

Вс. М. Рожнятовский

ПЕРФОМАТИВНАЯ ИКОНОГРАФИЯ.
СВЕТОВЫЕ ЭФФЕКТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ
ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОГО ХРАМА

Специфические эффекты дневного освещения в интерьере средневекового храма требуют изучения, исходя из известной значимости понятия «свет» для христианской культуры: наблюдения фиксируют активное проявление световых проекций окон на стенах, их множественную фигуративность и пропорциональное внедрение в живописную ткань росписей; эти эффекты продолжительны, периодичны и особенно выразительны при более полно сохранившейся первоначальной декорации памятника¹. Общее понимание проблематики убедительно сфор-

¹ Тема не столь часто привлекает внимание ученых; можно отметить следующие работы: *Danilowa I. J. Dionissi*. Dresden, 1970. Die Fresken der Mari? – Geburts-Kathedrale im Therapontos-Kloster. S. 63–95; *Царевская Т. Ю.* Драматургия света и система росписей в пространстве церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. М., 2004, с. 107; *Dell'Acqua F.* Lighting devices and the shaping of sacred space between the Latin West and the Byzantine East // Там же, с. 105–106; *Седов Вл. В.* Архитектурные средства создания сакрального пространства древнерусского храма // Там же, с. 141–142. Диссертация Я. Потамianos посвящена многоаспектному удостоверению темы как возможной, и более того, насущной для Византийской культуры и Церкви, проблемной и требующей научных разработок; общие тенденции в устройстве и характере освещения храма для разных периодов истории византийской культуры отметила в статье Л. Теис; с уточненной методикой наблюдений в отдельном памятнике выступил И. Илиадис: *Potamianos I.* Light into Architecture. Evocative aspects of natural light as related to liturgy in Byzantine churches. Ph. D. University of Michigan, 1996 (далее – *Potamianos*). Не отличается от текста и иллюстраций диссертации монография: *Ιακώβος Ποταμιάνος* Το φως στη Βυζάντινη Εκκλησία. Θεσσαλονίκη, 2000; *Theis L.* Lampen, Leuchten, Licht // Byzans. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich, vom 4. bis 15. Jahrhundert. Mainz, 2001. Verlag Philipp von Zabern, S. 53–64; *Iliadis/Kavala I.* The Panagia Kosmosoteira at Pherai (Vira): the natural lighting of the katholikon // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik, 55. Wien, 2005, S. 229–247.

мулировал Як. Потамианос. Нельзя не согласиться с ним в том, что анализ столь эфемерного материала, как солнечный свет, зачастую вызывает ученый скепсис, и можно было бы отказаться от «исследования мистической атмосферы интерьера и определения степени воздействия на нее манипуляций естественного света... если бы не постоянство явления, которое дает нам доказательства, что эта концепция специально создана и применена»².

Труднее определить факторы, непосредственно организующие световые эффекты, с учетом всех искажений первоначальной организации системы дневного освещения интерьера храма. Решению таких задач посвящено исследование в псковском Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря, известном памятнике с хорошо сохранившимся ансамблем фресок XII века. По результатам изучения проблемы ясно, что большинство наблюдаемых светоживописных сочетаний изначально были продуманы авторами декорации, намеренность устройства световых эффектов прослеживается вплоть до конкретных организующих приемов зодчего и изографа³.

Первым принципиальным организующим фактором назовем мерно-пропорциональное единство архитектуры и росписей. Метрологическому анализу подверглись обмерные сведения о мирожских фресках и здании, в результате реконструирована шкала линейных мер, в основе которой фиксируется тмутараканская сажень (оргия в 152 см)⁴. Интересно, что реконструированная линейка в математическом соподчинении содержит иные византийские эталонные величины, в парном сочетании друг с другом имеющие определенное геометрическое выражение и известные как пропорциональные «парные меры»⁵. Такая синтезированная шкала линейных величин позволяет принципиальное построение декорации по «принципу диагоналей прямо-

² *Potamianos*, р. 4. Суммируя аргументы, Я. Потамианос показывает, что «возраставший экспериментальный импульс Византии и учений Позднего Православия был направлен на храмовое сооружение, и светом активно пользовались и деликатно манипулировали как одним из наиболее важных и свойственных агентов в этом направлении» (*Potamianos*, р. 197).

³ *Рожнятовский В. М.* Дневное освещение как самостоятельный элемент декорации древнерусского храма / Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. М., 2007.

⁴ *Рожнятовский В. М.* Метрологическая интерпретация обмерных данных Мирожского собора // Археология и история Пскова и Псковской земли. Материалы 51 научного семинара памяти акад. В. В. Седова, 2005. Псков, 2006, с. 161–181; *Он же.* Реконструкция линейки мирожских мастеров // Археология и история Пскова и Псковской земли. Семинар имени акад. В. В. Седова. Материалы LIII заседания (10–13 апреля 2007 г.). Псков, 2008, с. 125–130.

⁵ *Рыбаков Б. А.* Из истории культуры Древней Руси. М., 1984, с. 85; *Шевелев И. Ш.* Принцип пропорции. М.: Стройиздат. 1986, с. 136.

угольников»⁶. Построение декорации по такому мерно-пропорциональному правилу неизбежно приведет к тому, что при изменении угла падения лучей солнца из окон барабана световая проекция окон на стенах интерьера будет искажаться в параметрах общего мерно-пропорционального решения ансамбля.

Вторым принципиальным организующим фактором служит взаимосвязь архитектурных и живописных пропорций с параметрами годовой эклиптики солнца. То есть отношение высоты верхних окон здания к высоте разметки живописных регистров в основном пропорциональном шаге (по горизонтальным разгранкам между регистрами) должно отвечать основным полуденным позициям высоты солнца в сезонных изменениях. Астрономические сведения, необходимые для построения декорации, могли быть получены с помощью инструментальных измерений высоты солнца секстантом. Измеренные угловые отношения (высота солнца над горизонтом в основные годовые солнечные позиции) берутся за основу высотных пропорций и здания, и живописных регистров. На практике при строительстве и разметке росписей они могут уточняться с помощью натянутой веревки как чертежного луча от возводимого оконного проема к противоположной или иной плоскости стен. В Мирожском соборе фресковые регистры в наосе размечены в следующем соответствии: верхний регистр росписей («Праздники») в сводах и люнетах отделен по уровню наклона лучей солнца в календарный канун «Сретенья» (начало пасхального календарного периода); вторая и третья сверху горизонтальные разгранки отвечают рубежам так называемого «пасхального предела» (21 марта — 25 апреля); наконец, цокольное основание северной стены четверика находится в отношении к высоте противоположного окна барабана в 55,5 градусов, это максимальная высота солнца для широты Пскова⁷. Учитываем, что в процессе реставрации Мирожского со-

⁶ *Беляев Г. Н.* О древних и нынешних русских мерах протяжения и веса // *Seminarium Kondakovianum*. Прага, 1927. Т. 1, с. 258; *Juneske H.* Proportionen fruhchristlicher Basiliken des Balkan im Vergleich von zwei unterschiedlichen Meßverfahren. Proportionen der Hagia Sophia in Istanbul. Verlag Ernst Wasmuth Tubingen, 1983. Об истории научной разработки теории см.: *Померанцева Н. А.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985, с. 101. К построению «по принципу диагоналей» постоянно возвращаются исследователи средневековых памятников в своих попытках понять пропорциональное устройство декорации. Например: *Sombre et Lumiere. Recherches sur l'architecture romane a l'Abbaye de Boscodon. Cahiers de Boscodon*. № 8. 2007, p. 55.

⁷ Удобно воспользоваться готовой разработкой астрономической программы Redshift-3. 2005, с. 1/9-9/9. Программа применяется при астрономических расчетах для любой точки планеты. Подробно см.: *Роженатовский В. М.* Астрономические сведения в методике исследования системы дневного освещения Мирожского собора // *Новгород и Новгородская земля: история и археология. Великий Новгород, 2005. Вып. 19, с. 298–317.*

бора на северной стене трансепта обнаружены горизонтальные линии первоначальной разметки по кирпичной кладке еще до штукатурного намета, и эти горизонтальные киноварные линии полностью соответствуют разметке существующей фрески⁸. Ясно, что при подготовке к росписи мастера выясняли углы падения солнечных лучей в ключевые солярные позиции и с учетом астрономических сведений размечали высоту живописных регистров.

Третьим принципиальным фактором для устройства световых эффектов в координации с богослужебным временем определена разметка живописи согласно почасовым смещениям световых акцентов на стенах (по правилам средневековой хронометрии)⁹. Вероятнее всего, художник (исходим из суммы хронометражных наблюдений) прослеживал маршруты световых потоков из разных окон и для каждого сезонного уровня (в очередном живописном регистре) отмечал почасовое расположение проекций окон на стенах¹⁰. Переводя хронометраж современных наблюдений на средневековый счет времени, учитываем изменения длительности равноденственного светового часа в течении года¹¹. Для широты Пскова максимальный косой летний час длится 90

⁸ *Сарабьянов В. Д.* Мастера фресок Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и методы их работы // Хризограф. Сб. статей к юбилею Г. З. Быковой. М., 2003, с. 58.

⁹ Общие сведения о древнем календаре и библиографию см.: *Прозоровский Д. И.* О старинном русском счислении часов // Труды II археологического съезда. СПб., 1881. Вып. 2, с. 162; *Potamianos*, p. 73–75, 79–94; *Романова А. М.* Хронология // Специальные исторические дисциплины. СПб., 2003, с. 162–201, 621–623; *Каменцева Е. И.* Хронология. М., 2003, с. 152–159. О богослужебном времени см.: *Скабалланович М. Н.* Толковый Типикон. М., 1995. Гл. 1, с. 388, 409, 420–422, 425; Гл. 2, с. 24–39; Гл. 3, с. 1–13; *Дьяковский А. И.* Последование часов и изобразительных. Киев, 1913; *Арранц М.* Как молились Богу древние византийцы. Суточный круг богослужения по древним спискам Византийского Евхология / Лен. Духовн. Акад. Л., 1979, с. 20; *Рубан Ю. И.* Как молились в Древней Руси? // Россия в IX–XX веках. Проблемы истории, историографии и источниковедения. Сб. статей и тез. докл. вторых чт., посв. пам. А. А. Зимина. М., 1999, с. 383; *Симонов Р. А.* Математическая и календарно-астрономическая мысль Древней Руси. По данным средневековой книжной культуры. М., 2007, с. 199–202; из последних статей: *Бибиков М. В.* Византийский «инструментарий» времени // Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. М., 2008, с. 61–66.

¹⁰ Для фиксации световых маршрутов художнику требовалось бы провести в храме наблюдения в солнечный день с утра до вечера, и проводить такую фиксацию в четыре или пять сеансов: до весеннего равноденствия и с этого срока до летнего солнцестояния, соответственно изменению длительности часа и высоте продвижения лучей на стенах. Этим срокам, согласно выработанной методике, отвечает и наша хронометрическая фотофиксация в Мирожском соборе.

¹¹ *Райк А. Е.* К вопросу о делении часа у Кирика Новгородца // Историко-математические исследования. М., 1965. Вып. 16, с. 187–189; *Симонов Р. А.* Кирик Новгородец. М., 1980, с. 58–90; *Добиаш-Рождественская О. А.* Культура западноевропейского средневековья. М., 1987, с. 16–17; *Мурышов М. Ф.* Хронометрия Киевской Руси // Советское славяноведение. 1988. Вып. 5, с. 61–63, 65, 69; *Турилов А. А.* О датировке и месте созда-

минут, минимальный зимний косой час длится 30 минут, с помощью астрономических таблиц учитываем промежуточные для сезона параметры длительности часа.

Три принципиальных фактора, организующие световые эффекты¹², являлись, как мы полагаем, необходимой основой для уточняющих действий мастеров, то есть их узкопрофессиональных приемов по устройству светового убранства интерьера. Эти приемы как необходимые усилия и художника, и архитектора выявляются с учетом всех искажений эффективности первоначального дневного освещения интерьера, от архитектурно-археологических до календарных и хронометрических¹³. Сходные мирожским световые эффекты, организованные аналогичным образом, наблюдаются и в других храмах средневизантийского периода; фактор множественности необходим при уточнении выявленных на базовом памятнике приемов. С выполнением всех условий методики и по результатам исследования конкретного памятника, мы получаем представление о его первоначальном световом убранстве в функциональной полноте декорации¹⁴.

Не перечисляя всех возможных приемов организации декорации зодчим и изографом с учетом параметров дневного освещения, отметим несколько важнейших и характерных примеров живописного обыгрывания световых акцентов, в результате чего световые сигналы воспринимаются как логичное и естественное продолжение изобразительного строя. Объективно внедрению световых проекций (как символически осмысленных изобразительных нюансов) в живописно-композиционный порядок способствует сплошное убранство стен росписями

ния календарно-математических текстов «семитысячников» // Естественнаучные представления Древней Руси. М., 1988, с. 27–38; *Симонов Р. А.* «Косой час» и первые московские куранты // Живая старина. М., 1997. № 3, с. 26; *Он же.* О географической широте, соответствующей данным о длительности дня и ночи, встречающейся в славяно-русских рукописях // Естественнаучная мысль Древней Руси: Избранные труды. М., 2001. С. 207–260; *Симонов Р. А.* Математическая и календарно-астрономическая мысль Древней Руси, с. 332–333.

¹² Здесь световой эффект понимается как гармоничное и функционально-выразительное сочетание световых пятен в проекционном искажении на плоскости стены — с композиционно-живописными образами росписей.

¹³ *Роженятовский В. М.* Светоживописные сочетания в интерьере древнерусского храма: факторы искажающие и организующие // Сб. трудов фак-та истории искусств Европейского ун-та в Санкт-Петербурге. СПб., 2007, с. 158–197; *Он же.* Роль архитектурной тени в раскрытии богословско-эстетического содержания программы мирожских росписей // Изв. Уральского ун-та. Екатеринбург, 2006, с. 101–110.

¹⁴ В дальнейшем, соблюдая методические условия исследования, мы вправе рассматривать документированные и уточненные анализом факты наблюдений как самостоятельный источник научных сведений, не уступающий в достоверности историческим письменным и археологическим документам.

в храмах средневизантийского периода, и особенно интервальный ритм росписей¹⁵ (ил. 1 а).

