

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS





ОБЩЕСТВО СОДЕЙСТВИЯ  
СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ  
имени Михаила Абрамова

Издание подготовлено  
при финансовой поддержке  
Общества содействия сохранению  
и популяризации русской культуры  
имени Михаила Абрамова

ИЕРОТОПИЯ  
ВОЗДУХА И НЕБЕС  
В КУЛЬТУРЕ  
ХРИСТИАНСКОГО МИРА

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ А.М.ЛИДОВ

HIEROTOPY  
OF AIR AND HEAVENS  
IN CULTURE  
OF THE CHRISTIAN WORLD

EDITED BY ALEXEY LIDOV



Издательство «Индрик»  
Москва 2023

Moscow «Indrik» 2023

И 30 *Иеротопия Воздуха и Небес в культуре христианского мира /*  
Редактор-составитель А. М. Лидов. — М.: «Индрик»,  
2023. — 575 с., 176 ил.

Сборник, впервые в мировой науке, посвящен «Воздуху и Небесам» как важнейшей теме христианской иеротопии и иконографии, преимущественно в византийско-древнерусской традиции. Внимание авторов сосредоточено на сакрально-символических аспектах темы и на методологии историко-художественных исследований. Книга является продолжением многолетней инновационной научной программы, посвященной иеротопии — изучению создания сакральных пространств как особого вида духовного и художественного творчества. С 2011 г. в рамках большой программы реализуется исследовательский проект иеротопии важнейших элементов мира — Огня, Воды, Земли и Воздуха. Пока вышли три монументальных сборника статей: «Иеротопия огня и света в культуре византийского мира» (М., 2013), «Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» (М., 2017) и «Иеротопия Святой Горы в христианской культуре» (М., 2019). Настоящий сборник, рассматривающий тему Небес и Воздуха, является естественным завершением трех предшествующих проектов.

*Hierotopy of Air and Heavens in Culture of the Christian World /*  
Ed. by Alexei Lidov — Moscow: «Indrik», 2023. — 575 pp., 176 il.

This collection of articles addresses the subject of Air and Heavens and the role of this phenomenon in the making of sacred spaces, mostly in the medieval tradition with a special focus on the Byzantine world. The project is the next step in a continuing research program dedicated to the making of sacred spaces as a distinct form of artistic and spiritual creativity called 'hierotopy'. Recently, a new sub-series has appeared, dedicated to the elements of the universe: Hierotopy of Light and Fire in Byzantium and Medieval Russia (Moscow 2013); The Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World (Moscow 2017); The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture (Moscow 2019). The present project about Air finishes this series dedicated to four elements.

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ  
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М.В. ЛОМОНОСОВА  
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
INSTITUTE FOR WORLD CULTURE



НАУЧНЫЙ ЦЕНТР  
ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
RESEARCH CENTRE FOR EASTERN  
CHRISTIAN CULTURE

## СОДЕРЖАНИЕ

- 10 / *A. M. Lidov*  
Введение. Воздух и Небеса как тема иеротопии и иконографии христианского мира
- 14 / *Alexei Lidov*  
Introduction. Air and Heavens as a Subject of the Hierotopy and Iconography of the Christian World
- 16 / *A. M. Lidov (Москва)*  
Кавод — Докса — Слава Божия. Сияющее облако как пространственная икона Небес в куполах византийских храмов
- 40 / *Alexei Lidov*  
Kavod — Doxa — Slava Bozhiiia. The Luminous Cloud as a Spatial Icon of the Heavens in Byzantine Church Domes
- 51 / *Л. С. Чаковская (Москва)*  
Умопостигаемые небеса: буквенные памятники в еврейской и раннехристианской традиции
- 97 / *Lidya Chakovskaya*  
Heavens Explained in Letters: the Word as Image in the Jewish and Early Christian Tradition
- 101 / *Natalia B. Teteriatnikov (Washington)*  
The Gates of Heaven. Jerusalem and Bethlehem in Mosaics of Late Antique Churches in Rome: The Case of Sta. Maria Maggiore
- 129 / *Наталья Б. Тетерятникова*  
Врата Небесные. Иерусалим и Вифлеем на мозаиках триумфальных арок позднеантичных римских храмов: пример Санта Мария Маджоре
- 130 / *Ivan Foletti, Adrien Palladino (Brno/Venice/Lausanne)*  
Seeing the Sky or Experiencing the Waters? Initiatory Rituals and Liminal Places in Late Antiquity
- 154 / *Иван Фолетти, Адриан Палладино*  
Видеть небо или ощущать воду? Ритуалы инициации и лиминальные пространства в поздней античности
- 156 / *Delphine Lauritzen (Paris)*  
Angels off the Ladder. The Location of the Celestial Host on Byzantine and post-Byzantine Representations of John Climacus' Heavenly Ladder
- 203 / *Дельфин Лорицен*  
Ангелы вне Лествицы. Место небесных сил на византийских и пост-византийских образах «Лествицы» Иоанна Лествичника
- 206 / *Paroma Chatterjee (Ann Arbor)*  
Icon and Eucharist: The Friday Miracle at Constantinople
- 230 / *Парома Чаттерджи*  
Икона и Евхаристия: пятничное чудо в Константинополе
- 232 / *V. Rev. Arch. Maximos Constas (Boston)*  
St Paul's Ascent to Heaven in the Byzantine Theological Tradition
- 252 / *Архим. Максимос Констас*  
Вознесение апостола Павла на Небо в византийской богословской традиции
- 255 / *Frederick Lauritzen (Venice)*  
Heavenly Troy in Constantinople. Psellos and the Hierotopy of Homer's Iliad 4.1–4
- 265 / *Фредерик Лорицен*  
Небесная Троя в Константинополе. Пселл об иеротопии Илиады Гомера (4.1–4)
- 266 / *Ю. Н. Бузыкина (Москва)*  
Персонификации Ветров в пространстве древнерусского храма. От Спаса на Ильине до кремлевских соборов
- 280 / *Julia Buzykina*  
The Personifications of the Winds in the Sacred Space of Medieval Russian Churches

- 282 / *Л. М. Евсеева (Москва)*  
«Литургия Христа в небесной скинии» — уникальная фреска XIV века в соборе монастыря Зарзма (Грузия)
- 301 / *Lilia Evseeva*  
“Liturgy of Christ in the Heavenly Tabernacle” — a Unique Fourteenth-century Fresco at the Zarzma Monastery (Georgia)
- 303 / *К. А. Фарафонова (Щедрина) (Москва)*  
Иконография небесных светил и видение Константина Великого
- 320 / *Kseniya Farafonova (Shchedrina)*  
The Iconography of Celestial Bodies and the Vision of Constantine the Great
- 321 / *В. В. Игошев (Москва)*  
Небесный круг, небесная полусфера и звезды в древнерусских литургических предметах
- 363 / *Valery V. Igoshev*  
The Heavenly Circle, the Heavenly Semi-Sphere, and the Stars in Medieval Russian Liturgical Objects
- 364 / *М. С. Егорова (Санкт-Петербург)*  
Небеса, ангелы и «Адамово восшествие»: древнерусские песнопения чинопоследования Вознесения Господня и прагматика литургического образа
- 405 / *Marina Egorova*  
Heaven, Angels and “Adam’s Ascension”:  
The Ascension of the Lord in the Old Russian Singing Tradition (on the Pragmatics of the Liturgical Image)
- 410 / *Kevin M. Kain (Green Bay, USA)*  
The Constantine’s Vision of the Cross in the Heavens and Hierotopy in Sixteenth Century Muscovy
- 425 / *Кевин Кайн*  
Константиново Видение Креста на Небесах и иеротопия в Московии XVI века
- 427 / *Г. М. Зеленская (Новый Иерусалим)*  
«Небеса Небес» в иконографическом и иеротопическом творчестве патриарха Никона
- 454 / *Galina Zelenskaya*  
“Heaven of Heavens” in Patriarch Nikon’s Iconography and Hierotopy
- 456 / *М. В. Дмитриев (Москва)*  
«Небесное», знаковое и иконическое в храмовой иеротопии Франции и Московской Руси в XVII в. .
- 496 / *Mikhail Dmitriev*  
‘Heavenly’, Symbolic and Iconic in the Temple Hierotopies of France and Moscow Rus’ in the 17th century
- 427 / *Cristiano Zanetti (Cremona)*  
A Hierotopy ex Machina in Renaissance Florence. The Machine in the Representation of Aerial Journeys in Liturgical Dramas
- 525 / *Кристиано Дзанетти*  
Иеротопия ex Machina в Ренессансной Флоренции. Механические устройства, создающие иллюзию полета в литургических действиях
- 529 / *А. Д. Охоцимский (Leuven)*  
Облака в иеротопии и живописи Востока и Запада
- 574 / *Andrew Simsky*  
Clouds in the Hierotopy and Art of East and West

### Воздух и Небеса как тема иеротопии и иконографии христианского мира

Предлагаемый читателю сборник статей впервые в мировой науке посвящен «Воздуху и Небесам» как важнейшей теме христианской иеротопии и иконографии, преимущественно в византийско-древнерусской традиции. Внимание исследователей сосредоточено на сакрально-символических аспектах темы и на методологии историко-художественных исследований. Книга является продолжением многолетней инновационной научной программы, посвященной иеротопии — изучению создания сакральных пространств как особого вида духовного и художественного творчества<sup>1</sup>. С 2011 г. в рамках большой программы реализуется исследовательский проект, посвященный иеротопии важнейших элементов мира — Огня, Воды, Земли и Воздуха. Пока вышли три больших сборника статей: «Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира» (М., 2013), «Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» (М., 2017), «Иеротопия Святой горы в христианской культуре» (М., 2019). Симпозиум о «Небесах», на котором была рассмотрена тема Воздуха, явился естественным завершением трех предшествующих проектов.

Иеротопическое значение темы «Небес» самоочевидно: каждый христианский храм рассматривался как образ «Небесного Иерусалима» и «Царства Небесного на земле», отсылающего к образу Горнего града. По словам самого распространенного толкования VIII века, приписываемого святому патриарху Герману, «Церковь есть земное небо, в котором живет и обращается небесный Бог». Устройство этого Небесного мира занимало умы еще первых христиан, как и возможность его отражения не только в умопостигаемых, но и

<sup>1</sup> В рамках этой программы были проведены международные симпозиумы и вышли книги под редакцией А. М. Лидова: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси (М., 2006); Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств (М., 2008); Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств (М., 2009); Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси (М., 2011) — все материалы доступны онлайн на сайте [www.hierotopy.ru](http://www.hierotopy.ru).

зримых земных образах. Не случайно, что одним из самых популярных богословских сочинений, оказавшим огромное влияние и на книжников, и на художников, с V века стала «Небесная Иерархия» Псевдо-Дионисия Ареопагита, породившая огромную богословскую и научную литературу. Христианам было очень важно не только знать, но попытаться самыми разными способами показать, как устроен мир ангелов, не только пребывающих на небесах, но и постоянно участвующих в земной жизни.

В теме Воздуха, связанной с Небесами, иеротопические смыслы чуть менее очевидны, но при этом сакрально-пространственная составляющая проявляется не менее сильно, чем в других стихиях. Даже с точки зрения этимологии как в церковно-славянском, так и во многих других языках, Воздух связан с действием в пространстве — дыханием и дуновением, и даже на лингвистическом уровне — с творением мира высшим началом, будь то древнеиндийская мифология или древнегреческая космогония, в которой появляется понятие «эфира» как особого воздуха, которым дышат боги на Олимпе, и приобщение к которому является целью простых смертных.

В Библии понятие о Воздухе неразрывно связано с «Духом Святым», творящим мир, то есть с созиданием сакрального пространства. Уже в самом первом стихе Книги Бытия читаем космогонический панегирик Воздуху и Духу: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водой». И в Ветхом, и в Новом завете Господь является миру через дуновение или просто ветер, как в классической формуле из Псалтыри: «И воссел (Господь) на Херувимов и полетел, и понесся на крыльях ветра» (Пс 17:11), которая восходит к Книге Царств (2Цар 22:11).

Ветер как манифестация Божественного присутствия неоднократно встречается в обоих Заветах. В важнейший момент сошествия Святого Духа на апостолов: «И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились» (Деян 2:2).

В Библии можно заметить целую традицию богословия Воздуха-Ветра — попытки осмыслить «ветреную» природу Богоявления. При этом для правильного понимания важно, что древнееврейское понятие «ветра» одновременно означает дух, дуновение и дыхание. И здесь самый глубокий и поэтичный текст находим в описании Откровения пророку Илье в Третьей Книге Царств: «...и вот, Господь пройдет, и большой и сильный ветер, раздирающий горы и сокрушающий скалы пред Господом, но не в ветре Господь; после ветра землетрясение, но не в землетрясении Господь; после землетрясения огонь, но не в огне Господь; после огня веяние тихого ветра, [и там Господь]. Услышав сие, Илия закрыл лице свое милотью своею, и вышел, и стал у входа в пещеру. И был к нему голос, и сказал ему: что ты здесь, Илия?» (3-я Царств 19:11–13).

Иудейская и христианская традиции осмысляют и античную культуру разнообразных и подчас грозных ветров. Удивительно эта тема представлена в Апокалипсисе: «И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево» (Откр. 7:1). Тут уже не Господь является в образе ветра, но ангелы умирят опасные ветра по четырем концам света, создавая пространство идеально-сакрального «замершего воздуха» в момент последнего Богоявления. Этот образ, глубоко укорененный в восточнохристианской культуре, в полной мере проявился в поздневизантийскую эпоху, когда в XIV веке в ряде росписей стали появляться крылатые персонификации ветров, красноречиво расположенные рядом с евангелистами в четырех парусах крестово-купольного храма (как, например, в церкви Спаса на Ильине в Новгороде, расписанной Феофаном Греком). Это лишь относительно малоизвестный пример переложения темы «Воздуха» на язык византийской иконографии. Однако можно найти и множество других, когда Воздух и Небеса становятся ключевыми сюжетами в христианской иеротопии и иконографии.

На симпозиуме были обсуждены следующие темы:

1. Философские и богословские аспекты концептов Воздуха и Небес в христианской культуре
2. Презентация Небес как центральная тема христианской иеротопии
3. Небесный град и его образы
4. Ангелы и Небесная иерархия
5. Воздух и «воздухи» в обрядовой и литургической практике
6. «Небеса» в литургических инсталляциях
7. Персонификации Воздуха и Ветров
8. Археология «Воздуха» и «Небес»
9. Иконография Воздуха и Небес в христианском искусстве
10. Образы Небес в христианской риторике и иных литературных текстах

*А. М. Лидов*

### Air and Heavens as a Subject of the Christian Hierotopy and Iconography

This collection tackles the subject of Air and Heavens and the role of this phenomenon in the making of sacred spaces, mostly in the medieval tradition with a special focus on the Byzantine world. Nonetheless, other Christian and non-Christian phenomena will also be considered within their wider historical and geographical contexts. The collection is multi-and-interdisciplinary in character, appealing to scholars with various research interests and academic backgrounds. The symposium shall explore not merely specific territories and related artefacts, but the conception of particular spatial images and their embodiment in sacred landscapes and various iconographic devices and literary texts. It requires a new look at the methodology of modern art history.

The project and collection are the next step in a continuing research program dedicated to the making of sacred spaces as a distinct form of artistic and spiritual creativity called ‘hierotopy’. Within the framework of this research project a number of international symposia have been held, and various books dedicated to the subject have been published, such as *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Russia*, ed. A. Lidov, Moscow, 2006; *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces*, ed. A. Lidov, Moscow, 2009; *New Jerusalem. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, ed. A. Lidov, Moscow 2009; *Spatial Icons: Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow, 2011.

Recently, a new sub-series has appeared, dedicated to the elements of the universe: *Hierotopy of Light and Fire in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow 2013; *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*, ed. A. Lidov, Moscow 2017; *The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture*, ed. A. Lidov, Moscow 2019.

From our perspective, the introduction and spread of the term hierotopy amongst the scholars, and the increasing possibility of the hierotopic approach as an auxiliary aid to research, have not only provided an opportunity to look afresh at many “customary”

phenomena, but also to substantially expand the field of historical studies. It is noteworthy that entire aspects of the creative process have been neglected by scholarship and were not studied or described at all, precisely due to the absence of the hierotopic approach which evades positivist classification. For instance, although the spatial imagery of Air and Heavens is a significant phenomenon, it has remained beyond the scope of traditional fields of study. At the same time, we know from written sources that the images of the Heavens appeared in liturgical services and in church decoration. These appear as ‘Spatial icons’ and ‘Image-paradigms’, when we employ the new hierotopic terms invented to describe phenomena beyond the realm of flat pictures.

Areas of discussion and research include:

1. Philosophical-theological concepts of Air and Heavens
2. Presentation of Heavens as a mode of hierotopic creativity
3. Heavenly City and its imagery
4. Angels and the Heavenly hierarchy
5. Air and the ‘airs’ in ritual and liturgical practice
6. Heavens in the liturgical installations
7. Personifications of the Air and the Winds
8. Archaeology of Air and Heavens
9. Iconography of Air and Heavens in Christian art.
10. Heavenly imagery in the Christian rhetoric and other texts

*Alexei Lidov*





А.М. Лидов

## КАВОД — ДОКСА — СЛАВА БОЖИЯ. СИЯЮЩЕЕ ОБЛАКО КАК ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ИКОНА НЕБЕС В КУПОЛАХ ВИЗАНТИЙСКИХ ХРАМОВ

1.  
*Св. София  
Константинопольская,  
VI в.*

*Dome and  
the vaults.  
St Sophia  
in Constanti-  
nople.  
6th century*

Наши исследования последних лет показали, что в византийском искусстве сознательно создавались «пространственные иконы», возникавшие в Воздухе как некие образы-видения, своего рода посредники при переходе зрителя-молящегося из земной реальности в небесную<sup>1</sup>. Они имели особое значение в пространстве храма, понимавшегося, по словам византийских литургических толкований, как зримый образ «Царства Небесного на земле».

Воздух становился важнейшим элементом в формировании сакральной среды и вместе со сложной драматургией света образовывал несущую основу византийской пространственной иконы. Как было показано ранее, важным аспектом этой воздушной свето-пространственной композиции была тема вращения<sup>2</sup>, связанная, по нашей гипотезе, с темой схождения Небесного Иерусалима в конце времен<sup>3</sup>.

В настоящей работе внимание будет сосредоточено на образе Светящегося облака — эффекте, сознательно создававшимся в куполе «Великой церкви» Софии Константинопольской (ил. 1), а также, как показывают последние исследования Иакова Потамианоса, в куполах многих других византийских храмов<sup>4</sup>. Важно, что облако находилось в непрерывном движении ежесекундно меняющегося света (ил. 2). Невероятно сложно организованный естественный и искусственный свет играл определяющую роль в пространстве этого огромного храма. Не случайно император Юстиниан пригласил для воплощения своего замысла не профессиональных строителей, а двух выдающихся инженеров-оптиков своего времени: Ан-



2.  
*Перформативная архитектура. Св. София Константинопольская, VI в.*  
*The performative architecture. St. Sophia in Constantinople.*  
*6th century*

фимия из Тралл и Исидора из Милета. Современник строительства Прокопий Кесарийский специально подчеркивал эту уникальную световую природу: храм «наполнен светом и лучами солнца. Можно было бы сказать, что место это не извне освещается солнцем, но что блеск (сияние. — А. Л.) рождается в нем самом: такое количество света распространяется в этом храме» (О постройках. I, 29–30).

Один из самых завораживающих эффектов возникал в этом храме ночью. Откосы сорока окон центрального купола, вы-

ложенные золотой и серебряной мозаикой, служили своего рода рефлекторами, отражавшими свет луны и звезд и создававшими эффект светового облака, освещавшего храм в ночи и зримо воплощавшего идею светового облака славы, в образе которой, согласно библейской традиции, в мир является невидимый и всемогущий Бог.

На наш взгляд, именно эту важнейшую идею должно было воплотить световое облако в храме Святой Софии. Судя по всему, оно восходит к древнейшему иудео-христианскому иконному первообразу сияющего и огненного облака, в котором Бог являет себя людям и о котором содержатся многочисленные свидетельства как в Ветхом, так и в Новом Завете. Именно в нем Бог является Моисею на Синайской горе, а потом оно возникает в виде слепящего сияния в момент Преображения Господня. Знаменательно, что этот образ, называвшийся на древнееврейском КАВОД, по-гречески ДОКСА, на церковно-славянском СЛАВА БОЖИЯ, не нарушал Вторую заповедь, представляя образ Божий визуально, но не материально-фигуративно.

Кавод как сияющее облако, которое именовалось «славой Господней», упоминается в Пятикнижии многократно, часто в связи со скинией, как, например, в книге Исход: «И покрыло облако скинию собрания, и слава Господня наполнила скинию; и не мог Моисей войти в скинию собрания, потому что осеяло ее облако, и слава Господня наполняла скинию. Когда поднималось облако от скинии, тогда отправлялись в путь сыны Израилевы во всё путешествие свое; если же не поднималось облако, то и они не отправлялись в путь, доколе оно не поднималось, ибо облако Господне стояло над скиниею днем, и огонь был ночью в ней пред глазами всего дома Израилева во всё путешествие их» (Исх 40: 34–38). Сияющее облако славы является как некое видение: «И когда говорил Аарон ко всему обществу сынов Израилевых, то они оглянулись к пустыне, и вот, *слава Господня явилась в облаке* (Исх 16: 10)... И сошел Господь в *облаке*, и остановился там близ него, и провозгласил имя Иеговы» (Исх 34: 5).

Несомненно, самой важной теофанией был рассказ о восхождении на гору Синай и получении Моисеем скрижалей завета: «И сказал Господь Моисею: взойди ко Мне на гору и будь там; и дам тебе скрижали каменные, и закон и заповеди, которые Я написал для научения их... И взошел Моисей на

3.  
*Световое облако в горах  
Синай.*  
*Фото А. М. Лидова*  
*The luminous cloud  
in the Sinai mountains.*  
*Photo by A. Lidov*



гору, и покрыло облако гору, и слава Господня осенила гору Синай; и покрывало ее облако шесть дней, а в седьмой день [Господь] воззвал к Моисею из среды облака. Вид же славы Господней на вершине горы был пред глазами сынов Израилевых, как огонь поядающий. Моисей вступил в средину облака и взшел на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей» (Исх 24: 12–18).

Топос сияющего облака славы, в которое может войти праведник, переходит в христианскую традицию (ил. 3). Рассказ о теофании на Синае незримо присутствует в описании важнейшего евангельского Богоявления — Преображения Господня на горе Фавор: Христос, «взяв Петра, Иоанна и Иакова, взшел Он на гору помолиться. И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею. И вот, два мужа беседовали с Ним, которые были Моисей и Илия; явившись во славе, они говорили об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме... Когда же он говорил это, явилось облако и осенило их; и устрашились, когда вошли в облако. И был из облака глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, Его слушайте. Когда был глас сей, остался Иисус один» (Лк 9:28–36) (курсив мой. — А. Л.).

В новозаветной традиции облако славы, получившее в христианстве именование *докса* (греч. δόξα), как в Септуагинте перевели древнееврейское *кавод*, дополняется антропоморфным образом Сына Человеческого — Христа, Второго Лица Святой Троицы, воплотившегося и прожившего земную жизнь. Яркое видение находим в Апокалипсисе — Откровении Иоанна Богослова: «И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп» (Откр 14:14).

В раннехристианской иконографии мы видим совмещение изображения сияющих огненных облаков и образа Христа. Яркий пример дают мозаики Санта Мария Маджоре в Риме начала V в. с подробными библейским циклом, расположенным вдоль стен базилики, — более чем в 20 сценах присутствует изображение божественного облака<sup>5</sup>. Мозаики позволяют заметить еще один процесс, чрезвычайно важный для христианской иконографии: как образ сияющих облаков трансформируется в световой ореол, который также обозначает божественную природу. В сцене



4.  
Три образа Божественного света в сцене «Гостеприимство Авраама» в мозаиках Санта Мария Маджоре в Риме, V век

Three images of the Divine light in the Hospitality of Abraham, a mosaic of Santa Maria Maggiore in Rome. 5th century

5.  
Теофания. Мозаика алтарной  
апсиды Базилики  
Свв. Козьмы  
и Дамиана. Рим, VI в.

