

Л. М. Евсева

БЕНЕДИКТИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ
ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ САКРАЛЬНОГО
ПРОСТРАНСТВА ИЕРУСАЛИМА

Главная церковь аббатства, основанного св. Бенедиктом на горе Кассино, была заново отстроена в 1071 г. аббатом Дезидерием, поборником возрождения раннехристианской Римской церкви, ее славы, значимости и искусства. При строительстве монастырской базилики формы ранней церковной архитектуры, как и ее колонны из древних античных построек и мозаичный декор, стали образцом для подражания. Была повторена базилика V в. над захоронением апостола Павла за стенами Рима, которую отличал просторный трансепт, выделенный как самостоятельный объем, возвышающийся над нефами¹. По мнению Р. Краутхаймера, подобные трансепты были прерогативой ранней римской церковной архитектуры². Пространство трансепта использовалось со времен раннего христианства как место совершения богослужения: здесь, на границе с апсидой, находился алтарь, перед ним или за ним размещались клирики и певцы, в то время как нефы были отданы прихожанам, которым запрещалось заходить в центральную часть трансепта³. Трансепты в соборах бенедиктинских монастырей использовались в сходных целях, при совершении богослужения все иноки находились перед алтарем⁴, в пространстве трансепта и хора⁵. В истол-

¹ Krautheimer R. Profile of the City, 312–1308. Princeton, 1980, p. 178.

² Krautheimer R. The transept in the early Christian basilica // Idem. Studies in early Christian, Medieval and Renaissance, art. N.Y., 1969, p. 63.

³ Ibid., p. 60–62.

⁴ См.: Borsook E. Messages in Mosaic: The Royal Programmes of Norman Sicily (1130–1187). Oxford, 1990, p. 53. Note 44. Автор ссылается в этом вопросе на мнение Б. Бренка.

⁵ Хор, занимающий часть нефа, продолжает собой алтарное пространство трансепта, что установилось в церковной практике Рима в IX в. (De Benedicts E. “The Schola cantorum” in Rome during the high middle ages / Ph. D. diss. Bryn M. College, 1984, p. 55).

ковании форм романской архитектуры, которые окончательно оформились в XII–XIII вв., трансепт имел символическое значение Небесного Иерусалима⁶.

В отличие от Сант Пауло фуори ле мура, где центральная часть трансепта, огражденная от нефа и его боковых рукавов колоннами, была достаточно обозрима для молящихся в нефах, в базилике Монтекассино с западной стороны в 1071 г. была установлена привезенная из Константинополя медная алтарная преграда с высокими колонками и несколькими рядами небольших икон, праздников и святых. Алтарная преграда достаточно хорошо известна нам по описаниям одного из сподвижников аббата Дезидерия, монаха Льва, ставшего впоследствии епископом Остийским. Сохранилось ее повторение в дереве, исполненное в XII в. для бенедиктинской базилики Санта Мария ин Валле Поркланета близ Аквилы (Абруццо). Алтарная преграда здесь, при отсутствии трансепта, выходит далеко на запад, отделяя часть центрального нефа — пространство алтаря и хора. Ее утверченный на колоннах темплон представляет собой протяженную деревянную панель высотой около 1 м, с несколькими регистрами аркад, в которых находились изображения праздников, святых в предстоянии перед Христом и, вверху, ангельского чина, в целом являя образ Небесного Иерусалима⁷. Таким образом, ранняя христианская традиция была продолжена в бенедиктинских храмах формой, родившейся в греческом богослужении. Изобразительная программа темплона усиливала и проявляла символическое понимание трансепта как Небесного града.

Соборы бенедиктинских монастырей и многие храмы Южной Италии, возведенные после 1071 г., следовали как плану и формам базилики Монтекассино, так и системе ее мозаик⁸ и росписей, однако это не было слепым повторением. Бенедиктинская традиция по отделению трансепта от нефа высокой преградой стала в XII в. основой для создания совершенно особой ее формы. В соборе Сан Маттео в Салерно, возведенном к 1084 г. сподвижником аббата Дезидерия епископом Альфано (илл. 1), сохранилась отделяющая трансепт и часть нефа (хор) преграда в виде монолитной стены высотой около 2 м с проходом в

⁶ *Simson von O.* The Gothic Cathedral: Design and Meaning // Change in Medieval Society / Ed. by S. L. Thrupp. New York, 1964, p. 169.

⁷ *Hahnloser H. R.* Leoreficerie della Pala de'Oro // La Pala de'Oro / A cura di H. R. Hahnloser, R. Polaco. Venezia, 1994, p. 95. Tav. LXX. См. также: *Лидов А. М.* Иконостас: итоги и перспективы исследований // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 22. Илл. 4 на с. 31; *Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Там же. С. 420–421. Илл. 4 на с. 430.

⁸ Для возрождения раннехристианских форм церковного убранства, в частности мозаик, в Монтекассино были приглашены художники из Константинополя.

центре⁹ (илл. 2, справа). Она появилась в соборе через сто лет после его постройки, в 1180 г. Проем в ее центре, первоначально более узкий, перекрывался аркой (в настоящее время она вмонтирована в южную стену собора), через него присутствующим в нефах молящимся открывались высокие длинные, от стены к стене, ступени, ведущие в трансепт¹⁰ и выше в апсиду, где находился монументальный по своим формам алтарь.

Около 1180 г. перед преградой со стороны центрального нефа, у его северной и южной стен, были установлены амвоны, соединяющиеся с верхней гранью преграды небольшими висячими балконами. Ведущие сюда лестницы расположены внутри стены-преграды, имеющей толщину около 1 м. Амвон у северной стены (илл. 2, слева) предназначался для чтения гомилий и житий, южный амвон (илл. 3) — для чтения Евангелия и произнесения проповедей, а также особо для пасхального богослужения, когда возжигалась пасхальная свеча в высоком канделябре.

Обе архитектурные формы амвонов по высоте превосходят стену-преграду и имеют вид установленных на колоннах достаточно обширных балконов с парапетами. Амвон у северной стены квадратный в плане, его парапет со стороны нефа имеет полукруглый выступ. Основание балкона лежит на взрезанном арками своде, который опирается на четыре мраморные розово-коричневые колонны с резными композитными капителями. Между арками над колоннами расположены поддерживающие углы балкона консоли в виде мраморных стоящих фигур, по сторонам арок — резанные в высоком рельефе изображения символов евангелистов. Амвон с южной стороны большего размера, в плане он прямоугольный, покоится на двенадцати колоннах розового мрамора, также с композитными капителями. В центре обращенного на север парапета — резная консоль, изображающая стоящего на львах человека со змеей, на голове его сидит орел. Она поддерживает массивную мраморную доску пюпитра, на которую выкладывалось Евангелие. Рядом с южным амвоном установлен превышающий его по высоте пасхальный канделябр, резаный из белого мрамора. Его составленный из трех частей ствол декорирован узкими «лентами» мелкого мозаичного набора, а основание, завершение и стыки частей украшены рельефами. Особенно выразительно основание

⁹ В своей архитектуре собор повторяет базилику Монтекассино: его трансепт представляет самостоятельный объем, заметно превосходящий по высоте примыкающие к нему три нефа, которые с запада, как и в Монтекассино, открывают свои входы в квадрипортик, или атриум, к южной стене которого, опять же как в аббатстве на горе Кассино, пристроена колокольня.

