

М. А. Лидова

ПОЛИПТИХ КАК ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ
ОБРАЗ ХРАМА.
ИКОНЫ ИОАННА ТОХАБИ ИЗ СОБРАНИЯ
СИНАЙСКОГО МОНАСТЫРЯ

Характерной особенностью византийского искусства XI–XII вв. являлось появление значительного числа уникальных художественных проектов, многие из которых были созданы под непосредственным и определяющим влиянием личности заказчика. Именно в это время литургический аспект начал оказывать решающее влияние на развитие иконографии. В рамках этого процесса различные виды церковного искусства — иллюстрированные рукописи, иконы и монументальная живопись — вовлекались в своего рода диалог, постоянно влияя друг на друга в попытках создания единого изобразительного тезауруса. Появлявшиеся благодаря этому произведения не ограничивались высокопоставленными заказами и столичными центрами. Они могли возникать и в узком кругу монастырской общины, будучи сформулированы и реализованы одним человеком.

Один из наиболее интригующих примеров такого рода — комплекс из шести икон, происходящий из коллекции монастыря Св. Екатерины на Синае и образующий уникальную группу. Четыре из этих икон являются календарными циклами, одна целиком посвящена сцене Страшного Суда; последняя представляет собой необычную комбинацию изображений: шесть горизонтальных полос со сценами Чудес и Страстей Христа венчают сразу пять Богородичных икон, подписанных и соединенных вместе в одном ряду.

Обороты всех шести икон имеют единое художественное оформление. В центре каждой из них на ярко-красном фоне изображен крест, по сторонам которого расположены буквы, являющиеся начальными в

словах из известных литургических строк¹. Сверху и снизу от креста идет греческий текст, написанный греческим маюскулом, выполненный белым цветом, что создает яркое, контрастирующее с фоном решение. Эти строки представляют собой эпиграммы, написанные изощренно-сложным литературным языком.

Впервые опубликованные все вместе в каталоге Георгия и Марии Сотириу в 1956–1958 гг.², эти иконы по-разному датировались исследователями. Курт Вайцман, как и Сотириу, считал, что они были созданы во второй половине XI в.³, в то время как Дула Мурики и Николетт Трахулия пытались датировать их более поздним временем, а именно началом XII столетия⁴.

Наиболее интересной особенностью этих шести икон является реализованный в них глубоко личный замысел одного человека, грузинского монаха, в рассматриваемый период, по всей видимости, проживавшего в монастыре Св. Екатерины. Его имя — Иоанн Тохаб — и статус — иеромонах — известны благодаря эпиграммам, сопровождающим шесть иконных образов. Эти эпиграммы, как и другие подписи, выполненные на двух языках — греческом и грузинском⁵, являются

¹ На иконе со сценами Чудес и Страстей Христа: [ΙΣ] ΧΣ ΝΙ ΚΑ (Ἰησοῦς Χριστὸς νικῶ). На иконе Страшного Суда: Φ Χ Χ Π (Φῶς Χριστοῦ χαρίζει πᾶσιν). На календарных иконах: Ξ Ζ Σ Κ (Ξύλον ζωῆς σωτηρία κόσμου), Α Π Μ Σ (Ἀρχὴ πίστεως μυστηρίου σταυρὸς), Ε Ε Ε Ε (Ἐλένη εὔρε ἐλέους ἔρεισμα), Χ Χ Χ Χ (Χριστὸς χάριν Χριστιανοῖς χαρίζει).

² Sotiriou M., Sotiriou G. *Eikónes tḗs ἁ Μονῆς Σινᾶ* (Icônes du mont Sinaï), 2 voll. Athènes, 1956–1958; I, 1956, figg. 136–143, 146–150; II, 1958, p. 121–123, 125–130.

³ Weitzmann K. *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century* // *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination* / Ed. by H. Kessler. Chicago–London, 1971, p. 271–313, особ. p. 296–304; *Id.* The icon. Holy images — Sixth to fourteenth century. New York, 1978, p. 73, pl. 17. Эта датировка была поддержана Георгием Галаварисом, высказавшим ее вначале в каталоге сокровищ Синайского монастыря, а затем в монографии, посвященной шести иконам: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990, p. 99–100; Galavaris G. *An Eleventh Century Hexaptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai*. Venice–Athens, 2009.

⁴ Mouriki D. La présence géorgienne au Sinaï d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine // Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο. Athens, 1991, p. 39–40; Trahoulia N. The Truth in Painting: a Refutation of Heresy in a Sinai Icon // *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 52, 2002, p. 271–285. Этой же датировки придерживается А. М. Лидов: Лидов А. М. Византийские иконы Синая. Афины, 1999, с. 27, 60.

⁵ Хочется высказать особую благодарность профессору Б. Л. Фонкичу, просмотревшему по моей просьбе греческие подписи на шести синайских иконах. В результате этого анализа стало очевидным, что манера написания и использованный шрифт не противоречат высказывавшейся в науке датировке икон, однако не обладают теми специфическими особенностями, которые позволили бы сузить или уточнить хронологические рамки рубежа XI–XII вв. до конкретного десятилетия. Профессор Фонкич сформулировал возможность разновременного возникновения надписей. Поводом для этого стало различие в аккуратности и манере написания. Если греческие надписи выполнены типичным сред-

наиболее ярким свидетельством возникновения этих икон на стыке нескольких культур.

Грузинское присутствие в монастыре Св. Екатерины на Синае засвидетельствовано с древнейших времен. Оно находит многочисленные подтверждения как в сохранившихся в монастырской библиотеке грузинских рукописях⁶, так и в целом ряде иконописных образов⁷. Одни из этих икон считаются грузинскими исключительно на основании стилия, другие имеют признаки, ясно указывающие на их связь с грузинским миром.

Начнем описание комплекса с четырех календарных икон, образующих единый тетраптих. Изображенные на них сюжеты напрямую связаны с минейными текстами, в частности, с составленной в X в. Симеоном Метафрастом обновленной полной версии Менология, представлявшей собой сборник кратких житий святых и мучеников на каждый день года⁸.

невизантийским шрифтом с соблюдением пропорций, пространственных цезур между буквами и общих правил написания, то грузинские строки написаны в более быстрой технике. Они расположены, как правило, внизу или чуть в стороне от греческого текста и гораздо меньше по своим размерам. Однако сделанный мной анализ надписей на иконах указывает на идентичность как использованного в обоих случаях пигмента, так и общего колористического и технического воплощения двуязычных подписей. В том случае, если бы речь шла о последующем более позднем добавлении или вставке, столь точное совпадение цвета и фактуры было бы труднодостижимо.

⁶ *Mapp H. Я.* Описание грузинских рукописей Синайского монастыря / Отв. ред. И. Ю. Крачковский. М.—Л., 1940; *Garitte G.* Catalogue des manuscrits littéraires géorgiens du Mont Sinaï. Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 165, sub. 9. Louvain, 1956; *Menabde L.* Dzveli kartuli mcerlobis kerebi (Центры древне-грузинской литературы), vol. 2. Tbilisi, 1980, p. 44–69 (на грузинском). Среди недавних публикаций следует отметить: *Alexidze Z. et al.* Catalogue of Georgian Manuscripts discovered in 1975 at Saint Catherine's Monastery on Mount Sinai. Athens, 2005.

⁷ *Mouriki D.* Op. cit. p. 39–40; *Chichinadze N.* Georgian Icons on Mount Sinai // *Dzeglis me-gobari*, 2000, n. 2, p. 3–9 (на грузинском); *Burchuladze N.* Georgian Icons at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai (on Georgian-Byzantine Cultural Interrelations) // *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Proceedings of the Vakhtang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture* (June 21–29, 2008). Tbilisi, 2009, p. 234–240. Некоторые из этих икон, связанные с грузинскими заказчиками, были отдельно рассмотрены в монографических исследованиях. Например см.: *Бенешевич В.* Изображение грузинского царя Давида Строителя на иконе Синайского монастыря // *Христианский Восток*, I, № 1, 1912, с. 62–64; *K'ldiašvili C. D.* L'icône de saint Georges du Mont Sinaï avec le portrait de Davit Agmašenebeli // *Revue des Études Géorgiennes et Caucasiennes*, 5, 1989, p. 107–128; *Constantinides E.* Une icône historiée de Saint Georges du 13^e siècle au monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinaï // *Древнерусское искусство. Русь, Византия, Балканы*. СПб., 1997, с. 77–104 (переизд. *Images from the Byzantine Periphery: Studies in Iconography and Style*. Leiden, 2007, p. 150–179).