Кроме того, множественность собранных примеров показывает, что средневековые живописцы создавали художественное пространство с учетом наклона и формы световой проекции окна на стене — создавая линейное следование или противопоставление углу падения лучей¹⁶. Живописные подробности следуют или противопоставляются наклону лучей, изобразительные формы (в частности медальонные) вторят очертаниям световых проекций, рисунок создается с учетом угла падения лучей и участка освещения — в результате светоживописное изображение воспринимается как цельный образ (наклоном проекции акцентируется

¹⁵ Понимая высказывание как сообщение, заключенное между паузами достаточной длины (а в письменной речи — заключенное между двумя точками), соответственно считаем высказыванием отдельный световой эффект: раз в день происходящее сочетание световой проекции и живописного образа в одном участке интерьера. Как известно, слово «текст» означает буквально «ткань, связь, сплетение», что отсылает нас к широкому пониманию термина как определенным образом устроенной совокупности любых знаков, обладающей формальной связностью и содержательной цельностью. Более сложное понимание текста исходит из характеристики эффекта сочетания света и живописи: его операторского способа (воздействие на зрение), сферы действия (церковное изобразительное искусство), замкнутой (ограниченной) системы храмовой декорации, а также изобразительности и пространственной организации, а далее и соответственного понимания в функциональном определении текста. Мы имеем художественный текст, интересный соединением «буквально непереводаемых» языков разных видов искусства, и поэтому чрезвычайно выразительный, текст, сочиненный заказчиком и написанный непосредственно руками авторов — средневековых мастеров. Этот текст прочитывается в контексте догматической нормы, но красноречие столь убедительно, что и современный человек, не созерцатель, а скорее зритель, понимает сразу или разгадывает посылаемое ему столь художественным образом сообщение. Декорация будто самостоятельно создает светоживописную фразу, а затем и полнозвучное проповедническое произнесение программного смысла росписей. Из таких отдельных сюжетов, высказываний в интенции проповеднических пояснений, складывается художественный и смысловой текст — его содержанием является программа не только росписей, но в целом всей декорации храма.

¹⁶ С учетом письменных руководствующих свидетельств (иконописные подлинники, нормативные постановления «Стоглава», «Ерминия» Фуорноаграфиота) и опыта современных иконописцев, сегодня имеются представления о средневековой цеховой выучке, о необходимо длительном овладении приемами изображения в принятой для канонической традиции типологии. По аналогии и основываясь на многочисленных примерах, считаем, что высшее профессиональное обучение средневекового художника (скорее всего, индивидуальное) включало и композиционное обыгрывание наиболее выразительных световых форм на стенах, с учетом геометрических законов искажения проекции. При наблюдениях учитываем характер проекции в памятниках с реконструированным столярным заполнением оконных проемов. Световые пятна могут проявляться параллельными лучевидными полосами среднего для масштаба изображений формата, выступать как пучки множественных мелких пятен либо как цельно воспринимаемая крупная солнечная фигура.

изображенное фреской движение персонажа, к тому же световая линия соединяет соседние композиции: Пророка на арке с Евангелистом в парусе выше) (ил. 1 б, в, г, 8 а). Особенно щепетильно обыгрывается средневековым художником световая проекция в ее искажении на стенах в начале и окончании светового маршрута лучей из каждого окна, обилие же собранных примеров по наблюдениям в разных памятниках удостоверяет нам важнейший прием художников. Так, в трапезундском монастырском соборе Св. Софии, где в парусах имеются христологические сюжеты, начало и окончание маршрута световой проекции западного окна барабана становится символическим акцентом композиций, подчеркивается стержень крестного древа («Распятие» на северо-восточном парусе) и крыловидный изгиб гиматия («Сошествие во ад» на юго-восточном парусе, фрески XIII в.) (ил. 2 а, б).

Настоящая статья посвящена вопросам интерпретации наблюдаемых световых эффектов и светоживописных сочетаний. Уточняя основы интерпретации, повторяем вопрос Р. Арнхейма: «Какие условия должны быть соблюдены, чтобы образ стал узнаваемым?..»¹⁷. Сведения по психологии восприятия и семиотические характеристики солнечных знаков на стенах с росписями указывают на определяющую роль контекста декорации в понимании зрительного образа¹⁸. Верному распознаванию светоживописного сочетания способствовало характерное для средневекового мышления и необходимое для канонического искусства особенное «припоминание» (анамнезис)¹⁹. Воспитанность на условных изображениях и понимание символики декорации определяли узнавание конфигурации из живописных нюансов и абстрактной световой формы. Геометрически выраженная световая фигура в конкретном живописном сюжете естественно воспринималась как иконографическая подобность, «прописанная» светом²⁰. При этом светоживописная комбинация понимаема не только в

¹⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс. 1974, с. 93.

¹⁸ Там же; Он же. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994, с. 173, 306, 307, 322; Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997, с. 110; Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2 т. М.–СПб., 1999. Т. I, с. 84, 88; Материалы к словарю терминов Тартусско-Московской семиотической школы. Tartu, Тартуская библиотека семиотики. 1999. Вып. 2, с. 226–227; Лотман Ю. М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XIX веков // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000, с. 402 (далее: Лотман, 2000); Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001, с. 124; Гончаров О. А. Восприятие пространства и перспективные построения. СПб., Изд. С.-Пб. ун-та. 2007, с. 7–27, 69–87, 118, 133–216.

¹⁹ Флоренский П. А. Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской патриархии. 1969. № 9, с. 80; Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995, с. 225–226.

²⁰ Э. Бакалова, исходя из семиотического определения, указывает на знаковую обусловленность изображений свитков в составе живописного образа или композиции (Бакалова Э. Литургия и искусство в XII в.: (По материалам памятников живописи на

границах канонической иконографии как видоизмененный «контурный рисунок», но именно как художественный образ, «складывающийся обыкновенно из диалектического взаимодействия различных элементов формы и содержания»²¹. Такому пониманию помогает динамическое свойство световых акцентов в декорации, состоящее в перемещении солнечных пятен и фигур по живописным сюжетам на разных высотных уровнях здания в течении дня, с чередой все новых «светоживописных сюжетов», при доминировании эффекта на период проявления в восприятии очевидца и при явственном для него самопроизвольном появлении и исчезновении световых сигналов на стенах. Динамические особенности усиливают определение светоживописных эффектов как явления комплексно-художественного, а не буквально-схематического. Перемещение световых абрисов в разных композициях создает определенное драматургическое («перфомативное») произнесение содержательных аспектов программы декорации храма в целом и смысловую заостренность конкретного сюжета. Передвижение и трансформация световых фигур, а также внезапность их появления и исчезновения (воспринимаемая как самопроизвольная) заставляют наблюдателя вновь и вновь корректировать символическое представление о храмовой декорации, сопоставлять освещенные участки росписей с целым ансамблем.

Важная особенность светового эффекта заключается не только в его случайности (при внезапном появлении лучей солнца), но и в его кажущейся случайности (при изначально подготовленных условиях для эффекта). Случайность при восприятии декорации храма как целостного художественного произведения придает световому эффекту свойство непреднамеренности²². Упомянутая в названии статьи «перфоматив-

территории Болгарии) // Древнерусское искусство. Русь и страны Византийского мира. XII век. СПб., 2002, с. 62). Продолжая ее мысль, можно выявить знаковое различие между живописным изображением свитка и световым пятном на свитке, при их схожем включении в композиционный строй. Живописное изображение свитка с надписью является преимущественно конвенциональным знаком, *символом* — как собственно буквенное письмо. Световой же акцент выявляет цветовые и линейные подробности живописи, и такая подробность является по преимуществу *иконическим* знаком. Иконичность еще более усиливается при искажениях световой проекции на плоскости стен и меняющейся фигуративности светового абриса. Даже когда световое пятно проявляется на изображенном свитке, светоживописное сочетание является не буквально письмом, а живописный образ огненно-золотого письма.

²¹ Вздорнов Г. О Николае Васильевиче Покровском и его книге «Евангелие в памятниках иконографии» // Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М., 2001, с. 9. По замечанию Г. Вздорнова, «Чтобы лучше осознать различие иконографии и искусства в искусстве, достаточно сослаться на дистанцию между алфавитом и словесностью».

²² Мухаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 188.

ность» световых эффектов — это, в первую очередь, их «упорядоченная чудесность» в восприятии наблюдателя²³. Элемент непреднамеренности добавляет очевидцу остроту индивидуального переживания, произведение воздействует на очевидца «...в том, что свойственно лишь ему одному»²⁴. Очевидная «непреднамеренность» воспринимаемого эффекта вызывает бессознательную активность человека по воссозданию целого из отдельных вкраплений случайности²⁵. Оценивая объективную роль световых эффектов в декорации храма, понимаем эти эффекты как художественный феномен вполне в нормативности средневекового искусства. «Поскольку Византийское искусство столь ограничено в формальных значениях, то средневековая аудитория (паства), была привычна (приучена) к тончайшей степени изменчивости и лучше оценивала тонкости привнесений, вариаций, чем современные зрители»²⁶. По замечанию Х. Кёхлера, само литургическое последование было хорошо знакомо византийцу, а когда из-за множества людей было плохо видно священнодействие откуда-нибудь из нартекса, присутствующие вовлекались в общее действо восприятием цельного пространства храма, в том числе его воздушно-световой среды²⁷.

Для объективных выводов о первоначальном восприятии светоживописных эффектов существенным является семиотическое определение: во-первых, мгновенности и автоматизма «считывания» смысловой содержательности древним зрителем, органичным грамматике декорации и порядку восприятия ее текста, и во-вторых — самого средневекового понимания как «суммирования» сведений²⁸. Мгновенность опознания формы и автоматическое «суммирование» сведений напрямую связаны с иконографическим «припоминанием».

Например, в Мирожском соборе световой абрис различной конфигурации на изображениях «Нерукотворных образов» в лобной час-

²³ «Византийское мышление с его поиском чудесного придает огромное значение связям такого рода, таинственным и чудесным превращениям, мгновенным взаимопереходам» (Каждан А. П. Византийская культура (X–XII вв.). СПб., 2000, с. 223).

²⁴ Мухаржовский Я. Ук. соч., с. 174.

²⁵ «Наконец, византийское художественное творчество широко использовало и чисто ассоциативные связи, обусловленные не внутренней логикой, а внешними, и, казалось бы, случайными переходами от одной картины к другой <...>. Ассоциативное многообразие служило противовесом той монотонности, которая создавалась стилистической симметрией, — оно приводило к динамической напряженности, к иллюзии свободы и раскованности» (Каждан А. П. Ук. соч., с. 224–225).

²⁶ Nelson R. S. To say and to see. Ekphrasis and vision in Byzantium // *Visuaity before and beyond the Renaissance. See as Others Saw / Ed. by Robert S. Nelson. Un. of Chicago. Cambridge University Press, 2000, p. 144 (nep. B. P.)*. Далее — Nelson R.

²⁷ Kahler H. Die Hagia Sophia. Mit einem Beitrag von Cyril Mango uber die Mozaik. Berlin, 1967. S. 44–45.

²⁸ Успенский Б. А. Ук. соч., с. 265, 267, 271.

ти западной и восточной подпружных арок легко воспринимается как венец Царя Небесного или крестчатый омофор Первосвященника на незримом плече²⁹. Образ светоживописного сочетания легок для понимания в силу постоянного провозглашения (например, «Благословенно Царствие!» в начале литургии), евангельского определения: «А Сей, как пребывающий вечно, имеет и священство непреходящее» (Евр. 7: 24) и регулярного символического изображения Христа-Иерея на богослужении священником. Затем к пониманию очевидца добавляется более контекстуальное разъяснение из содержания росписей: в Мирожском соборе в основе сюжета «Суд у Пилата» на северной стене трансепта содержится евангельское определение Христа, поведавшего о Себе как о свидетельствующем Священнике и Царе Небесном (Мф. 27: 11–26; Мк. 15: 1–15; Лк. 23: 3–25; Ин. 18: 29–40).

В риторической структуре декорации ее элементы — свет и живопись, свет и архитектурный интерьер, свет и литургические действия — столь противоположны и буквально взаимно «непереводимы», что сочетаются по принципу тропа³⁰. По семиотической характеристике, троп не украшение в риторической организации произведения, а механизм построения нового, иначе невыразимого, содержания³¹. Действительно, одновременные акценты света в разных участках храма создают новое и бессознательно радостное, ликующее, праздничное впечатление. При этом солнечные формы соединяют живописные сюжеты, разные по высоте и в разных рукавах интерьера. Свет выделяет или подчеркивает имеющиеся в программном композиционном построении смысловые переходы и отсылки, как бы «проговаривая»,

²⁹ Современный квадратный переплет создает крестообразность световой проекции. Археологически известны застекления прямоугольным стеклом — в Десятинной церкви (Каргер М. К. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. М.–Л., 1958. Т. 1, с. 411). В киевском Софийском соборе обнаружена оконница XI в., сохранившаяся в закладе (XII в.) оконного проема: это именно рама из составных брусков, в раме имеются квадратные отверстия (Висоцький С. Віконна рама та шибки Київської Софії // Київська старовина. Київ, 1972, с. 54.; Раппопорт П. А. Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). СПб., 1994, с. 95). Квадратные переплеты традиционно изображаются во фресках, в том числе Мирожского собора. К тому же, по наблюдениям в разных памятниках, например, в псковском Ивановском соборе, рамы с круглыми светопроводящими отверстиями могут давать слегка скругленную, но отчетливую крестообразность световой проекции на стене алтарной апсиды.

³⁰ «Эффект тропа не в наличие общей семы <... >, (но характеризуется – В. Р.) вкрапленностью их в несовместимые семантические пространства и степенью семантической удаленности несовпадающих сем» (Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998, с. 182). Для параллели к семиотической характеристике см. о тропах в цитатах Аврелия Августина: Бычков В. В. Ук. соч. Т. I, с. 231–233.

³¹ Лотман Ю. М., 2000, с. 185.

комментируя их. Декорация будто самостоятельно создает светоживописную фразу, а затем и полноценное проповедническое произнесение ввиду программы росписей, в прямом (по времени проявления) соответствии наблюдаемых световых эффектов литургической актуальности³². В храмовом пространстве такое совпадение во времени светоживописных эффектов с ритмом богослужений создавало «литургическую драматургию света» и обостренно-драматургическое восприятие декорации.

Современное, в большой степени динамическое восприятие отличается от созерцательного в древности, и различие необходимо учесть в первую очередь как поправку к собственному исследовательскому восприятию световых эффектов. Иначе, как высказался К. Манго, произведение будет «темным и кривым зеркалом», причем «некоторые искажения смысла могут привноситься от современного мышления ученых»³³. Для верной интерпретации светоживописных сочетаний в древности исходим из понимания особенностей зрения и зрительского восприятия в толкованиях средневековой науки³⁴. Подробно оптическая теория изложена в проповедях Константинопольского патриарха

³² «Художественное мастерство состояло именно в том, чтобы ассоциативное многообразие не вылилось в хаотический разноречивый...» (Каждан А. П. Ук. соч., с. 225).

³³ Mango C. *Byzantine Literature as a Distorting Mirror*. Oxford: Clarendon Press, 1975, p. 18.