¹⁰ С IX в. в Риме, а затем и по всей Италии, пол всей алтарной части церкви и, в частности, трансепта делали заметно выше, чем в остальном храме (*De Benedicts*, 1984, p. 52–53).

канделябра в виде сидящих на круглой базе четырех львов и его верхний поддон в виде скульптурной группы.

Стена-преграда и парапеты амвонов облицованы крупными плитами светлого мрамора, богато декорированными круглыми вставками из темно-лилового камня и многоцветным мозаичным узором в виде соединенных между собой кругов, составленных из мелких орнаментальных форм. Основными среди них являются исламские розетки в виде восьмиугольных звезд и характерные для восточного искусства древоподобные формы. Мозаичный набор преимущественно состоит из пластин красного, зеленого и желтого мрамора, а также прозрачной смальты с золотой подложкой. Подобным же образом украшена и резаная из мрамора арка входа в трансепт, и вертикальные грани ведущих в него ступеней. В целом сверкающие многоцветные поверхности стены-преграды, парапетов и ступеней воспринимаются как драгоценные.

Преграда трансепта, при всей своей необычности, не уникальна. Самый ранний пример подобной преграды в виде вертикально поставленных мраморных блоков около 2 м высотой, декорированных мозаикой (геометрическим орнаментом из многоцветного мраморного набора), известен в Палатинской капелле в Палермо. Это ограждение, причем охватывающее трансепт с трех сторон, было устроено при постройке капеллы в 1140-х гг.¹¹ и разобрано в XVII в.¹² Высокая стена из мраморных блоков имела в дворцовой капелле особое функциональное назначение: она отделяла трансепт, где совершалось богослужение, от нефов, которые, согласно первоначальному плану, использовались при короле Руджеро II как дворцовый зал для приемов, устроенный по образцу тронного зала во дворцах каирских халифов династии Фатимидов¹³. Деревянный резной потолок нефов с росписью, изображающей светские сцены, исполнен в стиле исламской живописи и снабжен арабскими надписями¹⁴.

Преграда трансепта в виде высокой монолитной стены, составленной из крупных мраморных блоков, декорированных узором из мелкого многоцветного мозаичного набора, а также два амвона на колоннах, как и высокий пасхальный канделябр — все в формах, близких Салерно, — были возведены в 1180-е гг. в соборе королевского бенедиктинского мо-

¹¹ *Tronzo W.* The Cultures of His Kingdom. Roger II and the capella Palatina in Palermo. Princeton, New Jersey, 1997, p. 47–48.

¹² Две ее секции в настоящее время находятся в западной части Палатинской капеллы, по сторонам платформы с тронном, размер каждой 191×165 см, но, по мнению В. Тронцо, этот размер лишь приблизительно соответствует первоначальному (*Ibid.*, p. 47).

¹³ *Idid.*, p. 102–104.

¹⁴ *Idid.*

настыря Монреале¹⁵ (илл. 4). Данная архитектурная группа соборного интерьера также была разобрана в XVII в., но прежде, как и весь собор, была описана¹⁶, к тому же сохранились ее фрагменты¹⁷.

По всей видимости, устройство в Салерно, хотя и по времени своего окончательного устройства более раннее, чем в Монреале, было исполнено согласно проекту, предназначенному для Монреале. В 1180 г. работы по строительству Монреале шли полным ходом, а после 1183 г., как считает В. Тронцо, в Палатинской капелле, также по проекту Монреале, с южной стороны был устроен амвон в виде стоящего на колоннах балкона с парапетом и установлен пасхальный канделябр¹⁸ (илл. 5). При этом известно, что канделябр являлся вкладом в капеллу аббата Монреале Вильяма¹⁹. И амвон, и канделябр Палатинской капеллы близки по своим формам сооружениям в соборе Салерно²⁰, что также доказывает их общую связь с проектом Монреале.

Остается добавить, что архитектурные формы на границе хора в соборе Салерно являются вкладами в собор известных деятелей королевства Сицилии, так или иначе связанных с Салерно: вице-канцлера Маттео ди Аиелло (1180 г., преграда), архиепископа Салерно Ромуальдо II (1153–1181 гг.), члена королевского совета (около 1180 г., северный амвон) и следующего архиепископа Салерно Николо ди Аиелло, сына Маттео (умер в 1221 г.) (до 1185 г., южный амвон)²¹. Именно через эти вклады особый тип преграды трансепта из храмов Палермо перешел в Салерно.

¹⁵ Собор в Монреале следует архитектурным формам базилики Монтекассино: его высокий и обширный трансепт воспринимается как самостоятельная архитектурная постройка, обширные нефы разделены античным колоннами времен императора Адриана, с западной стороны собор имеет нартекс с двумя башнями; с юга, как и в Монтекассино, к нему примыкает монастырский двор (киостро) (*Kröning W. The Cathedral of Monreale and Norman Architecture in Sicily. Palermo, 1985, p. 220–221, 225–231*). В. Кронинг также считает, что собор Монреале особенно последовательно развивает формы раннехристианской базилики времен Константина Великого (*Kröning W. La cathédral "royal" Monreale // Palerme 1070–1492. Mosaïque de peuples nation rebelle: la naissance violente de l'identité sicilienne. Paris, 1993, p. 83*).

¹⁶ *Lello G. L. Historia della Chiesa di Monreale. Roma, 1595.*

¹⁷ *Duncan-Flores M. J. The mosaics of Monreale: A Study of their monastic and funerary context / Ph. D., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994, p. 39.*

¹⁸ Tronzo, 1997, p. 89. II. 107–109.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Основание пасхального канделябра в Палатинской капелле, как и в соборе Салерно, имеет вид четырех резных львов, а поддон украшен скульптурной группой; прямоугольный в плане амвон на шести колоннах также близок по форме южному амвону в Салерно, хотя и меньше по размеру (Ibid.).