⁸ *Васильевский В.* О жизни и трудах Симеона Метафраста // *Журнал Министерства Народного Просвещения*, 212, 1880, с. 379–437; *Franco L.* Le Vite di Simeone Metafrasta. Osservazioni sulla tecnica compositiva // *Bisanzio nell'età dei Macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica* / A cura di F. Conca e G. Fiaccadori. Milano, 2007, p. 95–117 (с указанием на предшествующую библиографию).

Появление этого текста имело очень большое значение. Во-первых, выдержки из него ежедневно читались в храме в честь почитаемого в этот день святого. Во-вторых, он способствовал возникновению целого ряда новых иконографических циклов, в которых характерное для Менология длительное и однообразное повествование, дробящее протяженность литургического года на самостоятельные смысловые отрезки, получало свое уникальное художественное воплощение⁹. Самое необычное решение было найдено для икон¹⁰. Оно определялось необходимостью создания единого живописного образа, призванного соединить на ограниченной поверхности многочисленные сцены, которые в иллюстрированных рукописях, как правило, располагались на разных страницах¹¹.

⁹ Weitzmann K. *Byzantine Miniature...*, p. 281–285; Mijović P. *Menolog*. Belgrade, 1973; Patterson Ševčenko N. *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*. Chicago, 1990. О том, что иллюстрации рукописей Менология Симеона Метафраста основываются на предшествующей традиции изображения мученичеств святых, см.: Der Nersessian S. *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, jr.* / Ed. By K. Weitzmann. Princeton, 1955, p. 222–231.

¹⁰ О минейных иконах см.: Weitzmann K. *Byzantine Miniature...*, p. 296–304; Mijović P. *Op. cit.* p. 179–186, 219–220; Weitzmann K. *Icon Programs of the 12th and 13th centuries at Sinai // Δελτίον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Пер. Δ., 12, 1986, p. 107–112; Белтинг Х. *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. М., 2002, с. 284–291; Patterson Ševčenko N. *Marking Holy Time: the Byzantine Calendar Icons // Byzantine Icons: Art, Technique and Technology* / Ed. by M. Vassilaki. Heraklion, 2002, p. 51–62. О древнерусских иконах-менологиях см.: Пуцко В. Г. *Русские минейные иконы XVI в. и их византийские источники // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. Сборник статей памяти В. М. Сорокатого*. М., 2008, с. 135–143.

¹¹ Нэнси Шевченко выделяет несколько основных типологий расположения миниатюр в иллюстрированных рукописях Менология. Часто святые изображались фронтально в начале или в конце каждого жития. Иногда текст житийной истории фланкировался двумя изображениями святого, один раз представленного фронтально, подобно иконописному образу, а второй — в момент мученичества. Подобное расположение миниатюр порознь на страницах рукописи является наиболее распространенным решением. Однако в ряде случаев сохранились примеры, когда святые нескольких недель или целого месяца изображались все вместе на одной странице, рядами друг над другом (по классификации Н. Шевченко, они составляют «Edition A», см.: Patterson Ševčenko N. *Illustrated Manuscripts...*, p. 11–26). В этом случае изображения святых помещались в начале рукописи на фронтисписе, выступая в роли своеобразного иконного образа, предварявшего житийное повествование и служившего для создания необходимого молитвенного настроения. Именно этот тип изображения наиболее близок иконографическому решению, характерному для календарных икон. Однако совмещение на рассматриваемых иконах монаха Иоанна фронтальных изображений святых со сценами мученичества ясно указывает на то, что художник использовал в качестве модели различные типы рукописных иллюстраций. Это тем более вероятно, что в библиотеке Синайского монастыря сохранился целый ряд иллюстрированных рукописей Менология Симеона Метафраста, и хотя многие из них оказались в монастыре в поздне- или поствизантийский период, они тем не менее могут служить примерами тех кодексов, на ко-

Данное решение характерно и для четырех календарных синайских икон (ил. 1–2). Поверхность каждой из них поделена на 9 горизонтальных полос, в которых, как правило, умещается по 10 небольших сцен. Таким образом, каждая из икон отражает жития трех месяцев года. Все мученики на синайском тетраптихе представлены в момент своей мученической смерти, а остальные святые изображены фронтально стоящими в полный рост. Сцены житий располагаются в строгом хронологическом порядке, иногда прерываясь изображениями главных церковных праздников. На первой иконе они начинаются с Симеона Столпника, празднование которого выпадает на первое сентября — начало литургического года в Византии. Каждая сцена сопровождается надписью с именем святого и указанием на тип мученичества.

Следующая икона рассматриваемого комплекса посвящена сцене Страшного Суда (ил. 3). Подобно календарным иконам, иконография Страшного суда окончательно оформляется в византийском искусстве лишь в XI в.¹², т. е. совсем незадолго до написания интересующей нас иконы. Эта иконография сразу же получает широкое распространение в декорации церквей, занимая поверхность западной стены. Представленное на синайской иконе иконографическое решение сцены Второго пришествия основывается в первую очередь на видении пророка Даниила¹³ и достаточно точно отражает библейский текст, централь-

которые ориентировались иконописцы. См.: *Weitzmann K., Galavaris G. The Illuminated Greek Manuscripts from the Ninth to the Twelfth Century. Vol. I. Princeton, 1990, p. 7, 11, 70–80, 94–98.* Вайцман также выдвигает предположение, что в случае иллюстраций, изображающих нескольких святых рядами и занимающих всю плоскость листа, книжная миниатюра могла оказаться под влиянием иконописных образов. *Ibid.*, p. 11.

¹² Об иконографии Страшного Суда: *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. Т. III. Одесса, 1887. Из общих последних исследований с обширной библиографией см.: *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente / A cura di V. Pace. Milano, 2006.* Как показал исследователь Беат Бренк, иконография Страшного суда уходит своими корнями в ранневизантийское искусство, и первые попытки изображения появляются уже в VIII в., однако развернутая композиция и четко оформленный иконографический извод окончательно складываются лишь к XI столетию: *Brenk B. Die Anfänge der Byzantinische Weltgerichtsdarstellung // Byzantinische Zeitschrift, 57, 1964, p. 106–126; Id. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst der ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Vienne, 1966.* О развитии этой иконографии в средневизантийский период см.: *Angheben M. Les Jugements derniers byzantins des XIe–XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat // Cahiers Archéologiques, 50, 2002, p. 105–134.*

¹³ Как известно, композиция Страшного суда не являлась иллюстрацией конкретного текста. В ней нашли отражение сюжеты и мотивы, известные по целому ряду священных книг. Основными были тексты евангелий (Мф. 24, 25–51; 25, 31–46; Мк. 13, 24–36) и описания из Откровения Иоанна Богослова (Апокалипсиса). Две строки из евангелия от Матфея (Мф. 24, 34; 41) написаны на синайской иконе под фигурами

ное место в котором занимает образ огненной реки, исходящей из трона Ветхого Денъми. Река композиционно делит икону на две части. По правую руку от Спасителя располагаются группы святых, распределенные согласно их служению и роли в церкви. Среди них апостолы, пророки, епископы, монахи, святые жены и мученики. По левую руку Христа изображены сцены страданий, на которые обречены грешники.