³⁴ Общая характеристика природы зрения содержится в «Шести словах на Шестоднев» Василия Великого, в трактате Иоанна Дамаскина «Точное изложение православной веры» (Гл. XVIII), в «Шестоднев» Иоанна экзарха Болгарского («Слово 6-го дня»). Роль зрения и знание о его физиологии постоянно артикулированы в византийской ментальности: «Из чувственных наших органов самое ясное представление об ощущаемом имеет зрение» (Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийской. М., 1845. Ч. 1: Беседы на Шестоднев, с. 97). «Как глаз по причине естественно скрытого в нем луча бывает в общении со светом...» (Св. Григорий Нисский. Большое Огласительное слово. Гл. 5 // Антология восточно-христианской богословской мысли. Ортодоксия и гетеродоксия. Т. I. М.—СПб., 2009, с. 416). Основные тематические обзоры см.: Рудаков А. П. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. М., 1917; Corrigan K. *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1922, p. 136–137; Mathew G. *Byzantine Aesthetics*. New York: Harper & Row, 1971, p. 29–31; Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. М., 1972. Т. 34, с. 131–158; Pelikan J. *The Spirit of Eastern Christendom (600–1700)*. Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 121–122; Lindberg David C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press, 1976, p. 1–17; Самодурова З. Г. Естественнонаучные знания // Культура Византии: Вторая половина VII — XII в. М., 1989, с. 311; Nelson R. S. Op. cit.: здесь приводится обзор публикаций о визуальном восприятии и средневековой оптике, p. 150–156, 165–166. В этом же сборнике под ред. Р. Нельсона находятся статьи: Elsner J. *Between Mimesis and Divine Power: Vizuality in the Greco-Roman World*, p. 45–69; Frank G. *The Pilgrim's Gaze in the Age before Icons*, p. 98–115; Hahn C. «VISIO DEI: Changes in the Medieval Visuality», p. 169–196.

Фотия (Омилии X и XVII)³⁵. Комментаторы сходятся во мнении, что патриарх не столько разделял различные теории, сколько пользовался ими³⁶. По аналогии, поскольку современники называли патриарха «учителем риториков»³⁷, полагаем, что научная оптическая теория понималась непосредственными авторами декорации византийского храма как основательное пояснение или справочное дополнение к практике построения сакральной декорации.

Формулировка теории зрения в «Слове XVII» (867 год) патриарха Фотия (в переводе В. Василика) следующая: «Не меньшей (в сравнении со слухом — *прим. пер.*), если не большей силой обладает зрение, ибо именно оно, посредством изливания и истечения оптических лучей как бы ощупывая и охватывая видимый предмет, образ увиденного посылает разуму, позволяя перенести его оттуда в память для неуклонного накопления знания»³⁸. Комментируя определение, Р. Нельсон подчеркивает тактильный характер зрения византийца, утверждает, что визуальное восприятие было столь же оптическим, сколь и осязательным: «*vision was haptic, as well as optic, tactile as well as visual*»³⁹. В методике интерпретации учитываем особенный тип мышления средневизантийской эпохи и, более конкретно, осязательную особенность зрения и значение памяти при суммировании полученных сведений (соответственно формулировке патриарха).

При этом обращаем внимание на характер проявления световых пятен на стенах интерьера: так, абрисы окон в большинстве подчеркнуты фигуративны, световые проекции окон искажаются ввиду наклона солнечных лучей и перемещения по архитектурным сочленениям и плоскостям. Но кроме подчеркнута геометрических, наблюдаются фигуративно аморфные проекции на стенах напротив источника освеще-

³⁵ Античные корни теории зрения в изложении патр. Фотия освещались К. Манго (Оксфорд) в комментариях к его переводу творений Фотия (1958), отечественным ученым В. Василиком (1995) и Р. Нельсоном (Чикаго), сделавшим свой перевод «Слова XVII» на английский язык (2000): *Mango C. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958, p. 279–286: Hom. № XVII; оригинальный текст см.: Laourdas B. ΦΩΤΙΟΥ ΟΜΙΛΙΑΙ. Thessaloniki: Hetareia Makedonikon Spoudon, 1959, с. 164–186; Василук В. В. ΟΠΤΙΚΟΙ ΑΚΤΙΝΕΣ в контексте антиконоборческой полемики (об одной античной реминисценции в XVII Гомилии патриарха Фотия) // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Тр. XVIII Междунар. конгресса византинистов (Москва, 8–15 августа) и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / Под ред. К. К. Акентьева (Сер. «Византинороссика»). СПб., 1995, с. 252; Nelson R. S. *Op. cit.*, p. 149.*

³⁶ *Василук В. В. Ук. соч.* С. 258; *Nelson R. S. Op. cit.* P. 150, 151, 164.

³⁷ *Порфирий (Успенский)*, епископ. Четыре беседы Фотия, патриарха Константинопольского. СПб., 1864, с. 109, 111, 116.

³⁸ *Василук В. В. Ук. соч.*, с. 252.

³⁹ *Nelson R. S. Op. cit.*, p. 153.

ния: например, на северной стене трансепта при освещении из южных окон барабана. С учетом этих наблюдений методика интерпретации следует двум основаниям.

Первый интерпретационный подход исходит из указания формулы патриарха Фотия на роль памяти в завершающей фазе рассматривания объекта и основан на схожести формы-фигуры абриса с тем или иным материальным предметом, знакомым в иконографической традиции или представимом из общего культурного фона. Классификация светоживописных комбинаций в «предметно-вещественной» характеристике осуществлена по формальным признакам конфигурации светового пятна, по тематике смыслового наполнения солнечного пятна-знака в зависимости от содержания росписей и их богослужебной функции, с учетом типологии храма и конкретного участка проявления светоживописного эффекта⁴⁰. Понимаем, что восприятие целого и частных требовало (кроме зрительной памяти) и общего эстетического припоминания, ориентированного на восприятие возвышенного. Так, по «Слову Шестого дня» (323 а) Иоанна экзарха Болгарского, человек есть «антропос, глядящий вверх»⁴¹. Можно сказать, если взгляд касался священного образа, то это было касание молитвенного сердца и любящих уст духовного преклонения.

Примеры сходности светоживописной формы с тем или иным материальным предметом многочисленны, ограничимся несколькими. По наблюдениям в Мирожском соборе, на лбах западной и северной арок начало маршрутов лучей из разных окон барабана приходится на изображения здания с приоткрывающейся завесой входа. Очевидцу предъявлен вдруг проявившийся световой изгиб, видом световой завесы, которая расширяется и зримо приоткрывает вход изображения. Наиболее постоянен по времени проявления эффект на лбе западной арки, когда в створный проем из юго-восточного окна барабана (сохранившего первоначальные размеры) попадает световой поток (ил. 3). Эффект наблюдается в течение всего летнего периода, с мая по третью декаду августа, в одно и то же время: три месяца в промежутке между 9.05 и 9.30 часа-

⁴⁰ При этом опираемся на опыт А. Грабара: «Затем нам показалось полезным классифицировать произведения как по этим темам, так и по придаваемым им функциям или по времени их создания и характерным для них формальным признакам. Ибо этот способ вести иконографические изыскания покоится на убеждении, что каждое древнее священное изображение соединяет в себе целый набор традиций и намерений, которые историк призван определить и объяснить. Теперь это соотнесли бы со структуралистским методом» (*Грабар А.* Предисловие автора к изданию 1971 года // *Император в византийском искусстве.* М., 2000, с. 18).

⁴¹ *Баранкова Г. С., Мильков В. В.* Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского. СПб., 2001, с. 506, 799, 946.

ми утра, в окончание богослужебного третьего косога часа. В июне и июле наблюдаемая полоса света («световая завеса») высотой вровень с изображением входа, в мае и августе сокращается до половины высоты входа⁴². Упоминание символики дверей, входа «Царя Славы», завесы храма в богослужебных текстах и проповедях обильно, образ легко понимается. Движение «световой завесы», будто приоткрывающей вход в храм, напоминает общую призывную тональность «Песни Песней», истолковываемой величайшими церковными Отцами⁴³, а теперь звучащую в световом оформлении: «Введите мя в дом вина, вчините во мне любовь, утвердите мя в мирех...», «Возвести ми, Его же возлюби душа моя», «Возвести мя, где пасеши, и где почиваеши в полудне»⁴⁴. Сама «световая завеса», расширяющаяся в направлении «Нерукотворного образа», может читаться как «соломонова завеса» Христа, согласно комментарию Михаила Пселла на толкования пророческой поэмы «Песни Песней» (1078 г.)⁴⁵. Тема введения во храм, извещения о встрече и трапезе любви особенно звучна при осознании мига светового изображения (в окончание третьего часа и в начале шестого полуденного): эффект становится зримым напоминанием о хронометрическом рубеже дня, о сроке начала литургии (обедни).

В Мирожском соборе одно из изображений четырех Евангелистов в парусах отличается от трех других: здесь Иоанн Богослов без писательского пера, его десница указывает на изображение Пантократора ниже в глубине апсиды. Содержание жеста ясно из традиционных со времен Аврелия Августина пояснений, например во «Вступлении к Четвероевангелию» экзарха Болгарского Феофилакта (XI в.) автор перечисляет возраст Евангелистов и очередность написания Евангелий и отмечает, что именно Иоанн написал о Боге Слове как Вседержителе: «...понеже друзии не вспомянуша превечное бытие Бога Слова»⁴⁶. С этим жестом живописного образа Евангелиста Иоанна совмещается солнечный абрис: световая проекция присоединяется к руке наподобие риторского жезла или калама-пера, затем гаснет при выходе лучей из створа окон-

⁴² На северной арке (от лучей южного и юго-западного и западного окон) эффект более краток по времени проявления днем, происходит в другие сезоны, весной и осенью.

⁴³ До XV в. называются не менее 18-ти на востоке и не менее 15-ти на западе (*Михаил Пселл* Ук. соч., прим. архим. Амвросия, с. 111—115).

⁴⁴ *Михаил Пселл* Ук. соч. С. 133, 159.

⁴⁵ *Михаила Пселла* в форме перифраза толкование книги Песнь Песней, собранное на основе толкования сей книги Святым Григорием Нисским, святым Нилом и святым Максимом / *Михаил Пселл* Богословские сочинения. Пер. с греч., пред., прим. архим. Амвросия, докт. богосл. СПб., 1998. С.130, 131.

⁴⁶ Цит. по: *Смирнова Э. С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода: XV в. М., 1994, с. 15.

ного проема⁴⁷ (ил. 4). Образ писательского пера диктуют изображения в композициях трех других Евангелистов⁴⁸.

В Мирожском соборе при освещении лучами из барабана образов пророков-первосвященников на восточной и северной арках световой абрис повторяет или удостоверяет именно предмет, перекрывая изображение кадила на длинной цепочке (в уровне подола первосвященнических одежд). Создается образ драгоценного блистающего кадила и «каждения светом» (ил. 5). При этом максимальная высота подъема светового абриса в течении летнего сезона в изображении Первосвященника не превышает уровня его ладони, держащей кадило. Повторение эффекта на разных арках обращает нас к символическому пояснению литургических предметов, изложенному в канонических толкованиях⁴⁹. В контексте общего программного решения создан образ светового каждения Пророка над ниже расположенным сюжетом «Небесная евхаристия», знаменуя пророчества, сбывшиеся во Христе-иерее по апостольскому определению (Евр. 5: 6, 10; 6: 20; 7: 1, 10, 11, 15, 17). Как поясняет апостол Павел (Евр. 9: 1–14) и понималось на богослужениях, каждение ветхозаветных первосвященников происходило перед завесами драгоценной, украшенной золотом скинии. Световое бесплотное каждение отсылает к пониманию новозаветной скинии Христа как нематериальной, «которую воздвиг Господь, а не человек» (Евр. 8: 2). «Но Христос, Первосвященник будущих благ, придя с большею и совершеннейшею скиниею, нерукотворенною, то есть не такого устройства, и не с кровью козлов и тельцов, но со своею Кровию...» (Евр. 9: 11–12). В соотнесении с алтарной ком-

⁴⁷ Эффект происходит от лучей, уходящих из проема западного окна барабана, активно заметен с конца апреля по начало июня, с 10-х чисел июля по начало августа, сдвигаясь по времени (18–19 час.). Если угол падения луча более острый (в две-три недели близ летнего солнцестояния), то световая полоса проявляется ниже ладони Иоанна: световая указка направлена к арочному проему в алтарь на изображение Пантократора.

⁴⁸ Правда, у них короткие перья, что традиционно для изображений; но символическому перу пристало быть огромным; кроме того, перья, подобные нарисованному светом, известны, например, в миниатюрах: Ев. Матфей. Лекционарий. Вт. пол. XI в. ГИМ, Син. греч. 225 (Влад. 12). Л. 45 об.; Ев. Матфей. Евангелие. Рим, Ватиканская библиотека: Vat. Urb. gr. 2. Л. 21.

⁴⁹ «Кадило означает человечество Христа, огонь — Его Божество, а благовонный дым возвещает о предвещающем благоухании Святого Духа, ибо кадило толкуется как благовоннейшее веселие или же внутренность кадила может пониматься нами как чрево Святой Девы и Богородицы, носившее Божественный уголь — Христа, в котором живет всякое исполнение Божества телесно (Кол. 2: 9). Или, опять же, внутренность кадила являет купель святого крещения: по вере принимает она в себя в угле Божественного огня энергии Святого Духа благоуханное усыновление Божественной благодати и потому благоухает» (Сказание о Церкви и рассмотрение таинств Германа архиепископа Константинопольского / Введение и перевод прот. И. Мейендорфа. М., 1993, с. 63–65. Далее кратко: Сказание о Церкви).

позицией «Евхаристия» изображенное световое кажение понимается как актуализация программного толкования Христа-Первосвященника, пришедшего служить «по чину Мельхиседекову», что провозглашается на литургии⁵⁰. Пример светоживописного сочетания показывает, что живописец учитывал форму световой проекции и сезонные особенности светового маршрута продвижения абрисов окон на стенах и архитектурных сочленениях. В результате световое внедрение усиливает выражение программы росписей.

Многочисленные примеры световых фигур, при сочетании с живописным образом создающих предметную ассоциацию, наблюдаются в Софийском соборе Киева. Изображения ангелов⁵¹ в медальонах западных малых барабанов при сочетании с проекциями окон приобретают дополнительную изобразительность. Создается образное представление об атрибутике ангельских фигур, об ангелах, будто держащих пламенное оружие (огненные мечи и копья); возможно представить огненные ветви или же мерилы, «каковыми измерена длина стен Небесного града» (Откр. 21: 16–17); а при совмещении световой проекции с медальонными изображениями создается образ светозарных нарядов бесплотных ангельских фигур⁵². Световые дополнения кроме иконографического припоминания создают понятный образ в контексте общеизвестной символики различных зон храмового интерьера: согласно библейскому тексту, Бог после изгнания Адама к вратам Рая «приставил херувима и пламенное оружие обращаемое» (Быт. 3: 24). В то же время эти световые изображения на полотах достаточно приближены к наблюдателю. Если учитывать, что галереи второго яруса были местом литургического общения пред-

⁵⁰ О евангельском определении скинии новозаветной: Творения преподобного Максима Исповедника / Пер., вступит. статья и коммент. А. И. Сидорова. Кн. 1: Богословские и аскетические трактаты. М., 1993, с. 316–317. Далее кратко: *Максим Исповедник*. Творения. О теме в программе Мирожского собора: *Сарабьянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 4, с. 268–300.