²¹ *Duncan-Flores, 1994, p. 42; Braca A. Guide alla catterale di Salerno e alle sue opera d'arte. Lancusi (Sa), 2001, p. 34–39.*

Таким образом, все три высокие монолитные алтарные преграды с амвонами и высоким пасхальным канделябром имеют сходные формы и исполнены в близкое время, в 1180-е гг. Они принадлежат соборам и капелле, окормляемым бенедиктинцами, главенствующим монашеским орденом в Южной Италии и на Сицилии²². Клир Палатинской капеллы составляли монахи бенедиктинской обители Сан Джованни дельи Эремите, настоятель которой был духовником короля Руджеро II. План по ограждению дворцовой капеллы, совпадающей с пространством трансепта, от нефов, используемых как тронный зал, высокой преградой пришел, по-видимому, из этого монастыря — и закономерно, что мону-ментальная стена-преграда трансепта была воспроизведена в бенедиктинском королевском аббатстве Монреале.

Южный амвон и пасхальный канделябр в соборе Салерно и двух храмах Сицилии вторили — и это, без сомнения, учитывалось их устроителями — не дошедшим до нас малым архитектурным формам базилики Св. Бенедикта. Высокий амвон, стоящий перед алтарной преградой со стороны нефа, указан в базилике Св. Бенедикта Львом Остийским. Подобные амвоны после 1071 г. были распространены в церквях Южной Италии, в том числе с резными украшениями — пюпитр на резной консоли в виде скульптурной группы дополнял амвон в церкви Санта Мария ин Вале Поркланета 1150 г.²³ Оформление интерьера этой церкви повторяет, как мы уже отметили, соответствующие формы базилики Св. Бенедикта. Высокий канделябр у амвона, как и пасхальный обряд, с ним связанный, является характерной чертой южноитальянского богослужебного чина. Этот обряд ежегодно отправлялся в бенедиктинских соборах. Среди остатков древнего убранства монастыря Монтекассино в его музее сохраняются фрагменты подобного канделябра, к тому же он описан Львом Остийским²⁴. Таким образом, амвон и пасхальный канделябр в соборе Салерно и двух названных храмах Сицилии безусловно входят в бенедиктинскую программу оформления границы трансепта и нефа, сложившуюся в Монтекассино. Источник, согласно которому установили два амвона в Монреале и Салерно, связан, как считают исследователи, с практикой бенедиктинского монастыря Сан Галло (в Альпах), известной с X в. Эта галликанская традиция в начале XII в. была воспринята папским

²² На Сицилии после создания норманнами сицилийского королевства основывались в основном бенедиктинские монастыри, главным среди которых стал королевский монастырь Монреале (*White L. T. Latin monasticism in Norman Sicily. Cambridge, Massachusetts, 1938, p. 72*).

²³ *Aceto T. I pulpiti di Salerno // Napoli Nobilissima. 8. 1979.*

²⁴ *Tronzo, 1997, p. 88.*

Римом²⁵, откуда уже, возможно, и перешла на Сицилию, но приняла здесь уже сложившиеся местные формы²⁶.

Сквозная преграда с темпломом, несущим иконы, какой она была в базилике Св. Бенедикта, приобрела в Палатинской капелле и в соборах Монреале и Салерно вид украшенной мозаичной орнаментикой монолитной стены, которую можно считать более адекватной по своей форме и размерам громадным пространствам этих соборов. Стена-преграда уже не просто символически обозначала Священный град, как в Санта Мария ин Валле Поркланета, но как бы «реально» воспроизводила его ограду. В глубине огражденного сакрального пространства находился престол с возложенным на нем Евангелием — символом Христа. Иконография Небесного Иерусалима как драгоценно украшенной стены-ограды, имеющей в центре Христа, восседающего на престоле, восходит к тексту Апокалипсиса (Ап. 21: 12, 18–20; 22: 3, 4) и традиционна для искусства западного мира. Окруженный такой стеной Иерусалим изображали на ранних римских мозаиках, наиболее выразительный пример — мозаика на триумфальной арке в Санта Праседе, IX в. (илл. 6). При этом необходимо учитывать, что образ Небесного Иерусалима, связанный со Священным писанием, насыщал римское богослужение, был близок и понятен находящимся в храме верующим. Так известная с X в. служба освящения церкви включала чтение Послания, основанного на тексте Апокалипсиса 21: 2–5, антифоны этой службы строились на различных вариантах образов Иерусалима, земного и Небесного: «*De Jerusalem exeunt reliquiae et salvation...*» («Из Иерусалима исходят реликвии и спасение»), «*Jerusalem civitas sancta, ornamenta martur...*» («Иерусалим священный город, украшенный мучениками...»)²⁷. В целом это создавало прочную смысловую связь реального храма, его «Святая Святых» — трансепта и апсиды — и Небесного Иерусалима²⁸. Архитектурно-пространственный образ идеального града, формируемый на границе трансепта в соборах Салерно и Монреале, развивали и стоящие перед стеной-преградой амвоны, которые напоминали своей формой и размерами палаты или башни. В контексте идей, связанных с идеальным градом, они находят параллель в евангельских словах Христа, обращенных к ученикам с обещанием вечной жизни: «*В доме Отца Моего жилищ*

²⁵ *De Benedicts*, 1984, p. 159.

²⁶ В римских базиликах, преимущественно папских, устроенных в начале XII в., амвоны были невысокие и небольшие в плане; к тому же они устанавливались внутри хора, огражденного невысокой преградой (*Ibid.*, p. 57–75).

²⁷ *Stokey L. H. The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources // Gesta. 1969. V. VIII, p. 35–36.*

²⁸ *Ibid.*

много... *И когда пойду и приготовлю вам место, приду опять и возьму вас к Себе»* (Ин. 14: 2, 4).

Образ идеального града на границе трансепта поражал, как можно предположить, воображение присутствующей на богослужении в соборе паствы. Чтение Евангелия на высоком южном амвоне становилось возгласием со стен Иерусалима событий жизни Христа, как бы свершающихся в сей же час перед глазами непосредственного свидетеля. Проповедь воспринималась как обращение к молящимся свыше, из палат Небесного Иерусалима. Монахи Монреале должны были ежедневно испытывать мистические чувства, когда они мерной поступью, друг за другом, входили для совершения богослужения в трансепт через проем стены-преграды, уподобляясь будущим праведникам и насельникам Небесного града²⁹.

Особенно остро стена-преграда, точнее, создаваемый ею образ идеального града, возбуждали воображение молящихся во время пасхальных служб, имеющих в бенедиктинской традиции редкостные, только ей присущие черты. В предпасхальные и пасхальные дни пространство трансепта насыщалось предметами, воспроизводящими реалии земного Иерусалима. У северной стены строили (или имели постоянно) гробницу Христа в форме кивория на колоннах (одна из них сохранилась в соборе Аквилеи (илл. 7), причем каменная, круглой формы — т. е. такая, каким был Кувуклий в храме Воскресения до перестройки его Константином Мономахом в 1049 г.³⁰). Под киворием нередко ставили открытый гроб, деревянный или каменный³¹. В Великую Субботу в гробнице хоронили крест, обвитый плащаницей, а в канун заутрени крест изымали, оставив в гробнице погребальную ткань³². Реалистический символизм этого обряда близок по своей выразительности драматическому действию.