Последняя из икон цикла представляет собой уникальное изображение, совмещающее несколько сюжетов (ил. 4). Центральную часть занимают четыре горизонтальных ряда, посвященных Чудесам Христа. Два нижних регистра продолжают повествования, дополняющие Страстной цикл. Наверху в ряд располагаются пять главных чудотворных Богородичных образов Византии. Все они, за исключением центрального изображения тронной Богородицы с младенцем Христом на коленях, подписаны на греческом: Влахернитисса, Одигитрия, Агиосоритисса и Кимефти¹⁴. Эти Богородичные иконы как бы противопоставляются друг другу. Слева помещены образы с двух важнейших икон Константинополя, представляющих Богородицу с Младенцем Христом на руках и выражающих тему Боговоплощения¹⁵ (ил. 5). Две иконы справа относят к другому иконографическому типу, в котором раскрывается роль Марии как главной заступницы перед Богом (ил. 6). Противопоставление проявляется и в цветовом решении одеяний Богородицы, которая на изображениях слева облачена в красный, в справа — в темно-синий мафорий.

апостолов. Важное значение для сложения иконографии Страшного суда имело и видение пророка Даниила (Дан. 7). Содержание эпиграммы на обороте иконы, в которой упоминается этот ветхозаветный пророк, вместе с такими характерными иконографическими деталями, как занимающая центральное место композиции огненная река и многие другие, указывают на то, что в данном случае именно последний источник воспринимался мастером в качестве основного. Помимо этого, принимая во внимание, насколько важное место занимал этот текст в иконографии Страшного Суда в древнерусском искусстве XV–XVI вв. (см.: *Нерсисян Л. В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век.* СПб., 2003, с. 294–313) и учитывая тот факт, что именно с этим текстом часто ассоциировались в поздних источниках композиции Второго Пришествия, нельзя исключить, что, возможно, уже в момент окончательного оформления иконографии в XI в. эсхатологическое видение пророка Даниила приобрело довлеющее значение.

¹⁴ Общий анализ представленных на иконе константинопольских чудотворных образов см.: *Weyl Carr A.* Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople // *Dumbarton Oaks Papers*, 56, 2002, p. 77–81.

¹⁵ *Zervou Tognazzi I.* L'iconografia e la "vita" delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, n.s., vol. XL, 1986, p. 215–287.

Шестичастный полиптих нередко разделяют на три части: календарный цикл¹⁶, композицию Страшного суда¹⁷, которая, единственная из всех, занимает всю поверхность доски, и икону с пятью Богородичными образами¹⁸. Однако подобное разделение не только формально, но даже отчасти насильственно, поскольку изначально иконы, несомненно, служили для воплощения единого и продуманного замысла. Они составляли элементы целостной богословско-иконографической программы, реконструкция которой является важнейшей целью научного дискурса.

Одной из основных тем, связывающих все шесть икон, была тема наглядного, зримого выражения церковного времени. Образ времени присутствует на синайских иконах в нескольких возможных для него проявлениях. Это изображение церковного года, навсегда зафиксированного в датах и переданного с помощью четырех календарных икон. Это вневременной, циклический отрезок Бытия, связанный с Великим постом и пасхальными праздниками и завершающийся «концом времен» в момент Страшного суда. Это, наконец, литургическое время Константинополя, нашедшее свое выражение в череде пяти Богородичных икон, две из них — Одигитрия и Влахернитисса — были широко известны благодаря чудесам, еженедельно совершаемым в византийской столице, во вторник и в пятницу соответственно¹⁹. Две

¹⁶ Patterson Ševčenko N. Marking Holy Time..., p. 51–62.

¹⁷ Angheben M. Op. cit., p. 105–134.

¹⁸ Trahoulia N. Op. cit., p. 271–285.

¹⁹ Grumel V. Le 'miracle habituel' de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople // *Echos d'Orient*, 30, 1931, p. 129–146; Wolff R. L. Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople: the Church and the Icon of the Hodegetria // *Traditio*, 6, 1948, p. 319–328; Zervou Tognazzi I. Op. cit., p. 215–287; Patterson Ševčenko N. Hodegetria // *Oxford Dictionary of Byzantium*. New York and Oxford, 1991, p. 2172–2173; Ousterhout R. The Virgin of the Chora: An Image and Its Contexts // *The Sacred Images East and West* / Ed. by R. Ousterhout and L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995, p. 91–108; Weyl Carr A. Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* / Ed. by H. Maguire. Washington DC, 1997, p. 81–98; Zeidler B. Cults Disrupted and Memories Recaptured: Events in the Life of the Icon of the Virgin Hodegetria in Constantinople // *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIX International Congress of the History of Art* / Ed. by W. Reinink and J. Stumpel. Amsterdam, 1999, p. 701–708; Papaioannou E. N. The "Usual Miracle" and an Unusual Image. Psellos and the icons of Blachernai // *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, n. 51, 2001, p. 177–188; Lidov A. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space // *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance. Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Rome, 31 May — 2 June 2003)* / Ed. by E. Thunø and G. Wolf. Rome, 2004, p. 273–304; Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // *Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, p. 124–131; Pentcheva B. Icons and Power: Mother of God in Byzantium. Pennsylvania State University Press, 2006, p. 109–163.

другие Богородичные иконы, насколько позволяют судить источники, также участвовали в важнейших ежегодных богослужениях, связанных с императорской семьей и совершаемых в конкретные дни церковного года²⁰.

Возможно, тема церковного времени просматривалась бы более отчетливо, если бы мы знали, как именно располагались эти иконы в пространстве храма и относительно друг друга. До сих пор крайне мало известно о том, как использовались и для каких целей создавались многочисленные иконы, сохранившиеся на Синае. Справедливо предположение, что многие из них попали в монастырь в качестве votivных даров и были привезены простыми паломниками, пожертвованы знатными и богатыми путешественниками или же написаны на месте подвизавшимися в обители монахами. К сожалению, паломнические описания, составляющие основной источник информации о жизни Синайского монастыря²¹, предоставляют крайне скудные сведения об иконах и декорациях. Многие путешественники указывают на обилие небольших церквей внутри стен монастыря и за его пределами, украшенных большим количеством икон. Одним из самых подробных и полезных паломнических описаний для решения историко-художественных вопросов является текст тосканского путешественника середи-

²⁰ Jugie M. L'église de Chalkoprati et le culte de la ceinture de la Sainte Vierge à Constantinople // *Echos d'Orient*, 16, 1913, p. 309–310. Икона Кимефти ассоциируется, как правило, с образом, упомянутом в книге «О Церемониях» Константина Багрянородного. Согласно тексту, икона хранилась в церкви Св. Дмитрия, находившейся на территории императорского дворца. Ежегодно накануне празднования Входа Господня в Иерусалим император раздавал пальмовые ветви и букеты цветов придворным при входе в храм перед этой иконой. *Constantini Porphyrogeniti Imperatoris. De ceremoniis aulae byzantinae, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae* / Ed. by Bonnæ. 1830, vol. II, p. 172–173. Следует отметить, что само слово «кимефти», обозначающее «эмалевый», «драгоценный», отличается от других именовании икон, являющихся топонимами, отсылающими к конкретным константинопольским храмам. Последовательное лингвистическое исследование греческого слова *χευειντής* можно найти в грузинской публикации: *წიქარაშვილი ლ., სხირტლაძე ზ. ღვთისმშობლის იკონოგრაფიისათვის ქიმეუტი // სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო შრომები I*. თბილისი, 1999, გვ. 46–63 (*Tsikarishvili L., Skhirtladze Z. Ghvtsismshoblis ikonografiisatvis Kimeuti* (Об иконографии Богоматери Кимефти) // *Sametsnierosagvtismetqvelo shromebi* (Научно-богословские труды), I. Tbilisi, 1999, p. 46–63.) Существует также предположение, что данный образ может быть связан с грузинской иконой Богоматери Хахульской, как известно, особенно почитавшейся в средневизантийский период и получившей в начале XII в., по инициативе царя Давида Строителя и его сына, драгоценное оформление внутри серебряного позолоченного триптиха. О Хахульском триптихе см. примечание 44.

²¹ Braun J. M. St. Catherine's Monastery Church, Mount Sinai: Literary Sources from the Fourth through the Nineteenth Centuries. Ph.D., University of Michigan, 1973.