*The Theophanie. A mosaic  
of altar apse of the Cosma  
and Damian basilica  
in Rome, 6th century*



«Гостеприимство Авраамово» в верхней части сцены, где изображено явление трех ангелов, символически представляющих Святую Троицу, использованы оба иконографические мотива: огненные облака и «облакообразный» ореол света вокруг центрального ангела (ил. 4). Интересно, что в эту систему световых символов включается и золотой фон, который появляется только за фигурами трех ангелов, восседающих на столе, — прямое указание на их божественную природу.

В ранних программах V–VI вв. часто используются все три «световые» иконографические темы. Образ *кавод / докса*, пожалуй, наиболее выразительно представлен в мозаиках апсиды храма Козьмы и Дамиана в Риме (начало VI в.). Показана последняя теофания — сошествие с небес в конце времен Великого Судии и Космократора. На фоне Христа в золотых одеяниях славы изображены сияющие огненные облака (ил. 5–7). Красные гроззовые облака создают образ горы, ассоциирующейся как с Горой Синай

как местом Завета, так и с Горой Фавор как местом Преображения. В то же время облака расположены так, что возникает образ небесной лестницы, по которой нисходит Спаситель мира.

Облако света превращается в классическую мандорлу, что ясно показывает иконография «Преображения Господня», древнейший сохранившийся пример которой мы находим в мозаике конхи алтарной апсиды собора монастыря св. Екатерины на Синае, заказанной императором Юстинианом (ил. 8, 9). Главное в композиции — образ божественного сияния, исходящего от Христа, в строгом соответствии с евангельским рассказом: «и просияло лице Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф 17:2)<sup>6</sup>. Свет изображен в виде синих, голубых и белых кругов, разрежающихся от центра к краю ореола и исходящих вовне расширяющихся лучей. Источником света является Сам Христос, преобразившийся и преображающий пространство горы Фавор. В духе христианской антропологии, присутствующие апостолы не



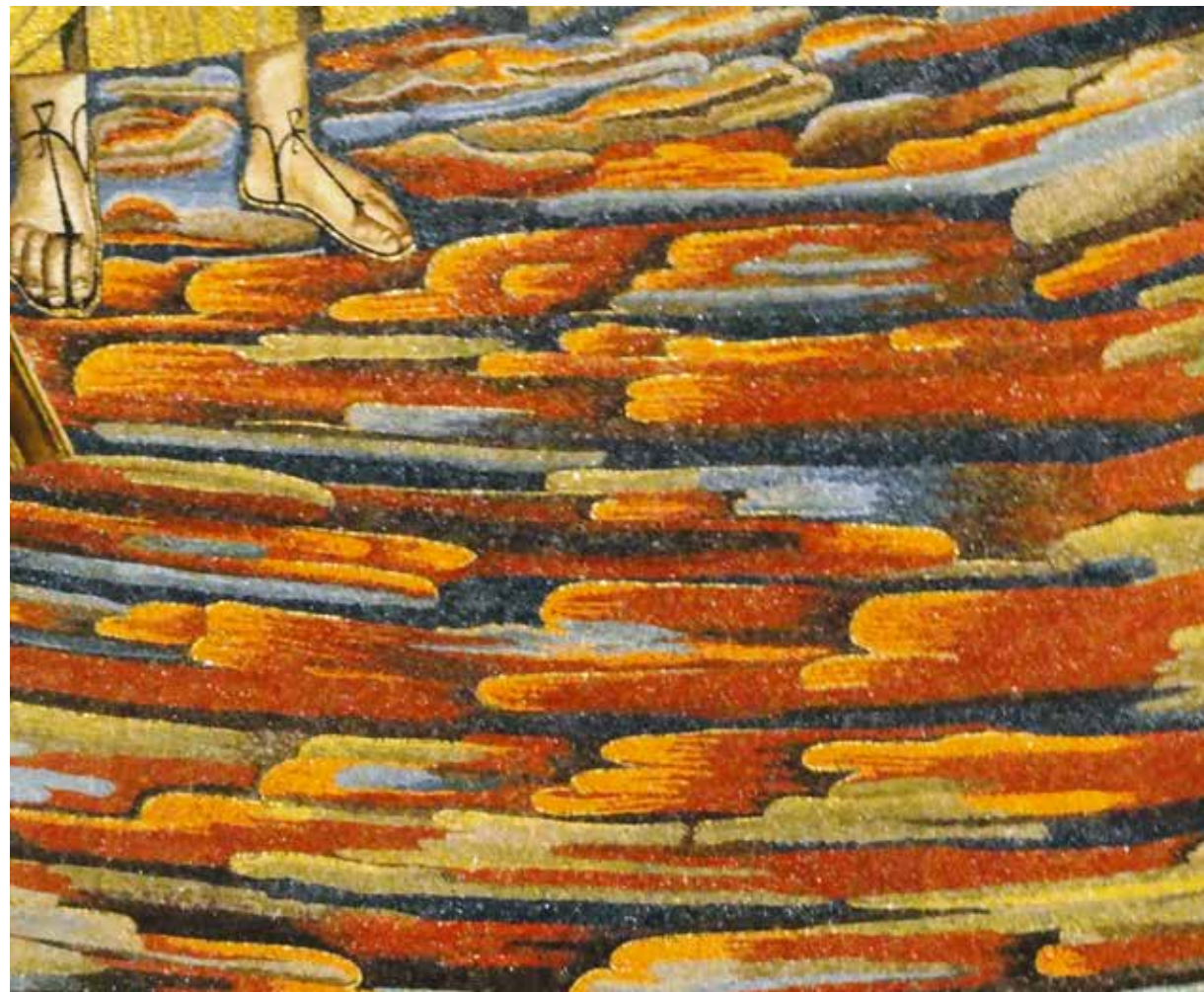
6.  
Христос на фоне сияющего облака Славы.  
Мозаика алтарной апсиды Базилики Свв. Козьмы и Дамиана. Рим, VI в.  
*Christ and the luminous fiery cloud of the Divine Glory,*  
6th century

только созерцают, но и участвуют в «обожении», ибо «облако светлое осенило их».

Интересно, что в пространстве синайской базилики изображенный свет главного мозаичного образа сочетается с потоком солнечного света, струящегося из окна над апсидой и осеяющего, подобно апостолам, верующих, собравшихся на утреннюю литургию<sup>7</sup> (ил. 10). Свет изображенный и свет реальный сливаются в одно неразделимое целое. «Преображение» может быть осмыслено как пример идеальной иеротопии — созидания сакрального пространства посредством божественного света, который от иконического образа чуда на горе Фавор естественно переходит в конкретную храмовую среду, сотворенную людьми для приобщения к божественному миру<sup>8</sup>.

7.  
*Облако Славы (Кавот — Докса). Мозаика алтарной апсиды Базилики Свв. Козьмы и Дамиана. Рим, VI в. Фрагмент*

*The Cloud of Glory (Kabot — Doxa). A mosaic of altar apse of the Cosma and Damian basilica in Rome, 6th century. Fragment*





8.  
*Преображение Господне.  
 Мозаика алтарной апсиды Базилики  
 Синайского монастыря. VI в.*  
*The Transfiguration. A mosaic of altar apse  
 of the Sinai basilica, 6th century*

Образ идущего от алтаря облака света сохраняется в традиции и знаком многим участвовавшим в православных литургиях, когда через восточное алтарное окно в храм проникает утренний свет, который через клубящееся облако каждый входит в пространство верующих. Однако мало кто задумывается об истоках и иудейской символике происходящего действия. Для понимания контекста древнейшего образа «Преображения» важно помнить, что он появился у подножия Синайской горы, где произошла важнейшая облачная теофания. Световое облако на «горе Божией Хорив» и иконография мандорлы обозначают грани одного явления.

Важнейшее свидетельство символической связи мотива мандорлы с огненным облаком — иудейским образом *кабот / докса*, сияющего облака славы Господней, мы находим



9.  
Христос в сияющем ореоле-мандорле. Преображение  
Господне. Мозаика алтарной апсиды Базилики Синайского  
монастыря. VI в.

Christ in the luminous aureole-mandorla.  
The Transfiguration. A mosaic of altar apse  
of the Sinai basilica, 6th century

в ранней иконографии — в напольной мозаике V в. с изображением алтаря храма, недавно появившейся в новой экспозиции Лувра (ил. 11, 12). На алтарном престоле изображено огненное облако, в центре которого представлен сияющий диск с крестом. Два важнейших символа соединены в один образ, представляющий Христа как Второе Лицо Святой Троицы, что ясно подтверждают буквы «альфа» и «омега» под алтарем. Интересно, что на иудейские истоки образа указывает и совершенно необычная деталь — створки, фланкирующие киворий, по всей видимости, восходящие к образу Аарон-а-Кодеша.

Наиболее оригинальный образ облака света, *кавод* / *докса*, мы находим в величайшем храме христианской традиции — Святой Софии Константинопольской, которая приобрела свой современный вид в эпоху императора Юстиниана в 30-е гг. VI в. Этот удивительный символический образ, находившийся в постоянном движении, являлся частью грандиозной «светопространственной композиции», включавшей сложно организованную иерархию световых зон, по отношению к которой архитектурное тело храма воспринималось как огромная и драгоценно украшенная оболочка. Сейчас становится ясно, что Святая София — это не просто выдающееся архитектурное сооружение, но великий иеротопический проект, грандиозная пространственная икона, созданная посредством сложнейшей драматургии огня и света. Вспомним, что, помимо солнечного света и огня светильников, в этом действе участвовали мерцающее золото мозаичных сводов, мраморная инкрустация, вызывающая образ «стены из драгоценных камней» из Откровения Иоанна Богослова (Откр 21:18–20), блистающее золото и серебро алтаря, преграды, амвона, а также бесчисленных литургических сосудов. Именно в этом замысле пространственной иконы невидимого Бога, созданной све-





10.

*Свет, идущий от алтарной апсиды.*

*Базлика Синайского монастыря.*

*Современное фото*

*The light coming from the altar window at the morning liturgy  
in the basilica of the Sinai monastery. Contemporary photo*

том, надо, на наш взгляд, искать объяснение оставшейся долгое время непонятной особенности — отсутствию на стенах юстиниановской Святой Софии фигуративных плоских изображений, которые, очевидно, диссонировали бы с одновременно иконическим и перформативным световым образом, пространственной иконой Небесного Иерусалима.

В этом контексте обратим внимание на важнейшую особенность Софии Константинопольской, которая была выявлена и осознана лишь в самое последнее время — как в наших работах, так и трудах некоторых зарубежных исследователей. Из византийских экфрасисов мы узнаем, что храмовая среда воспринималась как принципиально подвижная, находящаяся в круговом движении и, более того, вращающаяся.

Образ «вращающегося храма» как некий рефрен возникает в поэтическом описании Св. Софии Константинопольской Павла Силенциария, созданном в 563 г. по случаю второго освящения Великой Церкви<sup>9</sup>. Тема вращения возникает в разных местах полного ярких подробностей и «написанного с натуры» текста. К примеру, при описании алтарной части храма автор возглашает: «Таким образом простерев взор на восточные полукружия, ты увидел бы вечно кружащееся чудо»<sup>10</sup> (строфа 398–399), — или, еще яснее, при характеристике купола: «Купол, воздвигнутый сверху в бесконечный воздух, отовсюду вращается наподобие мяча, так что сверкающее небо окружает покрытия здания» (строфы 489–491).

Долгое время исследователи объясняли эти образы впечатлением от архитектуры, в которой, действительно, мотив перетекающих, в некотором смысле «кружащихся», линий играет принципиально важную роль, способствуя эффекту дематериализации видимого объема. Однако сейчас становится ясно, что причинно-следственная связь была иной:



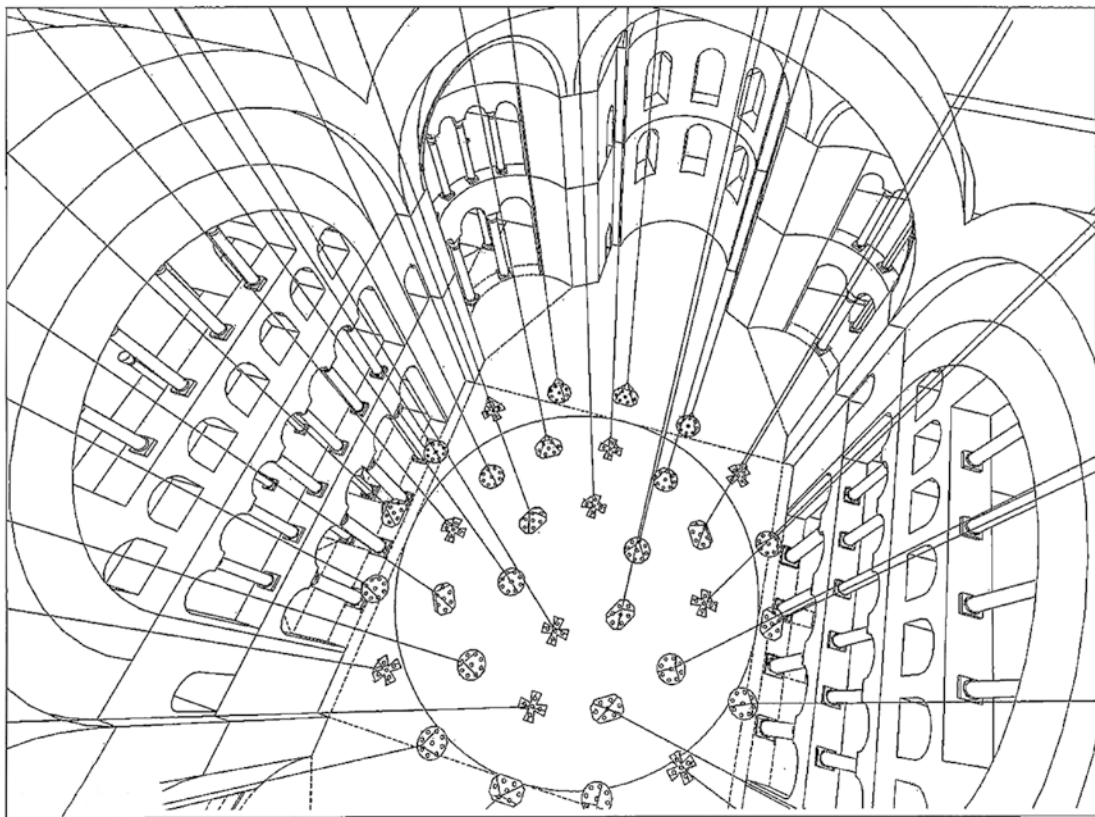
11.  
 Огненное облако с мандорлой внутри на алтаре.  
 Напольная мозаика V века (деталь). Лувр  
 The fiery cloud with mandorla on the altar.  
 The floor mosaic of the 5th century (fragment). The Louvre, Paris



12.  
 Огненное облако с мандорлой внутри на алтаре.  
 Напольная мозаика V века. Лувр  
 The fiery cloud with mandorla on the altar.  
 The floor mosaic of the 5th century. The Louvre, Paris

Павел Силенциарий описывал «иеротопический проект» особого сакрального пространства, которое создавалось, в том числе, и гениальной архитектурой.

О продуманности и разработанности замысла свидетельствует устройство «хороса» — огромного круглого светильника-паникадила, висевшего под куполом и создававшего при помощи горящих лампад круг вращающегося света, вторившего также вращающемуся кругу из 40 световых окон в основании купола. Круг светильников (лампад) был установлен и по мраморному карнизу, разделявшему пространство купола и наоса. Он поэтически сравнивается с «огнесверкающим» ожерельем, которым «мой скиптродержец прикрепил ко всему своду получивший кругообразное движение свет» (строфы 867–870).



13.  
Вращающиеся светильники-паникадила в пространстве Софии Константинопольской.  
Реконструкция М.-Л. Фобелли

*The whirling polykandelions in the inner space of Hagia Sophia.  
Reconstruction by M.-L. Fobelli*

Кроме того, от купола спускались многочисленные медные цепи (всего около полутора сотен), к которым были прикреплены серебряные диски, висевшие над головами молящихся (ил. 13). Они несли прорезанное изображение креста, в центре которого, по всей видимости, располагалась большая лампада (строфы 827–830).

Подобные паникадила с изысканным узором и надписями, сделанными в технике чернения по серебру, дошли до нас в составе кладов с литургическим серебром VI в. (ил. 14). По словам Павла Силенциария, диски-светильники образуют «кружащийся хор из ярких светов» (строфа 818), и «Из весьма светящихся светов круглый хор установлен... Небесного венка сверкающие звезды ты видишь» (строфы 830–833).



14.  
Серебряное паникадило епископа Евтихиана из собрания Дамбартон Оакс.  
Константинополь, 550–565 гг.

*Silver polykandelon of the Bishop Eutychianos. Constantinople, 550–565.  
Dumbarton Oaks Collection*

Число цитат может быть увеличено, но и из сказанного понятно, что «вечно кружащееся чудо» Павла Силенциария — это не просто поэтический образ, но отражение глобального замысла, воплощенного в пространстве Софии Константинопольской при помощи особых устройств, своего рода высокой технологии. На языке современного искусства можно описать явление как мультимедийную инсталляцию, ставящую задачу создать образ в пространстве, который не сводится ни к совокупности предметов, ни к любым плоским

изображениям. И главным в этом многосоставном и изощренно неоднородном пространственном образе была идея вращающегося света как зримого Божоявления, истоки которой можно найти в неоплатонической философии и богословии Псевдо-Дионисия Ареопагита.

В контексте иеротопии речь идет о концептуально продуманной и детально проработанной пространственной иконе Софии Константинопольской, в которой физическая реальность соединялась в единое целое с воображаемым миром, присутствовавшим в сознании подготовленных зрителей. Вне этого единства, не подлежащего элементарному позитивистскому анализу, как иконографическому, так и стилистическому, главная пространственная икона Византийской империи, а вместе с ней и многие художественные явления, не могут быть адекватно описаны и просто осмыслены.

Как становится ясно из вышесказанного, явление Светящегося облака в храмовых куполах, алтарях и иных пространствах было в византийской традиции самой впечатляющей «воздушной иконой Небес», тем идеальным Образом Божьим, который последующая практика перевела в плоские картинки. Но память о великой «воздушной» иеротопической образности сохранялась в иконографии, обрядах, архитектуре, хотя подчас и совершенно не осознано.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009 (см. также [www.hierotopy.ru](http://www.hierotopy.ru)).

<sup>2</sup> Лидов А. М. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в византийской культуре // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М., 2011. С. 27–51; *Он же*. Иудео-христианская икона Света: от сияющего облака к вращающемуся храму // Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции. М., 2015. См. также: *Isar N.* Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) — a performative paradigm of sacred space in Byzantium // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва: Индрик, 2006. Сс. 59–90.

<sup>3</sup> Небесный Иерусалим являлся важнейшим образом-парадигмой, который дополняли ряд других: Лидов А. М. Икона-завеса. Образ-парадигма как новое понятие истории культуры // *Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij*, I. Napoli, 2010. Pp. 265–275; Лидов А. М. «Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры. Иеротопический подход к истории искусства // *Искусствознание*, 3–4, 2011. Сс. 109–122; *Он же*. Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии // *Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира*. М., 2017. Сс. 159–183. См. главу «Небесный Иеру-

салим» в книге: Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013.

<sup>4</sup> *Potamianos I.* Byzantine Church Space: A Holy Mountain of Light and Shadow // *The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture* / Ed. A. Lidov. Moscow, 2019; *Idem.* The concept of temenos and the sectioning of light // *Icons of Space. Advances in Hierotopy. Tribute to Alexei Lidov on His Sixtieth Anniversary* / Ed. J. Bogdanovic. Routledge, London–New York, 2021. Pp. 68–91.

<sup>5</sup> *Loerke W.* Observations on the Representation of Doxa in the Mosaic of Santa Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai // *Gesta* 20/1 (1981). Pp. 15–22.

<sup>6</sup> См. подробный анализ сцены: *Elsner J.* The Viewer and the Vision: the Case of the Sinai Apse // *Art History*. 1994. Vol. 17/1. Pp. 81–102.

<sup>7</sup> *Nelson R.* Where God Walked and Monks Pray // *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai* / Ed. by R. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006. Pp. 19–33.

<sup>8</sup> Об этом см.: Лидов А. М. Драматургия света как форма иеротопического творчества // *Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2013. Сс. 15–17.

<sup>9</sup> *Paul le Silentiare.* Description de Saint Sophie de Constantinople / Ed. M.-C. Fayant, P. Chuvin. Die, 1997. Pp. 146–149. Новый русский перевод: *Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб., 2018. Сс. 386–387. Анализ этого текста см.: *Fobelli M. L.* Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005; *Macrides R., Magdalino P.* The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia // *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12 (2012). Pp. 43–82.

<sup>10</sup> Здесь и далее в цитатах использован старый подстрочный перевод: *Павел Силенциарий*. Описание храма Св. Софии / Пер. С. И. Сивак // *Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной В. А. Булкину*. СПб., 2007, с. 266, 270.

ALEXEY LIDOV  
(Center for Eastern Christian Culture, Moscow)

## KAVOD — DOXA — SLAVA BOZHIA. THE LUMINOUS CLOUD AS A SPATIAL ICON OF THE HEAVENS IN BYZANTINE CHURCH DOMES

My recent research has demonstrated how ‘spatial icons’, which rose in the Air like image-visions as a sort of intermediary transporting the praying viewer from earthly to heavenly reality, were deliberately created in Byzantine art<sup>1</sup>. These spatial icons had special significance in the space of the church and were understood — in the words of Byzantine liturgical commentaries — as a visible image of ‘the Kingdom of Heaven on earth’.

Air became a vital element in shaping the sacred environment and, together with a complex dramatic art of light, formed the supporting framework of the Byzantine spatial icon. As has already been demonstrated, the motif of whirling<sup>2</sup> — which I have argued relates to the end-days descent of the Heavenly Jerusalem<sup>3</sup> — is the most vital aspect of this spatial composition of light and air.

This current article will focus on the Luminous cloud, an effect intentionally created in the cupola of the ‘Great Church’ of Hagia Sophia in Constantinople and — according to recent work by Iakov Potamianos — in the domes of many other Byzantine churches<sup>4</sup>. That this cloud was within constantly moving, ever-changing light, is important. In the space of this enormous church, an incredibly complex arrangement of natural and artificial light played a definitive role. Rather than inviting professional builders to implement his project, the Emperor Justinian deliberately chose two leading optical engineers, Anthemios of Tralles and Isidoros of Miletus. One contemporary of the building project, Procopius of Caesarea, endeavoured to stress this unique environment of light: the church ‘is full of light and rays

of sunshine. There is such a quantity of light permeating this church that one might say the place is not sunlit from without, but that the brilliance [radiance — *A. L.*] comes from within’ (*On Buildings*. I, 29–30).

One of the most enchanting effects in this church was generated at night. The angled recesses of the central cupola’s forty windows were set with gold and silver mosaics and acted like reflectors, casting moonbeams and starlight to create the effect of a cloud of light. This illuminated the church at night and visibly embodied the idea of the luminous cloud of glory, in the image of which — according to biblical tradition — the invisible and omnipotent God is manifest in the world.

I would argue that it was precisely this vitally important idea that Hagia Sophia’s luminous cloud was supposed to embody. All indications suggest it harks back to the ancient Judaeo-Christian iconic prototype of the shining and fiery cloud in which God appears to people and for which there is extensive testimony in both the Old Testament and the New. It was in such a cloud that God appeared to Moses on Mount Sinai, and then it reappears in the form of blinding radiance at the moment of the Transfiguration of the Lord. It is significant that this image — KAVOD in ancient Hebrew, DOXA in Greek, SLAVA BOZHIA in Church Slavonic — did not break the Second Commandment, as it represented the image of God visually rather than making a material, figurative image.

In the Pentateuch, Kavod — as a luminous cloud called ‘the glory of the Lord’ — is mentioned repeatedly, often in connection with the tabernacle, as for example in the Book of Exodus (40:34–38):

Then the cloud covered the tabernacle of meeting, and the glory of the Lord filled the tabernacle. And Moses was not able to enter the tabernacle of meeting, because the cloud rested above it, and the glory of the Lord filled the tabernacle. Whenever the cloud was taken up from above the tabernacle, the children of Israel would [a]go onward in all their journeys. But if the cloud was not taken up, then they did not journey till the day that it was taken up. For the cloud of the Lord *was* above the tabernacle by day, and fire was over it by night, in the sight of all the house of Israel, throughout all their journeys (*New King James* version).

The luminous cloud of glory appeared as a sort of vision: ‘Now it came to pass, as Aaron spoke to the whole congregation of the children of Israel, that they looked toward the wilderness, and behold, *the glory of the Lord appeared in the cloud*’ (Exod. 16:10)

and ‘Now the Lord descended in *the cloud* and stood with him there, and proclaimed the name of the Lord’ (Exod. 34:5).