После захода солнца совершалась пасхальная ночная служба, которая включала чин возжигания свечи, установленной в монументальный канделябр перед преградой³³ (илл. 8). До этого часа, после ночного бдения с пятницы на субботу, все огни в церквах и домах были погашены. От последнего луча солнца при помощи увеличительного стекла или, если это не удавалось, от кремня, получали «новый огонь» и торжественной процессией несли его в церковь, где, по благословению

²⁹ Монахи Монреале входили из монастырского киостро в базилику через ее южный портал, расположенный недалеко от стены-преграды.

³⁰ Krautheimer, 1969, p. 92; Young K. The drama of the Medieval Church. Oxford, 1933. V. II. Appendix A, p. 509. II. IX.

³¹ Young, 1933. V. II, p. 511.

³² Ibid. V. I, p. 113–161.

³³ Ordo Romanus X, 16 P.L.: 78. 1014.

епископа, от него возжигали свечу в высоком канделябре³⁴. Этот древний обряд удержан в католической церкви от времен раннего христианства, и в нем ярко проступает наивная конкретность архаического сакрального акта.

Одновременно с возжиганием свечи в соборах бенедиктинских монастырей разворачивали и свешивали с высоты амвона пасхальный свиток, содержащий текст прославления Христа (*Exsultet*), первые слова которого — «*Exsultet jam angelica turba coelorum*» («Да ликует отныне ангельский небесный сонм»). Свиток украшался редкостными по величине миниатюрами (каждая высотой более 40 см, а сдвоенные — уже более 80 см) с изображением Распятия, Воскресения Спасителя и его Славы³⁵ (илл. 9), а также сценами пасхального богослужения. Эти же темы мы находим и в миниатюрах свитка *Exsultet* первой четверти XIII в. из собора в Салерно. Композиции миниатюр на этих свитках ориентированы по вертикали в направлении, обратном расположению текста. Необычно крупные миниатюры перемещались сверху вниз по парапету амвона по мере разворачивания свитка для чтения. По своей выразительности они были вполне соотносимы в этот момент с используемыми в византийском богослужении выносными иконами. Горящий светильник, «новый огонь», символ Воскресения и самого Христа, торжественные образы миниатюр и ликующие слова гимна, демонстрируемые и провозглашаемые у стены-преграды, одновременно воспроизводили и прославляли «*divina misteria*», свершившуюся у стен Иерусалима.

В воскресное утро, перед пасхальной литургией, в трансепте совершалось драматическое представление на сюжет посещения женами мироносицами гробницы Христа и явления им ангела — *Visitatio Sepulchre* (Посещение гробницы)³⁶. Действие происходило около алтаря, который обозначал камень гроба Христа. Два клирика, согласно комментариям, содержащимся в тексте этой литургической драмы, «*накрыв свои головы по-женски*», представляли двух Марий, «они несли кадильницы и ладан и шли при этом медленно, как люди, которые кого-то ищут»³⁷. Священник у алтаря являл собой ангела. Между ними происходил диалог: «*Quem queritis?*» — «*Jesus Nazaretus*» — «*Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiate, quia surrexit a mortuis*» («Кого ищите?» — «Ии-

³⁴ D'Amato C. Eortologia. P. 132.

³⁵ Carucci A. L'Exultet Salemitano. Marigliano, 1990, p. 15–18, 71–76.

³⁶ Young, 1933. V. I, p. 201–307. О распространенности этой литургической драмы в средние века говорит множество сохранившихся ее списков в рукописях X–XV вв. и в ранних печатных книгах — более 400 (Ibid., p. 239).

³⁷ Ibid., p. 205, 240.

суса из Назарета» — «Нет его здесь. Восстал, как и предсказывал. Идите, оповещенные, он восстал из мертвых»). Последние слова Марий: «*Alleluia, resurrexit Dominus*» («Аллилуя, воскрес Господь»), — подхватывал хор, начиная «*Te Deum*», что сопровождалось звоном всех колоколов³⁸.

Важная часть действия состояла в демонстрации Мариями погребальных пелен, оставленных в гробнице-кивории, причем ее проемы закрывались и открывались по ходу действия занавесью, которая висела здесь на кольцах. После слов «*Идите, оглашенные*» ангел-священник отдергивал занавес и обращал внимание Марий на отсутствие креста в гробнице и на лежащие здесь пустые погребальные пелены, при этом Марии ставили вниз свои кадила, брали ткань из гробницы и обращались к хору, демонстрируя ее и провозглашая воскресение Христа³⁹. Действо свершалось, согласно комментариям текста, «*в середине хора*»⁴⁰ — т. е. в соборах Салерно и Монреале, как и в Палатинской капелле, оно происходило за высокой стеной-преградой. Пространство трансепта, таким образом, с редкой наглядностью являло сакральное пространство Иерусалима.

Действо о мироносицах нашло отражение в произведениях изобразительного искусства на данный сюжет, начиная с XI в. По мнению К. Янга, в тех случаях, когда в руках изображенных мироносиц не сосуды с миррой, а кадила, принадлежность клира, можно говорить об отражении в сцене элементов литургической драмы *Visitatio Sepulchre* — как на миниатюре XI в. из монастыря Сан Галло (г. Сан Галло, Stiftbibliothek, MS 391, p. 33)⁴¹ (илл. 10).

Определение подобного церковного действия именно как драмы или представления идет из средневековья: они названы «*spectaculum theatri-*» (театральные представления) в трактате Герхарда Райхенберга (около 1161 г.) и у ряда латинских авторов XII–XIII вв.⁴² Литургическая драма — яркая особенность католического богослужения XI–XIII вв., усвоенная и распространяемая бенедиктинцами в Южной Италии и на Сицилии. Один из древнейших текстов литургической драмы о мироносицах содержит написанная до 1005 г. рукопись Монтекассино (Cassin. Ms. 127. Fol. 105)⁴³, известны также два манускрипта середины XII в., происходящие с Сицилии, предположительно — из королевской библиотеки (Madrid. Bibl. Nat. Ms. 289, Va 20-4)⁴⁴. Эти рукописи безусловно

³⁸ Ibid., p. 249–250.

³⁹ Ibid., p. 248–249.

⁴⁰ Ibid., p. 241–242.

⁴¹ Ibid., p. 272, note 3, II. I.

⁴² Ibid. V. II, p. 411.

⁴³ Ibid. V. I, p. 214–215.

⁴⁴ Ibid., p. 272.

подтверждают исполнение драмы *Visitatio Sepulchre* в соборах Монте-кассино, Салерно и Монреале, как и в Палатинской капелле.