⁵¹ *Никитенко Н. Н.* Собор Святой Софии в Киеве. М., 2008, с. 98–101, 184–185. Об изображении ангелов в купольной зоне различных памятников, а также о прямой связи образов «ангельской стражи» с темой литургии: *Лившиц Л. И.* Собор Святой Софии. Каталог // *Лившиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая четверть XII в., с. 280, 282.

⁵² Изображения небесных стражей с мечом известны в памятниках средневизантийского периода, напр.: в мозаичной живописи Палатинской капеллы в Палермо (ок. 1160 г.), в соборе в Монреале (после 1183 г.), такой образ передает драгоценная икона «Архангел Михаил» XI–XII вв. из сокровищницы собора Сан Марко в Венеции. Изображения ангелов с копьями и воинскими значками известны изобразительной традиции по храмовым мозаичным и иконным изображениям, напр.: на алтарных сводах в Успенском соборе VII в. в Никее, в ангельских образах Лимбургской ставротеки X в., в композиции «Страшный суд» на синайской иконе XII в. и в базилике на о. Торчелло.

ставителей киевского княжеского двора, то уместно вспомнить об ангельском сопричастии: «Это повелевает всем диакон, когда говорит: «Прямо станем добре», и это установлено не напрасно и не без причины... Неужели он (ап. Павел) говорит о руках и ногах телесных? Нет, он беседует не со скороходами и не с борцами... Представь, близ кого ты стоишь и с кем будешь призывать Бога — с херувимами!»⁵³. Так большую половину дня светоживописные сочетания порождают в представлении все множественные характеристики вооружения и значков огненных стражей Рая, выразительно ограждающих каждую купольную зону от пространства западных галерей-гульбищ.

Второй интерпретационный подход исходит из понимания тактильности зрительного восприятия в Византии. Осознанность зрения позволяет интерпретировать аморфно фигуративные световые пятна как образное обозначение материала изображенных (в данный момент высвечиваемых) предметов, самого вещества. Например, в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в композициях «Христологического цикла» на северной стене трансепта широкие пятна света естественно дольше освещают самые крупные формы: это седалище первосвященников («Суд в Синедрионе») и ящик-стол скинии («Суд у Пилата») ⁵⁴. Оба предмета изображены желтой охрой, и эти крупномасштабные охристые изображения буквально «зажигаются», предлагая воспринимать их вещество: золото престола и священную драгоценность скинии Завета ⁵⁵. Свет указывает, подобно цитатам в полемических трактатах ⁵⁶, что священный престол драгоценен как «седалище Моисеево», но занят неправедными судьями, по словам Христа в евангельском событии (Мф. 23: 2). Желтого цвета филенчатый стол-шкаф первосвященников в композиции «Суд у Пилата»

⁵³ *Иоанн Златоуст*. Творения. Изд. 2-е. СПб., 1898. Т. 1, с. 531–532 (Беседа 4-я «О непостижимом»).

⁵⁴ *Соболева М. Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // *Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова*. М., 1968, с. 26; *Этингоф О. Е.* Святые места в программе росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897–1976)*. СПб., 2002, с. 143, 151; *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002, с. 50, 52.

⁵⁵ Характерно, что в этих композициях фигура Христа окутана синим гиматием, желтый цвет хитона показан лишь узкими полосами у ног и на плече десницы. Сама фигура Христа в двух сценах расположена не по центру их, но сбоку в каждой композиции, изображена ростом не выше Его оппонентов, и такое противопоставление скромной фигуры Христа и пышно изображенных первосвященников, очевидно, выражает образ смирения в богословском осмыслении (кенозис).

⁵⁶ Творения святого отца нашего *Никифора архиепископа Константинопольского*. Минск, 2001, с. 121, 126, 136, 140, 149.

трактуются как ветхозаветный Ковчег Завета, драгоценное хранилище Закона⁵⁷ (ил. 6). Солнечный свет усиливает ощущение материальности священных предметов в контексте евангельского провозглашения нематериальности Небесной скинии Христа. Конечно, световые проявления в других евангельских сюжетах, уточняющих вещество, будут истолковывать саму субстанцию: воду в сюжете «Христос и самаритянка», миро в «Трапезе в Вифании», и т. д. Следовательно, когда световая фигура предстает в виде расширяющегося луча, то изображение понимается как образ сверхвещества Божественного света. Так, отмечаем в Мирожском соборе собственно изображение луча, исходящего от фигуры Христа в Воскресенских сюжетах «Христологического цикла»⁵⁸. Эффект приходится на пасхальный календарный период, зрительно преуведомляя Воскресение и затем его провозглашая (ил. 7). Драматургия светового выражения исходит от убедительности изображения: луч света происходит из пустого Гроба, затем уже исходит от фигуры Христа, вторя жесту Ангела напротив, показывающего пустой Гроб женам-мироносицам. Тишина зримо повествования с действующим элементом его — лучом света — контрастирует с грандиозностью евангельского события и убеждает в чуде: живом явлении сюжета Евангелия перед глазами на стене храма. Светоживописный образ предстает зримым богословским утверждением о двуединой природе Христа в экзегетической традиции истолкования фаворского сияния. Кроме того, данный светоживописный сюжет уместен как богословское утверждение и в актуальной полемике после Схизмы (для XIII в.): когда встречаются сходные риторические сопоставления (источника света, солнца — и исходящих от него света и луча) в толковании об исхождении Св. Духа (от Отца через Сына как свет изливается через луч)⁵⁹.

⁵⁷ Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 506.

⁵⁸ Эффект на северо-восточной стене трансепта повторяется дважды в девятый богослужебный час (равноденственный), его организуют лучи двух окон барабана и арка, свод которой отсекает абрис. Световое изображение фиксируется в марте и во второй половине сентября, в настоящее время эффект длится в среднем 20 минут, он менее продолжителен, чем был изначально, из-за частичной закладки окон барабана.

⁵⁹ Буквально солнце, свет и луч сопоставляются в богословских комментариях Никифора Влеммида (1197–1272), в его «Слове архиепископу Иакову» (PG 141, 540D), и константинопольского патриарха (1283–1289 гг.) Григория Кипрского в «Исповедании патриарха Кир Григория» (рус. пер. И. Е. Троицкого, в изд.: К истории споров по вопросу об исхождении Святого Духа. СПб., 1889, с. 35–41; см. комм. и прим. к этим текстам Г. И. Беневица в изд.: Антология восточно-христианской богословской мысли. Ортодоксия и гетеродоксия. М.–СПб., 2009. Том II, с. 435, 444).

Такое же светоживописное изображение фиксируется в Софийском соборе Тробзона (Турция)⁶⁰, где светом «нарисован» расширяющийся луч, исходящий от фигуры Христа, и тоже в воскресенской композиции⁶¹. Показательно, что представленный здесь одинаковый световой рисунок фиксируется в храмах различной типологии и с различными источниками освещения, но в тематически близких сюжетах с использованием одного приема: продольное восходящее скольжение света по плоскости стены ограничено архитектурной преградой (аркой и импостом в Мирожском соборе, карнизом импоста в Трапезунде), и в каждом случае фигура Христа изображена на участке, где световой маршрут прерывается.

Заметим, что светоживописные образы в миг наблюдения являются зримо неподвижными. Отвлекаясь от созерцания образа, что естественно во время богослужения в храме или самостоятельного молитвенного обращения, очевидец замечает в следующий раз уже видоизмененную конфигурацию света и живописного образа, иное световое участие в строе композиции. При более или менее точном (по формату и форме изображения) совмещении светового абриса и живописной подробности в следующем поступательном передвижении светового пятна по стене у очевидца создается убедительное ощущение «самопроявления света» из живописных изображений и «чудесной» координации световых маршрутов лучей и росписей. Например, в Мирожском соборе вынятный изобразительный эффект создается на углу северного и западного рукавов интерьера, при совмещении световой проекции с живописным изображением Пророка на западном откосе северной подпружной арки. Абрис окна в сочетании с изображенной фигурой выглядит как огромная стрела-указка, которую Пророк направляет вверх, к парусу с изображением Евангелиста, или в целом — в купол с изображением Христа в композиции «Вознесение» (ил. 8 а). Далее при перемещении световой проекции абрис дробится на углу арки, нижняя часть его

⁶⁰ Фрески середины XIII в., храм типа «вписанного креста на четырех колоннах». Основная библиография памятника приводится в статьях: *Луковникова Е. А.* Иконографическая программа декорации нартекса и притворов церкви Софии в Трапезунде // *Византийский временник*. 2003. Т. 62, с. 141 – 150; *Виноградова (Луковникова) Е. А.* О стиле росписей Софии Трапезундской // *Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой*. М., 2008, с. 75 – 102.

⁶¹ Световой рисунок проявляется на южной алтарной стене вимы, в композиции (XIII в.) «Отослание учеников на проповедь». Световой раструб острием доходит до фигуры Христа, затем в композиции прерывается. Эффект организуют лучи из западного окна наоса, абрис усекается карнизом импоста южной предалтарной лопатки. Эффект наблюдается весь летний период, в двенадцатом косом часу (после девятого, 18 час местн. вр.), изначально был более вынят в изображении, но западное окно наоса на две трети заложено. Для расчетов: Redshift-3, координаты Тробзона.

попадает в уровень середины фигуры Пророка на изображение развернутого свитка (на лицевой поверхности западного склона северной арки), светопоявление ассоциируется скорее не с материалом или предметом свитка, а с написанным на нем пророчеством⁶². Верхняя часть абриса поднимается на лобную часть северной арки, это место проявления абриса четко обозначено художником: здесь изображено столбобразное зеленоватое здание, и внезапное появление света тут воспринимается как световое выявление строения (ил. 8 б).

Конечно, при высветлении главных программных композиций и образов храма впечатление от светового «оживления» живописи становилось более сильным. Пример предоставляют наблюдения в Софийском соборе Тробзона (храм типа вписанного креста на четырех колоннах). Здесь на северо-восточной предалтарной стене находится фресковый образ Богородицы (XIII в.), фрагментарно сохранившийся в верхней части. Световой маршрут окон барабана храма включает северо-восточную сень над колонной, и, преодолевая этот архитектурный рубеж, световой абрис начинает проявление на преалтарном участке точно по абрису фигуры Богородицы: сначала тонкой вертикальной полосой высвечивая край фигуры, затем расширяясь и создавая образ Ее светозарных одежд⁶³ (ил. 9).

В монастырских храмах XII века, Спасо-Мирожском в Пскове и Св. Пантелеймона в Нерези, два примера сочетания света и живописи, с одинаковым источником освещения и важнейшим для конкретной декорации сюжетом, удостоверяют программность устройства световых эффектов и демонстрируют изобразительные возможности светоживописных комбинаций. В Мирожском соборе зимой, в течение двух месяцев, близких к зимнему солнцестоянию, стены наоса освещаются исключительно верхним окном южной стены трансепта.

⁶² Этот эффект на западном склоне северной арки наиболее внятно проявляется три недели подряд, с 1 по 20 мая, с 20 июля по 10 августа, с 10.10 до 10.40 часов, лучи из восточного окна барабана. Эффект световой указки непродолжителен, длится всего восемь-десять минут, но стреловидностью понятен для наблюдающего и выразителен в контексте программы росписей. Общий эффект с разрывом светового абриса и «распределением» его частей на живописных изображениях в разных плоскостях длится около получаса, с 10.30 до 11.00 часов в указанный период.

⁶³ Здесь опознается наиболее характерный прием устройства светоживописного сочетания: авторская разметка, согласованная с маршрутами продвижения лучей в интерьере, с живописной проработкой участка первого или последнего светового проявления, как в представленных мирожских примерах с изображением светового пера в руке Евангелиста, световой занавеси храма, с разделением абриса на углу арки и проявлением его частей на изображении здания и свитка в разных композициях в различных плоскостях стен. То же самое на примере первого и последнего проявления света на восточных парусах Софии Трапезундской.

Маршрут лучей из этого окна четко отмечает часовые рубежи в кульминациях живописной программы: в конце третьего часа продвигаясь в регистре «Преподобных» на северной стене трансепта, в конце шестого часа отмечая северный предалтарный образ Богородицы, в конце девятого — предалтарный образ Спасителя, в последние три часа светом обозначена композиция «Рождество Христово»⁶⁴. Здесь, на юго-восточной стене трансепта, световой маршрут заканчивается: абрис окна продвигается от предалтарного образа Спасителя, при этом проекция окна суживается ввиду ухода лучей из створа оконного проема (ил. 10). В живописном пространстве композиции создается видимый образ продвижения светового столба вслед направлению скачущих волхвов. Достигнув изображения лучей Вифлеемской звезды, вертикальный узкий световой столб-проекция соединяет изображения звезды и яслей в пещере, после чего солнечный свет на стене исчезает (лучи заходящего светила уходят из створа оконного проема)⁶⁵. Наблюдая искажения проекций и их подробности в памятниках с реконструированным столярным заполнением окон, представляем первоначальный световой рисунок более изысканным в схожести с фресковым изображением лучей звезды. Напомним, что для Мирожского собора важной программной доминантой выступает пара композиций на восточных стенах трансепта: указанная «Рождество Христово» и «Успение Богородицы»⁶⁶. Световой акцент в успенском сюжете фиксируется весной, в конце апреля — начале мая, и в течение августа в период Успенского поста, ежедневно повторяясь в девятом часу (в целом с 14.30 до 16.30 час) лучами из двух окон барабана. Обе масштабно выделенные композиции акцентируются светом в календарном соответствии, создавая впечатление естественного «самовысвечивания» прославляемого богослужением изображенного события.

⁶⁴ Астрономическая программа Redshift-3. Таблицы видимости: Солнце. 2005. Псков. Долг. 28 гр. 20 мин. Шир. 57 гр. 49 мин, с. 8/9, 9/9. Из длительности светового дня в период зимнего солнцестояния вычисляем: один минимальный зимний косой час равен 30 мин (30,8), три косых часа (92,5 мин) равны полутора часам по 60 мин. Третий зимний косой час заканчивается в 11.30, шестой — около 13 часов, девятый заканчивается в 15.40–15.50, двенадцатый длится до 17.20–17.30 часов.

⁶⁵ Полагаем именно таким первоначальное завершение светового маршрута, хотя сегодня путь лучей несколько продолжительней, по край изображения пещеры. Поскольку указанное окно на южной стене было растесано в позднее время, по расчетам утрат сохранившихся в регистре «Цикла Чудес» композиций, примыкающих к проему окна, реконструируем первоначальные размеры окна и, следовательно, крайние рубежи захода солнечных лучей в створ проема.