Undoubtedly, the most important theophany was the account of Moses’ ascent of Mount Sinai and his receiving the tablets of the covenant:

Then the Lord said to Moses, “Come up to Me on the mountain and be there; and I will give you tablets of stone, and the law and commandments which I have written, that you may teach them”. [...] Then Moses went up into the mountain, and a cloud covered the mountain. Now the glory of the Lord rested on Mount Sinai, and *the cloud covered it* six days. And on the seventh day He called to Moses out of the midst of the cloud. The sight of the glory of the Lord was like a consuming fire on the top of the mountain in the eyes of the children of Israel. So Moses went into the midst of the cloud and went up into the mountain. And Moses was on the mountain forty days and forty nights (Exodus 24: 12–18).

This topos of the luminous cloud of glory, into which a righteous person might enter, passes into Christian tradition (fig. 1). The story of the theophany on Sinai is invisibly present in the description of the most significant Epiphany of the Gospels — the Transfiguration of the Lord on Mount Tabor: Christ, took Peter, John, and James and went up on the mountain to pray. As He prayed, the appearance of His face was altered, and His robe became white and glistening. And behold, two men talked with Him, who were Moses and Elijah, who appeared in glory and spoke of His decease which He was about to accomplish at Jerusalem. [...] While [Peter] was saying this, *a cloud came and overshadowed them; and they were fearful as they entered the cloud. And a voice came out of the cloud, saying, “This is My beloved Son. Hear Him!”* When the voice had ceased, Jesus was found alone (Luke 9: 28–36).

The cloud of glory, named *doxa* (δόξα) in Christianity as per the Septagint’s translation of the ancient Hebrew *kavod*, is supplemented by the anthropomorphic image of the Son of Man — Christ, the Second Person of the Holy Trinity, incarnate and living an earthly life — in the New Testament tradition. We find a vivid vision in the Revelation of John the Theologian: ‘Then I looked, and behold, a white cloud, and on the cloud sat One like the Son of Man, having on His head a golden crown, and in His hand a sharp sickle’ (Rev. 14:14).

In early Christian iconography we see the representation of radiant, fiery clouds combined with the image of Christ. The early

fifth-century mosaics of Santa Maria Maggiore in Rome, with its detailed biblical cycle running along the basilica walls, are a good example of this. The divine cloud features in more than 20 scenes<sup>5</sup>. The mosaics reveal yet a further process, and one incredibly important for Christian iconography — how the image of the radiant clouds is transformed into a luminous aureole, also signifying the divine nature. In upper section of the ‘Hospitality of Abraham’ scene, which depicts the appearance of three angels symbolically representing the Holy Trinity, both iconographic motifs are used: the fiery clouds and a cloud-shaped aureole of light around the central angel (fig. 4). It is interesting that the golden background is also included in this system of luminous symbols: it appears only behind the figures of the three angels seated at the table, directly indicating their divine nature.

All three ‘luminous’ iconographic motifs are often used in early projects of the fourth and fifth centuries. The image of *Kavod/Doxa* finds perhaps its most expressive representation in the apse mosaics of Rome’s Basilica of Cosmas and Damian (beginning of the sixth century). This depicts the descent of the Great Judge and Cosmocrator from heaven at the end of time, the final theophany. Radiant fiery clouds are depicted against Christ in golden clothes of glory. The threatening red clouds create an image of a mountain, associated both with Mount Sinai as the place of the Covenant, and with Mount Tabor as the place of the Transfiguration. At the same time, the clouds are arranged so as to convey an image of a heavenly staircase by which the Saviour of the world descends.

The cloud of light turns into the classical mandorla, which is clearly shown in the iconography of the *Transfiguration of the Lord*, the oldest surviving example of which we find in the concha mosaic of the altar apse in the main monastery church of St Catherine on Sinai, ordered by Emperor Justinian (figs 8–9). The image of divine radiance emanating from Christ is key to the composition, and strictly follows the Gospel story: ‘His face shone like the sun, and His clothes became as white as the light’ (Matt. 17:2)<sup>6</sup>. The light is depicted in the form of dark blue, light blue, and white circles, getting thinner from the centre to the edge of the aureole, and rays which emanate outwards and get wider. Christ Himself is the source of the light, transfigured and transfiguring the space of Mount Tabor. In the spirit of Christian anthropology, the apostles present not only contemplate but also participate in the ‘deification’, for ‘a bright cloud overshadowed them’ (Matt. 17:5).

Interestingly, within the space of the Sinai basilica, the light depicted in this main mosaic image harmonises with the flow of sunlight that streams from the window above the apse and ‘over-shadows’ — like the apostles — those worshippers gathered for the morning liturgy<sup>7</sup> (fig. 10). The depicted light, and the real light, merge in one indivisible whole. The ‘Transfiguration’ may be understood as an example of ideal hierotopy — the creation of sacred space by means of divine light, which naturally transfers from the iconic image of the miracle on Mount Tabor to the concrete environment of the church, created by people for communion with the divine world<sup>8</sup>.

The image of a cloud of light issuing from the altar is preserved in tradition, and is familiar to many who have participated in Orthodox liturgies when the morning light penetrates a church’s eastern sanctuary window and enters the worshippers’ space through a swirling cloud of incense. However, few will have pondered the sources and Jewish symbolism of the action taking place. In order to understand the context of the oldest image of the ‘Transfiguration’ it is important to recall that it appears at the foot of Mount Sinai, where the most important cloud theophany took place. The luminous cloud on ‘God’s Mount Horeb’ and the iconography of the mandorla reveal the boundaries of one manifestation.

We find the most original image of the cloud of light, *kavod / doxa*, in Hagia Sophia of Constantinople, the most magnificent temple of the Christian tradition, which acquired its contemporary appearance during the Emperor Justinian’s reign in the 530s. This astonishing, constantly dynamic, symbolic image was part of a grandiose ‘lightscape composition’, which included a complex hierarchy of zones of light, in relation to which the architectural body of the church was perceived as a huge and preciously decorated shell. It is now clear that Hagia Sophia is not simply an outstanding architectural structure but a great project of hierotopy, a grandiose spatial icon created by means of the most complex dramaturgy of fire and light. As well as the sunlight and the flame of the lamps, we recall that the twinkling gold of the mosaic arches, the inlaid marble evoking an image the walls ‘of precious stones’ from the Revelation of St John (Rev 21: 18–20), the glittering gold and silver of the altar area, the sanctuary screen, the ambo, and of innumerable liturgical vessels, also participated in the hierotopical action. I would argue that an explanation for the long unresolved question of why the walls of Justinian’s Hagia Sophia lacked flat, figurative images may be

found precisely in this project of a spatial icon, created by light, of the invisible God. Figurative art would obviously clash with the simultaneously iconic and performative luminous image, the spatial icon of the Heavenly Jerusalem.

In this context we turn our attention to a most important peculiarity of Hagia Sophia, which was revealed and recognized only very recently in my work and that of several scholars. Byzantine ekphrasis tells us that the ecclesiastical environment was perceived as fundamentally mobile, moving in circular fashion and, moreover, whirling.

The image of the ‘whirling church’ arises as a sort of refrain in Paul the Silentiary’s poetic descriptions of Hagia Sophia, composed in 563 on the occasion of the Great Church’s second consecration<sup>9</sup>. The theme of whirling comes up in various places in a text full of vivid detail and ‘written from life’. For example, in the description of the sanctuary the author declares: ‘Thus extending [your] gaze to the eastern semicircles, you would see an eternally whirling wonder’<sup>10</sup> (stanzas 398–399), or, even clearer, describing the cupola: ‘The dome, rising above into the endless air, rotates like a ball from all around, so a twinkling heaven encircles the coverings of the building’ (stanzas 489–491).

Researchers have long explained these images as impressions of an effect created by the architecture, in which the motif of overflowing, in some senses ‘circling’, lines plays a fundamentally important role in rendering the visible bulk of the building immaterial. However it is now clear that there was a different cause: Paul the Silentiary was describing a ‘hierotopical project’ of especially sacred space, which the brilliant architecture, amongst other things, contributed to.

The device of the ‘choros’ — a huge, circular polycandelion (chandelier) that hung beneath the dome and, with its burning lamps, created a circle of whirling light which repeated the similarly whirling circle from the 40 luminous windows in the base of the cupola — testifies to the carefully thought out and elaborated nature of the design. A circle of lamps was also set out along the marble cornice separating the space of the cupola and the nave. This is poetically compared to a necklace of ‘glittering fire’, which ‘my sovereign fastened around the entire vault, achieving a moving circle of light’ (stanza 867–870).

Dangling from the dome, moreover, above the heads of the worshippers, was a multitude of copper chains (around 150 in total)

to which silver discs were attached (fig. 13). These bore a cut-out image of a cross, and all the evidence suggests that this cross-shaped hole would have held a large lamp (stanzas 827–830).

Similar chandeliers, with refined design and inscriptions created by oxidization on silver, have survived in hoards of liturgical silver from the sixth century. According to Paul the Silentiary, the circle-chandeliers represent ‘a circling chorus of bright lights’ (stanza 818) and ‘a circular choir of highly shining lights is assembled ... you see the sparkling stars of a heavenly garland’ (stanzas 830–833).

More citations might be given, but from the above it is clear that Paul the Silentiary’s ‘eternally circling wonder’ is not simply a poetic image, but a reflection of the global design embodied in the space of Hagia Sophia with the help of special devices — a cutting-edge technology of sorts. To use the terminology of contemporary art, we might describe this phenomenon as a multimedia installation aiming to create an image in space that cannot be reduced to the sum of its parts, nor to any flat representations. And key to this multicomponent, refined spatial image was the idea of whirling light as a visible Theophany, the sources of which may be found in Neoplatonist philosophy and the theology of Pseudo-Dionysius the Areopagite.

In the context of hierotopy, we are talking about the spatial icon of Hagia Sophia, conceptually thought out and elaborated in detail, in which physical reality was united in one whole with the imaginary world present in the consciousness of the prepared viewers. The main spatial icon of the Byzantine empire — and together with it many other artistic phenomena — cannot be adequately described and interpreted outside of this unity, which is beyond basic positivist analysis, both iconographic and stylistic.

As is clear from the above, in Byzantine tradition the phenomenon of the Luminous cloud in church domes, sanctuaries and other spaces was the most arresting ‘ariel icon of the Heavens’, that ideal Image of God which subsequent practice translated into flat pictures. Memory of the great ‘ariel’ hierotopical imagery was preserved in iconography, rituals, architecture, however, albeit at times completely unconsciously.

ABSTRACT. Our recent studies have shown that the phenomenon of ‘spatial icons’ played a great role in the sacred space of the Byzantine church and influenced several forms of artistic creativity. They appeared in the air like visions, mediating in the trans-

forming of a beholder from the earthly to the heavenly realm. These images had a special meaning in church space, which was conceived, according to Byzantine liturgical commentaries, as the ‘Heavenly Kingdom on Earth’. The Air with the dramaturgy of Light was a leading means in the forming of this sacred environment.

The paper deals with a new hypothesis concerning the phenomenon of luminous clouds in the domes of Byzantine churches. The ‘Great Church’ of the Empire — the cathedral of Hagia Sophia in Constantinople (dating back to 6<sup>th</sup> century A.D) provides the most striking example. Even in its current state of preservation, when we are able to see only the material shell of the building, it is clear that we are not only dealing with a masterpiece of the world architecture or a mystical place of divine presence, but with a particular project of spatial imagery, which was created by concrete people in concrete historical circumstances. The project included immovable architectural forms and sacred images, as well as changing of liturgical vessels and ritual gestures, dramaturgy of lighting and olfactory effects (various incenses), resounding words and recollections of miracle-stories — all woven together into one single whole. This specific creativity consisting in formation of spatial imagery has been called *hierotopy*.

Characteristically, whole aspects and types of creativity could not be properly discussed outside a hierotopic framework, which is not linked to positivist classifications of objects. For instance, such considerable phenomenon as the dramaturgy of lighting occurs beyond the boundaries of traditional disciplines. As recent studies have convincingly demonstrated, within the space of Justinian’s Hagia Sophia, which originally did not have any figurative images, the image of God was created by the most sophisticated system of lighting, including the natural light of the sun, moon and stars, reflected by the golden mosaics, marble decorations, silver furnishings and vessels, as well as by the fire burning in innumerable, sometimes moving, lamps and in thousands of candles visible through the transparent smoke of incense.

There also existed a complicated system of artificial light, which is now being reconstructed with the help of various archaeological and written sources. If we summarise the results of the most recent studies, we would see that the entire environment of Hagia Sophia was conceived by Justinian and his genius master builders as the most powerful spatial icon of the Lord made of light. Moreover this was a fundamentally performative icon — that



is, it existed in continuous fluidity and dynamics, its movement never solidifying or arresting itself. In addition, this ideal iconic image was not flat but fundamentally spatial.

Thus, the most complicated system of natural light was conceived here: it woke the imaginations of present day architects and conceptual artists. A living, changing and unbelievably rich environment of light was created within the church through the system of mirror reflections. Anthemios of Tralles and Isidoros of Miletus (by the way, not professional master-builders but the best optical engineers of that time) developed the system of reflections for the first cupola of Hagia Sophia, which was notably flatter than the cupola we see today. They used the mosaic window sills in the drum as reflectors, which refracted the light into the cupola and, more importantly, also lit up the cupola at night. When there was no sunlight, they reflected the light of the stars and moon, thus, creating the effect of a continuously illuminated cupola of the nocturnal Hagia Sophia. In other words, a glittering and blinking cloud of light hung over the cupola.

How can we understand the revealed phenomenon, what was the meaning of this luminous cloud? I have argued elsewhere that it was a visible embodiment of the famous biblical notion and symbol, the so-called *Kavod* in Hebrew, or *Doxa* in Greek, or *Slava Bozhia* in Church Slavonic (literally meaning “Glory”). According to the Bible, God reveals himself to the people in the form of a luminous cloud which hovered over the Ark of the Tabernacle, or led Jewish people through the Desert (Ex. 16,10; 24,12–18; 34,5; 40,34). To the best of my knowledge, nobody has suggested before that it was an original Judeo-Christian proto-icon which did not break the Second Commandment and, therefore, was the ideal image of God. As it seems, it made a great impact upon Christian visual culture. We all remember that this luminous cloud appeared in the Gospels at the moment of Transfiguration, descending upon the Apostles in attendance.

In the Early Christian imagery the luminous and fiery cloud was combined with the anthropomorphic image of Christ. The characteristic example is the six-century mosaic in the altar apse of Sts Kosmas and Damian basilica in Rome, where we are able to see not just a merely triumphant image of Christ clad in the golden robe, but the luminous and fiery clouds resembling the Divine Ladder and the Sacred Way appearing with Christ from Heaven, as another image of God revealed in the Second Coming. So, the idea of the luminous cloud was significant and quite alive in the

minds of the sixth century people, when Hagia Sophia of Constantinople was being created. It preserved its significance in later phenomena of Byzantine hierotopy and iconography, including contemporary Russian Orthodox church, sometimes without any historical memory of the performative nature and the symbolical concept of the luminous cloud as the *Kavod* — *Doxa* — *Slava Bozhia*.

#### NOTES

<sup>1</sup> *Lidov A. M. Ierotopiia. Prostranstvennye ikony i obrazy-pardigmy v vizantiiskoi kul'ture. Moscow 2009 (see also www.hierotopy.ru).*

<sup>2</sup> *Lidov A. M. 'Vrashchaiushchiisia khram. Ikonicheskoe kak performativnoe v vizantiiskoi kul'ture' // Prostranstvennye ikony. Performativnoe v Vizantii i Drevnei Rusi. Moscow 2011. Pp. 27–51; Idem. 'Iudeo-khristianskaia ikona Sveta: ot siiaiushchego oblaka k vrashchaiushchemusia khramu' // Obraz i simvol v iudeiskoi, khristianskoi i musul'manskoi traditsii. Moscow 2015. See also: Isar N. 'Chorography (Chôra, Chôros, Chorôs) — a performative paradigm of sacred space in Byzantium' // Ierotopiia. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi / Ed. by A. M. Lidov. Moscow: Indrik, 2006. Pp. 59–90.*

<sup>3</sup> The Heavenly Jerusalem was the most important paradigm-image, supplemented by a whole series of others: *Lidov A. M. 'Ikona-zavesa. Obraz-paradigma kak novoe poniatie istorii kul'tury' // Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij, I. Napoli, 2010. Pp. 265–275; Idem. "Obraz-paradigmy" kak kategoriia vizual'noi kul'tury. Ierotopicheskii podkhod k istorii iskusstva // Iskusstvoznanie, 3–4, 2011. Pp. 109–122; Idem. 'Sviashchennye vody v prostranstve khrama: "Raiskie reki" kak obraz-paradigma vizantiiskoi ierotopi // Sviataia Voda v ierotopii i ikonografii khristianskogo mira. Moscow 2017. Pp. 159–183. See the chapter 'Nebesnyi Ierusalim' in Lidov A. M. Ikony. Mir sviatykh obrazov v Vizantii i na Rusi. Moscow 2013.*

<sup>4</sup> *Potamianos I. Byzantine Church Space: A Holy Mountain of Light and Shadow // The Hierotopy of Holy Mountains in Christian Culture / Ed. by A. Lidov. Moscow 2019; Idem. The concept of temenos and the sectioning of light // Icons of Space. Advances in Hierotopy. A Tribute to Alexei Lidov on His Sixtieth Anniversary / Ed. by J. Bogdanovic. Routledge, London & New York, 2021. Pp. 68–91.*

<sup>5</sup> *Loerke W. Observations on the Representation of Doxa in the Mosaic of Santa Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai // Gesta 20/1 (1981). Pp. 15–22.*

<sup>6</sup> For a detailed analysis of this scene see: *Elsner J. The Viewer and the Vision: the Case of the Sinai Apse // Art History 1994. Vol. 17/1. Pp. 81–102.*

<sup>7</sup> *Nelson R. Where God Walked and Monks Pray // Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. by R. Nelson, K. Collins. Los Angeles, 2006. Pp. 19–33.*

<sup>8</sup> On this, see: *Lidov A. M. Dramaturgiia sveta kak forma ierotopicheskogo tvorchestva // Ierotopiia Ognia i Sveta v kul'ture vizantiiskogo mira / Edited by A. M. Lidov Moscow, 2013. Pp. 15–17.*

<sup>9</sup> *Paul le Silencieux: Description de Saint Sophie de Constantinople / Edited by M.-C. Fayant, P. Chuvin. Die, 1997. Pp. 146–149. For a new Russian translation see: Vinogradov A. Yu., Zakharova A. V., Chernoglazov D. A. Khram Sviatoi Sofii Konstantinopol'skoi v svete vizantiiskikh istochnikov. St Petersburg, 2018.*

Pp. 386–387. For analysis of this text, see: *Fobelli M. L. Un tempio per Giustini- ano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005; Macrides R., Magdalino P. The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia // Byzantine and Modern Greek Studies, 12 (2012). Pp. 43–82.*

<sup>10</sup> Here and henceforth I use the old interlinear translation: *Pavel Silentsiarii. Opisanie khrama Sv. Sofii / Translated by S. I. Sivak // Iskusstvo Drevnei Rusi i stran vizantiiskogo mira. Materialy nauchnoi konferentsii, posviashchennoi V. A. Bulkinu. St Petersburg, 2007. Pp. 266, 270.*

Л. С. ЧАКОВСКАЯ

## УМОПОСТИГАЕМЫЕ НЕБЕСА: БУКВЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ В ЕВРЕЙСКОЙ И РАННЕХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

*Бецалел умел сочетать буквы, посредством  
которых небо и земля были сотворены.*

Вав.Талмуд, трактат Берахот, 55а

Во время Адриановых гонений в Иудее II в. н. э. римские воины вели на казнь почтенного старца. Это был знаменитый законоучитель раби Ханина бен-Тетрадион, который, несмотря на все запреты, собирал народ и учил его Торе. Рассказывали, что когда римские воины пришли за ним, старец взял свой свиток Торы и отправился на казнь. Его смерть была ужасна. Раби Ханину завернули в его собственный свиток Торы и поставили на костер; сырая шерсть была положена ему на грудь для продления его мучений. «Я был бы в отчаянии, — сказал он, — если бы я был сожжен один; но так как вместе со мною сжигается Тора, то Божественная сила, которая отомстит за поругание святыни, отомстит и за меня». Удрученные горем ученики спросили его: «Что ты видишь, учитель?» «Я вижу, — ответил он, — как горит пергамент и буквы Торы поднимаются к небу»<sup>1</sup> (Абода Зара, 17б–18б:18).

Даже римляне ко II веку хорошо знали о том почтении, которое окружает святой язык — *лешон ха-кодеш*<sup>2</sup>. Представление о святости языка Священного Писания и Храма, отличающегося от арамейского разговорного, окончательно оформилось в эпоху Второго Храма. После разрушения Храма в 70-м году идеи святости языка и написанного на нем легли на питательную почву религиозных поисков, став важной составляющей не только еврейской, но и раннехристианской культуры<sup>3</sup>. Хотя представления о святости написанного присущи многим древним культурам<sup>4</sup>, однако именно в иудаизме и христианстве значение и статус записанного слова Священного Писания было таким высоким, что «священная грамотность»<sup>5</sup> стала неотъемлемой составляющей культурной истории<sup>6</sup>.

В эти важные века диалога и поисков появились памятники, которые так же трудно отнести к какой-либо категории предметов искусства, сколь трудно оценить их художественные качества. Это «буквенные памятники», предметы, происходящие из разных контекстов, но объединенные тем, что главным действующим лицом в них являются сами *буквы*, а иногда можно говорить и об изображениях, построенных по законам, присущим письменному языку в большей степени, чем языку искусства.

В 1911 г. Альбрехт Дитрих, специалист по античной религии и магии, выпустил статью «Памятники ABC»<sup>7</sup>, в которой впервые обратил внимание, что процарапанные или написанные алфавиты или просто перечисление нескольких букв в искусстве Средиземноморья превратилось в формулу, которая могла служить выражением целого комплекса идей<sup>8</sup>. Собранный им корпус греческих, этрусских и оскских алфавитов оказалось невозможным объяснить «упражнением писцов» — слишком разный контекст и способ использования был у каждого памятника<sup>9</sup>. Вслед за этой работой в 1922 г. появилась книга профессора Берлинского Университета Франца Дорнциефа «Алфавит в мистике и магии»<sup>10</sup>. Его также интересовали в основном памятники греческой эпиграфики в широком историческом и религиозном контексте. Он сумел дополнить корпус, собранный до него, существенно расширив христианскую составляющую.

После этих работ культурная история алфавита мало привлекала к себе внимание<sup>11</sup>, хотя примечательно, что работа со шрифтами и надписями оказалась принципиальной составляющей авангарда. В художественной практике ВХУТЕМАСа В. Фаворский создал свою теорию шрифта, в которой буква и фон — силовое поле, вызывающее букву к жизни, — составляют неразрывное целое, а буква обладает способностью передавать особенности звучания речи<sup>12</sup>.

В 1995 году письменность как отражение всего поля культуры стала темой монографии художницы и художественного критика Иоганны Дрюккер «Лабиринт Алфавита: буква в истории и воображении»<sup>13</sup>, которая поставила перед собой цель представить историю взаимоотношений человечества и букв как историю прикосновения к символу.

В древности и в поздней античности слова и буквы естественно сочетаются с изображением в граффити. Мир античного граффити оказался окном в мир повседневности и

стал отдельной областью исследований совсем недавно<sup>14</sup>. Например, граффити как образ молитвы стал темой выставки «Граффити как молитва вдоль по Нилу. Эль-Курру, Судан» в Археологическом Музее Келси в Мичигане<sup>15</sup>. Последний симпозиум византийских исследований был целиком посвящен бытованию текстов, в том числе на артефактах в Византии, а сборник материалов стал важной вехой изучения роли надписей в византийской культуре<sup>16</sup>.

В настоящей статье я хочу представить широкую картину функционирования записанного текста в качестве произведения искусства на примере разных категорий памятников Средиземноморья. Особое внимание будет уделено памятникам еврейской традиции, происходящим со Святой Земли, что позволит сузить иначе необъятный материал исследования. Буквенные памятники никогда ранее не рассматривались как самостоятельная и важная составляющая еврейского искусства, ставшая, в том числе, фундаментом для византийского отношения к записанному слову.