ны XIV в. Никколо ди Поджибонси²², в котором автор приводит некоторые цифры, указывая, что в монастыре находилось двадцать пять капелл, а в округе монахи подвизались еще в пятнадцати церквях. На основании этого источника греческая исследовательница Анастасия Драндаки реконструирует расположение и использование икон в нартексе главной церкви монастыря²³, где, согласно описанию, при главных дверях юстиниановского времени располагалась мозаичная икона Богородицы с младенцем, по сторонам от которой были размещены два других образа с фигурами наиболее значимых для Синая религиозных покровителей — святой Екатерины и Моисея. Указание на технику Богородичной иконы позволило исследовательнице связать это упоминание с иконой Одигитрии²⁴, до сих хранящейся на Синае, и тем самым воссоздать контекст хотя бы для одного иконного изображения из обширного синайского собрания.

Таким образом, письменные источники не позволяют ясно представить себе характер использования икон, написанных монахом Иоанном. Важное значение, однако, приобретает тот факт, что существенную часть рассматриваемого в данной работе полиптиха составляют иконы-менологии. Подобные изображения широко известны благодаря поствизантийским, преимущественно древнерусским и сербским, памятникам. Однако самые ранние примеры такого рода икон, относящиеся к собственно византийскому времени, могут быть найдены только на Синае, где сохранились целых четыре многочастных иконных цикла, на живописной поверхности которых последовательно разворачиваются череды святых, связанных с каждым днем литургического года. Художественные и стилистические особенности указывают на то, что все четыре цикла были созданы в средневизантийский период, в XI–XII вв. Помимо рассматриваемого в данной работе полиптиха, на Синае сохранился небольшого размера диптих XI в.²⁵, двусторонний цикл, состоявший изначально из двенадцати небольших деревянных панелей, из которых на Синае сохранилось всего три²⁶, а также двена-

²² *Fra Niccolò of Poggibonsi. A Voyage Beyond the Seas (1346–1350)* / Transl. by T. Bellorini and E. Hoade. Jerusalem, 1945 (repr. 1993), p. 104–113.

²³ *Drandaki A. The Sinai Monastery from the 12th to the 15th Century* // *Pilgrimage to Sinai. Treasures from the Holy Monastery of Saint Catherine*. Athens, 2004, p. 26–45; *Ead. Through pilgrim's eyes: mt Sinai in pilgrim narratives of the thirteenth and fourteenth centuries* // *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 27, 2006, p. 491–503.

²⁴ *Pentcheva B. Mosaic Icon of the Virgin Hodegetria, № 8* // *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. (Catalogue of an exhibition at J. Paul Getty Museum, Los Angeles) / Ed. by R. S. Nelson and K. M. Collins. Los Angeles, 2006, p. 140–143.

²⁵ *Nelson R. S. Menologion Diptych with Feast Scenes, № 30* // *Holy Image, Hallowed Ground*., p. 194–195.

²⁶ *Sotiriou M., Sotiriou G. Op.cit.*, I, 1956, figg. 144–145; II, 1958, p. 123–125.

дцать среднего размера икон (129,5×67,6 см), датируемых исследователями, как правило, рубежом XII–XIII вв.²⁷ Последний цикл представляет особый интерес, так как, по всей видимости, до сих пор сохраняет свое первоначальное расположение внутри главной монастырской церкви. Все двенадцать досок, представляющие стоящих фронтально в ряд святых каждого месяца, подвешены к верхней части двенадцати колонн, делящих пространство юстиниановской базилики на три нефа. К каждой иконе присоединены тканевые висащие пелены (подеи) гораздо более позднего времени. Конечно, появление этих икон на столбах храма может быть объяснено как численным совпадением многочастного цикла и количества круглых опор, так и известным богословским утверждением о том, что мученики и святые являются столпами церкви. Однако, наряду с двумя этими обстоятельствами, на Синае оно традиционно связывается с получившим широкое распространение, хотя и зафиксированным лишь в поздних источниках, мнением о том, что еще при строительстве внутри опор были заложены реликвии и мощи различных святых²⁸. Созданные в конце XII в. и помещенные на столбы иконы служили, таким образом, не только собирательным циклом, посвященным всем святым года, но и визуальным напоминанием о замурованных в стенах храма реликвиях, воплощая зрительно воспринимаемый, художественно полноценный и символически значимый объект религиозного почитания. Как сообщает Феликс Фабри, каждый месяц выбирался день, когда

²⁷ Patterson Ševčenko N. Menologion Icon for August, № 31 // *Holy Image, Hallowed Ground*., p. 196–199.

²⁸ Главный текст, который приводится исследователями в этой связи, — описание Феликса Фабри: *Felix Fabri The Wandering of Felix Fabri* (ca. 1480–1483 A.D.) / Trans. by A. Stewart. London, 1893–1897, p. 608–610, 623. См. также: *Teteriatnikova N. B. Relics in the Walls, Pillars, and Columns of Byzantine Churches* // *Восточнохристианские реликвии* / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2003, с. 77–92, особ. с. 82. Однако существует еще один более ранний источник, написанный на греческом и подтверждающий свидетельства латинского путешественника. Описывая внутреннее убранство храма, автор сообщает о 12 красивейших мраморных колоннах, которые отражают «полный год святых, которые есть в синаксаре», и говорит, что «на каждой колонне изображены в полный рост святые иереи, преподобные и жены. Есть там и изображения в полный рост василевсов, как православных, так и беззаконных, игемонов и архонтов, которые подвергали пыткам святых мучеников. Так же и все орудия пыток, которыми они мучили святых, имеют мельчайшее изображение. И эти колонны, которые содержат внутри себя святые мощи, запечатаны золотыми печатями со времен василевса Юстиниана, который построил этот монастырь». Текст был впервые опубликован в 1912 году: *Περὶ τοῦ ὄρους τοῦ Ἁγίου Σινῶ*, in: *Koildidis K., Phokylidis I. Αρχαία λατινικά, ελληνικά, ρωσικά και γαλλικά τινά οδοιπορικά ἢ Προσκυνητάρια τῆς Ἁγίας Γῆς. Ἐν Ἱεροσολύμοις*, 1912, p. 501. К сожалению, точное время возникновения этого текста доподлинно неизвестно. Хочу высказать свою безграничную признательность Микеле Баччи, указавшему мне на этот источник.

праздновалась память всех святых, заключенных в определенной колонне и изображенных на соответствующей ей иконе. Весьма вероятно, что эти иконы могли также выполнять функцию икон-проскинесис и, следуя череде сменяющих друг друга месяцев, выноситься на аналой для почитания одна за другой²⁹. Однако вряд ли та же роль предназначалась для других минейных икон, которые были соединены между собой в многосоставные структуры. В раскрытом положении они занимали весьма значительное пространство, и, по всей видимости, не разделялись для того, чтобы по очереди служить образами для сугубого молитвенного почитания и целования. Тем не менее, присутствие двенадцати минейных икон внутри главного храмового пространства, пусть хронологически и более позднего по отношению к другим циклам, наряду с устойчиво существовавшим монастырским преданием о заложенных в стенах храма мощах многочисленных святых, создают, на мой взгляд, дополнительный контекст для объяснения популярности на иконах Синайского монастыря сюжетов, связанных с житийными циклами.

По предположению Курта Вайцмана, обоснованного впоследствии Галаварисом, выстроившим четкую очередность образов, иконы монаха Иоанна образовывали единый гексаптих. Внутри этой структуры четыре календарные иконы с одной стороны обрамлялись иконой с пятью чудотворными образами Богоматери, открывавшей цикл, а с другой серия панелей замыкалась изображением Страшного суда. Главным доводом Вайцмана было существование небольших металлических креплений или следов от них, сохранившихся по сторонам всех минейных икон³⁰. Другое мнение принадлежит грузинскому исследователю Зазе Схиртладзе, считающему, что полиптих первоначально состоял из пяти икон³¹. Центральное место, по его мнению, за-

²⁹ *Евсеева Л.* Византийские иконы proskynesis в богослужебном обиходе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 65–80.