⁶⁶ *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000, с. 205–228.

Храм Св. Пантелеймона в Нерези плановым решением близок псковскому, условия дневного освещения также сходны⁶⁷. В летний период основные световые маршруты в наосе и алтаре организованы купольными окнами, и светоживописные сочетания в интерьере чрезвычайно выразительны. Южный предалтарный образ св. Пантелеймона в стуквом киоте освещают лучи не из барабана, а из верхнего сдвоенного окна южной стены трансепта (как в псковском примере зимнего эффекта). Абрис этого окна в шестом часу высвечивает дорожку перед алтарными воротами, затем в начале девятого часа придвигается на юг к киоту с живописным образом св. Пантелеймона, где начинаются сочетания света и живописи (15.00–15.15 час. местн. вр.)⁶⁸. Светом обводится рукав десницы, рисуется клав на плече, далее световое пятно над ладонью десницы представляется формой сосуда либо светильника (15.35–15.40 час.) (ил. 11 а–г). Затем уже невеликое световое пятно (каплевидной формы) исчезает у шеи над левым плечом фигуры, в это же время по ее правому срезу проявляется новый абрис крыловидной формы (15.50 час.), через 20 мин он сужается, в ассоциации представляясь некоей свечей, либо жезлом, световым клинком, кисточкой лекаря (ил. 11 д–ж). В июне — начале августа световой маршрут несколько длиннее, чем в момент нашей фиксации, и тогда эффект освещения завершается (формой жезла-свечи) точно у ладони десницы, причем эффект повторяется ежедневно на протяжении не менее двух летних месяцев. Очевидцу явственен светозарный облик святого, само же световое пятно над его десницей (по масштабу и форме схожее с сосудом на изображении св. целителя Кира в этом же храме) напоминает о житийном сюжете: при усекновении главы из тела св. Пантелеймона истекло молоко; известны письменные свидетельства средневизантийской эпохи о наличии исцеляющих реликвий, крови и молока святого⁶⁹. Световое обозначение образа св. Пантелеймона длится около полутора часов, в один и тот же богослужебный час повторяясь с мая по сентябрь: в эти сроки попадает престольный праздник 27 июля⁷⁰. Дополнительная световая изобразительность усиливала кон-

⁶⁷ Ousterhout R. Byzantine funerary architecture of the twelfth century // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002, с. 9–17; Bardziewa-Trajkowska D. St. Panteleimon at Nerezi. Fresco Painting. Скопје, 2004, р. 45–50, 52–97.

⁶⁸ Астрономическая программа Redshift-3. Таблицы видимости. Солнце. 2010 год. Нерези. Долг. 21 гр. 22 мин. В. Шир. 41 гр. 58 мин. С. Наблюдения проведены 28 августа. Косой час равен 66 мин., три часа равны 200 мин. (3 часа 20 мин. при условии: 1 час=60 мин.); астрономический полдень в 13.35 час. местн. вр. С. 4/9.

⁶⁹ Сергий (Спаский), архиеп. Полный месяцеслов Востока. Т. III. Святой Восток. Ч. 2, 3. М., 1997, с. 286–287; 613.

⁷⁰ Наблюдения для даты прославления святого с календарной поправкой на XII в. нужно проводить 2–3 августа (плюс 6 дней). Принимаем верным расчет П. А. Раппопорта о прибавлении 6 дней к средневековой дате для расчетов календарной поправки на

такт образа с предстоящим, активизировала момент молитвенного предстояния как прием-передачу сакрального сообщения (предстоящему «был знак», ему «утверждается» чудесность образа святого целителя и «напоминается» о священных реликвиях).

В композициях «Рождество Христово» во Пскове и «Св. Пантелеймон» в Нерези светоживописные эффекты фиксируются на участке завершения маршрута лучей из окна южной стены. При этом в каждом отдельном случае авторами учтены как сезонная хронометрия движения лучей, так и высота солнца и форма проекции окна. К организации освещения в Нерези добавим, что на южной стене трансепта нижнее тройное окно, видимое снаружи, заложено перед началом авторской росписи⁷¹. Этот факт в связи с приведенным наблюдением убеждает в намеренности устройства сочетания света и подчеркнутого киотом образа, ведь при условии существования еще одного окна на южной стене световой эффект не был бы внятним.

Представленные примеры демонстрируют согласованность разметки росписей и сезонных маршрутов лучей на стенах и сочленениях храма. Совмещение световых проекций окон с живописными изображениями столь щепетильно скомпонованы и в конечном итоге так выразительны, что позволительно говорить об изображении светом, о «световой» или «перфомативной» иконографии как части светового убранства храмового интерьера. Естественно необходима интерпретация световых проявлений в декорации храма сообразно представлениям эпохи ее создания.

При подчеркнуто христологическом содержании росписей световые проявления в храме естественно понимаются как символические образы блистания Божественного света, «Славы Бога Отца» и собственно вещества Славы (докса)⁷². Интерпретация эффектов

XII в. (*Раннопорт П. А.* Ориентация древних церквей // Краткие сообщения Института археологии. Славяно-русская археология. М., 1974. № 139, с. 45.). Выглядят абберацией расчёты И. Илианиса, переводящего для этой эпохи современную григорианскую дату наблюдений не на 7, а на 13 дней назад (*Ioannis Iliadis / Kavala* Op. cit. S. 237). В день собственных наблюдений 28 августа косо́й час равен 66 мин., 2–3 августа — 72 мин., при том что максимальный летний косо́й час 22 июня равен 76 мин. 25 сек. (Redshift-3. Таблицы видимости. Солнце. 2010 год. Нерези. С. 3, 4/9). То есть рассматриваемые эффекты продолжаютс я с мая по сентябрь в одно и то же время суток по средневековой хронометрии, и с небольшой поправкой можно доверять собственным наблюдениям 28 августа.

⁷¹ *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000, с. 335.

⁷² Общее толкование понятия Славы и полные библейские упоминания: Словарь Библейского богословия / Под ред. Ксавье Леон-Дюфура, пер. с фр.: *Vocabulaire de Theologie Biblique*, Paris. Киев–Москва, 1998, с. 1036–1042. В памятниках письменности: *Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка. Т. 3, ч. 1, с. 404–408. Кроме того: *Дьяченко Г., прот.* Полный церковно-славянский словарь, с. 613.

дневного освещения допускает рассмотрение и образов ангельского сияния, но лишь как «второго света»⁷³, в то время как «первый свет» есть непосредственное «сияние славы Христовой» и проявление энергий триединого Божества. Комментарии отцов Церкви основываются на евангельском определении: ангелы поклоняются Богу (Мф. 6: 10; Лк. 9: 6, 11: 2), и нельзя воспринимать ангелов, «не держаась главы, от которой все тело...» (Колл. 2: 17–19; Откр. 19: 10; 22: 8–10)⁷⁴. По наблюдениям, солнечные акценты в восприятии диктуют

⁷³ В святоотеческих толкованиях ангелы называются «вторыми светами», отражающие Божественный свет и несущие эти отражения (*Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры // Творения преподобного Иоанна Дамаскина. Источник знания / Пер. и комм. Д. Е. Афиногенова, А. А. Бронзова, А. И. Сагарды, Н. И. Сагарды. М.: Индрик, 2002, с. 188; Творения отца нашего Никифора архиепископа Константинопольского. Минск, 2001, с. 265, 268*). Догматическое определение ангельского сияния как «света второго» содержат тексты, задействованные в богослужебной практике, например: «Канон святому апостолу Филиппу», память 11 октября, стихи «Службы Собору св. Архистратига Михаила и прочих Бесплотных Сил», память 8 ноября (*Материалы к «Богословско-церковному словарю» // Богословские труды. М., 1986. Сб. 27, с. 326*). Понятие об ангельских силах традиционно сопряжено с толкованием литургии. Тема ангельского сослужения Богу вместе с человечеством пояснена в произведениях литургического богословия: *Дионисий Ареопагит. О небесных иерархиях // Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. 1, с. 265–288; Софроний, Патриарх Иерусалимский. О божественном священнодействии // Там же, с. 265–228; Максим Исповедник. Тайноводство. О том, чего символами служат действия, совершаемые по чину Св. Церкви в богослужебном собрании (литургии) // Там же, с. 293–352; Герман, Патриарх Константинопольский. Последовательное изложение служб и образов, и тайное умозрение о значении их // Там же, с. 357–462; Симеон Солунский. Разговор о святых священнодействиях и о таинствах церковных // Писания... СПб., 1856. Т. 2; Он же. Ответы на некоторые вопросы, предложенные блаженному Симеону от архиерея // Писания... СПб., 1857. Т. 3, с. 143–224; Марк Евгеник. Изъяснение церковного последования // Там же, с. 251–286; Повесть временных лет. М.; Л., 1951. Т. 1, ст. 1110 года; ПСРЛ. Т. 2, стб. 262. Другие аспекты ангелологии приведены в исследовании: *Мильков В. В. Основные направления древнерусской мысли // Громоу М. Н., Мильков В. В. Идеиные течения древнерусской мысли. СПб., 2001.**

⁷⁴ На источник нефизического света как Единственный указывает Псевдо-Дионисий Ареопагит: «Обратимся же к высочайшим светоявлениям Речений. Вижу я, что и Сам Иисус, наднебесных существ надсущностная Причина, к нам непреложно придя, не отказывается от Им учиненного... или что и Сам Иисус, в спасительном для нас благоденствии войдя в чин изъясителя, был наречен „Ангелом великого Совета“ (ср. Ис. 9:6)» (*Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии / Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования. Научное издание. Серия «Византийская библиотека. Источники». СПб., 2003, с. 90–91. Далее: Максим Исповедник. Творения*). См.: Ангелы. Богословский, предметный и тематический указатель // Библия. Книги священного писания Ветхого и нового Завета. В русском переводе с приложениями. Брюссель, 1989. Изд. 4-е, с. 2355; Словарь Библейского Богословия / Под ред. Ксавье Леон-Дюфура, пер. с фр.: *Vocabulaire de Theologie Biblique. Paris. Киев–Москва, 1998, с. 22.*

очевидцу-зрителю именно такую, в контексте христологии, информативную установку⁷⁵.

Понятие «славы» Христа, «славы Бога Отца» является центральной догматической формулировкой, в истории Домостроительства спасения «Божественная слава» выражена действием, в нее облечен Христос, она проявляет Божественную природу богочеловечества Христа и смягчена в свойствах для того, чтобы быть доступной чувствам человека. Литературным произведением, вполне предоставляющим характеристику блеска «славы», является «Житие Андрея Юродивого» (X в.). Для доступности человеку Бог приглушает блеск Своей «славы», также по тексту памятника можно определить признаки божественного пламени — это белое пламя⁷⁶. Наиболее подробное описание славы как Божественного сияния содержит текст апокрифического сказания «Видение Исаяи» («Видение, которое видел Исаяя пророк»). Это произведение помещено в Успенском сборнике XII–XIII вв., «самом древнем памятнике восточнославянской письменности»⁷⁷. По тексту, и видение блеска «славы», и ее же незримость возможны на небесах, она бывает множественной и различной величины.

О возможности увидеть Божественную «славу» на земле и в храме, в виде огня на литургии определенно повествует сюжет из проложного

⁷⁵ Согласно комментарию В. В. Бычкова (ученый отметил световые эффекты в храме с мозаичной декорацией монастыря Хора в Константинополе), световые эффекты «однозначно воспринимались византийцами (особенно палеологовского времени) как сошествие божественной энергии (или благодати)» на образ изображаемого персонажа (Бычков В. В. 2000 лет... Т. 1, с. 498). Т. Ю. Царевская аналогично, как образ Божественных энергий, интерпретирует эффекты света в интерьере XIV в. церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде (Царевская Т. Ю. Драматургия света... с. 107). В трудах О. С. Поповой рассмотрен повышенный интерес художественной культуры XII в. к учению Симеона Нового Богослова: его богословский оттенок постижения Божественного света сказался на установках миметического плана, воздействовал на сложение новых стилистических направлений в живописи уже в XII в. в программах, ориентированных на духовную аскезу (Попова О. С. Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло // Византийский временник. 2000. Вып. 59 (84), с. 115; Она же. Мозаики Михайловского монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI — начала XII в. // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002, с. 345, 350).

⁷⁶ Житие Андрея Юродивого / Вступит. статья, перевод с греч. и коммент. Е. В. Желтовой. СПб., 2001, с. 33.

⁷⁷ ГИМ. Синод. № 1063/4. Публикация: Успенский сборник XII–XIII вв. / Под ред. С. И. Коткова. М., 1971, с. 169–177. Установлено, что древнерусский список происходит от староболгарского протографа X–XI вв., полный текст апокрифа фиксируется в Индексах запрещенных книг, начиная с Изборника 1073 г., см: Мильков В. В. Древнерусские апокрифы. СПб., 1999, с. 499–503. Однако представляющее 2-ю часть произведения, непосредственно «Видение Исаяи», в Успенском сборнике помещено среди авторитетных канонических произведений.

жития Василия Великого («...За службой, во время пресуществления Святых Даров, достойные видели, что Святой Дух в виде огня окружал пресвитера и алтарь»)⁷⁸. Не исключаем, что еще один пример зримого образа «славы», причем в контексте восприятия храмовой декорации, предоставляет древнерусский литературный памятник «Слово об убиении Андрея Боголюбского» (1175 год): князь приглашал своих гостей на хоры (полати) своего храма «увидеть славу Божию и украшение церковное»⁷⁹. «Слава» и «украшение церковное» этого текста — не одно и то же, возможно, здесь употреблено не превозношение-славословие, но имеется в виду понятие «слава как сияние Христа» (хотя возможен синтез превозношения). Цель княжеского приглашения — показать то, чего у других нет, удостовериться в истине Христа, продемонстрировать некое буквальное и необычайное удостоверение веры. Не думается, что речь идет об архитектурной декорации, поскольку в принципе не менее выразительные храмы, несомненно феномены для человека той эпохи, были в других регионах. Возможно, в «Слове об убиении...» имеется в виду живопись, поскольку человечество Христа, тело Господа — это слава Бога Отца (в аспекте понятия кенозис — самоумаления Бога ради спасения человечества от первородного греха). Другой вероятный ответ подсказывает текст: гости приглашаются «на полати», то есть на хоры, «...взгляд с хор признавался современниками как наиболее выигрышный и впечатляющий»⁸⁰. Что же захватывающего и удостоверяющего присутствие Бога и Его славы можно было увидеть с хор? Исходя из наблюдений световых эффектов в алтаре на стенах апсиды и учитывая имеющиеся выводы церковной археологии о высоте алтарных преград домонгольской эпохи, достаточно высоких⁸¹, предполагаем, что приглашение гостей на хоры храма могло производиться для показа необычайного эффекта. Возможно, в соотнесении с примерами наблюде-

⁷⁸ Пролог. М., 1877. 1 января. С. 116–117. Текст в древнерусской рукописной традиции указан О. В. Твороговым: рукопись РНБ, Ф. п. 1. 46, л. 89 (*Творогов О. В.* Древнерусские четьи сборники XII–XIV вв. (статья вторая: памятники агиографии) // ТОДРЛ. Т. 44. Л., 1990, с. 204–205).