### Памятники развития алфавитной письменности

Еще до образования еврейского государства, до того, как евреи пришли на Святую Землю, территория древнего Ханаана находилась в самом центре формирования алфавитной письменности в конце Бронзового века. Аккадский язык, диалектами которого были вавилонский и ассирийский, оставались официальными письменными языками международной дипломатии во II тыс. до н. э., затем, к VI в. до н. э., их сменил арамейский. В I тыс. до н. э. в Средиземноморье возникло несколько систем семитской письменности. Финикийское алфавитное письмо явилось продолжением древнего прото-ханаанского (XVIII–XVII вв. до н. э.) и прото-синайского письма (надпись из Серабит аль-Хадим XV века), и из них сложилась и палео-ивритская письменность (около 800 г.), и арамейская (около 700 г.), которую евреи усвоили после вавилонского плена<sup>17</sup>. Приход евреев в древний Ханаан относят к XIV–XIII вв. до н. э., а время царя Давида — к X в. до н. э. Время существования Иудейского царства (1000–586 гг. до н. э.), которое закончилось вавилонским пленом, делится на ранний период (X–IX вв.), очень скудно представленный археологически, и поздний, о котором мы знаем существенно больше.

Памятники языка допленного периода представляют собой надписи, часто состоящие из одного слова. Среди них появляются абecedарии — написанные (процарапанные) буквы алфавита, идущие в алфавитном порядке, или иногда первые несколько букв. Самый ранний на сегодняшний день абecedарий — это остракон Избет Сарта ('Izbet Sartah) (XII в. до н. э.), который представляет собой полные 22 буквы прото-ханаанского алфавита.

В Бет-Шемеше, рядом с Иерусалимом, был также найден абecedарий (XIV–XII вв. до н. э.), написанный прото-ханаанским письмом на глиняной табличке<sup>18</sup>.

Абecedарий из Тель Зайта (Tel Zayit), датируемый X в. до н. э., позволил ученым предполагать широкое распространение грамотности в древней Иудее<sup>19</sup>.

Алфавитные надписи безусловно интересуют прежде всего исследователей языка, но есть два аспекта, на которые необходимо обратить внимание при изучении пространственной структуры алфавита:

1. Алфавит воспринимается как объект, несущий самостоятельную информацию: в самой последовательности букв есть что-то понятное древнему человеку и выходящее за пределы утилитарного использования. На сегодняшний день принято считать, что абecedарии — не продукт «школьных упражнений»<sup>20</sup> и, видимо, выполняли роль талисманов (о большем трудно судить)<sup>21</sup>. Краткие и длинные алфавиты встречаются как на предметах повседневного использования, так и на именных вещах, принадлежащих знати. Абecedарии бывают включены в надписи, а значит имеют то «означаемое», на которое они указывают. Тем самым в последовательности букв открывается простор для образной фантазии, для того, чтобы в будущем воспринимать алфавит как своеобразный нефигуративный образ Всевышнего.

2. С древнейших времен последовательность букв алфавита могла быть оформлена художественно. Уже на абecedарии из Бет-Шемеша, например, буквы идут по периметру вытянутой овальной глиняной таблички, оставляя левую сторону овала пустой, так что алфавит выстраивается в направленную справа налево дугу. Для того, чтобы прочесть абecedарий, надо поворачивать его на 180 градусов.

В 2022 году была опубликована находка из Лакиша, города, бывшего сначала Ханаанским, а потом иудейским. На двустороннем гребне из слоновой кости вырезана надпись — пер-

вая цельная фраза на ранне-ханаанском алфавитном письме<sup>22</sup>: «Пусть этот бивень уничтожит вши в волосах и бороде». 17 букв алфавита процарапаны на гребне довольно необычным способом: надпись разделена на две строки, которые по-разному ориентированы. Так как гребень двойной (один для волос, другой для бороды), то когда хозяин хотел причесать бороду, он видел одну часть надписи, а когда собирался расчесать волосы — то другую часть. Как и в абecedарии из Бет-Шемеша, чтобы прочесть надпись, гребень необходимо поворачивать в руках.

Итак, с момента своего зарождения алфавитная письменность выстраивает свои отношения с носителем — будь то слоновая кость или керамика.

### Палеоивритская письменность и идея силы имени

В Кунтиллет-Аджруде, городище X–IX вв. до н. э. на северо-восточной части Синайского полуострова, находящемся на самой границе Израильского царства, сохранился целый корпус надписей разного характера как на иврите, так и на финикийском языке. Их обнаружение во время раскопок 1970х годов стало научной сенсацией. В многочисленных культовых надписях говорилось о божестве, которого звали Яхве, а также о его жене Ашере и о других божествах. Судя по сохранившемуся абecedариям, последовательность букв заняла прочное место среди образцов письменности Железного века<sup>23</sup>. В Кунтиллет-Аджруде в надписи на штукатурке (№ 4.2) появляется фраза «имя Божие», что свидетельствует о сформировавшемся понятии святости имени Бога. Это позволило некоторым исследователям говорить, что «корни библейского богословия имени следует искать в царстве Израиля в VIII веке»<sup>24</sup>. Желание передать тайну имени в знаке-символе можно найти и в надписи из Вифсаиды<sup>25</sup>. Слово «имя» (leshem) тут сопровождается изображением анкха. Смысл фразы реконструируется как «во имя Божие», но при этом само имя заменяется египетским знаком Вечности. Так в надписях мы видим поиск нефигуративного, символического изображения для божества, которого нельзя изобразить.

Укоренение письменности в повседневной жизни — в святительских надписях, печатях, абecedариях — в большой мере способствовало развитию науки и литературы и распространению знаний во всех слоях общества и, в конечном

счете, привело к записи библейских повествований<sup>26</sup>. Закрепленное в слове благословение было найдено на серебряном амулете из долины Геенном<sup>27</sup> в Иерусалиме со словами священнического благословения (Чис. 6:24–26).

Около 800 г. до н. э. иврит появляется на печатях и буллах Иудеи, и письмо впервые становится важной составляющей идентичности. В городе Давида было найдено более 300 булл периода IX–VI вв. до н. э., так что один из домов даже получил название «дом булл»<sup>28</sup>. Печати скрепляли свитки, сделанные из папируса и потому не сохранившиеся<sup>29</sup>.

Книги Царств говорят о писцах Давида. При дворе Соломона началась работа по кодификации Священного Писания, и письменность постепенно стала неотъемлемой составляющей еврейской идентичности.

### Как письменность стала частью самосознания

Все древние религиозные тексты подразумевают, что божество говорит на том языке, на котором говорит слушающий и понимающий эту речь человек, и Библия не исключение. Однако требования «написать» и запомнить, постоянно звучащие в Священном Писании («...*напиши* сие для памяти в книгу и внуши» — Исх. 17:14; «И сказал Господь Моисею: *напиши* себе слова сии... — Исх. 34:27) уникальны для иудаизма как *исторической религии*, то есть такой, в которой народ осознает себя не частью природы (как в естественных, языческих религиях), а частью истории, ибо только в истории может быть осуществлен Закон, которому народ добровольно подчинился<sup>30</sup>. Когда-то природные праздники Ханаана последовательно превращались евреями в исторические (например, празднование наступления весны превратилось в воспоминание об исходе из Египта, Песах). Богослужебный цикл отражал события Пятикнижия, которое стало книгой, способной в будущем заменить еврейскому народу территорию, государственность и — главное для нашей темы — предложить образцовый язык, язык библейских событий.

Древний Ханаан был регионом многих языков, и процесс осознания собственного языка происходил медленно. До вавилонского плена в Библии язык «иврит» даже не упоминается (только пророк Исайя упоминает о том, что в Иерусалиме говорили «по-иудейски» — Ис. 36, 4; Цар. 18), но никакого принципиального значения этому не придается. Во второй

половине I тысячелетия до н. э. иудеи постепенно переходят на так называемый квадратный («ассирийский» или арамейский) шрифт, который используется до настоящего времени при переписывании Пятикнижия. На протяжении всей истории евреи, видимо, использовали и иврит, и арамейский язык.

Сложение Библейского корпуса — процесс, растянутый во времени и в основном относящийся к периоду после плена. Тогда же, в книге Неемии, посвященной после пленному восстановлению Иерусалима, Неемия с осуждением пишет, что те из народа, кто взяли себе жен язычниц, не могут передать детям знание языка, «и оттого сыновья их вполнину говорят по-азотски, или языком других народов, и не умеют говорить по-иудейски» (Неем. 13:24).

Вавилонский плен и утрата Иерусалима и Храма привели к тому, что библейское откровение стало восприниматься как единственное воспоминание о «родине». Видимо, из плена евреи вынесли представление о свитке Торы как драгоценном предмете, который необходим для объединения народа вокруг Закона.

Про внешний образ свитков Закона, которые должны храниться в Храме, Неемия не говорит ничего. При этом уже в момент записи и редактуры текстов писцы начинают использовать пространственный аспект письма. Например, собирая псалмы, приписываемые Давиду, — древнейшие в Псалтири, — они объединили 10 псалмов (с 14-го по 23-й) в структурированную группу, в центре которой находится 18-й псалом, а остальные расположены по принципу хиазма: молитвы входа по краям, затем молитвы веры, молитвы о помощи, царские молитвы и в центре — 18-й псалом, псалом Торы, который говорит о сотворении мира Богом<sup>31</sup>. Таким образом, читающий не только читает и произносит текст, но и воспринимает его как изображение, дополняющее прочитанное. Некоторые псалмы были написаны как алфавитный акростих. Первые буквы первых строк псалмов 111-го, 112-го и 145-го выстраиваются в последовательность букв алфавита, что снова говорит о преобладании визуального восприятия над слуховым. Когда был записан текст о том, как Бог сотворил мир десятью властными решениями, псалмопевец, говоря о еврейском Боге, восклицал: «Словом Господа сотворены небеса, и духом уст Его — все воинство их» (Пс 32:6).

Ко времени Второго Храма и после его разрушения представление о святости алфавита оказывается в иудаизме на-

столько укорененным, что до недавнего времени вопрос о генезисе этого представления не задавался<sup>32</sup>.

Книга Юбилеев, или Малое Бытие, текст конца периода Второго Храма, утверждает в дошедшей до нас ефиопской версии: «И было всего сотворено в шесть дней *двадцать два рода*. И Он закончил все Свои произведения в шестой день — все, что на небе и на земле, и в морях, и в долинах, во свете и во тьме и всюду»<sup>33</sup>. Число двадцать два не объясняется, однако хронограф VIII века Георгий Синкелл приводит отрывки Книги Юбилеев<sup>34</sup>, в котором все происходящее в семь дней творения уподоблено буквам алфавита, о чем напрямую говорится: «Всего всех творения — двадцать два, соответственно двадцати двум еврейским буквам, затем двадцати двум еврейским книгам и наконец двадцати двум поколениям от Адама до Иакова, как говорится в Малом Бытии, которое называют иные откровением Моисея»<sup>35</sup>.

Итак, мы видим, в какую сторону шло осмысление числа «двадцать два» в византийский период и как идея уподобления творения алфавиту прорастает в христианской культуре.

Если Книга Юбилеев только намекает на алфавит как основу творения, то Книга Творения — Сефер Йецира, удивительный текст, восходящий к периоду Второго Храма и ставший основой для средневекового еврейского мистицизма по крайней мере с X века, — уже подробно описывает загадку творения<sup>36</sup>. Без объяснения или обоснования автор вводит читателя в видение, в котором мир творится, и его многообразия и порядок уподоблены буквам. Книга, подобно Книге Юбилеев, представляет собой комментарий на книгу Бытия.

Первая глава открывается видением того, как «тридцатью двумя чудесными путями Мудрости вырезал УАН, Господь воинств, Бог Израиля, Бог Живой, Бог Всемогущий (...), Он сотворил Свое мироздание тремя сефарим («счисления»; «(группы) письмен». — *Прим. пер.*): (через) сефер («письмо (буква)»; «писание»; «книга». — *Прим. пер.*) и сефар («число», «счет», «мера». — *Прим. пер.*), и сиппур («речь». — *Прим. пер.*) (гл. 1:1)»<sup>37</sup>. Буквы лежат в основе мироздания, и этот тезис развивается далее в каждой из глав: «Вот двадцать две буквы, <на которых основал> (мироздание) УАН, Господь воинств, Бог Живой, Бог Израиля» (гл. 5:6)<sup>38</sup>.

«2. Десять сефирот (букв, «цифр», «чисел». — *Прим. пер.*) без ничего и двадцать две буквы основания: три матери, <и семь> двойных, и двенадцать простых» (гл. 1:2 и 1:9). «

Он (Бог. — *Прим. пер.*) вырезал и высек посредством него двадцать две буквы основания: три матери, и семь двойных, и двенадцать простых, но один Дух (исходит) из них» (гл. 1:11)<sup>39</sup>.

Читаем далее: «1. Двадцать две буквы, вырезанные Голосом, высеченные Ветром (или «Дыханием» — *Прим. пер.*) (гл. 2:1), (...) двадцать две буквы — Он вырезал их, высек их, взвесил их, (взаимо)заменял их, сложил их, и образовал посредством них душу всего созданного и душу всего, что должно быть создано в будущем» (гл. 2:3). Автор говорит об этом и более подробно: «Он вырезал и высек посредством него «тоху и боху» (Быт. 1:2)<sup>40</sup>, «ил и (глиняное) месиво» (Ис. 57:20); вырезал их, как своего рода клумбы, возвел их, как своего рода стены, простер их, как своего рода навес»<sup>41</sup> (гл. 1:12).

Удивительное нововведение Сефер Йецира состоит в подробном рассмотрении пространственного аспекта букв: буквы имеют объем, они высекаются, подобно скульптуре, они становятся «материальным», а не умозрачительным началом и основой для элементов мироздания.

В развернутой версии Книги содержится знаменитое описание характера каждой из букв: «(1) Он воцарил (букву) бет (ב) и повязал ей венец (...), — и образовал посредством нее Сатурн в мироздании, и Субботу в году, и рот у человека. (2) Он воцарил (букву) гимел (ג), и повязал ей венец (...) — и образовал посредством нее Юпитер в мироздании, и первый (день) недели в году, и правый глаз у человека [«и мир, благополучие, и зло». — *И. Т.*]. (3) Он воцарил далет (ד), и повязал ей венец (...), — и образовал посредством нее Марс в мироздании и второй (день) недели в году, и левый глаз у человека [«и мудрость, и глупость». — *И. Т.*]. (4) Он воцарил (букву) каф (כ), и повязал ей венец (...), — и образовал посредством нее Солнце в мироздании и третий (день) недели в году, и правую ноздрю у человека [«и богатство, и бедность». — *И. Т.*]. (5) Он воцарил (букву) пе (פ), и повязал ей венец (...), — и образовал посредством нее Венеру в мироздании и четвертый (день) недели в году, и левую ноздрю у человека. (6) Он воцарил (букву) реш (ר), и повязал ей венец (...), — и образовал посредством нее Меркурий в мироздании и пятый (день) недели в году, и правое ухо у человека. (7) Он воцарил букву тав (ת), и повязал ей венец, — и сочетал их, одну с другой, — и образовал посредством нее Луну в мироздании и шестой (день) в году, и левое ухо»<sup>42</sup>.

Алфавит мы видим и на небе, так как светила небесные — это буквы: «Он вырезал их, и высек их, и взвесил их, и (взаимо)заменял их, и образовал посредством них двенадцать созвездий в мироздании, двенадцать месяцев в году, двенадцать основных членов тела у человека. И вот двенадцать созвездий в мироздании: Овен (Тале), Телец (Шор), Близнецы (Те'омим), Рак (Сартан), Лев ('Арийе), Дева (Бетула), Весы (Мо'знайим), Скорпион ('Акрав), Стрелец (Кагишат), Козерог (Геди), Водолей (Дели), Рыбы (Дагим). И вот двенадцать месяцев в году: нисан, иййар, сиван, таммуз, ав, эллул, тишре, мархешван, кислев, тевет, шеват, адар» (гл. 5:4)<sup>43</sup>. Так алфавит находится в основании мироздания вполне реально, через составляющие небесного свода.

Иногда буквы указывают на Творца, и тогда в этом сочетании букв содержится великая сила. Именем Божиим, тетраграмматоном, запечатлены Бездна, Восток, Запад, Юг и Север (гл. 1:14): «Он избрал три простых (буквы) и установил их в Своем Великом Имени. И запечатал ими шесть пределов (мироздания). И оборотился к Верху, и запечатал его. Шесть: Он запечатал Низ. И оборотился к Низу, и запечатал его. Семь: Он запечатал Восток. (...) Восемь: Он запечатал Запад. И оборотился вслед ему, и запечатал его. Девять: Он запечатал Юг. И оборотился направо, и запечатал его. Десять: Он запечатал Север. И оборотился налево, и запечатал его»<sup>44</sup> (гл. 1:14).

Уже Авраам сумел постичь тайну букв: он «глядел, и смотрел, и исследовал, и уразумел, и вырезал, и высек, и сложил, и образовал («создал». — Прим. пер.), и (это) ему удалось. Потому Бог и назвал Авраама «возлюбленным» (Быт. 15:6) и заключил с ним «завет языка»: «Он привязал двадцать <две> буквы к языку его. И Вездесущий открыл ему тайну Свою. Он протянул их через воду, опалил их огнем, сотрясал их ветром, обжигал их семью <планетами>, управлял ими двенадцатью созвездиями» (гл. 5:10)<sup>45</sup>.

Постижением тайн алфавита и творения займутся средневековые мистики и кабаллисты, а вот материальный аспект букв станет отправной точкой для художественной фантазии, как в еврейской, так и в христианской среде. В ее реализации необходимую роль сыграла встреча еврейской традиции с античной философией.

Византийский монах из монастыря Саввы Освященного в Иудейкой пустыне, как будто зная Сефер Йецира, в VI веке

задается вопросом о загадке, содержащейся в буквах алфавита. В «Речи, произнесенной Аба Саба, священником и отшельником, о загадке, содержащейся в буквах алфавита, тайне, которую никто из философов древности не смог объяснить»<sup>46</sup>, греческий язык уподоблен ивриту: в нем также 22 буквы, а две буквы — хе и ипсилон (?) — были добавлены позже философами, и их тайна скрыта от основания мира<sup>47</sup>. Физический облик букв требует объяснения, которое и предлагается автором. Гай Струмза исследовал очевидные параллели между этим текстом и еврейским образцом и пришел к выводу, что и настоящий текст, и Сефер Йецира восходят к более ранней традиции, отражающей иудее-греческую среду<sup>48</sup>. Восходящее к Платону представление о буквах как элементах мироздания отражено в греческом языке. С древности греки испытывали восхищение перед египетским письмом и считали, что у тех есть священный язык и язык повседневный («У них употребляется, впрочем, двоякого рода письмо: одно называется священным [иератическим], а другое демотическим [общенародным]»<sup>49</sup>. Ему вторил Диодор Сицилийский. Платон также обратился к природе языка, и слово *stoicherion* (буква) стало метафорически означать элементы вселенной. Так элементы космологии (вода, земля, огонь и воздух) и буквы стали омонимами<sup>50</sup>. Собственно, мистика алфавита основана именно на общей природе слов и элементов, подразумеваемой их общим названием. В Тимее 47e–48b элементы вселенной уподоблены буквам, и к этому тексту будут часто обращаться христианские мыслители. Про «стихии мира» (*stoicheion tou kosmou*) говорится в Послании Колоссянам (2:8). Так буквы оказались связанными с космогонией в греческой, а затем и в христианской традиции, в которой «формы букв представляют формы элементов сотворенного мира (22)<sup>51</sup>. В византийской традиции слово *stoicheion* стало означать небесное тело, духа или демона, «превращаясь от чего-то бесконечно малого [буква] в бесконечно большое»<sup>52</sup>.

И Сефер Йецира, и рукопись из монастыря Саввы Освященного имеют один источник и, как писал Г. Шолем, в них «сочетание позднеэллинистической, быть может, даже позднеоплатонической мистики чисел с истинно еврейскими идеями о тайне букв и языка проявляется со всей очевидностью»<sup>53</sup>. Гай Струмза приходит к выводу, что «христианская пайдея (...) или по меньшей мере монашеская пайдея, отраженная в этом тексте, является греческой по форме и еврейской по со-

держанию»<sup>54</sup>. Творение мира через буквы означает, что «мир и шрифт должны расшифровываться друг через друга»<sup>55</sup>.

Местом встречи еврейской и греческой премудрости была Александрия, где в III–II вв. до н. э. был осуществлен перевод Священного Писания на греческий язык. Благодаря этому переводу и размышлениям переводчиков о тайне библейского имени Божия, греческая философия оказалась включенной в круг размышлений о еврейском языке. Теперь становится понятной роль эллинской мысли и эллинистического иудаизма в формировании представления<sup>56</sup> о мистическом характере письменности, которое легло на благодатную почву представлений о национальном языке как части национальной идентичности.

### Иврит как изображение на монетах

Иврит как особый язык Иудеи заявил о себе после Вавилонского плена, в тот период, когда Иудея была под властью Ахеменидов. Как известно, все монеты Иудеи содержали имя провинции на арамейском, написанное арамейским шрифтом. Однако, как заметил С. Шварц, на поздних монетах Иудеи Ахеменидского владычества появляются надписи на иврите и палео-иврите, в которых говорится о первосвященнике<sup>57</sup>. К началу III в. до н. э. все надписи на монетах чеканятся на палео-иврите, а имя провинции появляется в той форме, в которой оно произносится на иврите.

На пути превращения буквы в художественный образ случилось конкретное историческое событие, которое придало алфавиту новое политическое измерение. Речь идет о восстании Хасмонеев, в результате которого на короткий промежуток времени Иудея оказалась независимой от эллинистических держав. Тогда появились монеты Хасмонеев, на которых надписи на палео-иврите не только приобретают функцию изображения, но становятся символом политической программы. Монеты династии Хасмонеев хорошо изучены, и мне уже приходилось об этом писать<sup>58</sup>. С 167 по 63 г. до н. э. еврейское государство сохраняло независимость и чеканило собственную монету. Первую монету начал чеканить Иоханан (Иоанн) Гиркан I, а последнюю — Маттафия Антигон<sup>59</sup>. Семнадцать типов монеты Хасмонеев имеют ряд особенностей, которые делают их непохожими на монеты окружающих народов. Прежде всего, на монетах Хасмоне-

ев очень ограниченный набор изображений аллегорического характера и полностью отсутствуют изображения людей или животных. Вместо изображений царя используются надписи на арамейском, греческом и палео-иврите.

В то время как хасмонейские царские регалии (например, «василевс Александр» или «Александр царь» или «басилевс Антигон») пишутся на арамейском и греческом, титул первосвященника пишется только на палео-иврите<sup>60</sup>. Как известно, хасмонейские правители исполняли роль правителей и первосвященников, о чем также чаще всего писалось на монетах. Две надписи — «первосвященник» и «heber ha-uehudim» — говорят о статусе религиозного лидера народа и пишутся только на палео-иврите, то есть шрифтом, который вышел из употребления еще около 300 г. до н. э.<sup>61</sup> Слова «хевер егудим», обозначающие, либо всю совокупность еврейского народа, либо народное собрание (подобное городскому собранию<sup>62</sup>), вместе с титулом первосвященника подчеркивают религиозную роль лидера, возглавляющего народ и Иерусалимский Храм. Более того, 1 Маккавейская книга была написана на архаизирующем иврите, а во 2-й Маккавейской книге в сцене мученичества семерых братьев отмечается, что братья говорят на «отечественном языке» (2 Макк. 7, 12:37). Монеты становятся идеальным способом для того, чтобы подчеркнуть центральную роль еврейского письма для нового национального самосознания.

Чаще всего на монетах надписи окружены венком. Венок всегда помещен на аверсе, он окружает имя первосвященника и надпись, а аллегорический образ, например, корнукопия или гранат, появляется на реверсе. На эллинистических монетах венки, наоборот, находятся на реверсе, окружая образ правителя и символизируя победу правителя или божественное ему покровительство. Таким образом, на хасмонейских монетах надпись заняла место правителя или бога-покровителя<sup>63</sup>.

Монета Иоханана Гиркана I служит прекрасным примером такой программы. Весь ее аверс занят венком, в который вписаны четыре строки текста на палео-иврите. Реверс занят двумя корнукопиями с гранатом между ними. Таким образом, текст превратился в изображение и в символ. Но так было не всегда.