³⁰ *Weitzmann K.* Byzantine miniature..., p. 297; *Galavaris G.* An Eleventh Century Hexaptych..., p. 21–22. Металлические крепления в виде длинных штырей, зафиксированных в трех местах при помощи двойных петель (две дужки петли соединяли две иконы вместе), которые в свою очередь присоединялись к боковому срезу доски гвоздями, сохранились на минейных иконах со святыми весенних и осенних месяцев в обоих случаях с левой стороны. Следы повреждений от гвоздей, в ряде случаев заретушированные при последующих реставрациях, присутствуют по сторонам всех остальных досок, как правило, в трех характерных местах. На служивших крайними иконах следы остались только с одной стороны, по правому краю в случае иконы со сценами Чудес и Страстей Христа и по левому на иконе с композицией Страшного суда.

³¹ *სხირტლადე ზ.* სინას მთის საწელიწადო ხატის შედგენილობისათვის // *სამეცნიერო შრომების კრებული*, თბილისი 2000 (*Skhirtladze Z.* Sinas mtis satselsitsdo khatis shedenilobisatvis (О составе календарных икон горы Синай) // *Samecniero shromebis krebuli*. Tbilisi, 2000, p. 197–221 (с обширными тезисами на английском).

нимала икона с пятью чудотворными образами, в то время как четыре минейные иконы располагались попарно по двум сторонам. Однако следует заметить, что следы от креплений ясно видны только с одной стороны данной иконы, что делает сомнительным ее расположение в центре полиптиха.

Таким образом, хотя мы не можем доподлинно знать, как располагались иконы относительно друг друга, мы вправе предположить, что они выставлялись все вместе. Существующие крепления и их расположения указывают на то, что они могли складываться вместе по принципу гармошки или многочастного складня. Не исключено также, что созданный иноком Иоанном полиптих не ограничивался шестью известными нам иконами, но мог включать и другие образы. Поводом для такого предположения является одно весьма необычное обстоятельство, а именно: отсутствие важнейшей сцены Распятия в изображении Страстного цикла. Ее отсутствие тем более очевидно, что на иконе представлены события сразу до и после крестной смерти Спасителя (соответственно, «Шествие на Голгофу» и «Снятие с креста»)³² (ил. 7). Как мне кажется, пропуск этого центрального момента христианской истории можно объяснить лишь существованием еще одной иконы или росписи, целиком посвященной теме Распятия. Если этот образ действительно существовал, то он должен был бы находиться в едином пространстве с шестью другими иконами, восполняя столь заметный пробел в нарративном повествовании. Косвенным подтверждением данного предположения может служить очевидная популярность этого сюжета, изображенного на целом ряде икон из коллекции Синайского монастыря.

Оставляя в стороне сложный вопрос о расположении и составе рассматриваемого полиптиха, обратимся к гораздо более важной теме о

³² О Страстных циклах в византийском искусстве и, в частности, последний анализ программы росписей, близкой по времени синайским иконам, см.: *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских (СПб, 1892 — докторская диссертация). М., 2001, с. 339–554; *Семенова Е. С.* Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание // *Искусство Христианского Мира*, 11, 2009, с. 218–230 (с подробной библиографией в примечании 1 на с. 227). Существует целый ряд примеров, когда сцена Распятия была вынесена из последовательного цикла. Иногда она могла даже отсутствовать, как в случае с мозаиками первой трети VI в. в базилике Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне. Однако необходимо помнить, что эти мозаики претерпели значительные изменения и утраты, главной из которых является навсегда исчезнувшая декорация апсиды. Как правило, вынесение композиции Распятия из Страстного цикла вовсе не предполагало ее полное отсутствие, а напротив, было реализовано с целью уделить этой сцене более значимое место в общей программе росписей.

функциональном предназначении данных икон. Еще Курт Вайцман отмечал, что воспроизведенный на иконах визуальный ряд находит очевидные параллели в иллюстрациях литургических книг и сюжетных композициях евангельских лекционариев³³. Близка им и система декорации средневизантийского храма, объединявшая образы великого множества прославленных святых, сцены центральных праздников, монументальную композицию Страшного суда и присутствующие внутри церкви многочисленные иконы. Не исключено, что это уподобление было вполне осознанным и составляло один из важнейших аспектов замысла инока Иоанна. Составляя действительно сложную иконографическую программу, образованный инок, вероятно, предполагал, что, будучи собранными вместе, иконы способны будут заменить декорацию целого храма, передав не только ее художественное совершенство, но и богословско-литургическое содержание. При относительно небольших размерах икон, созданных иноком Иоанном, и их достаточно легком весе³⁴ полиптих при необходимости мог быть легко перенесен в любой из тех многочисленных храмов вокруг Синайского монастыря, где время от времени совершались обязательные богослужения.

Как уже отмечалось, воплощая сложное богословское содержание, синайский полиптих по своему замыслу был глубоко личным проектом. Отчетливым свидетельством этого являются пять эпиграмм и автопортрет художника³⁵. Четыре эпиграммы, написанные на греческом языке, располагаются на оборотах всех шести икон и имеют единое художественное оформление. Наиболее необычно выполнена надпись на четырех календарных иконах. Эпиграмма, состоящая из восьми строк, распределяется между всеми четырьмя иконами, по две на каждую.

Текст начинается в верхней части иконы с летними месяцами, хронологически завершающей весь цикл, и затем переходит с иконы на икону. Когда верхнее пространство всех четырех досок оказывается заполненным, надпись вновь возвращается на первую икону, для того чтобы быть продолженной уже в нижней части тетраптиха. Будучи собранными вместе, эти разрозненные фрагменты составляют следующий текст:

³³ Weitzmann K. Byzantine Miniature..., p. 296–304.

³⁴ Каждая икона размером примерно 48×36,5 см и менее 2 см толщиной весит не более килограмма и легко может быть поднята одной рукой.

³⁵ Присутствие автопортрета и эпиграмм на этих иконах как свидетельство личности художника были проанализированы в статье Софии Калописси-Верти: *Kalopissi-Verti S. Painter's portraits in Byzantine Art // Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 17, 1994, p. 129–141.

Τετραμερῇ φάλαγγα κλεινῶν μαρτύρων
 σὺν τῷ προφητῶν καὶ θεηγόρων στίφει
 <πάν>των θυηπόλων τε καὶ μονοτρόπων
 στηλογραφήσας εὐστόχως Ἰω(άννης)
 πρέσβειςᾶ ταχεῖς ἀφῆκε πρὸς τὸν δεσπότην
 τούτου λαβεῖν τὸ λύτρον ὧνπερ ἐσφάλη³⁶.

В переводе с греческого текст эпиграммы звучит так:

*Четырехчастную фалангу прославленных мучеников
 Вместе со строем пророков и богословов,
 Священников всех и монахов
 Метко изобразив, послал их Иоанн
 Молитвенниками скорыми ко Господу
 Дабы получить искупление прегрешений своих³⁷.*

Создавать подобную переходящую с иконы на икону надпись было бы бессмыслицей, если бы изначально предполагалось, что эти четыре иконы окажутся разнесенными в пространстве храма или будут стационарно крепиться на стену, так что их обороты окажутся абсолютно невидимыми. И напротив, прочитав эту надпись целиком и воссоединить текст эпиграммы было бы возможным только в том случае, если бы все четыре иконы располагались в непосредственной близости друг от друга. При этом они должны были быть установлены таким образом, чтобы хорошо просматривались как их лицевые, так и оборотные стороны. Скорее всего, это и было частью первоначального замысла, по которому лицевые стороны установленных в хронологическом порядке икон позволяли получить представление о полноте событий литургического года, а оборотные — прочитав эпиграмму, в которой монах Иоанн молил о милости и спасении воссозданную им бесконечную череду святых и мучеников.

³⁶ Австрийский исследователь Андреас Роби лишь недавно верно реконструировал порядок строк этой эпиграммы, которая, начиная с описания Сотириу, была воспроизведена в предшествующей исследовательской литературе с неправильным расположением двух последних строф. Хочу высказать свою безграничную признательность Андреасу, позволившему мне ознакомиться в свое время с еще неопубликованными материалами, посвященными эпиграммам на синайский иконах из второго тома четырехтомного издания Корпуса Византийских Эпиграмм: *Rhoby A. Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst, Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung* // Hrsrg. von W. Hörandner, A. Rhoby and A. Paul, 4 voll., II, Wien, 2010.

³⁷ Хочу выразить благодарность А. Вревской и А. Никифоровой за советы и помощь в переводе эпиграмм.

