянских вариантах жития разорванное одеяние почти всегда интерпретируется как знак разделения Церкви, в византийской версии — как символ разделенной Св. Троицы. См.: *Millet G. La vision...*, p. 103.
- ¹⁹ См.: Великие минеи четьи., с. 3311–3312.
- ²⁰ *Millet G. La vision...*, p. 106–107.
- ²¹ *Dufrenre S. L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle // L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani. Beograd, 1967, p. 39.*
- ²² *Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969, p. 136.*
- ²³ См.: *Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // Dumbarton Oaks Papers, VIII (1954), p. 176.*
- ²⁴ См.: *Millet G. La vision...*, p. 106.
- ²⁵ См.: *Ягич И. В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 г. СПб., 1886, с. 451.*
- ²⁶ *Millet G. La vision...*, p. 106–108.
- ²⁷ *Babić G. Les chapelles...*, p. 136.
- ²⁸ См.: *Millet G. La vision...*, p. 107.
- ²⁹ См.: *Бабич Г. Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских црква: Архијереји служе пред Хетимасијом и Архијереји служе пред Агнецом // Зборник за ликовне уметности, 2 (1966), с. 27–29; Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982, p. 200–212.*
- ³⁰ См.: *Millet G. La vision...*, p. 108.
- ³¹ Фрески Спаса Нередицы. Табл. XXXV. О литературных источниках иконографического типа см.: *Айналов Д. В. Новый иконографический образ Христа // Seminarium Kondakovianum. Prague, 2 (1928), с. 19–23; Пуцко В. Апокрифы в фресках Спаса Нередицы // Slavica orientalis. Warszawa, 1979. XXVIII, 2, p. 185–191.*
- ³² Фрески Спаса Нередицы. Табл. XXXVII, 2. О литургическом содержании композиции см.: *Stefănescu J. D. L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Bruxelles, 1936, p. 150–153. См. также: Пуцко В. Апокрифы...*, с. 191–193.
- ³³ Фрески Спаса Нередицы. Табл. XXI.
- ³⁴ Выразительно сравнение трех изображений «Видения Петра Александрийского» в менологии Василия II, в менологии XI в. из Национальной библиотеки Франции (Paris, gr. 580) и в литургическом свитке из Иерусалима (Stavron. 109). Это сравнение наглядно показывает процесс сложения иконографического типа в XI в.
- ³⁵ О богословских спорах XII в. см.: *Успенский Ф. Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1892, с. 146–245 (особенно с. 211–236); Лебедев А. П. Собрание церковно-исторических сочинений. М., 1902. Т. 7, с. 125–137; Beck H. G. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München, 1977, p. 329–344, 609, 629.*
- ³⁶ См.: *Бабич Г. Христолошке распре...*, с. 11–29. Композиция «Служба святых отцов» складывается к началу XII в., вероятно, под влиянием начавшихся богословских споров. Наиболее ранний пример дают росписи церкви Иоанна Златоуста в Кутсовендис на Кипре (1092–1118). Однако распространение эта композиция получает со второй половины XII в., тогда же утверждаются и основные варианты темы. См.: *Walter Ch. Art and Ritual...*, p. 199, 200–214.
- ³⁷ Цит. по: Христианское чтение. 1883. № 3–А, с. 309.
- ³⁸ В XI–XII вв. слово «ариане» часто употреблялось как родовое имя всех еретиков. Но в данном случае речь идет о конкретной, внутренней, смысловой близости ереси Сотириха и ереси Ария.

- ³⁹ См.: *Арсений, архим. Николай Мефонский и его сочинения // Христианское чтение. 1883. № 3–4, с. 308–347.*
- ⁴⁰ *Бабич Г. Христолошке распре...*, с. 24.
- ⁴¹ Ср. *Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи. Вчера — сегодня — завтра // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980, с. 21.*
- ⁴² *Подобедова О. Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных движений второй половины XII века // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977, с. 16; Она же. Изучение русской средневековой монументальной живописи...*, с. 21–22.
- ⁴³ *Лидов А. М. «Приносяй и Приносимый». О символике образа св. Петра Александрийского в церкви Спаса на Нередице // Новгородский исторический сборник. 800-летию Нередицы посвящается. СПб., 2000, с. 185–196.*
- ⁴⁴ *Н. В. Пивоварова. Ктитурская тема в иконографической программе церкви Спаса на Нередице // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. 23. Л., 1991, с. 148–150; В. Д. Сарабьянов. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания, 4/94. М., 1994, с. 283–287.*
- ⁴⁵ *Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 17–35; Lidov A. Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // Byzantion. Т. LXVIII/2 (1998), p. 381–405; Лидов А. М. Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года // ДИ. Искусство Византии и Древней Руси. Сборник к 100-летию А.Н.Грабара. СПб., 1999.*
- ⁴⁶ *Лидов А. М. «Христос-священник» в иконографических программах XI–XII веков // Византийский Временник. Т. 55 (1994), с. 192.*
- ⁴⁷ *Пивоварова Н. В. Ктитурская тема в иконографической программе церкви Спаса на Нередице...*, с. 151–152.