До 300 г. до н. э., как показывает С. Шварц, иврит был разговорным языком, но при этом еще не играл ведущей роли в формировании групповой идентичности<sup>64</sup>. Около 300 г. до



н. э. иврит стал предметом идеологических построений, и его использование перестало быть произвольным, но приобрело символический вес и социальную значимость<sup>65</sup>. Иврит, который используется на монетах, — это не иврит после-пленный, но палео-иврит периода монархии. В период Второго Храма его можно найти также в нескольких библейских свитках Мертвого моря. Используя этот язык, хасмонейские правители демонстрировали себя наследниками библейского текста. Кроме того, в этот период иврит стал ассоциироваться с двумя центральными символами иудаизма — с Торой (свитком Писания) и Храмом, и стал «не национальным языком евреев, но языком, чья репрезентация символизировала еврейскую нацию»<sup>66</sup>.

Текст на монетах становится символически нагруженным изображением. Именно использование *рамы для надписи* — лаврового венка — превращало надпись в образ. Развитая культура античности знала несколько типов обрамлений, которые применялись как для текста, так и для образа. Среди них круглая рама, образуемая венком или плодами с листьями — *imagines clipeatae*, — использовалась для портретов донаторов, в то время как *tabula ansata* (рамка с треугольными ручками) чаще всего вмещала текст<sup>67</sup>.

В период расцвета еврейского синагогального искусства (III–VI вв. н. э.) рама из венка для надписи не была забыта. Мы найдем ее в синагоге Гаммат-Гадер и на мраморных синагогальных преградах<sup>68</sup>, где она обрамляет особо значимый символ — менору. Однако об этом мы скажем позже, а пока посмотрим на буквенные памятники периода римского владычества.

### Мистический алфавит

В Иерусалиме конца I в. до н. э. — I в. н. э. на большом каменном сосуде из хорошего дома — кратере, которые в большом количестве находят археологи в Иудее, была сделана надпись на греческом, состоящая из двух строчек. Археологи предположили, что надпись может свидетельствовать об отчаянии, в котором находились жители дома в момент взятия Иерусалима римлянами<sup>69</sup>. На верхней строке было процарапано ААВВ, а на нижней — первые шесть букв греческого алфавита. Это так называемый абecedарий из Гивати, опубликованный в 2008 г.<sup>70</sup>, — один из множества памятников римско-

го периода, когда абecedарии были широко распространены. Писались они на камне и на культовых сосудах. Общее описание абecedариев и их контекста можно найти в указанной статье; отметим важный вывод, к которому приходят авторы: если в Бронзовом веке абecedарии могли свидетельствовать об упражнениях писцов, то в римский период они обретают мистический характер, как об этом писал еще Дорнциефф<sup>71</sup>. О трагических обстоятельствах появления описанного абecedария говорит то, что он не производит впечатление имеющего продуманную композицию или какие-то иные художественные достоинства. Однако бывает, что памятники имеют совсем другой, продуманный характер. Рассмотрим некоторые абecedарии римского периода из Святой Земли и из сирийского города-крепости Дура-Европос, где, среди прочих, обитали еврейская и христианская общины.

Алфавитные надписи римского периода провожают умершего. Это не эпитафии, поскольку имя умершего здесь не звучит, но формулы поминовения усопшего. В некрополе в Бет Шеарима в Галилее, чье существование было прервано землетрясением 363 г. н. э., абecedарий обнаружен в катакомбе I, в проходе. Другой полный абecedарий найден в катакомбе 25, но не вошел в финальную публикацию памятника<sup>72</sup>. Три абecedария находятся в оссуариях в Бет-Шеариме<sup>73</sup>.

В Хорват Эйтуне на юге Иудеи, датируемом III–IV веками, полный абecedарий помещен на стене между двумя погребальными камерами<sup>74</sup>. В отличие от обычной погребальной эпитафии, абecedарии расположены не рядом с погребениями, а напротив, в промежуточных пространствах, по которым люди проходили к могиле. И снова нам особенно интересно, как абecedарии превращаются в способ украшения пространства.

Абecedарии написаны не на случайных местах. Например, в семейном захоронении в Иерихоне алфавитическое граффити находится внутри оссуария, причем размещено так, чтобы встречать входящего в погребальную камеру<sup>75</sup>. В Бет-Шеариме абecedарии на иврите и греческом оформляют дверные проемы и проходы. Алфавиты направлены в сторону входящих в общественное пространство, вокруг дверных проходов и коридоров. В вестибюле Хорват Лавним абecedарий расположен рядом со входом<sup>76</sup>.

Абecedарии могут сопровождаться изображениями. В Бет-Шеариме часто встречаются граффити кораблей. Ши-

мон Маккавей описывает гробницу (1 Макк. 13:27–30) с кораблями. Оформляя помещение гробницы, они становятся частью архитектурного пространства, о чем подробно будет сказано ниже.

Сегодня у археологов уже нет сомнения, что абecedарии указывали на нечто мистическое и тайное и играли роль оберегов, даже тогда, когда были написаны на остраконах или процарапаны на стенах<sup>77</sup>. Параллели из магических текстов были приведены и Дорнциевом, и Биж де Ваате<sup>78</sup>, и И. Друккер<sup>79</sup> и не оставляют никакого сомнения в верности такого подхода. Однако никто из ученых не предположил, что алфавитные надписи могут представлять собой *молитву*, хотя многие из них прямо свидетельствуют об этом. Именно в качестве молитвы или ее составляющей алфавиты оказываются частью композиций на языческих, еврейских, и христианских памятниках. О чем другом может говорить, например, надпись из Дура-Европос: «да будет в памяти Филеинос, да будешь ты жить (?), да будет в памяти Флавиус, сын Филеиноса, АВГДЕЗНФ...»<sup>80</sup>? Подобные надписи находим и в катакомбах в Бет-Шеариме: «Удачи тебе в воскресении!»<sup>81</sup>, или в повторяющемся несколько раз слово *shalom* в проходе к катакомбе I в Бет-Шеариме<sup>82</sup>, или в граффити на иврите из вестибюля погребальной пещеры в Хорват Бет Лойя «Да избавит тебя (умершего) Яхве!»<sup>83</sup> Если магическая формула не должна быть изменена и имеет ограниченную сферу употребления, например, служа защитой от злых духов или предохраняя захоронения от потенциальных грабителей, то молитва дает возможность входящему и смотрящему на нее выстроить совсем другие отношения с изображением — присоединиться к ней, вспомнить о чем-то своем, разглядеть все составляющие изображения, в конечном итоге — почувствовать себя в особым образом подготовленном пространстве. Последующие средневековые надписи, происходящие со Святой Земли, имеют преимущественно характер молитвы<sup>84</sup>.

Уже в катакомбах в Бет-Шеариме надписи существуют наравне с изображениями и, несмотря на бесхитрость исполнения, образуют осмысленные композиции. Карен Штерн посвятила граффити Бет-Шеарима подробное исследование, на которое я буду опираться<sup>85</sup> как на наиболее свежую публикацию граффити и изображений после первоначальной публикации памятника. В Бет-Шеариме более 250 опубликованных граффити представляют собой целый мир погребальных

изобразительных практик Святой Земли, так как некрополь в Бет-Шеариме служил для захоронения евреев со всего Средиземноморья. Вход в некрополь был оформлен как три декоративные арки в стене, внутри которых располагались две ложные двери и центральная каменная дверь, открывающаяся внутрь и до сих пор висящая на своих исторических креплениях. За дверью находится большая и высокая катакомба № 20. Как отметила Карен Штерн, при каждом открывании двери поток света падал на правую стену, полную текстовых граффити и фигуративных изображений<sup>86</sup>. Первое граффити, написанное на греческом языке, которое представало перед зрителем, точнее всего суммировало суть места: «Мужайтесь, благочестивые родители! Никто не бессмертен!»<sup>87</sup> На другой стороне прохода другое граффити на греческом вступало в диалог с первым: «Удачи тебе в воскресении!»<sup>88</sup> Размер букв свидетельствует о размахе этой надписи, поскольку в первом граффити буквы имеют высоту от 5 до 13 см<sup>89</sup>. Еще более интересно, что надписи окружены огромным количеством фигуративных граффити, которые не были учтены при финальной публикации памятника. Говорить о художественных достоинствах этих изображений не приходится, но очевидно стремление увязать изображения (можно различить фигуры людей) с надписями<sup>90</sup>. Диалог надписей переводит входящих в катакомбу из обыденной повседневности в мир общения живых с умершими<sup>91</sup>. Более того, эти надписи не являются эпитафиями в строгом смысле слова, поскольку расположены не в непосредственной близости могил и не имеют указания на имя (в Бет-Шеариме есть множество эпитафий с упоминанием имени и места происхождения). Их анонимность, величина букв и положение, благодаря которому они сразу видны входящим, свидетельствует о совсем иной функции текста. Карен Штерн видит здесь «альтруистическую попытку обратиться к умершим, желая им всего самого доброго и уверяя их в их значимости для живущих»<sup>92</sup>. Однако только ли это желание двигало теми, кто высекал изображение в камне?

В катакомбе № 25 абecedарий на иврите<sup>93</sup> соседствует с изображением кораблей. В катакомбе № 12, находящейся в стороне от катакомбы 25, на аркасолии располагаются надписи на греческом и арамейском, предостерегающие от намерений ограбить могилу. Надписи выполнены цветной охрой и до сих пор хорошо читаются. Уже тут очевидно, что надписи действительно представляют собой ансамбль,

служащий украшением архитектурного пространства катакомбы<sup>94</sup>. То же самое мы находим и в других помещениях обширного комплекса катакомб в Бет-Шеариме. В катакомбе I, например, мы видим огромное изображение женщины на аркосолии сразу же за входом в пещеру, довольно условное, однако очень трудоемкое в исполнении<sup>95</sup>, напоминающее изображение скелета<sup>96</sup>. Рядом с ним вырезан абецедарий на греческом языке (проход к залу N, между Комнатой II и IV)<sup>97</sup>. Абецедарии на иврите также дополняют ансамбль, хотя не вошли в финальную публикацию памятника<sup>98</sup>. В той же катакомбе в проходе между комнатами II и IV появляется целый ряд изображений, связанных с Иерусалимским Храмом — меноры и шофар. Рядом мы находим изображение аркады. Четыре колонны с базами и капителями поддерживают три арки внутри прямоугольной рамы размером 24×40 см<sup>99</sup>, находящейся по соседству с греческим абецедарием<sup>100</sup>. Аркада в катакомбе № 20 помещена прямо у входа и перекликается с архитектурой входа. Как известно, мотив аркады постоянно встречается на оссуариях Иерусалима и Иерихона<sup>101</sup>. В Бет-Шеариме мы видим стремление оформить пространство катакомбы сочетанием образов и букв, создав особый мир умерших<sup>102</sup>. Появляются также отдельные буквы, например повторяющиеся буквы X (в катакомбе № 4)<sup>103</sup>.

Этот сегмент катакомбы видимо оформлялся в соответствии с целостным замыслом: на потолке сохранились следы росписи зеленой краской (угадывается изображение кругов). Помимо этого, катакомбы в Бет-Шеариме украшают множество семисвечников. Так, в нераскопанной катакомбе № 10, по сообщению Карен Штерн, мы находим множество больших менор, выполненных оранжевой и красной краской<sup>104</sup>.

Концентрические круги украшают и потолок соседней отдельной катакомбы II<sup>105</sup>. Там мы также видим изображение меноры и корабля (зал В, комната I, аркосолия 2)<sup>106</sup>. В находящейся неподалеку катакомбах № 4 и № 6, только частично раскопанных археологами, также встречаются фигуративные изображения, включающие людей, животных и геометрические орнаменты. Особенно интересно так называемое граффити гладиаторов из зала С катакомбы № 4<sup>107</sup> и граффити двух сражающихся фигур оттуда же<sup>108</sup>.

Проанализировав изобразительный лексикон катакомб в Бет-Шеариме как единое целое и сравнив его с приемами изобразительного искусства еврейских синагог IV–VI ве-

ков, мы ясно видим их общность. Причем так как мы точно знаем, что катакомбы вышли из употребления после землетрясения, мы видим здесь один из этапов его развития перед расцветом IV–VI веков. Некоторые мотивы, такие, например, как менора, шофар, аркада, изображения кораблей в погребениях, концентрические круги встречаются в древнейшем еврейском искусстве до разрушения Иерусалимского Храма. Художественное оформление катакомб в Бет-Шеариме демонстрирует самое начало развития особой эстетики украшения пространства, в которой текст играет важную, если не ведущую роль. Карен Штерн отметила, что «граффити, и это самое важное, предлагают редкое реальное свидетельство, практически отсутствующее в литературных текстах, той специфической деятельности людей, которая происходила, когда они *посещали и принимали участие* в функционировании домов умерших после того, как было выполнено то, что касается погребения»<sup>109</sup>. Это деятельность по художественному осмыслению пространства погребения, в которой слово, наравне с образом, играет ключевую роль. Такая тенденция получила развитие в последующем искусстве Святой Земли. Прежде, чем мы перейдем к нему, рассмотрим роль надписей в Дура-Европос, где сохранилось множество граффити, дополняющих живопись.

### Дура-Европос: тексты как изображение у язычников, евреев и христиан

Подобно граффити в Бет-Шеариме, надписи в Дура-Европос привлекли к себе активное внимание исследователей в последние десятилетия. Действительно, огромное количество надписей, в том числе абецедариев, табличек SATOR/AREPO и надписей, сделанных прямо на фресках, проистекает из этого уникального места, где произошла встреча самых разных культур в первые века новой эры.

Прежде всего, как показала Джейн Байярд, граффити Дура-Европос — это не нарушение целостности оформленной стены. Напротив, это «особая техника: выскребание на оштукатуренной стене»<sup>110</sup>, которая часто требовала и подготовки, и продумывания композиции. Хорошо изученные граффити в Помпеях позволяют заключить, что «граффити преимущественно делались на стенах в районе входа, перистилия, атрия и комнаты приемов, — то есть в репрезентативных частях

дома, где патрон принимал клиентов и развлекал гостей. Похоже, что количество граффити подчеркивало статус хозяина дома»<sup>111</sup>. Граффити отражали общественное положение владельца, свидетельствовали о том, как много людей посещали тот или иной дом<sup>112</sup>.

В Дура-Европос граффити украшают дворы и гостиные в домах жителей, и более ста домов с артефактами, происходящими из них, позволяют говорить о роли текста в повседневной жизни обитателей города. Начнем с граффити, происходящих из мест, связанных с римской армией, которая заняла город в середине II в.

Во Дворце правителя<sup>113</sup>, описанном М. И. Ростовцевым, один из обитателей решил написать на стене комнаты, служащей для аудиенций, первые слова Энеиды № 960). Такая же надпись была выполнена и в доме, где квартировали военные (Е4). Устанавливается прямая связь обитателей с модой Рима и Помпеи, где также любили писать тексты Вергилия на стенах<sup>114</sup>. Присутствие такого рода граффити указывает не только на грамотность тех, кто их делал. Гай Струмза предложил называть грамотность в римском обществе «ограниченной грамотностью», поскольку несмотря на то, что книги получали все большее распространение, письменная культура смешивалась с устной — «книги писались с целью не только услаждать частный досуг, но и чтобы читать их перед публикой (*recitatio*)»<sup>115</sup>. Одним из следствий этого стало особое отношение к записанному слову: «в мире, где даже молитвы произносились вслух, чтение про себя ассоциировалось с чародейством»<sup>116</sup>, а буквам была присуща таинственная сила. Записывание цитат, чтобы продемонстрировать столичный вкус, сохраняется на всем протяжении поздней античности. М. Манго собрала надписи, которые были выгравированы на столовом серебре, например, происходящем из клада Лапсакос. Епископа Андеаса радовали цитаты из Вергилия (Эклоги 2.17, 10.69), помещенные на ложки из сервиза<sup>117</sup>. Поэзия сочеталась с именами апостолов, написанными на других ложках.

Вера в силу букв встречает нас во дворце Правителя в виде алфавитов, знакомых по древнейшим образцам письменности. В комнате 6 (№ 951) — два огромных абecedария, которые изумляют своими размерами. Так, латинский алфавит из Дура-Европос составлен из букв высотой до 15 см, причем буквы расположены на расстоянии 8 см друг от друга. Вто-

рой алфавит в доме правителя имеет необычный порядок: сначала идет первая буква, а за ней последняя (А Х В V и так далее)<sup>118</sup>. На момент публикации в Дура были уже известны три латинских абecedария — из храма Азанаткона и из частного дома, а также 17 греческих: пять из храмов, шесть из частных домов, два неизвестного происхождения и четыре абecedария из христианского баптистерия<sup>119</sup>. Алфавит на северной стене пронаоса в храме Бела имел магическое значение и, как считал М. Ростовцев, восходит к I в. н. э.<sup>120</sup>. В храме Азанатконы алфавит был написан для воинов Cohors XX palmyrenorum (Двадцатой Пальмирской когорты), его окружали многочисленные магические граффити.

М. Ростовцев отмечал, что алфавиты встречаются не только в Помпеях. Так сокращенный латинский алфавит находится в базилике святого Александра на *via Nomentana* в Риме, где он украшает аркосолий и датируется V–VI вв.<sup>121</sup>

Особенное распространение имела в Дура формула «Да будет помянут богами (имя)»: *mnesete* и имя<sup>122</sup>. Эта же формула повторяется на алтарях. На сегодняшний день считается<sup>123</sup>, что 12 процентов из 1400 граффити города — это формула *mnesete* (или ее аналог на арамейском)<sup>124</sup>. Помещенные в значимых местах, эти формулы представляют собой молитву, которая останется, когда поминаемый в формуле покинет этот мир. В сочетании с абecedарием *mnesete* оказывается живой иллюстрацией обращения к таинственному и неведомому<sup>125</sup>.

Сегодня не вызывает сомнений, что граффити в Дура-Европос часто предстают как результат планирования. Среди них мы находим не только утверждение собственной религиозной идентичности, но и такие серьезные вещи, как календари, гороскопы, абecedарии<sup>126</sup>.

Граффити в Дура — немые свидетели того, как надписи делаются для утверждения идентичности пишущего. В квартале 7 в комнатах С7–С4, где размещались солдаты, нарисован портал с двумя гладиаторами по сторонам<sup>127</sup>, напоминающий храм. Справа два величественных орла свидетельствуют о принадлежности обитателей к большому миру Рима. Надпись из этого же дома просит помянуть двух *contubernales* — соседей по армейской палатке.

Если мы воспринимаем граффити как выражение культурной идентичности, то предсказуемо их будет особенно много в христианском доме и в синагоге.

В синагоге в Дура-Европос встречаются граффити нескольких видов: это имена и прошения о памяти<sup>128</sup>, подписи на фресках (имена персонажей и подобное), надписи, отражающие «зрительскую реакцию» на изображения, и посвященные надписи на терракотовых плитках потолка. Тексты в синагоге показывают нам не просто портрет общины и гостей синагоги, но и способ взаимодействия между текстом и образом в священном пространстве<sup>129</sup>. Текст и изображение предстают как взаимосвязанные. Так, 64% всех синагогальных граффити расположены на фресках с изображением сцен, говорящих о Храме или жертвоприношении или указывающих на Божество<sup>130</sup>. Такой же способ распределения граффити сохраняется, как показала К. Штерн, и в других храмах Дура-Европос. Обращая внимание на кажущуюся небрежность исполнения надписей, Штерн предполагает, что «сам акт надписания, и то, что текст был виден аудитории с разной степенью грамотности, был важнее, чем внешний облик надписи»<sup>131</sup>. Иногда же надписи имели особое значение: они укореняли изображение в библейском тексте. Например, на панно WC 3 изображена сцена помазания Самуила на царство. Слева от Самуила на уровне его плеча две строки, написанные коричневым и светло-коричневым, поясняют: «Самуил помазует Давида»<sup>132</sup>. В сцене Исхода и перехода через Чермное море (панно WA 3) мы видим, например, подпись у фигуры Моисея «Моисей»<sup>133</sup> и *titulus* сцены — надпись «Моисей, когда он вышел из Египта и расступилось море»<sup>134</sup>. На панно с изображением Моисея (WP 1) над его левым плечом написано «Моисей, сын Леви», чтобы подчеркнуть священнический род законодателя<sup>135</sup>.

Можем ли мы сопоставить между собой граффити в синагоге и известные нам данные о надгробной эпиграфике евреев диаспоры? И там и там акцентируется роль Священного Писания. Знаменитое надгробие Регины, похороненной в Риме II–III веков, написано на латыни и отражает тот же круг переживаний писавшего, что и граффити в синагоге в Дура-Европос. В надгробии оплакивается Регина, которая «вернется к жизни и к свету, потому что она имеет право на надежду на восстание к обещанной жизни», ибо она вела благочестивую жизнь и соблюдала Закон<sup>136</sup>. Это одна из немногих надписей, «содержащих недвусмысленное утверждение важности Торы и благочестия, а также веры в телесное воскресение»<sup>137</sup>.

На протяжении первых веков происходит переход от книги в форме свитка к кодексу — важнейшая революция в истории книги<sup>138</sup>. Среди христиан переход к кодексу совершался быстрее. В процессе этого перехода евреи осознали особую роль формы книги, которой также передается святость. Так, в Дура-Европос знаменитые росписи синагоги встречают молящегося помещенным на самом важном месте изображением свитка Писания. Справа от Арон Кодеша находится композиция с фигурой Моисея, держащего свиток обеими руками. Свиток такой большой, что скрывает всю грудь пророка. У ног пророка изображен ковчег, существенно меньший, чем свиток Писания. Так подчеркивается не только центральная роль Священного Писания, но и важность его формы и его букв, которые приобретают священный характер. Форма свитка оказывается формой памяти, поскольку восходит к мифическим временам Давида, писцы которого в Иерусалиме X века, писали на свитках из папируса<sup>139</sup>.

В христианском доме в Дура-Европос были найдены 20 граффити<sup>140</sup>, многие в особенно значимых местах. Пять из них — это абецедарии на греческом, и один — на сирийском языке (N3). Алфавиты тут размещены группой, что отличает их от алфавитов в других местах города. Пять алфавитов расположены во дворе христианского дома. Крелинг предположил, что алфавиты здесь имеют апотропейное значение.

Говоря о Дура-Европос, необходимо остановиться на еще одном буквенном памятнике античности — о загадочной табличке SATOR / AREPO (также называемой табличкой Rotas-Sator). Это, наверное, самый яркий пример того, как отношение к буквам как к мистической субстанции проникает сначала в римскую, а потом в христианскую культуру. Ее появление относят к I веку н. э., тем же временем датируются таблички из Помпей, обнаруженные в 1936 г. в амфитеатре и в доме Публий Пакуса Прокла. Такие же таблички были обнаружены в Геркулануме, в Сиренчестере в Римской Британии и в Будапеште<sup>141</sup>.

Речь идет о древнейшей криптограмме, о таблице, состоящей из пяти столбцов по пять квадратов в каждом. В каждый из 25 квадратов помещена буква (всего 25 букв). Образующиеся в результате пять слов (SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS) можно читать в четырех направлениях и по каждой получившейся линии квадрата (то есть слово в каждой линии

представляет собой палиндром). Сами по себе слова складываются в строчки «сеятель Арепо аккуратно держит колеса». Табличка долго считалась игрой слов, но F. Grosset<sup>142</sup> обнаружил, что все буквы квадрата, кроме N, стоящей в середине, повторяются два раза. Оказалось, что четыре слова можно разместить в пространстве как два слова PATERNOSTER в виде креста с буквой N в центре, а Альфа и Омега (буквы A и O) расположатся сверху и снизу. В таком случае, внутри квадрата можно прочитать: «Отец наш — Альфа и Омега», и квадрат превращается в христианскую криптограмму магического содержания, скрытый христианский крест, составленный из букв. Несмотря на то, что табличка до сих пор является предметом многочисленных фантазий и домыслов, на сегодняшний день можно точно сказать, что она связана с еврейским контекстом и, видимо, с еврейским присутствием в Помпеях. Составление палиндромов, любимая забава римских нобилей, обогатилось еврейской приверженностью к алфавитным акростихам, играм слов и магическим формулам на иврите, арамейском и греческом<sup>143</sup>.

В Дура-Европос таблички Sator / Агеро появляются три раза в храме Аззанатконы: два раза они процарапаны, один раз написаны красной краской<sup>144</sup>. Во всех случаях они датируются периодом, когда в городе уже квартировался гарнизон. Так как таблички были найдены там, где жили солдаты, М. И. Ростовцев даже предположил, что это свидетельство христианского присутствия в римской армии<sup>145</sup>. Позднее такие таблички появляются не только на латыни, но в транслитерации на греческий.