Оборот иконы с пятью Богородичными образами украшают сразу две эпиграммы, одна из которых относится к образам Богородицы и звучит так:

[Πό]θω [μον]αστής εὐτε(λής) Ἰω(άννης)
 τὰς ἱεράς ἔγραψε ταύτ(ας) εἰ[κόν]ας
 [ἃ]ς κ(αὶ) δόμῳ δέδωκε [τ]ῷ π[ο]θοῦ[μ]έν[ω]
 [εὐ]ρών] ἀνεξάλειπτον ἐν τοῦτῳ χάριν
 τ(ήν) [μητ]ρικὴν ἐντευξιν [ῶ] τέκ[νον] δέχου
 κ(αὶ) παντελῇ λύτρωσιν ἀμπλακη[μά]τ(ων)
 [αἰ]του]μένῳ βράβευσον οἰκτρῷ πρεσβύτ(η)³⁸.

*Иоанн, монах ничтожный, с любовью
 Написал сии святыя иконы
 И даровал их церкви сей возлюбленной,
 Обрета в ней неисчерпаемую благодать;
 Приими, о Чадо, ходатайство матернее
 И даруй совершенное искупление прегрешений
 Молящемуся старицу окаянному.*

Вторая эпиграмма соотносится со сценами Чудес и Страстей Христа:

Τά κοσμοσωτήρια σοῦ πάθ(η) Λόγε
 σὺν τοῖς ὑπὲρ νοῦν κ(αὶ) λόγον τερα[στί]οις
 [γρ]άψα[ς] μ]οναχὸς(ς) εὐφωῶς Ἰω(άννης)
 ἐρυθροβαφῇ πταισμάτων αἰτεῖ λύ[σιν].

*Мироспасительные Страсти Твои, Слове,
 Вкупе с Чудесами, что превыше и ума и слова,
 Стройно написал багряным монах Иоанн,
 Молящий об отпущении грехов своих.*

Греческая эпиграмма, сохранившаяся на обороте иконы Страшного суда, также располагается сверху и снизу от изображения креста (ил. 8). В переводе с греческого она звучит так:

³⁸ Приведенная здесь транскрипция и реконструкция текста были сделаны Вольфрамом Хёрандером и Андреасом Роби и опубликованы в следующих статьях: *Rhoby A., Hörandner W.* Beobachtungen zu zwei inschriftlich erhaltenen Epigrammen // *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 100, 2007, S. 162–167; *Trahoulia N.* Op. cit., p. 272–273. Другие более ранние транскрипции см.: *Sotiriou M., Sotiriou G.* Op. cit., II, p. 128; *Kalopissi-Verti S.* Op.cit., p. 134–136.

Ὡς Δανιὴλ προεῖδε φρικώδη κρί(σιν)
ὧ παντάναξ ἄβυσσε τῆς εὐσπλαχνίας
εἰς νοῦν βαλὼν γράψας τε πλαξὶ καρδίας
Ἰω(άννης) δύστηνος ἐν μονοτρόποις
σεπτῶς ἀνιστόρησε σὴν παρουσίαν
αἰτῶν δυσωπῶν σοῦ τυχεῖν παντεργάτα
οἰκτίρμονος μάλιστα μὴ κριτοῦ τότε.

*Как Даниил Страшный Суд провидел,
О Вседержитель и милосердия Бездна,
Держал его в уме и на скрижалях сердца начертал,
Так и Иоанн, среди монахов немощнейший,
Благоговейно написал Пришествие Твое,
Прося и умоляя Тебя, Всесоздателя,
Встретить Тебя милосердным тогда, но отнюдь не Судией.*

Все эпиграммы на оборотах икон написаны 12-стопным ямбом на очень красивом греческом языке. Характер надписей и их содержание позволяет предположить, что автором эпиграмм выступал сам Иоанн, который, как свидетельствуют тексты, был ответственен и за художественное воплощение образов. Свободное владение греческим и способность к составлению столь изысканных поэтических обращений выдают в Иоанне прекрасно образованного интеллектуала, который, по всей видимости, значительную часть своей жизни провел в Константинополе³⁹.

Вне всяких сомнений, эпиграммы были специально созданы для этих икон. В них содержатся точнейшие указания на изображенные на иконах сюжеты. Текст молитвы перекликается, а иногда и дополняет представленный в красках образ. В эпиграмме календарных икон присутствует ясное указание на четырехчастную структуру — тетраптих. На иконе Страшного суда художник сопоставляет созданный им образ с изустным творением пророка Даниила. На обороте крайней левой доски встречается указание на иконы, созданные мастером и подаренные им в храм, что в равной степени может относиться к пяти Богородичным образам на лицевой стороне и ко всем иконам рассматриваемого полиптиха. Завершаются все эпиграммы традиционной молитвой о прощении грехов, заступничестве и милосердии, в надежде на которые

³⁹ А. Л. Саминский выдвинул предположение об активном присутствии грузинских мастеров в мастерских иллюстрированных рукописей в Константинополе. См.: *Саминский А. Л.* Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII — начала XIII века // Музей 10. Художественные собрания СССР. М., 1989, с. 184–216.

инок Иоанн обращается к изображенным им персонажам. Учитывая, что на шести иконах оказывается представлена практически вся церковь, как небесная, так и земная, просьба монаха приобретает всеобъемлющий характер, а сами иконы предстают как действенный инструмент, задуманный и реализованный Иоанном в надежде на личное Спасение. Возникает уникальный и глубоко византийский по своей природе способ взаимодействия с художественным образом, когда автор вступает в молитвенный диалог и духовное общение с создаваемыми им творениями.

Помимо греческих эпиграмм, на иконе с композицией Страшного суда присутствует эпиграмма на грузинском языке (ил. 9). Она состоит из семи строк и располагается не на оборотной, как греческие, а на лицевой стороне иконы. Помещенная непосредственно под тронем Спасителя и распределенная по двум сторонам от огненной реки, она читается так:

*Иисус Христос, Владыка Вселенной,
Во время Второго Пришествия Твоего во славе,
В тот день удостой участи праведных меня,
Который страстно возделая Второго Пришествия Твоего
И всех Твоих святых, заказал⁴⁰ икону.
Недостойный монах Иоане Тохаб. Аминь⁴¹.*

⁴⁰ При переводе данного слова возникают значительные затруднения. Глагол «момгелбли» практически всегда обозначает «заказал» или «оплатил», поэтому, в строгом соответствии с лингвистическими характеристиками грузинского текста, здесь приведено именно это наиболее распространенное значение. Тем не менее, в литературном или поэтическом тексте слова часто приобретали несколько иной смысл или же использовались в тех значениях, которые, в силу недостаточности примеров, оказались утраченными для исследователей. Как следствие, несмотря на некоторые различия с содержанием греческих эпиграмм, автор все же склоняется к мнению, что грузинский текст относится к тому же Иоанну, который упоминается в поэтических строках на обороте икон. Использованный глагол позволял иеромонаху Тохабу подчеркнуть для своих соотечественников, что он выступал в данном случае в роли заказчика и, как следует из другой греческой эпиграммы, жертвователя и дарителя икон. Глубоко прочувствованный личный характер греческих эпиграмм делает крайне маловероятной возможность исполнения образов для постороннего заказчика и не позволяет объяснить, в случае существования одного, параллельное присутствие персональных подписей с ктиторской надписью на поверхности икон. К тому же, за исключением использованного глагола, содержание грузинской эпиграммы созвучно приведенным выше греческим стихам.

⁴¹ Хочу поблагодарить Марину Чхатишвили за помощь с переводом данного текста. Грузинскую транскрипцию эпиграммы см.: *Skhirtladze Z. Ioane Tokhabi — sinaze moghvats kartveli mkhatvari* [Иоанн Тохаб — грузинский художник с Синаей] // *Literatura da Khelovneba* [Литература и Искусство], 3, 1998, p. 70.