⁷⁹ Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 4: XII век. С. 214–215.

⁸⁰ *Седов Вл. В.* Придел на хорах церкви Спаса на Нередице // Церковь Спаса на Нередице. От Византии к Руси. К 800-летию памятника. М., 2005, с. 63.

⁸¹ Тябло преграды Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря располагалось на высоте 470–500 см (*Сарабьянов В. Д.* Новгородская алтарная преграда домонгольского времени // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 324). Другие работы: *Ковалева В. М.* Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII в. // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 55–64; *Чукова Т. А.* Алтарь древнерусского храма конца X — первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным. СПб., 2004, с. 37, 43–44. Таблица II.

ния с хоров в храмах Киева, Пскова, Великого Новгорода, в указанном фрагменте «Слова об убиении...» речь идет об изобразительности света в алтарной композиции «Евхаристия Небесная». Тогда понятно, что специфические световые эффекты изъяснены современником как видимое проявление «славы» Христа. О понимании световых эффектов как чудесного феномена для средневекового созерцателя, можно судить по тексту жития преп. Пимена в Киево-Печерском Патерике⁸².

В результате развития индивидуальной аскезы и накопления молитвенного опыта идея о духовной встрече с Божественным светом несколько столетий развивалась восточно-христианским монашеством, мистическая идея получила оформление в трудах виднейшего представителя аскетического богословия Симеона Нового Богослова (949–1022)⁸³. В творениях святого есть прямое указание на то, кому открывается «слава» Бога — аскетам, верным, причащающимся на литургии. В средневизантийский период положительное мнение о возможности для избранных подвижников лицезреть сияние Бога становится если не общепринятым, то достаточно изъяснимым через полстолетия после св. Симеона, его кратко излагает Михаил Пселл (1018 — ок. 1078 или ок. 1096 г.) в догматических «вопросоответах» венценосному воспитаннику Михаилу Дуке⁸⁴. Особое внимание к изображению образа «славы Бога Отца» как славы Христа, «Господа славы», также можно пояснить особенностью христологических споров XI–XII вв. Poleмика византийских богословов опиралась на толкование фразы «Отец Мой более Меня» (Ин. 14: 28)⁸⁵. Споры сопровождались внесением имен анафематствуемых в «Синодик недели Торжества православия»⁸⁶. Характерно, что полемика по поводу ука-

⁸² «Во время же преставления его явились три столпа над алтарем и оттуда на верх церкви перешли» (Киево-печерский патерик [Слово 35: О преподобном и многострадальном отце Пимене и о желающих облечься в иноческий образ перед смертью] // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 4: XII век. С. 473).

⁸³ Автор традиционно предупреждает: «Будь внимателен, о каком свете я говорю, не подумай что я говорю о свете солнца!..» (Гимн XXXIII). И в то же время о возможности праведникам увидеть «Славу Отчую» подробно изъяснено в гимнах св. Симеона, например: «Все святые, будучи озаряемы, просвещаются и видят славу божию, насколько возможно человеческой природе видеть Бога...» (Гимн XVI) (*Архиеп. Василий (Кривошеин)*). Преподобный Симеон Новый Богослов (949–1022). Париж, 1980, с. 5. То же в «Нравственных словах» (с. 101, 103–104, 106), в Гимнах XXVIII, III, IIII (с. 107, 215, 253).

⁸⁴ *Михаил Пселл*. Богословские сочинения / Перев. с греч., прим. архим. Амвросия, Доктора Богословия. СПб., 1998, с. 85–86.

⁸⁵ *Мейендорф И., протоиер.* Византийское Богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы. Минск, 2001, с. 59, 61.

⁸⁶ *Успенский Ф. И.* Очерки по истории византийской образованности. История крестовых походов. СПб., 1892, с. 123, 214, 228

занной евангельской фразы Христа на Тайной вечери связывалась с понятием Божественной «славы»⁸⁷.

В сочинениях Отцов Церкви постоянно подчеркивается различие тварного солнечного света и нетварного Божественного, но в красноречивых построениях авторы непременно сравнивают сияние Божественного света с понятным в ощущениях физическим светом. Возможность изображения славы Бога в христианском сакральном искусстве догматически утверждена⁸⁸. Известны живописные изображения «славы» Христа (мандорла, нимбы) — думается, что рисунок именно солнечным светом отвечает буквализму художественного языка византийского искусства. При создании светового образа усилиями мастеров, зодчего и изографа, свет солнца непременно должен стать точным и выверенным изображением: тогда солнечный свет будет уподоблен охре, золоту, смальте.

Для удостоверения интерпретации светового акцента как выражения образа «Славы Отчей» обращаемся к сюжетной тематике росписей второй половины XI в. храма в Атени в Грузии⁸⁹. В системе росписей в Атени сюжеты в северной апсиде своим расположением отличаются от трех других апсид храма⁹⁰. Здесь не подчеркнуты годовые праздники, но сюжеты посвящены событиям пасхального календарного богослужения. К этим историческим евангельским сюжетам присоединено «Преображение»⁹¹. Известно, что световой маршрут на изогнутой стене апсиды обязательно имеет геометрически выраженный характер параболической кривой, с пониженной в центре апсиды осью параболы. Пример указанного светового продвижения по апсиде, для сравнения, можно проследить по фотофиксации восточной апсиды другого храма, кафоликона в Ани в публикации К. Манго⁹². Световой маршрут в северной апсиде Атени начинается, как мы полагаем, от западной пяты северной арки (отмеченной карнизом), далее пролегает вниз к центру апсиды, а потом вверх к восточной пяте свода северной арки. В системе росписей север-

⁸⁷ Там же, с. 233.

⁸⁸ Седьмой Вселенский собор. Деяние четвертое // Деяния Вселенских соборов. СПб., 1996. Т. 4, с. 473; также: *Преподобный Феодор Студит*. Великое Оглашение. СПб., 1907–1908. В 2 т. Т. 2, с. 309.

⁸⁹ Этот храм архитектурного «типа Джвари» представляет тетраконх, раздвинутый в стороны подкупольным квадратом, над которым возведен купол на тропях (*Чубинашвили Г. Н.* Памятники типа Джвари. Исследование по истории грузинского искусства. Памятник и обмеры с натуры Н. П. Северов. Тбилиси, 1948, с. 46, 47).

⁹⁰ *Вирсаладзе Т. Б.* Росписи Атенского сиона. Тбилиси, 1984, с. 15.

⁹¹ В чем, по мнению историков богослужения, проявляется инерция исчезающей к средневизантийскому периоду календарной богослужебной традиции, см: *Шмеман А., протопресвитер*. Введение в литургическое богословие. М., 1996, с. 202.

⁹² *Mango C.* Byzantine Architecture. N.Y., Abrams. 1976, p. 231, fig. 255.

ной апсиды храма в Атени это скольжение света будет начинаться от сюжета «Преображение» и в различные летние сезоны направляться на сюжеты этого или двух ниже расположенных регистров. Само продвижение светового пятна от сюжета «Преображение» делает очевидным истолкование светового обозначения как образа «славы Отчей» Христа. Обращаем внимание, что в алтарной апсиде храма в Атени располагается композиция «Небесная Евхаристия» (так же, как в киевском Софийском или в псковском Спасо-Мирожском соборах).

Добавим, что, по наблюдениям в кафоликоне Неа Мони на о. Хиос, световой маршрут лучей из окон барабана на западных стенах наоса утром начинается с мозаичной композиции «Преображение», затем в третий, четвертый и пятый час перемещается по страстным сюжетам этой западной стены. Здесь начальное образное содержание световых сигналов (как символического образа Божественного преображающего света и Славы Отчей) придает аналогичное понимание световым фигурам в следующих по световому продвижению сюжетах. Иконографическая программа этих росписей XI в. удостоверяет символическое толкование солнечных проявлений как образа Божественного света: здесь в уровне страстных и праздничных сюжетов изображены херувимы, ангельский чин обозначает интерьер как «земное небо», тут естественно и явственно присутствие Божества, блеска «Славы Отчей».

Современное, даже воцерковленное сознание иначе дисциплинировано в понимании декорации храма и нормы молитвенного поведения, чем было принято в средневековом обиходе и церковной монашеской среде. Представления о средневековых поведенческих стереотипах при молитвенном обращении и, в конечном итоге, о целесообразности устройства световых эффектов декорации можно получить из учительских мыслей преп. Исаака Сирина (VII в.)⁹³. Преподобный говорит о прозре-

⁹³ Сочинения этого подвижника пользовались огромным авторитетом, переводы с сирийского на греческий были осуществлены монахами Авраамием и Патриkiem в палестинской Лавре св. Саввы Освященного в конце VIII — начале IX века. Как указывает исследователь древних текстов проф. Себастиан Брок (Оксфорд), фрагменты писаний преп. Исаака содержатся и во многих греческих монашеских антологиях, таких как составленный в нач. XI в. Павлом Эвергетидским сборник «Эвергетинос». Об истории переводов, редакциях, печатных изданиях см.: *Мар Исхак с горы Матут (преподобный Исаак Сирин)*. Воспламенение ума в духовной пустыне. Tractatus I, 1 / Пер. с сир. А. В. Муравьева; науч. ред. Д. А. Поспелова. Издание пустыни Новая Фиваида Афонского Русского Пантелеимонова монастыря. Святая гора Афон, 2008. Изд-во Санкт-Петербургского университета. Petropoli, MMVIII (далее кратко — *преп. Исаак Сирин*. Воспламенение ума); *Преп. Исаак Сирин*. О Божественных тайнах и о духовной жизни. Новооткрытые тексты. Пер с сир., прим., предисл. и послесл. еп. Илариона (Алфеева). Изд. III. СПб., 2006. «Библиотека христианской мысли. Источники» (далее кратко — *преп. Исаак Сирин*. О Божественных тайнах).

ниях или озарениях, которые случаются при обиходных молитвенных чтениях (монастырских), эти озарения мысли настолько сильно переживаются эмоционально, что аскет даже не в состоянии продолжать молитву вместе со всеми⁹⁴. Как дар и сверхъестественное «озарение мыслей» св. Исаак понимает интеллектуальное постижение глубинных догматических связей священной истории⁹⁵. По мнению автора, постижение идеи Божественного спасения — Домостроительства требует больших умственных усилий и большего времени, чем общее изучение догматики и таинств Церкви⁹⁶. Из текстов ясно, что творчество аскета развивается в храме, в его интерьере, на богослужениях и в их перерывах⁹⁷. Подчеркнем, что в определении Божества и Его воздействия на человека преп. Исаак употребляет, наряду с другими, сравнения: духовный луч, сияющая («мерцающая», «сверкающая») Божественная слава, светоносные словеса⁹⁸.

Преп. Исаак характерно разделяет дисциплинарные требования. Во-первых, богословское размышление есть «веревка для ума святых», не позволяющая отвлечься в час молитвы, во-вторых, нужен талант и его творческая свобода, поэтому лишь немногим доступен особый путь, вовсе не отменяющий дисциплину: «Закон свободы (состоит) в неизменном исполнении семи служб...». Тем не менее, утверждается: «Есть закон свободы, и есть закон рабов. Рабский закон — это когда говорят: „Я вычитываю столько-то псалмов за каждой службой и такое-то количество их на каждой молитве“». Такой человек находится под ярмом все свои дни...»⁹⁹. При этом преп. Сирин говорит положительно о «блуждании в молитве», подразумевая соединение в молитвенной концентрации и ума («утонченное сознание») и сердца (в переживании Писания, в покаянии и искренности)¹⁰⁰. Именно такое «умное блуждание мысли», параллельно текущему молитвенному последованию, очевидно «позволяет» внешне отрешенное и почти безотчетное вглядывание в живописные образы. Тогда световые акценты способствуют мгновенному пониманию догматических узлов в композиционных связках росписей. В напряженном опознавании светового знака-образа

⁹⁴ Преп. Исаак Сирин. О Божественных тайнах, с. 44. Комментаторы уточняют, что созерцание, как сирийское слово теоуга заимствовано от греч. θεωρία, традиционно переводится на славянский словом «умозрение», в сирийскую аскетическую среду проникло из греческой богословско-аскетической традиции (Преп. Исаак Сирин. Воспламенение ума, с. 78. Преп. Исаак Сирин. О Божественных тайнах, с. 161).

⁹⁵ Преп. Исаак Сирин. О Божественных тайнах, с. 160.

⁹⁶ Там же, с. 174.

⁹⁷ Там же, с. 163.

⁹⁸ Преп. Исаак Сирин. Воспламенение ума. Приложение 5, с. 169–176.

⁹⁹ Преп. Исаак Сирин. О Божественных тайнах, с. 161, 162.

¹⁰⁰ Там же, с. 174.

заключается совсем не праздное отвлечение (как может показаться сегодня), но вдохновенное мыслительное проникновение в содержание священной истории и догматики.

Естественно ожидать, что из усвоения пунктов аскетического богословия преп. Исаака Сирина (через несколько столетий) программа декорации монастырского храма продуманно включает световые эффекты для направления молитвенной отрешенной мысли на богословские переключки сюжетов в росписях. Безусловно учение Симеона Нового Богослова стимулировало уточненную организацию светового высказывания декорации¹⁰¹. Чтобы понять ход мысли устроителей световых эффектов и возможность трактовки солнечных фигур как образного подобия блеска «Божественной славы», рассматриваем декорацию византийского храма в контексте аскетического богословия преп. Никиты Стифата (род. в 1005 г.). Ученик и биограф преп. Симеона Нового Богослова Стифат являлся одним из активных защитников позиции православной партии в Схизме 1054 г., его взгляды могли влиять на программные вопросы декорации, как это известно о другом лидере той же православной партии, архиепископе Охридском Льве¹⁰².

Приводим сопоставление богословских формулировок Никиты Стифата из его сочинения «Трактат о Рае»¹⁰³ с особенностями декорации интерьера собора Мирожского монастыря. Трактат предназначен представителям монашеской среды, подвижникам и мыслителям, кто «... находит удел божественных мыслей, проникнув во мрак богословия как в другой рай, к которому и божественный Павел был восхищен» (гл. 55). Указано место исканий духовного соития с Богом — святилище, т. е. храм. В храме учительствует («через покаяние и очищение» учеников) уже сам Святой Дух (гл. 56). Отмечается комментариями, что «весь этот трактат непосредственно касается многих вопросов православного богослужения, и особенно литургии»¹⁰⁴. Поэтому считаем, что богословские умопостижения преп. Никиты Стифата напрямую соотносятся с храмом, с его декорацией и, в частности, со световыми эффектами.