Интересно, что таблички Sator / Агеро не были забыты в христианское время. Напротив, в Средние века их стали использовать в качестве украшения в церкви. В эфиопской церкви пять слов квадрата стали символизировать пять гвоздей креста Иисуса<sup>146</sup>. В Нубии также считалось, что в этих табличках зашифрована коптская фраза, означающая названия гвоздей.

Уже ко времени Константина Порфирородного пастухи Рождества стали называться Sator, Arepon и Teneton, а византийское толкование уточняло, что это их имена в крещении. В Германии таблички использовали, чтобы тушить пожар, в Боснии — как средство от головной боли и от водобоязни. Приходят таблички SATOR и в русскую традицию. Они появляются на народных картинках (лубках), начиная с XVII века,

как образ на печати Соломона, с помощью которого можно изгонять демонов. Способность Соломона своей мудростью повелевать и демонами — сюжет хорошо известный<sup>147</sup>. Перстень, который, по свидетельству паломницы IV века Эгерии, показывался среди реликвий Храма Гроба Господня, совмещается с загадочной надписью *sator arepo tenet opera rotas* и изображается на лубочных картинках<sup>148</sup>. Так буквенный памятник античности, видимо, связанный с иудео-христианской средой, проникает в средневековую книжность и в мир европейских легенд.

Абecedарии долгое время считались упражнениями писцов, но сейчас им приписывается прежде всего магический смысл. Не исключая подобного использования, необходимо отметить, что прежде всего они свидетельствуют о вере *во власть и силу слова*. Будучи изначально идеей древнего Ближнего Востока, представление о силе алфавита особенно распространилось в иудейской среде эллинистического и римского периода. С развитием синагогального искусства и появлением напольных мозаик появляется особый вид украшения синагоги — при помощи текста, который становится самостоятельным изображением.

### Надписи как украшение синагогального пространства

В синагогальном искусстве Святой Земли надписи как украшения полов были чрезвычайно широко распространены. Они выделяются из массива эпиграфических материалов византийского периода прежде всего своей обширностью, а также содержанием.

Надписи на арамейском, греческом и иврите играют большую роль в украшении и синагог, и церквей Палестины. Особенно много надписей происходит из синагог IV–VII вв. Остановимся подробно на мозаиках двух синагог, одной в Иудее и одной в Галилее.

Первая из них — синагога в Иудее в Эйн Геди, процветающей деревне периода Второго Храма в районе Мертвого моря. Здание синагоги было построено в III веке, видимо, на основании более древней синагоги II века. При перестройке в IV–V веках в трехнефной синагоге появилась бима (пространство для хранения свитка Торы) и мозаичная композиция с обширной надписью. Тема мозаичного панно центрального нефа — изобилие. Четыре птицы с изогнутыми

шеями в круглом медальоне окружены рамкой из виноградной лозы. Круг вписан в ромб, из-под которого выглядывают углы квадрата, окруженного дополнительной широкой квадратной рамой. В этой раме в каждом углу роскошные павлины клюют виноградную лозу. Орнаментальный репертуар чрезвычайно богат — вокруг мы видим и узор-шашечки, и четырехлепестковые ковры, и широко распространенный мотив чередующихся полукругов с розовым цветком посередине. Три меноры отделяют панно центрального нефа от бимы. Аллегорический и орнаментальный характер синагоги в Эйн Геди отличает ее от синагог соседней Галилеи. Еще более удивительно желание украсить пол синагоги обширной надписью, которая, среди прочего, *описывает* то, что в галилейских синагогах предпочитали *изображать*.

Надпись на мозаичном полу состоит из 18 строк и 118 слов. Долгое время, до находки синагоги в Рехове, она считалась самой длинной из найденных на Святой Земле<sup>149</sup>. Действительно, она состоит из пяти частей, и каждая из них может восприниматься и как имеющая обособленный от остальных смысл, но и как связанный воедино текст. Первая часть надписи говорит о допотопных патриархах от Адама к Ною и написана на иврите:

Адам, Сиф, Енос, Каинан, Малелеил, Иаред, Енох, Мафусал, Ламех, Ной, Сим, Хам и Иафет.

Надпись восходит к Паралипоменон 1:1–14. За ней следуют написанные на иврите латинские названия 12 знаков зодиака, ивритские названия 12 месяцев года и имена еврейских патриархов и друзей пророка Даниила:

Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagittarius, Capricorn и Aquarius, Pisces, Нисан, Иуар, Сиван, Таммуз, Ав, Элуд, Тишри, Мархешеван, Кислев, Тевет, Шеват и Адар. Авраам, Исаак и Иаков. Мир. Анания, Мисаил и Азария. Мир на Израиля.

Надпись с именами библейских патриархов завершается формулами «мир» (כולל) и «мир на Израиля», сразу узнаваемыми графически.

Далее язык надписей меняется с иврита на арамейский. Третья надпись предваряется благословением в честь Йоси Ахрона (или «Ирона») и Хазкина сыновьям Халфи. Так надписью мозаика в синагоге связывается с активными прихожанами и благодетелями синагоги. Далее на иврите говорится о проклятии: «Всякого, кто станет причиной раздора

меж людьми, или опорочит ближнего в глазах иноверца, или украдет у ближнего, или откроет иноверцу наш секрет — Тот, кто видит скрытое от глаз, обратит к нему своё лицо и истребит его из поднебесного мира, и весь народ скажет: „Аминь!“ Аминь, и будет так навечно!» Считается, что речь идет о секрете изготовления благовония афарсемон, которому Эйн-Геди было обязано своим благополучием. Четвертая и пятая надписи — на арамейском, они перечисляют жертвователей и покровителей синагоги<sup>150</sup>.

Как было отмечено при публикации памятника, надписи на иврите встречаются относительно редко, так что использование иврита здесь — это особый образный ход<sup>151</sup>.

Перечисление патриархов и связь их с зодиакальным кругом в Эйн-Геди не случайна. Она уже существовала и в еврейском синагогальном искусстве Галилеи (мозаики синагог в Гаммат-Тивериаде, Сепфорисе, Хукоке и Бет-Альфе)<sup>152</sup>, и в еврейской литургической поэзии — пийут. Единый мир идей пронизывает иконографический канон Галилеи, где в синагогах используется изобразительное искусство, и синагогу в Эйн Геди, где для выражения тех же идей потребовалось записать слова молитвы на полу. «Комплиментарный характер синагогального искусства и синагогальной поэзии остается удивительным, особенно учитывая то, что наглядность синагог, как кажется, находится в противоречии с большинством взглядов, предлагаемых прозой раввинистических источников»<sup>153</sup>. Если мы вспомним утверждение Книги Творения, что созвездия подобны буквам алфавита, то форма выражения, найденная в Эйн-Геди, окажется единственно возможной для выражения этой мысли.

В надписи из синагоги в Иерихоне молитва становится застывшим в буквах, но как бы звучащим богослужением: «Пусть Тот, кто знает их имена и имена их детей и имена их домочадцев, напишет их в Книге Жизни вместе со всеми праведными»<sup>154</sup>.

Живая связь с богослужением видна и в другом типе надписей. Пять надписей, встречающихся в синагогах, перечисляют двадцать четыре череды служения в Иерусалимском Храме. Они найдены в Рехове, в Кессарии, в Киссуфиме и Йемене. Эта большая надпись, состоящая из 24 строк с повторяющимся началом, должна была занимать обширное пространство и безусловно служила не просто напоминанием, но и образом, объединяющим синагогу и разрушенный

Храм. 24 священнические череды — это часть поэтического текста синагогальной литургической поэзии пийут, одной из самых характерных черт нового синагогального богослужения. Известно, что византийский создатель пийут Хадутха (Hadutha) написал литургическую поэму в честь каждой череды священников<sup>155</sup>. Так пространственное искусство — мозаика или стенная роспись — оказывается способом участия в искусстве поэзии и богослужения.

Синагога в Рехове<sup>156</sup> находится недалеко от Бет-Шеана. Здание синагоги, трехнефная базилика, появилось в IV веке и затем перестраивалось. После пожара и перестройки конца V века пол был украшен мозаикой с сочетанием разных типов геометрических узоров<sup>157</sup>, а стены и колонны были покрыты белой штукатуркой. Наверное, самое интересное в декоре синагоги в Рехове (напомним, что нам не известно ни одной синагоги Палестины, в которой была бы обнаружена роспись стен, хоть в малой мере напоминающая росписи Дура-Европос) состоит в том, что восемь колонн центрального нефа были оштукатурены и покрыты надписями, выполненными чернилами по штукатурке! Каждая колонна имела свою собственную надпись в рамке *tabula ansata*, которую окружала виноградная лоза или просто рамка из листьев. Композиции с надписью были обращены в сторону центрального нефа и благодаря этому обращались к стоящему в центральном нефу синагоги. Надписи пережили несколько этапов поновлений: видимо, в момент перестройки они заштукатуривались и затем наносились заново<sup>158</sup>. В двух из них поминали жертвователей синагоги в посвящениях на арамейском языке, при этом внутри надписи упоминается Храм на иврите<sup>159</sup>. Остальные надписи, от которых сохранились фрагменты, были так или иначе связаны с богослужением и жизнью общины: одна надпись перечисляла дни поста, другая — список дат в жизни общины, связанных с субботным годом, третья содержала, по-видимому, фрагмент молитвы, четвертая — магический текст. Наконец, фрагмент пийута с перечислением порядка священнического служения также находился на колонне. Все эти тексты были написаны на арамейском. Но одна большая надпись в рамке, окруженная орнаментом из виноградной лозы, содержала раввинистический отрывок на иврите. Язык повседневный и язык возвышенный соседствовали друг с другом. Археолог отмечала высокое мастерство, проявившееся в обработке камня и других деталей синагоги. Такова, на-

пример, мраморная преграда перед бимой, с менорой в венке из листьев (орнамент, напоминающий такой же на колоннах). Бронзовое паникадило на трех цепях<sup>160</sup> освещало синагогу, и легко представить, как свет падал на надписи, выполненные красными и черными чернилами. Рамы, обрамляющие надписи, превращали текст в образ, а также помогали зрителю в восприятии пространства. Как отмечал Ш. Литерби, рамы не просто обрамляли текст, но и формировали «опыт зрителя внутри здания»<sup>161</sup>.

С конца V и по VII век синагога перестраивалась и поновлялась. Главным новшеством третьей фазы стало строительство нартекса. Именно в нем, прямо перед входом в центральный неф, была помещена обширная мозаичная надпись, содержащая раввинистический отрывок, ранее написанный на колонне. Ее размер составляет 2,75 × 4,3 метра и включает в себя двадцать девять строк. Обычно она привлекает к себе внимание прежде всего исследователей Талмуда<sup>162</sup>, поскольку этот текст (а точнее — несколько текстов) известен из других талмудических источников — из Иерусалимского Талмуда и Тосефты<sup>163</sup>. В восьми параграфах обсуждаются границы Земли Израилевой, населенные теми, кто вернулся из Вавилона, и определяются регионы с самыми строгими законами относительно сельского хозяйства и сельскохозяйственной продукции. Города же Бет-Шеан, Баниас и Кессария хотя и находятся внутри границ страны, но имеют такой большой процент языческого населения, что законы для них не обязательны. Восемь параграфов обсуждают, какие фрукты и овощи из каких городов должны облагаться налогом и соответствовать законам субботного года. Надпись выполнена на иврите, имена же мест даны на арамейском и греческом. Еще одной ее чертой оказывается завершение надписи *арамейской формулой* «мир на всех жителей города», что устанавливает ее связь и с языком повседневности, и с языком талмудической письменности. Значение установлений для синагогальной общины не вызывает сомнений, но для нас важнее ее орнаментальный и символический характер. Как отмечает Фрааде, «надписью устанавливается глубокая и длящаяся связь между деревней и регионом Рехова и галахической географией *לְבַב יְרוּשָׁה [וְקִיּוּמָה] הַשְּׂמֵרָה לְאַרְשֵׁי צִרְיָהּ יְמוּחָהּ*, „территорией земли Израиля, места, избранного теми, кто вышел из Вавилонии“ (строка 13), таким образом выражая и усиливая чувство того, что Суссман назвала „региональ-



ным патриотизмом“, помноженным на то, что я хочу назвать „лингвистическим патриотизмом“. Приходящим в синагогу снова и снова напоминали о прочной географической, галахической и лингвистической связи с Землей Израиля»<sup>164</sup>. Это замечание специалиста по эпиграфике еще раз подтверждает наш тезис, что надписи приобретают свойство изображения, и не просто декоративного, а символического образа, несущего несколько семантических слоев. Именно это отличает, при кажущемся сходстве, эту надпись от римской практики, при которой на стенах храмов помещались римские эдикты — тексты, которые до этого существовали в письменной форме, но теперь «служили для большей публичности и выражения власти»<sup>165</sup>.

Римские надписи — это прежде всего наглядность выражения смысла. Но если римская надпись — это, по словам Сета Сандерса, «монолог от лица государства»<sup>166</sup>, то синагогальные надписи — это голоса еврейских общин прошлого и настоящего, сливающиеся в единое звучание народа.

Исследование обширных надписей, помещаемых на стенах и полах, приводит нас к следующей проблеме: к вопросу о том, чем же в эпоху поздней античности определяется выбор декора священного пространства? Определяется ли он античным представлением о прекрасном как телесном? Ответ будет отрицательным. Слово, указывающее на молитву, или же слово, говорящее о способах благочестивой жизни, — вот что оказывается новым, более ёмким типом изображения. Фраде отметил, что такая характерная черта эпиграфики, как сочетание разных языков внутри одной надписи, отражает фундаментальные основы идентичности евреев в огромном греко-римском мире. Как перечисляет Ли Ливайн, «согласие между Клавдием Тиберием Полихармом и общиной Стоби об использовании синагогального здания было записано на колонне; галахические правила субботнего года были помещены на мозаичном полу прямо у входа в синагогу в Рехове и повторены на одной из колонн; судебный запрет, относящийся к общине в Эйн Геди, вместе с проклятиями, которые падают на головы тех, кто его нарушит, были навеки помещены при входе в синагогальное здание»<sup>167</sup>. То, что важно для физического и духовного благополучия общины, становится самым важным и получает новое место на наиболее значимых участках здания. Не случайно за декор синагоги часто отвечали священники, занимавшие важное место в руковод-

стве синагогой и следившие за происходящим в ней<sup>168</sup>. Вот как говорит об этом, например, надпись из синагоги в Сисии: «Да будет навсегда в памяти святой книжник Раби Изи, священник, почитаемый, сын раввина, который сделал эти мозаики и оштукатурил стены!»<sup>169</sup>.

Художественное звучание придается надписям не только шрифтом и рамой, но и тем, на каком языке или языках эти надписи выполнены. В одном пространстве тексты выполняются на разных языках, отражая не только сложную языковую ситуацию Святой Земли, но и обращение к аурам смыслов, связанных с каждым из языков<sup>170</sup>. Как отметил Фергус Миллар, «первая важная черта, которая очевидна даже на самый поверхностный взгляд, — это тенденция инкорпорировать надписи и тексты на двух или трех разных языках в синагогальные мозаики (курсив мой — Л. Ч.)»<sup>171</sup>.

Надпись из Рехова уникальна также тем, что, по утверждению Фанни Вито, это самый ранний сохранившийся текст талмудического характера, происходящий со Святой Земли, «эта синагогальная надпись — первая развернутая версия любого известного раввинистического текста»<sup>172</sup>. Так традиционное греко-римское искусство мозаики оказывается окном в мир письменности

Мы легко можем сопоставить новую тенденцию в изобразительном искусстве Византийской Палестины с тем, что происходило в Риме, и что стало, еще в начале века, предметом изучения Макса Дворжака. В разделе «Живопись катакомб. Начало христианского искусства» автор пишет, что «по содержанию катакомбную живопись отличают от современного ей классического искусства две важные особенности: смысл и цель художественного произведения совершенно совмещаются ради абстрактного, отвлеченного, теологического содержания; для понимания этого содержания в гораздо большей степени, чем когда-либо в античности, необходимы субъективное мыслительное соучастие, сопричастность к знанию зрителя»<sup>173</sup>. Синагогальные надписи, заменяющие собой изображения, свидетельствуют о триумфе «абстрактного, отвлеченного, теологического содержания», о котором писал ученый. Эта обнаруженная нами тенденция сохранится и далее и проявится в христианском искусстве Святой Земли византийского периода.

Еврейская традиция сохранила верность изобразительной силе очертаний букв и текста в целом и позже. Дрюккер от-

метила, что в иврите взаимоотношения образа и алфавита иные, нежели в других языках. Она считает, что иврит отличается «практика, чья природа в большей степени строго декоративна и сосредотачивается на чисто *визуальном эффекте*»<sup>174</sup>. Это, безусловно, верно, и мы показали, что это явление культуры уходит корнями в период Второго Храма и ранее. Высочайшим выражением этого является микрография, то есть использование еврейских букв для того, чтобы создать контуры изображений, известная не только по средневековым рукописям, но и по предметам еврейского повседневного обихода.

Долгое время такая практика считалась продуктом позднего Средневековья. Однако, как было показано в диссертационном исследовании Эштер Юхаш, посвященном «шивити менорам», она восходит к периоду поздней античности<sup>175</sup>. Эштер показала, что текст Писания в форме семисвечника становится образом-иконой.

Мы показали, как еврейская традиция на Святой Земле сделала текст емким способом передачи смысла. Унаследовала ли такой подход христианская традиция? В завершении работы остановимся на способах передачи священных имен в христианских рукописях, тем более, что для первых веков новой эры рукописи — самый важный свидетель визуальной культуры христианства.

### Практика писцов и *Nomina Sacra*

*Nomina Sacra* — священное имя в рукописях — обязательная составляющая буквенного космоса поздней античности. Речь идет о приемах передачи на письме Божественного имени. Это идея, согласно которой Бог открывается в слове и язык отражает фундаментальную духовную природу мира, затрагивает практику людей, работающих со словом, — писцов, переписчиков Священного Писания. *Nomina Sacra*, которых к византийскому периоду насчитывалось пятнадцать, используют не только сокращения под титлом, которые визуально выделяют священные имена из массива текста, но имеют и нумерологическое значение, позволяющее выявить дополнительные смысловые связи с библейским текстом.

Обращение к силе букв в тех случаях, когда невозможна прямая изобразительность, можно найти в древнейших христианских рукописях. Так появляется обозначение креста в

форме *Nomina Sacra*, буквенного сокращения. Буквы Тау и Ро, совмещенные вместе, становятся и изобразительным, и литературным обозначением слова «ставрос» — крест.

Если мы примем как данность практически полное отсутствие христианских артефактов до 200 г. н. э., рукописи оказываются единственным источником наших рассуждений о образной фантазии ранних христиан<sup>176</sup>.

*Nomina Sacra* — группа из 15 святых имен, выделенная Людвигом Траубе еще в 1907 году<sup>177</sup>. Под сокращением мы понимаем либо первые две буквы под апострофом вместо всего слова (ИН, КН), либо первую и последнюю буквы вместо всего слова. В раннехристианских рукописях имя Иисуса передается буквами «йота» — «эта» под титлом (ИН)<sup>178</sup>, и до конца II в. н. э. в христианских рукописях сокращались таким образом четыре слова — Иисус, Христос, Κύριος («Господь»), θεός («Бог»)<sup>179</sup>. Позже к ним прибавились дополнительные священные имена, и к византийскому периоду их стало пятнадцать. Изначально сокращение такого рода использовалось еврейскими переписчиками для того, чтобы священное имя Божие (тетраграмматон) было сразу же отличимо от остального текста, однако сокращение имени Иисуса является, по словам Л. Хуртадо, «христианским изобретением» и одновременно зримым выражением еврейских корней христианства, благодаря которым «абстрактная, „нефигуративная“ пластика письменного знака противостоит конкретной „фигуративной“ пластике человеческого тела»<sup>180</sup>.

Предполагается, что эта практика появилась в среде эллинистических евреев, когда возникла необходимость перевести тетраграмматон на греческий<sup>181</sup>. *Nomina Sacra* входит в самую плоть знаковой структура раннего христианства, и не удивительно, что они были восприняты сложившимся языком иконы.

Особенность *Nomina Sacra*, позволяющая придать еще большую смысловую глубину графическому знаку, состоит в том, что сокращения позволяют использовать нумерическое значение написанного. Мне приходилось говорить об этом в подробностях в исследовании о древнейшем изображении креста.

Когда Ларри Хуртадо опубликовал свое исследование, не было известно ни одного примера использования *Nomina Sacra* в еврейском контексте, поэтому доказать использование этого сокращения сначала еврейскими переписчиками было

столь же невозможным, сколь доказать наличие иллюстрированных рукописей Септуагинты. Однако раскопки синагоги в Сардисе и публикация «надписи Регины»<sup>182</sup> заполнили этот пробел. «Возможно, первый известный *Nomen Sacrum* в письменном еврейском источнике»<sup>183</sup> содержится в надписи: «С моей женой Региной и детьми как исполнение обета, я приношу этот дар Всевышнему<sup>184</sup> и картину». Слово Всевышний передается буквенной аббревиатурой Феос, то есть при помощи *Nomina Sacra*. Это важный памятник, демонстрирующий не только бытование аббревиатуры в еврейской традиции, но и ее использование в монументальном искусстве.

В другом конце Средиземноморья, в еврейском поселении Кефар Отнаи (в пригороде современного Мегиддо) в христианском молитвенном доме в первой половине III в. благочестивый Асептус в память о своих близких сделал престол, о чем и написал в посвятительской надписи: «Любящий Бога Асептус принес престол Господу Иисусу Христу в память»<sup>185</sup>. Три буквенных сокращения, по мнению археологов, относятся к древнейшим примерам использования аббревиатур в монументальном искусстве.

В рукописях 175–200 гг. мы находим ставрограмму — сочетание букв «ро» и «тау». Она заменяет греческие слова «крест» (*stavros*) и «распинать». Как отмечают исследователи, такое использование нельзя объяснить желанием переписчика внести в текст понятную всем аббревиатуру для сокращения текста, так как собственно сокращения не происходит. Будучи приведено в формулу знака, «тау — ро» также становится священным именем, «христианским изобретением»<sup>186</sup>. Так ставрограмма приравнивается к имени Бога и становится «особого рода пиктограммой, образом человека со склоненной головой на кресте», отсылающим читателя к образу распятого Иисуса<sup>187</sup>.

Среди других буквенных изображений креста — буква «X», или *crux decussata*, или сочетание «XI» и «XR». Очевидно, что основное внимание сосредоточено не на том, как крест выглядит, а на силе священного имени Иисуса, которое имеет большее значение, чем образ креста. Даже буква «тау» в ставрограмме хотя и напоминает крест, но отсылает нас прежде всего к толкованию на пророчество Иезекииля, к печати избранных.

Отдельный смысл связан с нумерическим значением буквенных аббревиатур под титулом. Так, нумерическое значе-

ние имени ИИ равно 18 и соответствует нумерическому значению еврейского слова «хи» — жизнь<sup>188</sup>. Таким образом, отождествление «Иисус — жизнь» приобретает зрительное воплощение. В сочетании же с буквой «тау» гематрия приобретает значение знака избранных. Так, апостол Варнава в начале II века пишет: «Писание говорит: „обрезал Авраам из дома своего (Быт 17:27) десять, и восемь, и триста мужей“ (Быт 14:14). Какое же ведение было дано ему в этом? Узнайте сперва, что такое десять и восемь, и потом, что такое триста. Десять и восемь выражаются — десять буквою „йота“ (I), восемь буквою „ита“ (H), и вот начало имени Иисус. А так как крест в образе буквы „тав“ (T) должен был указывать на благодать искупления, то и сказано: „и триста“. Итак, в двух буквах открывается имя Иисус, а в одной *третьей* крест» (гл. 9)<sup>189</sup>. Климент Александрийский говорит о числе как знаке, и под знаком понимается буква «тав», или образ креста. Прочитанный таким образом знак является зримым воплощением идеи креста как древа жизни<sup>190</sup>.

Интересный пример графического размышления об образе креста можно найти в домике Петра в Капернауме, где граффити датируются нач. III–V вв.<sup>191</sup>. Из 18 граффити, найденных на стенах церкви, номер 121 содержит ИИС Т, причем Т написано под ИИС. Рядом есть и граффити на иврите ת (Тесла считает, что это попытка сделать так, чтобы буквы на иврите выглядели как греческие и отражали ИИ Иисуса — греческая ета (H) написана как хе (η), а йота написана как йод<sup>192</sup>). Слева от монограммы на иврите мы находим букву Тав, обозначающую крест. Очевидно, что граффити играли существенную роль в украшении всего пространства древнейшей церкви, будучи свидетелями молитвы проходящих.