Совмещение на одной иконе нескольких близких по содержанию эпиграмм на разных языках на первый взгляд может показаться странным, однако оно не является уникальным и находит целый ряд параллелей среди других сохранившихся на Синае образов⁴². Эпиграмма на грузинском языке, написанная средневековым монастырским шрифтом нусха-хуцури, расширяет наши знания об авторе икон, поскольку в ней упоминается не только имя — Иоанн, но и фамилия — Тобах, о которой греческие тексты умалчивают.

Частью личного замысла является и автопортрет художника, изобразившего себя перед образом тронной Богородицы⁴³ (ил. 10). Это изображение имело программный характер и выступало зримым выражением мольбы о спасении. Оставаясь верным себе, художник и здесь прибег к изощренному художественному решению, построенному на совмещении нескольких перекликающихся между собой смысловых акцентов. Представив себя в образе коленопреклоненного просителя у ног восседающей на троне Богородицы, Иоанн словно обращается к сидящему на Ее руках младенцу Христу и умоляет Его о прощении своих грехов. При этом его взгляд, устремленный на образ Богородицы Параклесис, создает еще одну сцену молитвы, в которой Иоанн испрашивает заступничества у столь подходящего для этого образа Богородицы.

Ярким примером того, что в средневизантийский период полиптих мог восприниматься и сознательно создаваться как образ храма, служит Хахульский триптих (ил. 11). Заказанный царем Давидом Строителем в первой половине XII в., он служил драгоценным обрамлением почитаемой чудотворной иконы Богородицы, именуемой Хахульской⁴⁴. Пред-

⁴² Примерами могут служить икона со св. Георгием и Давидом Строителем (*K'ldiašvili C. D. L'icône de saint Georges du Mont Sinaï.*, p. 107–128) и два образа с Моисеем, получающим скрижали, и с пророком Ильей, на которых сохранились подписи художника Стефана на греческом и арабском языках (*Parpulov G. R. Prophet Elijah Fed by a Raven*, № 28; *Moses Receiving the Law before the Burning Bush*, № 29 // *Holy Image, Hallowed Ground.*, p. 190–193).

⁴³ В редких публикациях, посвященных этим иконам, широко распространено указание на два автопортрета Иоанна: один у трона Богородицы, второй у райских врат на иконе со Страшным судом. Если первое изображение хорошо видно, то трактовка второго скорее отражает устоявшееся в литературе мнение. Крайний левый угол иконы Страшного Суда, где находится изображение рая, повергся значительным утратам красочного слоя. Фрагменты композиции, которые просматриваются сегодня, не позволяют выявить среди представленных некогда фигур автопортрет художника.

⁴⁴ *Amiranashvili S. Khakhulis karedi (Khakhuli Triptych)*. Tbilisi, 1972; *Kenia R. Khakhulis ghvtismshoblis khatis karedis motchediloba (Repoussé Revêtement of the Triptych with the Icon of the Khakhuli Virgin)*. Tbilisi, 1972; Абрамишвили Г. Хахульская икона. Тбилиси, 1979; *Flemming J. Das Triptychon der Muttergottes von Chachuli, seine Ikonographie und seine staatspolitische Bedeutung* // *Georgica*, 4, Jena–Tbilisi, 1981, p. 41–48; *Bentchev I. Zu den georgischen Gottesmutterikonen von Chachuli, Zarma und Cilkan* // *Studien zur byzanti-*

назначавшееся для этого образа украшение не ограничивалось простым окладом или накладками из драгоценных металлов и камней, но представляло собой богатейший триптих, центральная часть которого была выполнена из чистого золота, а боковые створки из позолоченного серебра. Кресты, камни, эмали дополняли этот ансамбль.

На самом триптихе сохранилась надпись, вычеканенная в металле и гласившая: «Как Ты, Царица, процветшая из лона благодатью Божьею издревле соделавшагося Отцом Бога, обогащаешь и украшаешь себя, храм Божий, всякою утварью; как Давид, этот отпрыск Давида, себя с душою, телом и храмом Тебе Дева, принесший, так и ныне Димитрий, этот новый Веселеил, Соломон по рождению и власти, вдвойне украсил лик Твой злато-серебром, подобно солнцу на тверди в предстательство за течение времен (долгоденствие его) и соцарствие горе вкупе с Тобою, Богоматерь, со Христом»⁴⁵.

Написанный ямбом поэтический текст не только свидетельствовал о пожертвованиях со стороны сына царя Давида Димитрия, при котором киот был, по всей видимости, закончен, но и сравнивал деяние обоих заказчиков с творениями ветхозаветных правителей, а именно Соломона и Давида, построивших Иерусалимский храм, а также с мастером Веселиилом, создавшем Скинию. Благодаря этому возникал сложный и многозначный диалог между эмалевым образом и драгоценным обрамлением, с одной стороны, и грузинским палладиумом и иерусалимской скинией — с другой.

В контексте данного исследования чрезвычайно важным является тот факт, что уже в ранних источниках Хахульский триптих именовался храмом, т. е. осознавался как символическое пространство, внутри которого пребывала чудотворная икона. Вокруг нее располагались многочисленные сюжетные и фигуративные эмали, объединенные в смысловые группы и воспроизводившие на плоскости декорацию, которая может быть сопоставлена с монументальной декорацией пространственных зон средневизантийского храма. Тем самым реализовывалась сложная иконографическая программа, которая, несмотря на принципиальные различия между иконописным полиптихом и созданным из драгоценных металлов чеканным киотом, по своему подходу оказывается близка той системе художественных поисков, которая вдохновляла и Иоанна Тобаби.

nischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag / Hrsg. von B. Borkopp, al. Amsterdam, 1995, p. 237–247, Abb. 1–7; *Khuskivadze L.* Le triptyque de Xaxuli et la Pala d'Oro, Ex Oriente Lux. Mélanges offerts en hommage au prof. J. Blankoff. Bruxelles, 1991, vol. I, p. 377–391; *Ead.* The Khakhuli Triptych. Tbilisi, 2007.

⁴⁵ Перевод Д. Бакрадзе по: Кондаков Н., Бакрадзе Д. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб, 1890, с. 22.

Рассматриваемый синайский комплекс является неотъемлемой частью византийского искусства XI–XII вв. В это время произошла своего рода вторичная иконизация, в результате которой повествовательные и сюжетные композиции утратили значительную часть прежней нарративности, приобретая взамен более высокий символический статус. В рамках того же процесса изображение начало дробиться на множество отдельных фрагментов. Возникающая при этом предельная детализированность не стала признаком утраты целостности. Напротив, она выступила как весьма нетривиальный прием, позволивший во множественности элементов передать всю невероятную сложность целостной картины мира.

Результатом стало появление многочастных и многосоставных иконописных циклов. Именно в XI в. окончательно оформляется состав двенадцати праздников (*додекаортон*)⁴⁶, которые могли соединяться вместе на поверхности одной или нескольких икон, входить в состав темплов или же образовывать развернутые программы из 12 образов. В многосоставных композициях происходило совмещение нарративных и литургических сцен. Широкое распространение получили образы святых, дополненные подробными житийными циклами⁴⁷. Усложнилась и одновременно унифицировалась и декорация византийских храмов. Сцены и композиции, расположенные в различных частях храмового пространства, начали образовывать все более сложное смысловое единство, взаимодействуя между собой посредством тонких литургических и богословских ассоциаций.

Находясь в русле происходивших в это время поисков, синайский комплекс точно следует многим типологическим, иконографическим и чисто живописным нововведениям. При этом полиптих обладает рядом уникальных черт. Воплощая чрезвычайно сложную иконографическую программу, он вполне мог быть создан для того, чтобы использоваться для тех или иных богослужебных целей. Одновременно он являлся глубоко персональным проектом, задуманным и реализованным одним человеком с целью личного спасения. Сочетание различных смысловых и функциональных уровней создает определенные сложности для его

⁴⁶ *Kitzinger E.* Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art // *Cahiers archéologiques*, 36, 1988, p. 51–73; *Spieser J.-M.* Le développement du templon et les images des Douze Fêtes // *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée* / Ed. by J.-M. Sansterre et J.-C. Schmitt. Bruxelles, 1999, p. 131–164.