Слияние значимой выразительности богослужения и элементов театрального представления, а также редких архитектурных форм преграды трансепта ставят бенедиктинскую традицию в воссоздании сакрального пространства Иерусалима (земного и, одновременно, Небесного) в ряд исключительных явлений богослужебной и художественной практики. Она достигла пика своего развития в XII в., после успешного крестового похода 1099 г. и основания христианского Иерусалимского королевства, просуществовавшего до 1187 г. В Западной Европе стало доминировать настоятельное желание приблизить Святую Землю и ее святыни путем их воспроизведения и через них достигнуть духовного восхождения. Эти настроения были актуальны и для нормандского королевства Сицилии и Южной Италии, тем более что правители Сицилии находились в прямом родстве с королевским домом Иерусалима и имели со Святой землей непосредственные связи, в том числе и церковные, которые совершались через августинские⁴⁵ и бенедиктинские монастыри⁴⁶.

В Монреале, где стена-преграда трансепта возводилась практически одновременно с украшением собора мозаиками⁴⁷, можно говорить о едином замысле, связавшем декорированную стену-преграду с композициями мозаик на стенах трансепта и нефов. В трансепте представлен цикл земной жизни Христа, особенно подробно и значительно — последние дни его жизни. Действие большинства сцен развивается на фоне развернутого архитектурного стаффажа (илл. 11). Особенно выразительны архитектурные формы в композициях, расположенных на граничащих с трансептом восточных стенах боковых нефов, — это масштабные сцены чудес Спасителя: исцеление слуги сотника (Мф. 8: 5–13) и исцеление до-

⁴⁵ Августинцев, которые были хранителями церкви Гроба Господня в Иерусалиме, пригласили монашествовать в Чефалу, собор которого был задуман первым королем Сицилии Руджеро II как усыпальница королевского рода (*Borsook*, 1990, p. 72).

⁴⁶ Хранителями гробницы Девы Марии в Гефсимании, собор над которой был отстроен заботами иерусалимской королевы Мелисинды (ум. в 1161 г.), были приглашены монахи бенедиктинцы из монастыря Св. Троицы в Ла Кава деи Тиррени близ Салерно, последовательные клонийцы, которые особо почитали праздник Успения и Вознесения св. Девы. Сто монахов из монастыря в Ла Кава стали в 1176 г. по приглашению короля Вильгельма II первыми насельниками монастыря Монреале, что установило непосредственную связь сицилийской обители со Святой землей. Другой монастырь пресвятой Девы в Иерусалиме был восстановлен купцом из Амальфи между 1010 и 1075 гг., на Сицилии в Мессине была зависимая от этого монастыря обитель, посвященная Марии. Короли Сицилии снабжали указанные монастыри на Святой Земле всем необходимым, здесь останавливались пилигримы с Сицилии (*White*, 1938, p. 227).

⁴⁷ Собор в Салерно сохранил только фрагменты мозаичного убранства XI и XII вв.

чери хананеянки (Мф. 15: 21; Мк. 7: 24–30) (илл. 12). И хотя эти чудеса Христос совершил не в Иерусалиме, сюжеты дают возможность художнику изобразить городские постройки и уже у входа в трансепт развернуть городскую панораму. В формах архитектурного стаффажа мозаик можно усмотреть характерные черты римских античных сооружений: это и массивные стены с квадратами камня, и стены с широкими окнами и высокими дверными проемами, завершенными невысокими арочными проемами, и стоящие перед стеной витые колонны, столь модные в позднем императорском Риме⁴⁸. Представленные на мозаиках кулисообразные здания схожи и с постройками, изображаемыми на римских античных фресках, где, как правило, показаны легкие одноэтажные павильоны, составленные вместе и стыкующиеся углами; их стены, с широкими окнами и дверными проемами, также украшены стоящими перед ним колоннами⁴⁹. Архитектурный образ античного Рима в сценах земной жизни Христа на мозаиках Монреале знаменует собой Иерусалим — идея, опробованная в римском монументальном искусстве уже на мозаиках V в., на триумфальной арке базилики Мария Маджоре, где в сцене Сретения Христа изображен град с храмом богини Рима — и где Рим, таким образом, замещает собой Иерусалим⁵⁰.

Античная красота Священного града на мозаиках Монреале⁵¹ во многом отражает эстетические вкусы Запада XII столетия, когда было велико увлечение античностью, безусловно римской⁵², шедевры кото-

⁴⁸ Например, здание Курии на Форуме Романум, инсулы эпохи Империи на Via Nova, библиотека терм Трояна (*Lugli G. Roma antica. Il centro monumentale. Roma, 1946. Fig. 28, p. 135; 51, p. 217; 113, p. 371*).

⁴⁹ Например, фреска I в. в *Domus Atrium* или декорация центральной залы дома Августа (*Ibid. Fig. 102, p. 351; 119, p. 385*).

⁵⁰ *Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Cambridge (Mass.), 1977, p. 75.*

⁵¹ Увеличение числа античных реалий на мозаиках Монреале по сравнению с более ранними мозаиками Сицилии отмечает О. Демус: *Demus O. The mosaics of Norman Sicily. London, 1949.*

⁵² Дж. Б. Росс говорит об интенсивном интересе к античности у образованных людей XII в., указывая в качестве доказательства на поэмы авторов этого столетия, воспевающие древние руины Рима и статуи языческих богов, которые еще, по всей видимости, сохранялись в городе. Росс также приводит свидетельства организации семьей Орсини в Риме открытого для всех хранилища античных древностей и факты закупки и вывоза античных статуй и колонн из Рима в Южную Италию и в Англию (*Ross J. B. A Study of twelfth-century interest in the antiquities of Rome // Medieval and historiographical essays in honor of James Westfall Thompson. Chicago, 1938. [Repr. New York, 1966], p. 305–309*). В середине XII в. были составлены своеобразные гиды по Риму: *Mirabilia urbis Roma*. В одном из них, составленном римлянином, перечислялись многие античные сооружения, часть из них описывалась, а также отдельные христианские церкви (*Jordan H. Topographie der Stadt Rom im Aetherhum. Berlin, 1871–1907*). В другом, возможно написанном англичанином, описания античных дворцов и статуй даются более подробно

рой постепенно открывались из-под слоев наносного песка и земли, накопившихся за время «темных веков» запустения вечного города⁵³. И закономерно, что совершенную, неземную красоту Небесного Иерусалима богословы этого времени представляли именно в античных формах. Так Бернард Клервосский называет его «селением гармонии и света», чьи «прекрасные улицы размечены рукой Пифагора...»⁵⁴.