С момента своего появления буквенные сокращения в архитектурных пространствах воздействовали как графическая формула. Хотя эта практика и восходит к рукописям (непосредственным фоном для использования *Nomina Sacra* в рукописях Ветхого и Нового Завета было графическое выделение тетраграмматона<sup>193</sup>, которое мы встречаем уже в Кумранских рукописях), рукописи не были широко распространены, и доступ к ним был только у очень узкого круга людей. Напротив, *Nomina Sacra* в надписях обращалась к гораздо более широкому кругу зрителей. Зрительный аспект используется и в древнейших четырех буквенных сокращениях. Так, *Nomina Sacra* Иисус и Господь, Христос и Бог графически ассоции-

руются друг с другом<sup>194</sup>! Таким образом писцы сумели показать новое богословское содержание, в котором имя Иисуса имеет такое же значение, как имя Яхве в Ветхом Завете, передаваемое греческим Феос<sup>195</sup>. Цель *Nomina Sacra* состоит в том, чтобы «выразить религиозное почитание, отделить эти слова визуально тем, как они пишутся»<sup>196</sup>.

Исследование Ватиканского и Синайского кодекса Нового Завета, рукописи середины IV века, показывает, насколько важным было для писца подчеркивать сверхъестественный, божественный характер Христа при помощи наглядных аббревиатур. Так слова Бог, Господь, Иисус, Христос сокращаются практически всегда<sup>197</sup>. В Евангелии от Марка имя Христа встречается восемь раз и всегда в виде *Nomina Sacra*<sup>198</sup>. Имя Божие *Theos* сокращается всегда и встречается 47 раз. Иисус сокращается в 97,5 случаях. Господь (КС) встречается 16 раз. Делая вывод, автор отмечает, что «писца особенно интересует ясность *визуального восприятия текста* и последовательность членения слова»<sup>199</sup>.

Недавнее исследование А. Фелле предлагает по-новому посмотреть на многочисленные надписи, происходящие из римских катакомб. Ученый демонстрирует, как древнейшее христианское искусство использует буквы в качестве дополнения к визуальному образу. К таким памятникам относится, например, надгробие из Некрополя под церковью Св. Себастиана за стенами на виа Аппия. Здесь, как и в других памятниках, буква T<sup>200</sup> помещена внутрь слова *ixθύς*. Так сочетаются акростих и написание буквы, заменяющее изображение креста! Видение Константина делает сочетание букв формулой, мгновенно узнаваемой по всей империи, превращая его в идеограмму<sup>201</sup>.

После легализации христианства и по мере развития христианского изобразительного искусства буквенные памятники перестают играть существенную роль. Однако на Святой Земле они продолжают активно использоваться. Примером такого использования являются украшающие глиняные светильники буквы и их сочетания, смысл которых был недавно расшифрован С. Лоффредо<sup>202</sup>.

Из новозаветных рукописей *Nomina Sacra* шагнули на предметы, где наглядность и экономия пространства принципиальны. Речь идет о глиняных светильниках византийского периода. На христианских лампах мы находим и *Nomina Sacra*, и абecedарии<sup>203</sup>, и сочетание букв и символов<sup>204</sup>! Глиняные

светильники, как ничто другое, свидетельствуют о единой иудео-христианской традиции восприятия текста как изображения, идущей со Святой Земли<sup>205</sup>. Оттуда она распространилась на все другие области Средиземноморья. Исследование *Nomina Sacra* в византийской иконописной традиции остается за пределами настоящей работы.

Николай Кондаков писал, что «восточное пристрастие к символическим знакам и формулам, наряду с декоративным направлением античной и художественной мифологии в позднейшем периоде искусства, придавало новым образам детски радостный, но в то же время игрушечный характер»<sup>206</sup>. Под знаками и формулами исследователь понимал, главным образом, катакомбные изображения рыбы, голубя, якоря и пр. Однако задолго до искусства катакомб на территории Средиземноморья сложились иные знаки, главной составляющей которых являются буквы алфавита. Мы только прикоснулись к космосу этих памятников, но похоже, что уже теперь можем гораздо яснее представить себе, о каком именно восточном влиянии говорил Николай Кондаков.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Глядя на это, римский воин спросил: а можешь ли ты помолиться, чтобы и на небесах я получил жизнь? Да, ответил раби. Немедленно огонь усилился и воин упал в него. Когда жизнь покинула тело раби Ханины, с небес послышался голос: вот раби Ханина бен Тетрадион и его палач идут на небеса в вечную жизнь!» Интернет-ресурс <https://www.sefaria.org/sheets/96454.1?lang=en&with=Reference&lang2=en>

<sup>2</sup> Sawyer J. F. A. Sacred languages and Sacred Texts. London, New York. Routledge, 1999. P. 4.

<sup>3</sup> «Сангедрин», 21б. Тора, дарованная Израилю вначале, была записана на святом языке ивритским шрифтом. «Учили [мудрые]: Раби говорит: ‘Тора, дарованная Израилю изначально, была написана таким шрифтом, однако из-за того, что [евреи] грешили, он стал для них слишком сложным. Но когда вернулись [ко Всевышнему], Он возвратил им этот шрифт. Как сказано: вернитесь в город-крепость, узники надежды; сегодня, как и прежде, Я возвещаю: верну тебе [забытую тобой] книгу Учения» (Зах. 9:12).

<sup>4</sup> Священновырезанными письменами (букв. иероглификой) с самого своего появления называлось египетское письмо.

<sup>5</sup> Lane Fox R. Literacy and Power in Early Christianity // Literacy and Power in the Ancient World. / Eds. Bowman A.K., Woolf Greg G. Cambridge University Press: Cambridge, 1994. Pp. 126-140. P.128.

<sup>6</sup> Sawyer J. F. A Sacred Languages and Sacred Texts. Routledge, 1999. P. 4, 31ff.

<sup>7</sup> Dieterich A. ABC-Denkmal // Kleine Schriften. 1911. Pp. 202–229.

<sup>8</sup> Ibid. P. 202.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystic und Magie. 1925.

<sup>11</sup> *Boyes P. J., Steele P. M.* Introduction: issues in studying early alphabets // *Understanding Relations Between Scripts II. Early Alphabets* / Ed. Boyes P. J., Steele P. M. Oxbow books: Oxford and Philadelphia, 2020. P. 1.

<sup>12</sup> Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986.

<sup>13</sup> *Drucker J.* The Alphabetic Labyrinth: The Letters in History and Imagination. London: Thames & Hudson. 1995. См. также: *Drucker J.* The Alphabet Explained: On the Origin and Progress of Letters // *Columbia Library Columns*, Vol. XLIII, No. 2, February 1994. Pp. 15–24.

<sup>14</sup> *Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages.* / Eds. Garipzanov I., Goodson C., Maguire H. Turnhout, Brepols, 2016.

<sup>15</sup> В момент публикации статьи выставка представлена как виртуальная на сайте музея <https://exhibitions.kelsey.lsa.umich.edu/graffiti-el-kurru/>

<sup>16</sup> *Inscribing Text in Byzantium. Continuities and Transformations* / Ed. M. D. Lauxtermann, I. Toth. Routledge, 2020.

<sup>17</sup> *Saenz-Badillos A.* A History of Hebrew Language / Trans. Elwolde J. Cambridge University Press, 1993.

<sup>18</sup> *Sass B.* The Beth Shemesh tablet and the early history of the Proto-Canaanite, cuneiform and South Semitic alphabets // *Ugarit-Forschungen* 23. Pp. 315–326.

<sup>19</sup> *Rollston C.* The Phoenician Script of the Tel Zayit Abecedary and Putative Evidence for Israelite Literacy // *Literate Culture and Tenth-Century Canaan: the Tel Zayit abecedary in context.* Winona Lake, 2008. Pp. 61–96. Отметим, что среди древнейших надписей на греческом языке также присутствуют абecedарии, которые появляются, например, на вазах и других предметах. *Steele P. M.* The development of Greek alphabets: Fluctuations and standardizations // *Understanding Relations Between Scripts II. Early Alphabets* / Ed. Boyes P. J., Steele P. M. Oxbow books: Oxford and Philadelphia, 2020. Pp. 125–150.

<sup>20</sup> *Haran M.* On the Diffusion of Literacy and Schools in Ancient Israel // *Congress Volume, Jerusalem, 1986* / Ed. J. A. Emerton. 1988. Leiden: Brill. Pp. 81–95.

<sup>21</sup> *Weeks S.* Early Israelite Wisdom. Oxford: Clarendon, 1994. Pp. 150–151.

<sup>22</sup> *Vainstub D., Mumcuoglu M., Hasel M.G., Hesler K.M., Lavi M., Rabinovich R., Goren Y. and Garfinkel Y.* A Canaanite's Wish to Eradicate Lice on an Inscribed Ivory Comb from Lachish // *Jerusalem Journal of Archaeology* 2, 2022. P. 76–119.

<sup>23</sup> *Na'aman N.* The Inscriptions of Kuntillet 'Ajrud Through the Lens of Historical Research. *Ugarit-Forschungen* 43 (2011). Pp. 299–324. P. 306. Речь идет о абecedарии на пифосе В.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 310.

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 310. *Savage D.* The Leshem Inscription // *Bethsaida: A City by the Northern Shore of the Sea of Galilee* / Ed. R. Arav, R. A. Freund. Vol. 4. Kirksville. 2009. Pp. 125–135.

<sup>26</sup> *Тантлевский И. Р.* История Израиля и Иудеи до разрушения Первого Храма. Издательство СПбГУ, 2005. Сс. 358–367. К древнейшим надписям на иврите относится и широко известная надпись из Силоамского туннеля (ок. 700 г. до н. э.) и другие фрагменты. Общий обзор см. *Saenz-Badillos A.* History of Hebrew Language / Trans. J. Elwolde. Cambridge University Press, 1996. P. 63ff.

<sup>27</sup> *Barkay G.* Excavations on the slope of the Hinnom Valley, Jerusalem // *Qadmoniot* 17. 1984. Pp. 94–108.

<sup>28</sup> *King Ph. J., Stager L. E.* Life in Biblical Israel / Library of Ancient Israel. Presbyterian Publishing Corporation, 2001. 440 pp.

<sup>29</sup> *Shiloh Y.* Excavations in the City of David, 1978–1982. *Interim Report of the First Five Seasons.* I (No 28): 20; *Reich R., Shukron E., Lerna O.* Recent Discoveries in the City of David, Jerusalem (англ.) // *Israel Exploration Journal.* 2007. Vol. 57 (No 41): 157 fig. 3.

<sup>30</sup> «Мораль становится основным средством реализации задач, которые ставит история». *Барон С.* Социальная и религиозная история евреев. Том 1. Древний мир: до зарождения христианства. М., Книжники, 2012. С. 27.

<sup>31</sup> *J. Clinton McCann, Jr.* The Shape and Shaping of the Psalter: Psalms in Their Literary Context // *The Oxford handbook of Psalms* / Ed. W. P. Brown. Oxford University Press. 2014. Pp. 350–363. P. 354.

<sup>32</sup> *Stroumsa Guy G.* The Mystery of the Greek Letters: A Byzantine Kabbalah? // *Historia Religionum* 6 (2014). P. 41.

<sup>33</sup> *Смирнов А. В., свящ.* Книга Юбилеев или Малое Бытие. Второй выпуск Ветхозаветных апокрифов. Казань, 1895. С. 59.

<sup>34</sup> Георгий Синкелл вольно пересказывает некоторые фрагменты, но публикатор уверен, что он «имел еще под руками полный греческий текст книги Юбилеев, который к этому времени не успел еще затеряться». См.: *Смирнов А. В., свящ.* Книга Юбилеев или Малое Бытие... С. 42–43.

<sup>35</sup> *Георгий Синкелл.* Отрывки из книги Юбилеев, сохранившиеся у греческих церковных писателей // *Книга Юбилеев или Малое Бытие. Второй выпуск Ветхозаветных апокрифов.* Казань, 1895. С. 43. Это буквально повторяется Георгием Кедриным в XI веке в его «Обзрении историй».

<sup>36</sup> Книга Авраама, называемая Книгой Созидания. Перевод по Ватиканской рукописи расширенной Книги Созидания K53 / Пер. с иврита, предисл. и коммент. И. Р. Тантлевского. СПб., Изд-во Санкт-Петербургского Университета, 2007.

<sup>37</sup> Там же. С. 21.

<sup>38</sup> Там же. С. 109.

<sup>39</sup> Там же. С. 41.

<sup>40</sup> Речь идет о первобытном хаосе. См. там же, прим. 79. С. 131.

<sup>41</sup> Там же. С. 43.

<sup>42</sup> Книга Авраама, называемая Книгой Созидания / Пер. с иврита, предисл. и коммент. И. Р. Тантлевского. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского Университета, 2007. Примечание 242, сс. 145–146.

<sup>43</sup> Там же. С. 105.

<sup>44</sup> Там же. С. 46.

<sup>45</sup> Там же. С. 117.

<sup>46</sup> *Stroumsa G.* The Mystery of the Greek Letters: A Byzantine Kabbalah? // *Historia Religionum* 6 (2014). Pp. 35–43. Данный текст сохранился на коптском и был опубликован в 1900–1901 годах. P. 35.

<sup>47</sup> *Ibid.* P. 36.

<sup>48</sup> *Ibid.* P. 37.

<sup>49</sup> *Геродот.* История II, 36.

<sup>50</sup> *Ibid.* Pp. 37–38.

<sup>51</sup> *Ibid.* P. 37.

<sup>52</sup> *Ibid.* P. 42.

<sup>53</sup> Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике / Пер. с англ. и иврита Н. Бартман, Н.-Э. Заболотная. М.—Иерусалим, 2004—5765. С. 113.

<sup>54</sup> Ibid. P. 43.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid. P. 42.

<sup>57</sup> Schwartz S. Language, Power and Identity in Ancient Palestine // Past & Present 148 (1995). P. 25.

<sup>58</sup> Чаковская Л.С. Иконография меноры. К истории символа на монете Маттафии Антигона // Пространство иконы. Иконография и иеротопия. К 60-летию А. М. Лидова. Москва, 2019. Сс. 41–68.

<sup>59</sup> Общий обзор см. Regev E. Hasmoneans: Ideology, Archaeology, Identity // Journal of Ancient Judaism Supplements 10, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 175ff.

<sup>60</sup> Ibid. P. 185.

<sup>61</sup> Schwartz S. Language, Power and Identity in Ancient Palestine // Past & Present 148 (1995). Pp. 3–47.

<sup>62</sup> Regev E. Hasmoneans. P. 186.

<sup>63</sup> Ibid. P. 203.

<sup>64</sup> Ibid. Pp. 3, 9.

<sup>65</sup> Schwarz S. Language, Power and Identity in Ancient Palestine... P. 18.

<sup>66</sup> Ibid. P. 25.

<sup>67</sup> О значении рамы, обрамляющей надписи, см. недавнюю работу Leatherbury S. V. Framing Late Antique Texts as Monuments: Tabula Ansata between Sculpture and Mosaic // Materiality of Text: Placement, Perception and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity / Ed. Andrej Petrovic, Ivana Petrovic, Edmund Thomas. Brill, 2018. Pp. 380–405.

<sup>68</sup> Habas L. The 'bema' and chancel screen in synagogues and their origin // From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity. Journal Roman Archaeology / Ed. L. I. Levine and Z. Weiss, Supplement series No. 40, Portsmouth; Rhode Island, 2000. Pp. 111–130.

<sup>69</sup> Ibid. P. 200.

<sup>70</sup> Ben-Ami D., Tchekhanovets Y. A Greek Abecedary Fragment from the City of David // Palestine Exploration Quarterly 140, 3 (2008). Pp. 195–202.

<sup>71</sup> Ibid. P. 197.

<sup>72</sup> Bij de Vaate A. Alphabet Inscriptions from Jewish Graves // Studies in Early Jewish Epigraphy / ed. Jan Willem van Henten and Pieter Willem van der Horst. Leiden: Brill, 1994. P. 150.

<sup>73</sup> Rahmani L. Y. A Catalogue of Jewish Ossuaries in the Collection of the State of Israel. Jerusalem, 1994. P. 18.

<sup>74</sup> Ibid. P. 150; Kloner A. ABCDerian Inscriptions in Jewish Rock-Cut Tombs // Proceedings of the ninth World Congress of Jewish Studies. Jerusalem, August 4–12, 1985 (Jerusalem: 1986). Division A, 125–132 [Hebr.].

<sup>75</sup> Rahmani L. Y. A Catalogue of Jewish Ossuaries in the Collection of the State of Israel. Jerusalem, 1994. P. 18. No 787. Stern K. B. Writing on the Wall: Graffiti and the Forgotten Jews of Antiquity. Princeton University Press. 2018. 312 pp. 380 (No. 787).

<sup>76</sup> Zissu B. Horvat Lavnin. Pp. 153–154; Stern K. B. Writing on the Wall... P. 382. В этом же погребении греческое слово theos написано задом наперед. Такая магическая практика встречается и на светильниках: Naveh J. Lamp Inscriptions and Inverted Writing // Israel Exploration Journal 38 (1988): Pp. 36–43.

<sup>77</sup> О том, что абecedарии — это не упражнения писцов, см.: Stern K. B. Writing on the Wall... P. 375.

<sup>78</sup> Bij de Vaate A. Alphabet Inscriptions from Jewish Graves... Прим. 7. P. 150.

<sup>79</sup> Drucker J. The Alphabetical Labyrinth... 1995. Pp. 72–93.

<sup>80</sup> Cumont F. Fouilles de Doura-Europos (1922–1923) (Paris: 1926) 449 no. 131.

<sup>81</sup> Beth Shearim III, 95, fig 42.

<sup>82</sup> Stern K. B. Writing on the Wall... P. 311.

<sup>83</sup> Naveh J. Old Hebrew Inscriptions in a Burial Cave // Israel Exploration Journal 13 (1963). P. 86.

<sup>84</sup> См., например, граффити перед входом в Храм Гроба Господня: «Господи, помилуй Варфоломея» или «Крест Христов и гроб Христов, помилуйте (имя)!» и бесчисленные другие примеры. См. Yana Tchekhanovets, Tamar Pataridze Revisiting the Georgian Inscriptions on the Portal of the Holy Sepulchre Church in Jerusalem // Le Muséon: revue d'études orientales Vol. 129, No 3–4, p. 395–422. P. 401.

<sup>85</sup> Stern K. B. Writing on the Wall...

<sup>86</sup> Ibid. P. 82.

<sup>87</sup> Beth Shearim II «BS II no. 193, fig. 19.

<sup>88</sup> Beth Shearim III, 95, fig 42.

<sup>89</sup> Stern K. B. Writing on the Wall... Прим. 28. P. 586.

<sup>90</sup> Stern K. B. Writing on the Wall... Fig. 2.5. P. 290.

<sup>91</sup> Обращение «благочестивые (или святые) родители», как отмечает К. Штерн, обычно относится в эпиграфике к умершим, а не к живым. Stern K. B. Writing on the Wall... P. 332.

<sup>92</sup> Stern K. B. Writing on the Wall... 334–335.

<sup>93</sup> Ibid., fig.2.8, P. 297.

<sup>94</sup> Ibid. P. 310. Fig. 2.13.

<sup>95</sup> Карен Штерн отметила, что для того, чтобы выполнить это изображение, художник должен был встать на захоронение. Stern K. B. Writing on the Wall... P. 308.

<sup>96</sup> Beth Shearim I, 61. Stern K. B. Writing on the Wall... P. 308.

<sup>97</sup> Beth Shearim II, no. 73; Beth Shearim I, 122. Stern K. B. Writing on the Wall... P. 312.

<sup>98</sup> Stern K. B. Writing on the Wall... P. 312.

<sup>99</sup> Idem. Прим. 68. P. 583.

<sup>100</sup> Еще один архитектурный мотив опубликован Beth Shearim III, Pl. XIV; XXX–XXXI.

<sup>101</sup> Hachlili R. Jewish Funerary Customs, Practices, and Rites in the Second Temple Period. Leiden: Brill, 2005. Pp. 341–353.

<sup>102</sup> Ср.: Stern, P. 342.

<sup>103</sup> Stern K. B. Writing on the Wall... P. 323, 347. Fig. 2.23; Rahmani L. Y. A Catalogue of Jewish Ossuaries in the Collections of the State of Israel. No. 787. P. 238.

<sup>104</sup> Stern K. B. Writing on the Wall... Прим. 147. P. 614.

<sup>105</sup> Beth Shearim I, 150–1; Stern K. B. Writing on the Wall... P. 314.

<sup>106</sup> Ibid. P. 314.

<sup>107</sup> Ibid. P. 324. Fig. 2.18.

<sup>108</sup> Ibid. P. 322. Fig. 2.19, p.326.

<sup>109</sup> Ibid. P. 400.

<sup>110</sup> Baird J. A. Scratching the walls of houses at Dura-Europos // *Öffentlichkeit, Monument, Text: XIV Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae*. 27–31 Augusti MMXII. 2014. Pp.489–491. P. 490.

<sup>111</sup> Sharabi L. N., Tchekhanovets Y., Ben-Ami D. Early Christian Graffiti from Fourth-Century Jerusalem // *Holy Land Archaeology on Either Side: Archaeological Essays in Honor of Eugenio Alliata*. Milano, 2020. P. 40; Scheibelreiter-Gail V. Inscriptions in the Late Antique Private House: Some Thoughts about their Function and Distribution // *Patrons and Viewers in Late Antiquity* / Ed. S. Birk, B. Poulsen. Aarhus University Press, 2012. P. 153.

<sup>112</sup> Scheibelreiter-Gail V. Inscriptions in the Late Antique Private House... P. 153.

<sup>113</sup> The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of the Ninth Season of Work 1935–1936 / Ed. M. I. Rostovzeff, A. R. Bellinger, F. E. Brown, and C. B. Wells. Part III The Palace of the Dux Ripae and the Dolicheneum. New Haven, Yale University Press, 1952.

<sup>114</sup> Ibid. P. 55; Baird J. A. Scratching the walls... P. 59.

<sup>115</sup> Stroumza G. The Scriptural Universe of Ancient Christianity. Harvard University Press, 2016. P. 12.

<sup>116</sup> Ibid. P. 12.

<sup>117</sup> Mango M. From Glittering Sideboard to Table: Silver in the well-appointed triclinium // *Eat, Drink and be Merry (Luke 12:19): Food and Wine in Byzantium* / Ed. L. Brubaker, K. Linardou. Papers of the 37th Annual Spring Symposium of Byzantine Studies. In Honor of Professor A. M. Bryer. Aldershot, 2007. Pp. 127–164. P.135. О предметах быта и надписях на них см. Scheibelreiter-Gail V. Inscriptions in the Late Antique Private House... P. 155ff.

<sup>118</sup> The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of the Ninth Season of Work 1935–1936... 1952. P. 40.

<sup>119</sup> Ibid. P. 40, footnote 41.

<sup>120</sup> Ibid. P. 41, footnote 42.

<sup>121</sup> Ibid. P. 42, footnote 50.

<sup>122</sup> См. там же о формуле на греческом и арамейском. Pp. 33–34.

<sup>123</sup> Baird J. A. Scratching the walls of houses at Dura-Europos // *XIV Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae*. 2014. P. 490.

<sup>124</sup> Baird J. A. Scratching the walls... P. 56; Stern K. B. Tagging sacred space in the Dura Europos Synagogue // *JRAr* 25. 2012. P. 181.

<sup>125</sup> Такое сочетание встречается в латинских абecedариях: The Preliminary Report of the Fifth Season... P. 158, No. 480. Обсуждение см.: Kraeling C. H. The Synagogue. KTAV Publishing House, Inc., 1979. P. 90.

<sup>126</sup> Baird J. A. Scratching the walls... P. 63.

<sup>127</sup> Baird J. A. The Houses of Dura-Europos: Archaeology, Archive, and Assemblage // *Dura-Europos. Crossroads of Antiquity* / Ed. L. R. Brody, G. L. Hoffman. 2011. Pp.235–251. P. 240.

<sup>128</sup> Stern K. Tagging sacred space in the Dura Europos Synagogue. P. 173.

<sup>129</sup> Ibid. P. 175.

<sup>130</sup> Ibid. P. 182.

<sup>131</sup> Ibid. P. 187.

<sup>132</sup> Kraeling. The Synagogue. P. 272 (No. 10).

<sup>133</sup> Ibid. P. 83, 270. (No.4).

<sup>134</sup> Ibid. P. 82, 269. (No.3).