⁴⁷ *Patterson Ševčenko N.* Vita Icons and “Decorated” Icons of the Komnenian Period, in *Four Icons in the Menil Collection* / Ed. by B. Davezac. (The Menil Collection Monographs). Houston, 1992, p. 56–69; *Ead.* The Vita Icon and the Painter as Hagiographer // *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, p. 149–165; *Belting H.* Образ и культ..., с. 291–296; *Constantinides E.* Op. cit., p. 150–179.

изучения, связанные с необходимостью вычленения каждого из этих аспектов из единого по замыслу целого.

Появление комплекса икон монаха Иоанна Тобаби определили три культурных центра (Грузия, Константинополь и Синай), для каждого из которых он является бесценным источником информации. В данной работе я попыталась рассмотреть шесть икон как сложный и целостный проект, реализованный одним человеком. Его целью было воплотить на нескольких иконах декорацию, сопоставимую с обширными программами храмов XI–XII столетия, а также передать осознанную в это время непрерывность литургического года. Вполне возможно, что появление этого полиптиха было продиктовано и особыми потребностями Синайского монастыря. В его окрестностях находилось и до сих пор находится значительное число скитов, небольших церквей и молельных пещер. Все они лишены декорации, которую в случае совершаемых в них периодических богослужений могли с успехом заменять легко переносимые иконные полиптихи, к числу которых принадлежал и комплекс икон Иоанна Тобаби.

Maria Lidova

Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow

POLYPTYCH AS SPATIAL IMAGE OF THE CHURCH.
THE ICONS BY IOANNES TOHABI FROM THE COLLECTION
OF ST. CATHERINE'S MONASTERY AT SINAI

This paper deals with six icons from the collection of St. Catherine's monastery at Mount Sinai in Egypt. Four of the panels are calendar icons. A fifth represents the Last Judgment while the last one bears a unique representation of five miraculous icons of the Virgin and a narrative cycle dedicated to the Miracles and Passion of Christ. A range from the late eleventh early twelfth century has been proposed for the dating of these images.

This group of icons is one of several testimonies pointing to the active presence of Georgian monks on Sinai in the Middle Byzantine period. The Georgian origin of these images is confirmed not only by a particularly expressive style that still awaits detailed analysis and comparison with Georgian paintings, but also by bilingual inscriptions (every Greek name is complemented by its Georgian equivalent). A short Georgian inscription under the throne of Redeemer in the scene of the Last Judgment records the priest Ioannes Tohabi as a commissioner of the icon. The same name, Ioannes, is cited in four large Greek epigrams that decorate the reverses of the icons.

These Greek inscriptions are a work of a master poet, a great connoisseur of Greek texts and literature.

Though these icons have already been discussed by various art historians, several problems remain unresolved. Previous studies have generally treated the icons individually. In this paper, I analyze the icons as a single and coherent project. In my view, it is quite probable that all six were displayed together and thus created and defined a particular liturgical space. Their unity is confirmed not only by the presence of the metal hinges but also by the sophisticated Greek epigrams, their original iconographic program, and stylistic and typological similarity.

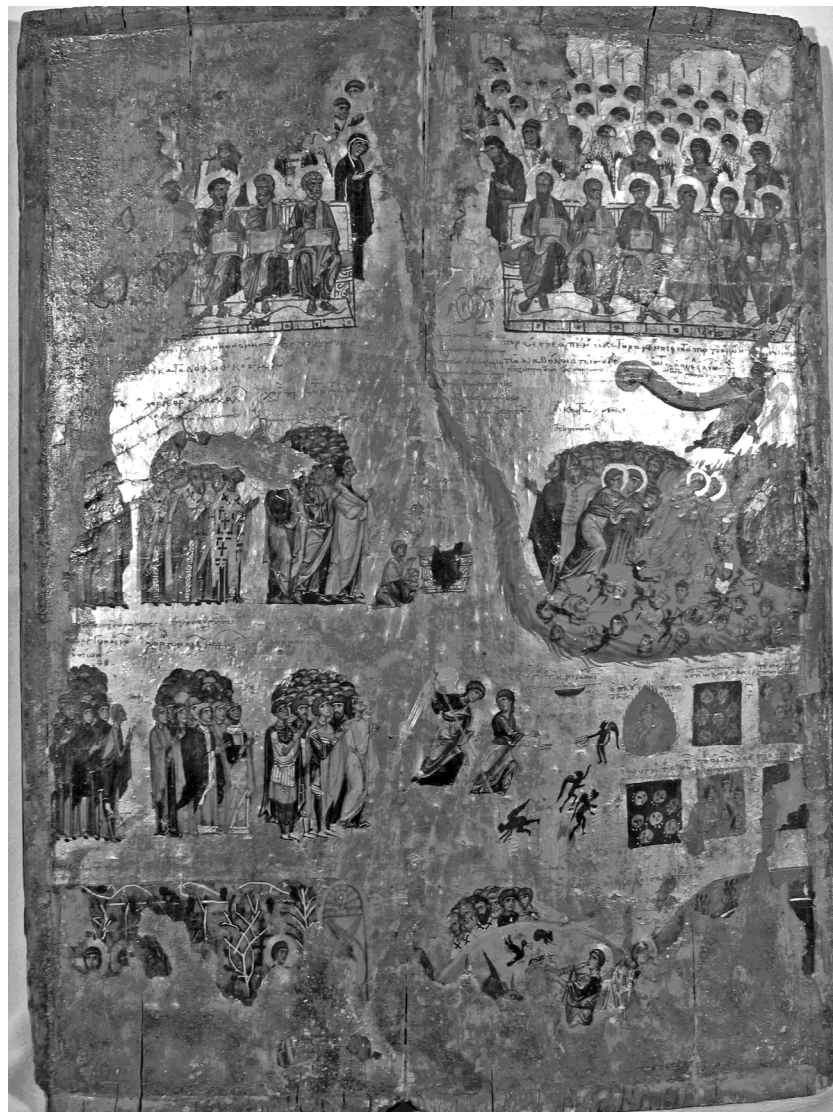
Through a comparison with illuminated manuscripts and monumental paintings, it is possible to demonstrate that the Sinai complex of icons had specific liturgical meanings. Similar in goals with big enterprises undertaken by prominent donor, that in the hope of redemption were constructing churches and commissioning monumental decoration throughout the Empire, the analyzed polyptych represents their counterpart existing within monastic walls. The aim of this project conceived and realized by one person, Georgian monk Ioannes Tohabi, was to recreate in several panels the decoration of the entire church and to reveal in images the uninterrupted continuity of liturgical time being. Most probably, the appearance of such multipart iconic complexes was closely related to the specific needs of Sinai monastery, with its numerous churches and chapels dispersed in the area and the constant tradition of icon painting that served as a perfect substitute for an almost inexistent mural decoration.



1. Минейная икона (Сентябрь, Октябрь, Ноябрь)



2. Минейная икона (Март, Апрель, Май)



3. Икона «Страшный суд»



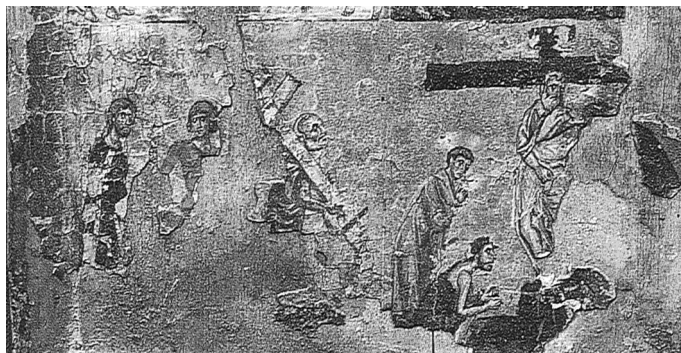
4. Икона со сценами Чудес и Страстей Христа



5. Икона со сценами Чудес и Страстей Христа (фрагмент)



6. Икона со сценами Чудес и Страстей Христа (фрагмент)



7. Икона со сценами Чудес и Страстей Христа (фрагмент)



8. Оборот иконы «Страшный суд»



9. Грузинская эпиграмма на иконе «Страшный суд»



10. Икона со сценами Чудес и Страстей Христа (фрагмент)



11. Хахульский триптих