Изображение в Монреале в новозаветных сценах на стенах трансепта городских построек античного типа продолжает в мозаике образ Святого града, созданный стеной-преградой и высокими амвонами на колоннах на границе трансепта. Этот образ органично включается в общую систему мозаичной декорации собора: на стенах центрального нефа мозаичные сцены ветхозаветного цикла развернуты исключительно на фоне холмистой цветущей земли Палестины, где еще нет городов и стоят лишь шатры праотцев (илл. 13). Эти сцены, помимо других сюжетно-содержательных смыслов, несли в себе обозначение Святой земли в целом.

Исследователи также неоднократно отмечали географический принцип в организации обширного новозаветного цикла чудес Христа на стенах боковых нефов Монреале. На стене южного нефа изображены чудеса, которые Христос творил в Тире, Сидоне и Галилее, затем в Капернауме («Исцеление бесноватого», Мф. 9: 2, 32–33). События, изображенные на северной стене северного нефа, произошли также в Капернауме («Исцеление паралитика», Мф. 9: 2–8; «Исцеление слуги сотника», Мф. 8: 5–13; «Исцеление тещи Петра», Мф. 8: 14–15), далее между Самарией и Галилеей («Излечение десяти прокаженных», Лк. 17: 11), на дороге из Иерехона к Иерусалиму («Исцеление двух слепых», Мф. 20: 29–34), близ Иерусалима в Вифании («Вечеря в доме Симона», Мф. 26: 6–13) и в самом священном граде («Изгнание торговцев из храма», Ин. 2: 13–25; «Женщина, обвиненная в прелюбодеянии», Ин. 8: 3–11)⁵⁵.

Перед нами пример воссоздания условной топографии Святой земли, которая объемлет все пространство собора, но топография здесь является продолжением и отражением сакральных событий. Нечто подобное встречаем в описаниях хождений в Святую землю. Так мозаичный

(*Rushforth G. M. Magistr Gregorius de mirabilibus urbis Romae: A new Description of Roma in the Twelfth Century // Journal of Roman Studies. IX. 1919*). *Mirabilia* служили путеводителем по Риму в эпоху Ренессанса и даже в XVII в. (*Ross, 1938, p. 316*).

⁵³ Именно в XII в. началась широкая добыча и использование римских античных мраморов скульпторами и мозаичистами, а также появились первые подделки античной скульптуры (*Ross, 1938, p. 309–310*).

⁵⁴ *Stokey, 1969, p. 38*.

⁵⁵ *Borsook, 1990, p. 70*.

цикл Чудес Христа в боковых нефях собора оказывается соотносим с текстом русского странника игумена Даниила, посетившего Палестину в начале XII в., который «обошел всю землю Галилейскую, где Христос Бог наш ходил своими стопами и где явил великие чудеса»⁵⁶. Мозаичные сцены в нефах можно понять и как изображение паломнического пути к Святому граду, когда перед мысленном взором паломника возникали сакральные события, произошедшие в городах и селениях Палестины⁵⁷.

В XII в. паломничество в Иерусалим приобрело широкий размах, христианский мир был возбужден доступностью Священного города. В Палестину устремлялись пилигримы из всех уголков Европы⁵⁸. В соборе Монреале пастве предлагалось духовное паломничество, которое являло собой подлинную «*via regia*» («царскую дорогу»), — популярное в монашеских кругах Средневековья аллегорическое прочтение (или созерцание) сцен Священного Писания, ведущее к очищению души и достижению Бога⁵⁹.

Исполненные мозаикой сцены Священной истории с их совершенными, невесомыми и излучающими свет фигурами и ликами Христа, Богоматери и святых, равно как и напоминающие идеальный град кон-

⁵⁶ Житие и хождение Даниила, Русьския земли игумена: 1106–1108 гг. / Ред. и предисл. М. А. Веневитинова // ППС. 1883. Т. 1. Вып. 3, с. 1.

⁵⁷ В паломнических описаниях знаменитых мест Святой земли вспоминаются или кратко описываются совершившиеся в них события священной истории. В лицевых проскинетариях обычно изображали, более или менее конкретно, христианские храмы на местах священных событий, а внутри них, «взрезая» переднюю стену или рядом, нередко представляли само священное событие. Несмотря на то, что сохранившиеся лицевые проскинетарии довольно поздние по своему происхождению, принцип их иллюстрации соответствует традиционному религиозному сознанию. См., например, *Симон Симонович*. Описание Иерусалима. 1820-е гг. // «И то все видел своими очами...». К 900-летию хождения игумена Даниила в Святую Землю. Каталог выставки. М., 2007. Ил. на с. 55, 64, 74, 79.

⁵⁸ Паломничество в XII в. приобрело стихийный характер, нарушавший устоявшиеся общественные связи (семейные и хозяйственные обязанности, службу у князя), так что епископы, в частности на Руси Нифонт, епископ Новгородский (ум. в 1156 г.), предписывали подвергать епитимье людей, дающих по собственной воле, без благословения, обет идти в Иерусалим: «*ибо клятвы эти губят нашу землю*». См.: *Лисовой Н. Н.* Игумен Даниил и его «хождение»: пространство и время русского паломничества // «И то все видел своими очами...», 2007, с. 11.

⁵⁹ Выражение «царская дорога», то есть наиболее прямая дорога к столице царства, своим происхождением связано с пассажем из Ветхого Завета (Числа, 21: 22) и в Средневековье являлось общественным термином. Текст из Чисел был интерпретирован Филоном и Климентом Александрийским как метафора воспарения души: человек обретает самую короткую дорогу к Богу, который встретит его в конце духовного путешествия. Данная интерпретация была широко распространена в сочинениях бенедиктинских авторов. Для Бернарда Клервосского, автора XII в., «царская дорога» — это монашеский духовный путь, который спрямлен и освещен самим Христом (*Duncan-Flores*, 1994, p. 130).

кретные и одновременно символические формы преграды трансепта обращали мысли молящегося к Небесному Иерусалиму, олицетворяющему блаженство Будущего века. Необходимо при этом представить себе ту интенсивность духовных переживаний храмовой архитектуры и церковного искусства, которая была свойственна высокообразованному человеку XII в., о чем свидетельствуют многие тексты того времени. Так, например, переводчик сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита, аббат Сен Дени Сугерий пишет: *«Мое восхищение красотой жилища Бога — это и удовольствие от многоцветных камней, которое уводит меня от постоянных забот; и созерцание многообразных сакральных искусств, которые побуждают меня размышлять, перенося ум с того, что есть материальное, на то, что нематериально: и, в результате, мне кажется, что я вижу себя водворенным в некую странную область универсума, которая не есть ни земля, ни небо; и так, благодаря милости Бога, я переношусь из низшего мира в высший некой непознаваемой силой»*⁶⁰.