Привлекательна возможность сопоставления учения Никиты Стифата о двух вратах Рая с топографической определенностью реальных двух

¹⁰¹ Попова О. С. Византийское искусство в Италии. Мозаики Торчелло, с. 155.

¹⁰² Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1993, с. 17–27. Пресвитер Студийского монастыря Никита Стифат был близок высшему кругу Патриархии и Двора, известна переписка Стифата с сановником Константинопольской патриархии Никитой Коронидским.

¹⁰³ «Трактат о Рае» и другие сочинения Никиты Стифата цитируется по изд.: *Ким Николай, свящ.* Рай и человек: Наследие преподобного Никиты Стифата. СПб., 2003 (далее — Рай).

¹⁰⁴ Рай, с. 29.

врат интерьера Мирожского собора (реального западного входа наоса и не сохранившихся алтарных врат). Комментарии текста указывают на оригинальность трактата именно в толковании двух врат и различия Царства Небесного и Царства Божьего¹⁰⁵. Отмечается, что «несмотря на сугубую духовность понимания, речь о расположении врат рая идет в географических терминах»¹⁰⁶. К определению двух врат Рая автор трактата обращается дважды, в главах 30–33 и в главах 49–55. Сопоставление духовно понимаемых врат и реальных дверных арочных проемов храма оправдывает упоминание в тексте трактата преп. Никиты точной реалии литургии, а именно авторское пояснение возгласа «Двери, двери, вон-мем!»¹⁰⁷ (гл. 16). Первые врата, по толкованию трактата о Рае, это «божественное смирение», и расположены они на западе. Вторые врата расположены на востоке, они — «совершенная любовь» (гл. 31). Согласно тексту трактата о Рае, за вторыми вратами находится Царство Божие, его «бессмертные уделы» (гл. 31). Соответственно, в нашем сопоставлении непосредственно для здания Мирожского собора два умопостигаемых входа трактата преп. Стифата соответствуют двум реальным дверным проемам в интерьере, расположенным по продольной оси храма: первые врата ведут из нартекса в наос, а вторые (в несохранившейся алтарной преграде Мирожского собора) веля из наоса в алтарь.

По мысли преп. Никиты Стифата, между двумя вратами находится Царство Небесное, «благоуханный рай Церкви Его» (гл. 30). Согласно трактованию св. Никиты, здесь можно обрести пространство для «практической философии» (по комментарию, таким названием у преп. Стифата определена аскетическая практика «умного монашеского делания») ¹⁰⁸. Преп. Никита Стифат поясняет: «По-другому, рай — это большая равнина практической философии, плотно покрытая бессмертными разнообразными насаждениями и образами добродетелей»¹⁰⁹ (гл. 30). Именно это пространство между двумя вратами умопостигаемого Рая можно соотнести с пространством наоса в интерьере Мирожского собора. Здесь монах возвышался в степени духовного созерцания, буквально наблюдая живописные образы, размышляя и молясь.

На этой «равнине практической философии», в пространстве рая «Царствия Небесного» насажены два дерева: Дерево Жизни и Дерево Знания (гл. 33). Дерево Жизни дает плоды мистического богословия¹¹⁰. Дре-

¹⁰⁵ Рай, с. 170.

¹⁰⁶ Там же, с. 66.

¹⁰⁷ Там же, с. 105, 163.

¹⁰⁸ Там же, с. 71, 169.

¹⁰⁹ Там же, с. 123.

¹¹⁰ «Мистическое же богословие — это Дерево Жизни; ибо имеет плоды, дарованные от жизни и бессмертия, я говорю, именно: веру во святую Троицу, находящуюся в нем

во Знания дает плоды созерцания: «Ибо созерцание является насажденным посреди практической философии, словно некое бессмертное и вечноцветущее насаждение...»¹¹¹. Далее преп. Стифат уточняет, что способность знания приобретают лишь совершенные: «Однако лишь для совершенных причастие этому божественному насаждению созерцания <...> предоставляет такую способность ведения...» (гл. 36). В результате усилий созерцатель как «очевидец истины» (гл. 2), через смирение (гл. 53), молитву и безмолвие («исихию»), может «уже отсюда... достичь того нового Иерусалима, который на Небесах»¹¹².

К определению дверей Рая автор трактата возвращается еще раз (в гл. 49–55) и говорит о том, что Христос есть: «...Сам воистину дверь рая Царства Небесного, привратник же — Дух Святой» (гл. 51). Продолжая сопоставление умозрительного рая в трактате и реального здания храма, отметим, что в Мирожском соборе над западным входом (из нартекса в наос) расположена композиция «Сошествие Святого Духа на апостолов». Этот сюжет, догматически посвященный началу Церкви, здесь буквально «привратный»: очевидно буквальное совпадение формулировок Никиты Стифата с расположением сюжетов росписей. Створкой двери, или условием входа в Рай, в трактате названо смирение Учителя: «Ведь не может никто войти в Царский дворец Христа... если не через западную и первую створку, сокрытую в самом Христе, что и есть святое смирение» (гл. 53). Выше «Сошествия Святого Духа» в западном рукаве Мирожского собора (на северном своде) расположена композиция «Омовение ног ученикам» (Христос принял «зрак Раба»). Содержание ее преподает идеал смирения аскета как производную идею от догматического понимания самоуничтожения Бога (кенозиса), согласно концепции Домостроительства спасения. В Мирожском соборе тема непосредственно входа в сакральное пространство буквально передается фресковым сюжетом «Вход в Иерусалим», расположенным также в западном рукаве интерьера (на южном своде). Между сюжетами «Омовение ног ученикам» и «Вход в Иерусалим» в люнете западной стены размещена композиция «Тайная вечеря», тематика сюжета отвечает постулату преп. Стифата о главном условии совершенного созерцания — причастии (гл. 37).

(богословии) вне всякого разума и чувства — ведь ни чувством, ни разумом познается Святая Троица, но только одной прочной и внутренней верой, и православное представление о вочеловечении Единородного» (Рай, с. 127).

¹¹¹ «...Получаемое же во благовремени, как, например, после прохождения долгого времени упражнений добродетелей и аскезы и после полного очищения от всякого гноя очей души, (созерцание) становится весьма хорошо и спасительно для тех, кому не грозят перемены, так как они из кратковременного (состояния) перевели в некий навек такого рода созерцание, прославляющее собой величие Творца» (Рай, с. 128–129).

¹¹² Рай, с. 28.

Говоря о здании Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря, необходимо упомянуть особенную высоту западного дверного проема. Высота западного входа равна 380–381 см от уровня современного пола. По высоте западный дверной проем достигает середины высоты второго снизу регистра «Мучеников» в трансепте и середины высоты верхнего ряда «Святительского чина» в алтарной апсиде, а также приходится вровень с верхним краем свитка в изображении «Богородицы Параклесис» (со свитком) на предалтарной стене (высотой 381 см, по собственным измерениям). Высокий западный вход из притвора демонстрирует величие символики врат в «Царствие Небесное» (под створками врат понимается смирение Учителя). Расположенная напротив восточная триумфальная арка и бывшие здесь алтарные ворота в преграде представляли собою грандиозный вход в «Царство Божие». Если по толкованию трактата св. Никиты первые райские врата — «божественное смирение», привратник Рая — Сам Дух Святой, и Христос Сам воистину дверь Царства небесного (гл. 51), то вторые врата — это «совершенная любовь» (гл. 31). Это врата в Царство Божие, и они раскрываются в причащении Св. Даров: поэтому в интерьере, по нашему мнению, им символически отвечали реальные врата в алтарную часть храма. За вратами и перед ними совершалось причащение, и помещенная в апсиде Мирожского собора композиция «Небесная Евхаристия» как раз изображает причащение апостолов Самим Христом. Евхаристическое причастие в трактате св. Никиты названо условием совершенного созерцания (гл. 37, 38).

Вход в алтарь (можно сказать, как вход в Царство Божие) мирожская программа росписей фланкирует образами «Богородицы со свитком» и «Христа с Евангелием». По исследованиям литературной основы текстов на свитке Богородицы в других памятниках с такой иконографией, диалог Богородицы и Спасителя заканчивается милосердием раскаявшихся просителей¹¹³. Можно полагать, что фресковый сюжет, фланкирующий мирожскую восточную арку, вполне буквально отвечает понятию трактата св. Никиты Стифата о том, что «совершенная любовь» Христос есть врата причастия и врата в Царство Божие.

¹¹³ *Бутырский М. Н.* Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 208–222; *Овчарова О. В.* Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI — начала XIII веков // Искусство христианского мира / Сб. ст. М., 2004. Вып. 8, с. 33, 44. Отмечается, что эта композиция изначально выражала идею молитвенного заступничества и суть особого монастырского последования богослужений, см.: *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии // Восточнохристианский храм: литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 42; *Бутырский М. Н.* Ук. соч., с. 214.

Композиция «Евхаристия небесная» в контексте всей программы мирожских росписей передает цель Домостроительства спасения — причащение Богу и преображение в Нем, причем центр композиции занимает христологический образ «Престола Небесного»: изображены красный киноварный престол под мраморным киворием, на престоле стоят чаша и блюдо (потир и дискос, Св. Дары). Важно отметить, что в Мирожском соборе это символическое христологическое изображение Престола в деталях передает понятие о троичности Божества: желтый охристый крест на киноварном поле престола, изображенные Св. Дары (потир и дискос) и парус кивория, наполненный воздухом, — эти детали зрительно перечисляют единое присутствие Отца, Сына и Святого Духа. Тричастность мирожского изображения Престола Небесного указывает на триединство Бога, позволяет соотнести алтарную часть псковского собора с областью Царства Божьего в трактате преп. Никиты Стифата, в его подчеркивании догмата о неслиянности и нераздельности Св. Троицы (гл. 39). Образ всей мирожской композиции «Евхаристия» с подчеркнутым центральным изображением «Престола» по содержанию сопоставим с формулировкой св. Кирилла Иерусалимского (IV в.), повторенной на Поместных соборах в Константинополе в XII в., о том что Христос — Сам и Архиерей, Сам и Жертвенник (престол), Сам и очиститель от грехов, Сам и Дары¹¹⁴. Предположение о том, что формулировки преп. Стифата могут лежать в основе осмысления интерьера реального храма, удостоверяются и другими сюжетами программы мирожских росписей. Так, например, на северной стене западного рукава помещен образ преп. Евфросина-повара с характерным атрибутом — веткой яблони с тремя яблоками¹¹⁵. По легенде, яблоневую ветку Святой Евфросин сорвал в Раю¹¹⁶.

Как упоминалось, преп. Исаак Сирий говорит об активном постижения идеи Божественного Замысла спасения, в том числе о творческом отвлечении от повседневного обихода в углубленное состояние концентрации-размышления, когда внезапные прозрения догматических связей эмоционально воспринимаются как эвристическое и эстетическое переживание и потрясение. Можно сказать, что преп. Никита Стифат, продолжая опытную мысль сирийского подвижника, предъявляет сакральную арену для многочисленных мыслительных дерзновенний аскета: эта арена — непосредственно интерьер храма в его художественном убранстве. В контексте декорации Мирожского собора

¹¹⁴ Павел (Черемухин), иер. Константинопольский собор 1157 г. и Николай, еп. Мефонский // Богословские труды. М., 1960. Сб. 1, с. 91.

¹¹⁵ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор... Табл. IX, с. 70.

¹¹⁶ Краткое житие Евфросина-повара // Византийские легенды / Сост. С. В. Полякова. М., 1972, с. 181–183; Иванов С. А. Византийское юродство. М., 1994, с. 37–38.

высотное соотношение алтарного входа (фланкированного вотивным сюжетом «Богородицы Молительницы» и «Христа Милостивого») и проема западного входа позволяет говорить о возможном изначальном включении идей трактата преп. Никиты Стифата в программное осмысление декорации этого монастырского храма. Предполагаем продуманное внедрение в образно-смысловой ряд декорации и световых эффектов как практической разработки Симеона Нового Богослова и преп. Никиты Стифата. Можно понять эти эффекты, в соотношении с положениями аскетического богословия, как зримый образ Божественных энергий Христа, истинно видимых лишь аскетам тайновидцам, и как образ Его «славы», очевидной лишь в Раю.

Для средневизантийского периода интерпретация световых проявлений как образов сияния «славы» Христа исходит из общего осознания интерьера храма как особого сакрального пространства, «земного неба, в котором живет и обращается небесный Бог»¹¹⁷. Известна надпись над алтарем киевского Софийского собора с псалмической строфой: «Бог посреди нее и она не поколеблется»¹¹⁸. Особо понимаемая сакральность интерьера позволяет во всяком случае художественное уподобление солнечного света Божественному для раскрытия смысла живописных сюжетов и общей программы декорации. В этот же период живописные циклы охватывают все стены интерьера, объективно не позволяя иного, не контекстуального истолкования для световых фигур. Известно, что после победы иконопочитателей темы монастырского богословия проникают в декорацию кафедральных храмов, в городские соборы и церкви. Мы вправе ожидать нарочитые световые эффекты не только в монастырских храмах, но в кафедральных соборах, и такие эффекты должны быть вняты, как проповедь.

По наблюдениям в Софийском соборе Киева, форма световых абрисов в парусах и на лбах арок имеет заостренное завершение. Когда эти световые конусы располагаются в парусе, то представляются блистающим по мозаике потоком, нисходящим в пространство храма непосредственно из фигуры Евангелиста как из источника (ил. 12). Согласно евангельской фразе: «Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой» (Ин. 4: 7–38). Ассоциа-

¹¹⁷ Сказание о Церкви, с. 43.

¹¹⁸ *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство и художественная культура домонгольской Руси. М., 1972, с. 25–49; *Агентьев К. А.* Мозаики киевской св. Софии и «Слово» митрополита Иллариона в византийском литургическом контексте // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Междунар. конгресса византистов (Москва, 8–15 августа) и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / Под ред. К. К. Агентьева. Византиноведение. СПб., 1995, с. 88–91.

ция с водой исходит из иконографической традиции изображения реки, от истока расходящейся к зрительской точке: то есть в нашем примере световой поток направлен к центру храма. Зрительная ассоциация с потоком реки и воды в киевских наблюдениях еще более усиливается при перемещении светового абриса на пюпитр с рукописью: представляется, что сиятельный поток истекает прямо с рукописи. Конкретное устройство эффектного светоживописного сочетания могло исходить из определения св. Максима Исповедника о том, что «Слово Божие есть и называется росой, водой, источником и рекой, как это написано... Оно есть и становится всем этим соответственно подлежащей силе воспринимающих... Для одних [Слово Божие] есть роса, гасящая возгорание и действие страстей, прилагающихся извне к телу. Для других, чьи внутренности опаляются ядом порока, Оно есть вода, которая не только упраздняет действие этого порока, но и сообщает животворящую силу для благобытия. [Для третьих], обладающим неиссякающим и бьющим ключом навыком в созерцании, Слово Божие, как Податель мудрости, есть источник. Наконец, Оно есть река для тех, кто изливает благочестивое правое, спасительное, и подобное реке научение, обильно напоющее как людей, так и скотов, зверей и растения»¹¹⁹.