Lilya M. Evseeva

Andrey Rublev Central Museum of Medieval Russian Art, Moscow

THE BENEDICTINE TRADITION IN THE RE-ENACTMENT
OF THE SACRED SPACE OF JERUSALEM

Cathedrals of Benedictine monasteries and many churches of Southern Italy were constructed according the plan and shapes of the basilica of St. Benedict on the mount Cassino, but they are not accurate copies. In the 12th cent., a tradition of separation of transept from nave with a high choir-screen, descending from Montecassino, became a base for the creation of a very special form. In 1180, in the cathedral San Matteo in Salerno, built in 1084 by the Bishop Alfano, who was an associate of the Abbot Desiderius, they set a choir-screen which separated the transept and a part of the nave (choir); it was made as a solid wall about 2 m high with an arc passage in the centre. Before this wall, from the side of the central nave, there were two high ambos on the columns. Marble plates of the choir-screen and of the parapets were richly decorated with insets of dark lilac stone and multicoloured mosaic pattern. These glistening polychromatic surfaces look like precious things. The northern ambo was designed for reading homilies and lives of saints; the southern ambo was used for reading the Gospel and for preach-

⁶⁰ *Stokey*, 1969, p. 38.

ing as well as for a special type of the Easter liturgy when they lit the Easter candle in a high chandelier standing near the southern ambo.

The earliest sample of such choir-screen which was made from three sides of the transept is known in the Palatine Chapel in Palermo. There it had a special function: it separated the transept — the church — from naves which were used as a palace throne hall under the king Rugiero II. A partition of the transept in the form of a high decorated wall and ambos on columns, as well as a high Easter chandelier were repeated in the cathedral of the royal Benedictine monastery of Monreale in 1180-s (they were demolished in the 17th cent.). Settings in Salerno were, obviously, created according the plan designed for Monreale. They were assets to the San Matteo Cathedral by famous persons of the Kingdom of Sicily.

In the language of Romanesque architecture, transept symbolized Heaven Jerusalem. Wall-screen in cathedrals of Sicily and Salerno developed this image in the conventional but clear form. The iconography of Heaven Jerusalem as a luxury decorated wall-fence went back to the text of Apocalypse (Ap. 21: 12, 18–20; 22: 3, 4); it was traditional for the western art. The most prominent sample is on the mosaic of the triumphal arc in Santa Pracede (Rome), the 9th cent. Architectural and space image of the ideal city in the cathedrals of Sicily and Salerno added ambos which were built as towers. In the context of Heaven City, they had a parallel in the words of Jesus Christ: “*In my Father's house are many mansions*” (John. 14: 2).

An image of the city on the border of transept stimulated the imagination of praying audience especially during the Easter services which had rare features in the Benedictine tradition. On such days, a space of transept was saturated with reproduction of realities of historical Jerusalem existing on the earth. Near the northern wall of the church they built a tomb of Christ (one such object is kept in the cathedral of Aquilea), under its ciborium they often set a wooden or stone tomb. On the Great Saturday they buried a cross twined with a shroud in it, and before the Morning Prayer they took it out leaving the funeral cloth inside.

After the sunset, there was the night Easter service, including the rite of lighting the candle in the monumental chandelier before the choir-screen. At the same time they hanged from the pulpit the Easter roll (*Exsultet*) with the text glorifying Christ and with big miniatures (up to 40 cm high) representing the Crucifixion, the Resurrection of the Saviour and His Glory; images of the miniatures and exultant words of hymn represented *divina misteria* happened by the walls of Jerusalem.

On Sunday, in the morning, before the Easter Mass, there was a drama performance in transept; it was called *Visitatio Sepulchre*. Altar was a symbol of the grave stone. As remarks of this performance said, two clerics “*covered their heads in a female way*” played the roles of two Maria and a

priest by the altar figured an angel. After a dialogue with the angel, two Maria shown the funeral cloths left in the tomb. The drama was presented “*in the middle of the chore*” (as manuscripts of the 11–12th cent. from Montecassino and Palermo with the text of this liturgical drama) — i. e. in the cathedrals of Salerno and Monreale the miracle took place behind the high wall-screen. So, the space of the transept displayed the sacred space of Jerusalem extremely vividly.

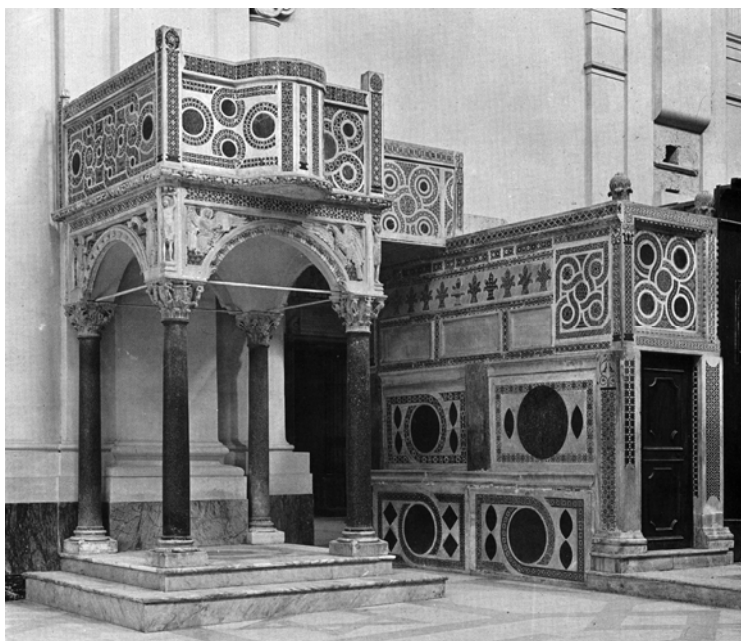
In Monreale where the choir-screen was built almost simultaneously with the decoration of the cathedral with mosaics we can talk about a complete scheme connecting the partition with the images on the walls. In the transept there is a cycle of the earthen life of Jesus Christ and the most part of the scenes take place on the architectural background. In these forms it is possible to find characteristic features of ancient Roman edifices. The image of the Holy City in the mosaics of Monreale reflects mainly the aesthetic tastes of the West of the 12th cent. Theologians of that epoch imagined a perfect beauty of Heaven Jerusalem in antique forms.

The image of the Holy City created with the choir-screen with high ambos as well as with mosaic depictions came naturally into the general system of mosaic decoration of the cathedral. Scenes from the Old Testament in the central nave were performed on the background of the hills of Palestine which signified the Holy Land on the whole. Geographical principle determined also the structure of the wide New Testament cycle of the miracles made by Christ; they are depicted on the walls of the side naves.

Here we have an example of the reproduction of the conventional topography of the Holy Land which envelopes all the space of the cathedral. Mosaic scenes in the naves can be interpreted also as an image of a pilgrim’s progress to the Holy City; it reflects a practice of the 12th cent.: wide-spread pilgrimage to Jerusalem after the successful Crusade of 1099. In the cathedral of Monreale the flock was offered to pass through spiritual pilgrimage very popular in monastic circles of Middle Ages, so called *via regia* — allegoric reading (or contemplation) of the scenes from the Holy Scripture which led to the purification of the soul and to the progress towards the God.



1. Собор Сан Маттео в Салерно. 1084 г. Восточная часть собора



2. Северный амвон и стена-преграда трансепта. 1180 г. Собор Сан Маттео в Салерно



3. Южный амвон и пасхальный канделябр. 1180-е гг. (до 1185 г.). Собор Сан Маттео в Салерно



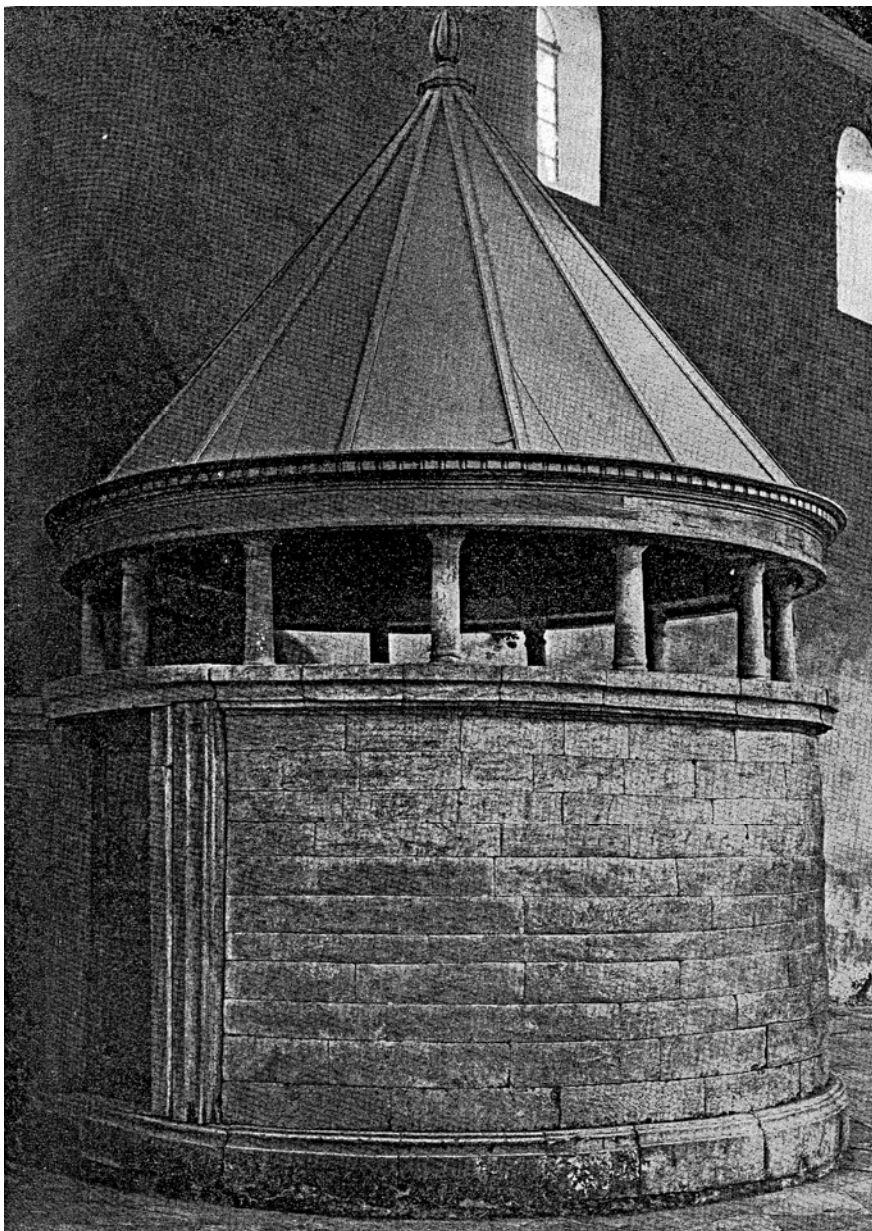
4. Собор монастыря Монреале. 1180-е гг. Восточная часть собора



5. Южный амвон и пасхальный канделябр. Около 1183 г. Палатинская капелла



6. Небесный Иерусалим. IX в. Мозаика церкви Санта Праседе, Рим



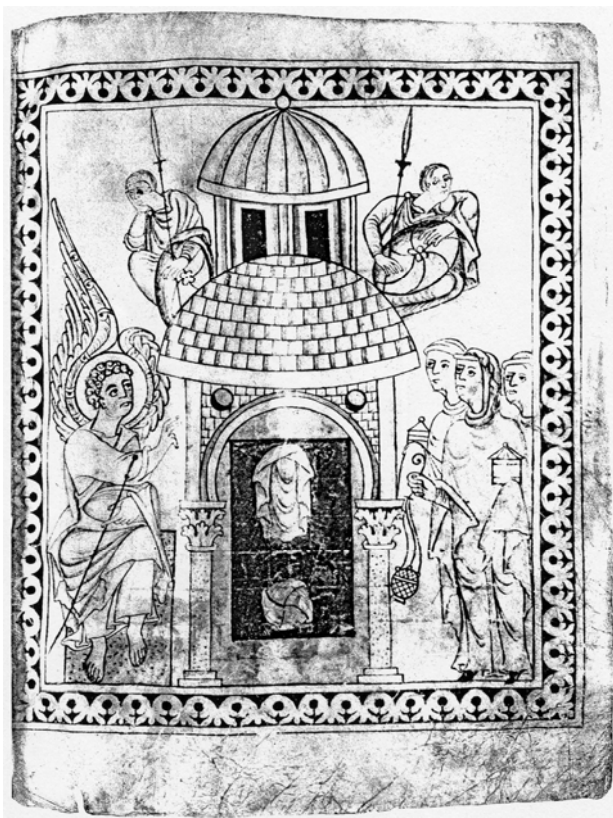
7. Каменная модель гробницы Христа. XI в. Собор в Аквилеи



8. Возжигание пасхальной свечи. Первая четверть XIII в. (до 1221 г.) Миниатюра эскульта. Музей собора в Салерно



9. Воскресение Христа. Прославление Христа ангелами. Первая четверть XIII в. (до 1221 г.). Миниатюра экскульта



10. Жены-мироносицы у гроба. XI в. Миниатюра Liber responsalis. Сан-Галло. Stiftbibliothek. MS 391. P. 33



11. Христос перед Понтием Пилатом. 1180–1189 г. Мозаика собора монастыря Монреале



12. Исцеление дочери хананеянки. 1180–1189 г. Мозаика собора монастыря Монреале. Фрагмент



13. Путешествие Ребекки к дому Исаака. 1180–1189 г. Мозаика собора монастыря Монреале