Поучение киевского митрополита Никифора нач. XII в. «Слово в неделю сыропустную» (РНБ. Соф. 1147. Л. 161а) начинается с уподобления языка его проповеди благой воде, что напоит плодovitую землю душ его паствы, и наблюдаемые сегодня световые потоки от образов Евангелистов могли быть зримым комментарием его уподобления. Исследователи обращают внимание¹²⁰, что митрополит не знал русского языка, его проповедь написана заранее, адресована игуменам, священству и мирянам: то есть привлечение образа воды в нашей интерпретации светового образа созвучно правилам красноречия той эпохи. Иконографическая традиция также укрепляет наше понимание светового изображения как образа «благой воды». В декорации храма в Атени (Грузия) на углах разных рукавов интерьера (в трюпах) первоначально располагались изображения райских рек¹²¹. Существуют более поздние примеры изображения буквально речных потоков, например, реки изображены подле четырех святителей в парусах купольного нартекса (1349 г.) собора Св. Архангелов монастыря в Лес-

¹¹⁹ *Максим Исповедник*. Творения. Кн. 1, с. 247.

¹²⁰ Творения митрополита Никифора / Отв. ред М. Н. Громов, С. М. Полянский. М., 2006, с. 185, 194.

¹²¹ Эти олицетворения поясняются как наследие античного искусства и относятся к первоначальным росписям VIII в. (*Вирсаладзе Т. Б.* Ук. соч., с. 17).

ново (Македония), с комментирующей надписью на свитке Златоуста о «воде Премудрости»¹²².

В Софийском соборе Киева фиксируем интересный эффект, происходящий из особенностей типологии сооружения. Здесь весь летний период на северной стене световой абрис дважды стреловидно прочерчивает стену по диагонали, освещение исходит из северо-западного (из четырех над четвериком) барабана. Из центра наоса источник освещения неочевиден, чтобы его определить, требуется подойти к самой плоскости северной стены и заглядывать на запад и вверх, что конечно немыслимо в древности и при богослужении. Молниевидные полосы света фиксируются поочередно на двух соседних композициях регистра с кратким интервалом в 15–20 мин.¹²³ (ил. 13, 14). Эффект приходится на живописные сюжеты воскресенского цикла¹²⁴, воспринимается как явственное проявление сверхъестественной силы и до трепета обостряет сиюминутное ощущение чуда Воскресения: «Тогда ад умертвил еси блистанием Божества» (воскресное восьмигласие, глас второй, тропарь). Можно представить, как во время проповеди или чтения иерей указывает на воскресенский сюжет, отмеченный молнией света, и трудно найти более красноречивый аргумент к евангельскому чуду. Световое обозначение происходит в начале девятого трехчасия (в седьмой час), согласно средневековой хронометрии: по окончании трех часов шестого, то есть в окончании Божественной литургии — обедни¹²⁵.

Изложенные сведения приводят к выводу о том, что важнейшую роль в передаче содержания сакральной декорации в ее программных кульминациях играет система дневного освещения византийского храма с ее специфическими световыми эффектами. Пространственные по своей организации светоживописные образы, разнообразные в течение дня, максимально обостряют восприятие очевидца, создают ощу-

¹²² Джурич В. Ук. соч., с. 407.

¹²³ Согласно наблюдениям 15–19 августа, сначала проявляется освещение из юго-западного окна северо-западного барабана (14.15–14.50 час. местного времени) на композиции «Сошествие во ад», потом из западного (15.05–15.20 час.) на композиции «Явление Христа двум женам по Воскресении». Освещение организовано первоначальными архитектурными формами Софийского собора и сохранившимися оконными проемами (Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М. Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988, с. 13–27).

¹²⁴ Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978, с. 65–115.

¹²⁵ Redsift-3. Солнце. Киев. Долг. 33 гр. 33 мин. В. Шир. 50 гр. 28 мин. С. На период наблюдений 19 августа астрономический полдень наступает в 14.01–14.02 час. Косой час равен 72,5 мин., три часа равны 217,5 мин. (три часа 35 мин.). Максимальный косой час для широты Киева равен 82–83 минуты (1 равноденственный час 22 мин.), три косых часа длились чуть более 4 часов.

щение его внедренности в сакральную среду. Световая компоновка усиливает изображенное в росписях движение священных персонажей, «оживающих» в представлении очевидца. Но не менее важным является зримое световое сообщение о самой живописи как проявлении на стенах здесь и сейчас иного Божественного бытия в священных изображениях и в самих линиях краски. Например, в Спасо-Нередицкой церкви в Новгороде свет следует линиям мраморировки, будто изображение только что является в соченье цвета и блеске, просто и понятно разъясняя миметическую теорию византийского мира¹²⁶. Интерпретационные возможности определяют световые эффекты как образ блистания Божественной славы; этой основной смысловой доминанте росписей соответствуют и главенствующие в восприятии светоживописные образы и сцены. Буквальная солнечная озаренность живописного образа побуждает духовное «озарение» наблюдателя, то есть в его сознании мгновенное прозрение семантических связей росписей рождает эмоциональное и интеллектуальное возбуждение. Это переживание можно расценивать как эстетический шок, эффект которого в конечном итоге закрепляет углубленное понимание программы декорации.

¹²⁶ Эффект фиксируется в шестом косом часе в июне и июле, на юго-восточном столбе. Источником освещения служат окна южной стены транспта, обследованные Н. Н. Покрышкиным в начале двадцатого столетия и сегодня имеющие реконструированное столярное заполнение проемов.

Vsevolod Rozhniatovsky

The European University, Saint-Petersburg

THE PERFORMATIVE ICONOGRAPHY: EFFECTS OF LIGHT
IN THE SPACE OF EASTERN CHRISTIAN CHURCHES

Observations on monuments with painting of the Middle Byzantine period show a specific of the day light effects in cross-cupola church, i.e. active manifestation of light projections of windows in the interior and penetration of light pattern into painting. Studies hold in the Transfiguration Cathedral of the Saviour Mirozhsky Monastery in Pskov provided data on the effects of light and painting as a result of purposeful decoration created by architects and painters.

Single light projections of windows on the walls with a certain iconographic composition may be perceived as a part of the scheme painted with sunlight. Combination of a light pattern and painted composition gives a temporary picture which can be accepted as an artistic image. Light accents on paintings serves as philological trope strengthening light-and-painting effects as a complicated artistic phenomenon, not as a schematic one. Performativity of light effects manifests itself, first of all, in their “ordered miracle” from the point of view of a spectator. Light effects stress painting and compositional links and nuances of the program of murals as a whole, and light effects are connected to liturgical meanings of paintings depending on a season or an hour of the day which also could be characterized as an aspect of performativity. We can speak about dramatic concept of light.

In the Saviour Church in Nereditsa by Novgorod one may note coordination of light strips and marble painting of the ornaments as if light is oozing from coloured lines which reminds us about mimetic conception of the epoch. Examples of program accents made by light on some iconographic moments are compositions *the Assumption* and *the Nativity of Christ* on the eastern walls of the transept of the Transfiguration Cathedral of the Saviour Mirozhsky Monastery. Diagonal movement of sun beams through the scene of the Assumption is repeated by two beams from windows of the tholobate creating a pattern of shining from the figure of Christ. The duration of effect is about an hour, mainly, it was manifested in August, during the Assumption Fast — so it was in the twelfth century. The light effects in *the Nativity of Christ* were observed in December and the first half of January; they were created by sunbeams from the upper windows of the southern wall of the transept. A light pattern of a pillar was moving in the upper and middle levels of the composition — from riding magicians to the depicted rays of the Bethlehem Star connecting it with the manger, after that the sunbeams went away.

The second variant of interpretation is based on the similarity of light patterns with certain material objects known in the iconographic tradition. In the Assumption Cathedral in Staraya Ladoga, there is a special light effect on the figure of St Kyrikos; the light figure looks like a candlestick or a big candle fire before the image. The place of the fresco in the upper arc obviously unavailable for a spectator standing on the floor created an impression of miraculous nature of the candlestick burnt not by people but by upper forces. In the Transfiguration Cathedral of the Saviour Mirozhsky Monastery, on the northern and eastern arcs, light patterns are moving through figures of prophets on the level of church chandeliers. It creates an image of the “sun incensing”. There are numerous other light effects of the same type described in details in the article.

The coincidence of light-and-painting effects with the time of liturgical services and the rhythm of year festivals established a whole image of heavenly order and the presence of Christ at the liturgy as the highest Archpriest. Devotees perceived church interior and liturgy as a sacred place of regular manifestation of the real miracle, as there were miracles regularly on Tuesdays and on Fridays every week in Constantinople. A visible link between a specific place and a certain hour with the world of the Prototype created strong emotional experience of perception of church interior as a sacred space where one would see the invisible God’s light in the shining of His Glory.



1а. Псков, Мирожский собор, северо-восточный парус. Интервальный ритм композиции и световой абрис



1б. Нерези. Пантелеймоновская церковь. Восточная стена северного рукава трансепта



1в. Великий Новгород. Спасо-Нередицкая церковь. Юго-восточный столб, вид на восток из трансепта



1г. Псков. Мирожский собор. Северный склон западной арки



2а. Трапезунд. Софийский собор. Северо-восточный парус



2б. Трапезунд. Софийский собор. Юго-восточный парус



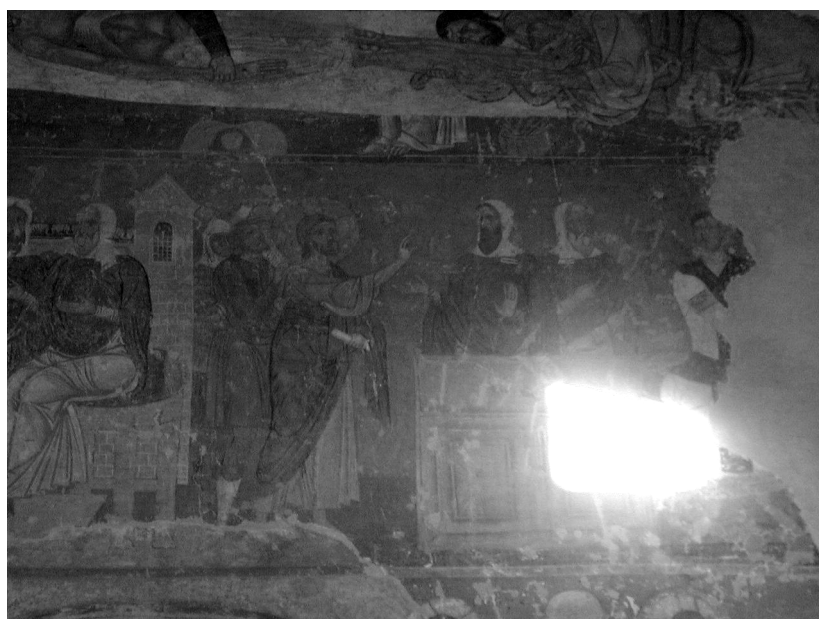
3. Псков. Мирожский собор. Лоб западной арки. Абрис восточного окна барабана справа и появление абриса юго-восточного окна слева.



4. Псков. Мирожский собор.
Завершение маршрута абриса
юго-западного окна на
юго-восточном парусе



5. Псков. Мирожский собор.
Северный склон восточной арки



6. Псков. Мирожский собор. Северная стена трансепта.
Световая проекция в сюжете «Суд у Пилата»



7. Псков. Мирожский собор. Восточная стена северного рукава.
Усеченная аркой световая проекция окна барабана



8а. Псков. Мирожский собор.
Абрис восточного окна барабана
на западном склоне северной арки



8б. Псков. Мирожский собор.
Разделение абриса восточного окна
барабана и живописно-
композиционная обстановка



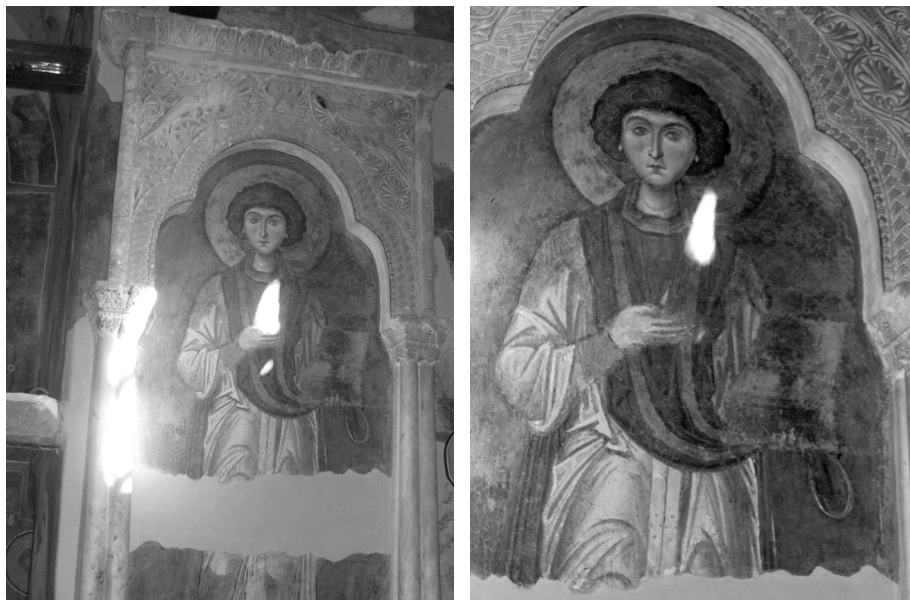
9. Трапезунд. Софийский собор. Северо-восточная предалтарная стена с началом проявления абриса окна барабана



10. Псков. Мирожский собор. Юго-восточная стена трансепта. Завершение маршрута лучей из верхнего окна южной стены



11а. Нерези, ц. Св. Пантелеймона.
Начало проявления абриса верхнего окна южной стены трансепта



11б, в. Нерези, ц. Св. Пантелеймона. Продолжение проявления абриса
верхнего окна южной стены трансепта



11г, д. Нерези, ц. Св. Пантелеймона.
Продолжение и окончание проявления абриса верхнего окна
южной стены трансепта



12. Киев. Софийский собор.
Северо-восточный парус и проекция окна барабана



13. Киев. Софийский собор. Северная стена трансепта и проекция
западного окна северо-западного барабана



14. Киев. Софийский собор.
Северная стена трансепта и проекция юго-западного окна
северо-западного барабана.