<sup>135</sup> Ibid. P. 271 (No.6).

<sup>136</sup> J. B. Frey's *Corpus Inscriptionum Judaicarum* [= CIJ] (2 vols.; Rome: 1936-1 952 No 476; Van Der Horst P. W. *Jewish Poetical Tomb Inscriptions* // *Studies in Early Jewish Epigraphy*. Pp. 139–140.

<sup>137</sup> Ibid. P. 140.

<sup>138</sup> Stroumza G. *The Scriptural Universe of Ancient Christianity*. Harvard University Press, 2016. P. 14; Colin H. R., Skeat T. C. *The Birth of the Codex*. London: Oxford Univ. Press, 1983. 78 pp.

<sup>139</sup> Haran M. Book-Scrolls in Israel in Pre-Exilic Times // *Journal of Jewish Studies* 33, 1982. Pp. 161–173; Даниил Пиоске предпринял исследование возможного культурного контекста легендарных «писцов Давида» («Иосафат, сын Ахилуда, — деписателем; (...) Серая — писцом») (2 Цар. 8:16–17). Pioske D. The Scribe of David: a Portrait of Life // *MAARAV* 20.2 (2013). P. 163–188.

<sup>140</sup> Kraeling C. H. *The Christian Building*. New Haven. Dura Europos Publications, 1967. Pp. 89–90. Крэлинг предположил, что они имеют апотропейное значение.

<sup>141</sup> Табличка, найденная в Будапеште, датируется 3 веком и была обнаружена в 1954 г. Sheldon R. M. The sator rebus: An unsolved cryptogram? // *Cryptologia*. Volume 27, 2003. Issue 3.

<sup>142</sup> Grosser F. Ein neuer Vorschlag zur Deutung der Sator-Formel // *Arch. f. Religionsw* XXIV. 1926. P. 165 ff.

<sup>143</sup> Sawyer John F. A. *Sacred languages and Sacred Texts*. London & New York: Routledge, 1999. p.125.

<sup>144</sup> Rostovzeff M. I. et al. The Excavations at Dura-Europos; Preliminary Report of the 5th Season of Work October 1931–March 1932: Conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters (New Haven: Yale University Press, 1934. P. 159–161).

<sup>145</sup> Ibid.; Baird J. A. *The Inner Lives of Ancient Houses: An Archaeology of Dura-Europos*. Oxford: Oxford University Press. 2014.

<sup>146</sup> Di Bierarding A. SATOR/AREPO // *The Encyclopedia of Ancient Christianity*. 3: 498–499.

<sup>147</sup> Иосиф Флавий. Иудейские древности. Кн. 8, гл. 2, 5.

<sup>148</sup> Ровинский Д. Русския народные картинки. Собрал и описал Д.Ровинский. Книга IV. Примечания и дополнения. Санктпетербург, 1881. N798. С. 582–586.

<sup>149</sup> Levine L. I. The Inscription in the 'En Gedi Synagogue // *Ancient Synagogues Revealed* / Ed. Levine L. I. Israel Exploration Society, 1981.

<sup>150</sup> Надпись на арамейском так и не была опубликована. См. Fraade S. D. *The Rehov Inscriptions and Rabbinic Literature — Matters of Language* // *Talmuda De-Eretz Israel. Archaeology and the Rabbis in Late Antique Palestine* / Ed. S. Fine, A. Koller. New York, 2014. P. 236.

<sup>151</sup> Levine L. I. The Inscription in the 'En Gedi Synagogue... P. 137.

<sup>152</sup> Об этом с упоминанием истории вопроса см.: Чаковская Л. С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н. э. М.: Индрик. 2011.

<sup>153</sup> Lieber L. *Jewish Prayer, Liturgy and Ritual* // *A Companion to the Ancient Jews and Judaism. Third century BCE to Seventh Century CE* / Ed. N. Koltun-Fromm, G. Kessler. Blackwell, 2020. Pp. 477–495. P. 484.

<sup>154</sup> Ibid. P. 139.

<sup>155</sup> Levine L. I. *Ancient Synagogue*... P. 258; Fleischer E. Regarding the [Priestly] Courses in Piyutim // *Sinai* 62 (1968). Hebrew. Pp. 142–161.

- <sup>156</sup> *Vitto F.* The Synagogue at Rehob // *Ancient Synagogues Revealed* / Ed. L. I. Levine. Jerusalem: Israel Exploration Society, 1981.
- <sup>157</sup> *Vitto F.* The Interior Decoration of Palestinian Churches and Synagogues // *Byzantinische Forschungen*, XXI / Ed. A. M. Hakkert and W. E. Kaegi, Jr. Amsterdam: AmM. Hakkert, 1995.
- <sup>158</sup> *Vitto F.* The Synagogue at Rehob... 1981. P. 92.
- <sup>159</sup> В этом описании я целиком полагаюсь на статью Стивена Фрааде, поскольку надписи не были опубликованы Фанни Витто. *Fraade S. D.* The Rehov Inscriptions and Rabbinic Literature — *Matters of Language* // *Talmuda De-Eretz Israel. Archaeology and the Rabbis in Late Antique Palestine* / Ed. S. Fine, A. Koller. New York, 2014. P. 234.
- <sup>160</sup> *Vitto F.* The Synagogue at Rehob... P. 93.
- <sup>161</sup> *Leatherbury S. V.* Writing, Reading and Seing Between the Lines: Framing Late-Antique Inscriptions as Texts and Images // *The Frame in Classical Art. A Cultural history* / Ed. Platt V., Squire M. Cambridge University Press, Pp. 516–553.
- <sup>162</sup> *Sussman J.* The Inscription in the Synagogue at Rehob // *Ancient Synagogues Revealed* / Ed. L. I. Levine. Jerusalem: Israel Exploration Society, 1981; *Fraade S. D.* The Rehov Inscriptions and Rabbinic Literature — *Matters of Language*. 2014.
- <sup>163</sup> *Vitto F.* Rehob // *The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*. Vol. 4. P. 1273.
- <sup>164</sup> *Fraade S. D.* The Rehov Inscriptions and Rabbinic Literature — *Matters of Language*. 2014. P. 233
- <sup>165</sup> *Hezser C.* Jewish Literacy in Roman Palestine. Mohl Siebeck, 2011. P. 411.
- <sup>166</sup> *Sanders S. L.* The Invention of Hebrew... P. 158.
- <sup>167</sup> *Levine L. I.* Ancient Synagogue. The First Thousand Years. 2 ed. Pp. 389–390.
- <sup>168</sup> *Ibid.* Pp. 388–389. Также раздел о роли священников в синагоге. Pp. 524–529.
- <sup>169</sup> *Naveh J.* On stone and mosaic: the aramaic and hebrew inscriptions from ancient synagogues // *Israel Exploration Society*, 1978. No 75.
- <sup>170</sup> *Fraade S.* The Rehov Inscriptions... P. 230.
- <sup>171</sup> *MacMullen R.* The Epigraphic Habit in the Roman Empire // *American Journal of Philology* 103 (1982). Pp. 233–246.
- <sup>172</sup> *Vitto F.* Rehob // *The New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land* / Ed. E. Stern. Vol. 4. Pp. 1272–1274. P. 1273.
- <sup>173</sup> *Дворжак Макс.* История искусства как история духа. 1924 / Пер. с немецкого Р. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка. Академический проект, 2001.
- <sup>174</sup> *Drucker J.* Alphabetic Labyrinth: The Letters in History and Imagination. Thames & Hudson 1996. P. 20.
- <sup>175</sup> *Juhasz E.* The “Shiviti-Menorah”. Representation of the Sacred — Between Spirit and Matter / Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the Hebrew University. 2004.
- <sup>176</sup> *Jensen R. M.* Aniconism in the first centuries of Christianity // *Religion*. Vol. 47, No 3/ Pp. 408–424.
- <sup>177</sup> *Aland K.* Neue neutestamentliche Papyri II // *New Testament Studies*. 1963–1964. Vol. 10. Pp. 62–79; *Grigg R.* Constantine the Great and the Cult without Images // *Viator*. 1977. No 8. P. 1–32; *Hurtado L. W.* The Staurogram in Early Christian Manuscripts: the Earliest Visual Reference to the Crucified Jesus? // *New*

- Testament Manuscripts: Their Text and their World* / Ed. T. J. Kraus and T. Nicklas. Leiden, 2006. P. 207–226; *Roberts C. H.* Manuscript, Society and Belief in Early Christian Egypt. Oxford, 1979; *Bokedal T.* The Formation and Significance of the Christian Biblical Canon. A Study in Text, Ritual and Interpretation. 2013. P. 7. Среди Nomina Sacra не только имя Иисуса или слово Бог, но встречаются такие слова, как Иерусалим, Давид, небеса, Спаситель и др.
- <sup>178</sup> *Hurtado L. W.* The Earliest Christian Artifacts. Manuscripts and Christian Origins. Cambridge, 2006. P. 104ff.
- <sup>179</sup> *Ibid.* P. 97.
- <sup>180</sup> *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 196.
- <sup>181</sup> Номина сакра and the Nag Hammadi Library. Без номеров страниц.
- <sup>182</sup> *Edwards J. R.* A “Nomen Sacrum” in the Sardis Synagogue // *Journal of Biblical Literature*. Vol. 128. No 4 (Winter, 2009). Pp. 813–821. P. 817.
- <sup>183</sup> *Ibid.* P. 814.
- <sup>184</sup> Возможно, речь идет о мозаике, которая украшала синагогу.
- <sup>185</sup> *Tepper Y., Di Segni L.* A Christian Prayer Hall of the Third Century C.E. at Kefar ‘Othnay (Legio): Excavations at the Megiddo Prison 2005 (Jerusalem: Israel Antiquities Authority, 2006). P. 36.
- <sup>186</sup> Буква «ро» над «тау» еще Ефремом Сириным была объяснена как знак помощи и удачи. Греческая буква «ро» соответствует числу 100, так как она представляет собой сумму значений букв, составляющих слово помощь (βοήθεια). Таким образом, «тау» и «ро» означает спасение на кресте. (*Dölger F. J.* Sol Salutis. Münster, 1925. P. 74; *Hurtado L.* The Earliest Christian Artifacts. P. 140).
- <sup>187</sup> *Hurtado L.* The Earliest Christian Artifacts. P. 151.
- <sup>188</sup> *Ibid.* P. 115.
- <sup>189</sup> Варнава здесь сравнивает слова об обрезании дома Авраама (Быт. 17: 26–27) с историей про то, как Авраам, узнав о том, что Лот взят в плен, отправился против захватчиков (Быт. 14:14). Послание апостола Варнавы // *Писания мужей апостольских*. М., 2008. С. 100 (перенабор с издания Писания мужей апостольских. Пер., введ., прим. прот. П. Преображенского. СПб, 1895). Такое же толкование приводит и Климент Александрийский (150–215): Авраам «сосчитал число слуг, родившихся в его доме, которых оказалось числом ТПН / (318), и победил огромное число врагов. (3) Дело в том, что форма числа триста является знаком спасителя [Т — крест], а сочетание букв «йота» и «эта» означает его имя. (4) Смысл этого в том, что домочадцы Авраама были под знаком спасения, а те, которые нашли убежище под Знаком и в Имени, являются господами этих самых захватчиков» (Книга шестая. XI). Примеры гностического использования знаний, полученных из различных наук. Числовой символизм. Климент Александрийский. Строматы / Подг. текста, пер., пред. и комм. Е. В. Афонасина. В 3 т. СПб., 2003. Т. 1. Кн. 1–3. Т. 2. Кн. 4–5. Т. 3. Кн. 6–7.
- <sup>190</sup> Л. Хургадо приводит рукопись II–III века с фрагментом из книги Бытия (*Yale P. 1*; LDAB 3081; VH 12; Rahlfs 814), где используется такая аббревиатура в Быт. 14:14 (P. 210).
- <sup>191</sup> *Testa E.* Cafarnao IV I graffiti della Casa di s. Pietro. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1972.
- <sup>192</sup> *Wicker J. R.* Pre-Constantinian Nomina Sacra in a Mosaic and Church Graffiti // *Southwestern Journal of Theology. Theology and Reading*. Fall 2009. Vol. 52, No 1. P. 62–63.



<sup>193</sup> *Bokedal T.* The Formation and Significance of the Christian Biblical Canon. A Study in Text, Ritual and Interpretation. 2013. P. 9.

<sup>194</sup> *Ibid.* P. 9

<sup>195</sup> *Ibid.* P. 22ff.

<sup>196</sup> *Hurtado L. W.* The Origin of the Nomina Sacra: A Proposal // Journal of Biblical Literature. 1998. 117. Pp. 655–673. P. 659.

<sup>197</sup> *Ibid.* 14.

<sup>198</sup> *Malik P.* The Nomina Sacra in the Marcan Portion of Codex. A Note on the Scribal Habits // Biblische Notizen Biblical Notes. 175 (2017). P. 97.

<sup>199</sup> *Ibid.* P. 10.

<sup>200</sup> *Felle A.* Words and Images in Early Christian Inscriptions // Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders. Art Readings. Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies. 2017. I — Old Art. Vol. I–II. Sofia. 2017 / Ed. Moutafov E., Toth I. София, 2018. Pp. 39–71. Pp. 42–43.

<sup>201</sup> *Ibid.* P. 49.

<sup>202</sup> *Loffreda S.* Lucerne byzantine in terra santa con iscrizioni in Greco. Studium Biblicum Franciscanum, Collection Maior 35. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1989.

<sup>203</sup> Номер 138 коллекции францисканцев. Номер 11в и 23 — неполные абecedарии. *Loffreda S.* Light and Life. Ancient Christian Oil Lamps of the Holy Land. Jerusalem, 2001. P. 51.

<sup>204</sup> *Naveh J.* Lamp Inscriptions and Inverted Writing // Israel Exploration Journal 38 (1988) 39 No 5. На лампе мы находим абecedарий, выполненный самарянским шрифтом в прямом порядке и в зеркальном отражении.

<sup>205</sup> *Loffreda S.* Light and Life... 2001; *Чаковская Л. С.* Светильники диалога: христианские лампы византийского периода с менорой и их культурный контекст // Вещь — символ — знак в славянской и еврейской культурной традиции / Ред. О. Белова. М., 2019. Сс. 43–61; *Rhoby A.* Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display // Ars-Hist Papers. 2013. № 1. <http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72>. Дата обращения 21.05.2020.

<sup>206</sup> *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. СПб. 1914. Т. 1. Сс. 14–15.

LIDIA CHAKOVSKAYA  
(State Institute of Art Studies, Moscow)

## HEAVENS EXPLAINED IN LETTERS: THE WORD AS IMAGE IN THE JEWISH AND EARLY CHRISTIAN TRADITION

Discussing the Early Christian iconography Nokodim Kondakov wrote: “The Eastern love of symbolic signs and formulas, along with the decorative direction of ancient and artistic mythology... gave new images a childishly joyful, and at the same time toy character”<sup>1</sup>. By signs and formulas the researcher understood mainly catacomb images of fish, pigeon, anchor, etc.

However, long before the art of catacombs other signs have been formed in the Mediterranean, the main component of which are the letters of the alphabet or the whole words used as images. The article aims at presenting a variety of objects, where letters were used as the main artistic tool. Such monuments include, first of all, abecedaries (alphabets or combinations of letters placed on objects or scrawled as graffiti), studied in 1922. Their appearance coincides with the birth of writing (we have proto-Canaan complete alphabets, as well as a Jewish one (a special group of abecedaria originating from Jerusalem) and Greek ones, dating back to the Iron Age. They became really widespread in the 1st–2nd centuries AC., as part of the burial context (for example, in the catacombs of Beth Shearim)<sup>2</sup>. Thus, in the burial cave Horvath ‘Eitun (Horvat ‘Eitun 3rd–4th centuries, we find a full Hebrew alphabet (from aleph to tav), written on the wall between two burial chambers. K. Stern notes that “such alphabets are meant for the viewers in commonly shared spaces, around doors and in passages, and not in inconspicuous places like the corners of the cave”<sup>3</sup>. Letter monuments are both a way of decorating the space and a way of praying for the deceased.

The abecedaria also can be found in the Christian context. Thus, in Dura-Europos, where they appear in a variety of con-

texts, most of the inscriptions are in the Christian house of the assembly, converted by means of murals and inscriptions into the baptistry. The appearance of the SATOR/AREPO can be traced to the 1st century AC. We are talking about a table consisting of five columns of five squares in each. In each of the 25 squares there is a letter (25 letters all in all). The resulting five words (SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS) can be read in four directions and on each resulting square line (thus, the word in the line forms a palindrom). Such plaques were found in Pompeii (next to the Amphitheater), in Herculaneum, Sirenches-ter and in Dura-Europos. The plate has long been considered a word game, but F. Grosser<sup>4</sup> found that all the letters of the square except the N which stands in the middle, are repeated twice. It turned out that four words can be placed in the space as two words PATERNOSTER forming a cross with the letter N in the center, and Alpha and Omega (letters A and O) will be placed at the top and bottom. It turned out that four words can be placed in space as two words PATERNOSTER in the form of a cross with the letter N in the center, and Alpha and Omega (letters A and O) will be placed at the top and bottom. In this case, the square is a Christian cryptogram of magical content, a hidden Christian cross made up of letters. In Dura the plaque appears in a place where the soldiers lived, and M. I. Rostovtsev even suggested that it was a testament to the Christian presence in the Roman army<sup>5</sup>. In the Middle Ages, the plaque was used as a form of decoration in the church<sup>6</sup>.

For a long time, abecedaries were considered to be the exercises of scribes, but now they are seen primarily as to be conveying the magical meaning. Without ruling out such use, it should be noted that their main aim is to show a belief in the power and the strength of *the word*. This idea came originally from the ancient Middle East. The idea of the power of the alphabet especially spread in the Jewish environment of the Hellenistic and Roman period.

It seems that for the first encounter with this is on the coins of the Hasmoneans. On the coins of Alexander Jannaya and most other Hasmoneans we find an inscription in paleo-Hebrew, talking about the unity of the High Priest and the gathering of the Jewish people, and placed on the obverse and surrounded by a laurel wreath. Presented in this way, the inscription occupies the place that on the coins of other nations is occupied by the profile of the ruler or deity. The sacred nature of the language,

consecrated by antiquity, is first used as a conscious figurative move<sup>7</sup>.

The sacred nature of the language, consecrated by antiquity, is for the first time used as a conscious figurative device<sup>8</sup>.

It expresses the idea that God reveals itself in the word and that the language reflects the fundamental spiritual nature of the world. It affects the practice of people who work with the word — scribes of the scripture. Nomina Sacra, numbered fifteen, up to the Byzantine period, use not only abbreviations under the title, which visually distinguish sacred names from the array of text, but they also have a numerological significance, to reveal the additional semantic connections with the biblical text.

The appeal to the power of letters in cases where it is impossible to express something by visual means can be found in the ancient Christian manuscripts.

Thus one can see the appearance of the depiction of the cross in the form of Nomina Sacra, letter abbreviation. The letters Tau and Ro, combined together, become both a visual and literary designation of the word “stavros” — a cross. After the legalization of Christianity and as Christian fine art develops, letter monuments cease to play a significant role. However, in the Holy Land they continue to be actively used. An example of such use are letters and their combinations, decorating clay lamps, the meaning of which was recently deciphered by S. Loffreda<sup>9</sup>.

The systematization and discovery of the meaning of the letters allows us to understand the context in which Christianity, which proclaimed that in the beginning was the Word, arose.

In these mnēsthē graffiti, writing is not simply a way of making one’s mark but a means of making a religious statement. Indeed, the recording of this formula is part of its invocation, and its continued physical presence, its materiality, ensures the act of remembrance, as does the possibility that the text could be read out loud. The physical presence of the text would seem to be an important part of its usefulness: the graffiti was a means by which a text could speak for itself long after the writer has gone<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> *Kondakov Nikodim*. Iconography of Mother of God. Vol. 1–2. Saint Petersburg, 1914; Prague, 1915 (in Russian). Pp. 14–15.

<sup>2</sup> See more on the contexts of the appearance of abecedaria in: *Stern K. B. Writing on the Wall: Graffiti and the Forgotten Jews of Antiquity*. Princeton University Press, 2018. P. 411ff.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 416.

<sup>4</sup> *Grosser F.* Ein neuer Vorschlag zur Deutung der Sator-Formel // *Arch. f. Religionsw* XXIV. 1926. P. 165 ff.

<sup>5</sup> *Rostovzeff M. I. et al.* The Excavations at Dura-Europos; Preliminary Report of the 5th Season of Work October 1931–March 1932: Conducted by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters (New Haven: Yale University Press, 1934. P. 159–161).

<sup>6</sup> *Di Bierarding A.* SATOR/AREPO // *The Encyclopedia of Ancient Christianity*. 3: 498–499.

<sup>7</sup> *Regev E.* Hasmonians: Ideology, Archaeology, Identity // *Journal of Ancient Judaism Supplements* 10, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. P. 203.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Loffreda S.* Lucerne byzantine in terra santa con iscrizioni in Greco. *Studium Biblicum Franciscanum*, Collection Maior 35. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1989.

<sup>10</sup> *Baird J. A.* Private graffiti? Scratching the Walls of Houses at Dura-Europos // *Inscriptions in the Private Sphere in the Greco-Roman World* / Ed. R. Benefiel, Peter Keegan. Brill, 2016. Pp. 13–31.

## THE GATES OF HEAVEN. JERUSALEM AND BETHLEHEM IN MOSAICS OF LATE ANTIQUE CHURCHES IN ROME: THE CASE OF STA. MARIA MAGGIORE

Images of Jerusalem and Bethlehem are found in the apse program of almost every major church in Rome and in other churches in Italy dating from Late Antiquity through the Middle Ages. They placed often at the bottom corners of the apse conch with the gates facing the procession of lambs, as in the ninth-century mosaics of Sta. Prassede (ca. 822) (Fig. 1)<sup>1</sup>. At Sta. Maria Maggiore (432–440), however, the cities of Jerusalem and Bethlehem are displayed not within the apse but on the spandrels of the triumphal arch, below the scenes of the infancy of Christ (Figs. 2–3)<sup>2</sup>. The gates of the cities are also oriented differently, facing outward toward the nave rather than inward toward the center of the apse (Figs. 4–5). Although their symbolic and eschatological meaning has been discussed, the unusual orientation of the city gates and their relation to the sacred space of this church has not been sufficiently explained. This essay, therefore, examines images of Jerusalem and Bethlehem and the orientation of their city gates in the mosaics of Sta. Maria Maggiore and other Roman churches. It also explores the connection between these holy cities and the sacred space of Sta. Maria Maggiore.



1.  
Sta. Prassede, apse.  
Photo: Savva Teteriatnikov

### The location of Jerusalem and Bethlehem in the Apse and Triumphal Arch

I begin with the depiction of Jerusalem and Bethlehem in mosaics decorating the apses and triumphal arches of Roman churches, as well as examples from churches in the Eastern Mediterranean<sup>3</sup>. The earliest are found in the apse mosaics of Old St. Peter's Basilica (ca. 352–361, no longer extant)<sup>4</sup>. Sta. Costanza (361–363)<sup>5</sup>, Sta. Sabina (422–432), Sta. Pudenziana (ca. 400)<sup>6</sup>, and other churches (Figs. 6, 7)<sup>7</sup>. They also appear on fourth-century sarcophagi as well as glass cups from the catacombs<sup>8</sup>. These earliest images are found in the iconographic context of the *Traditio Legis* (Christ giving the law to Peter and Paul) or Christ flanked by donors and saints<sup>9</sup>. In these compositions, as at Sta.

Prassede, Jerusalem and Bethlehem are positioned at either end of the procession of lambs with the Agnus Dei, the symbol of Christ, standing atop a hill, symbol of Paradise. This composition is known as Glorification of the Lamb. The image of the city of Jerusalem derives from the Book of Revelation (21:9–21):

And in the Spirit he carried me away to a great, high mountain, and showed me the holy city Jerusalem coming down out of heaven from God, having the glory of God, its radiance like a most rare jewel, like a jasper, clear as crystal. It had great high walls, with twelve gates... And the wall of the city had twelve foundations, and on them the twelve names of the twelve apostles of the Lamb.

As for the depictions of Jerusalem and Bethlehem, different suggestions have been made to explain why they were included in these iconographic formulae. Some scholars believe that both cities appear as a unified image of the Ark of the Covenant, while others present a widely accepted view that they represent the churches of the Gentiles and the Jews<sup>10</sup>.

2.  
Sta. Maria Maggiore, central nave looking east.  
Photo: Savva Teteriatnikov



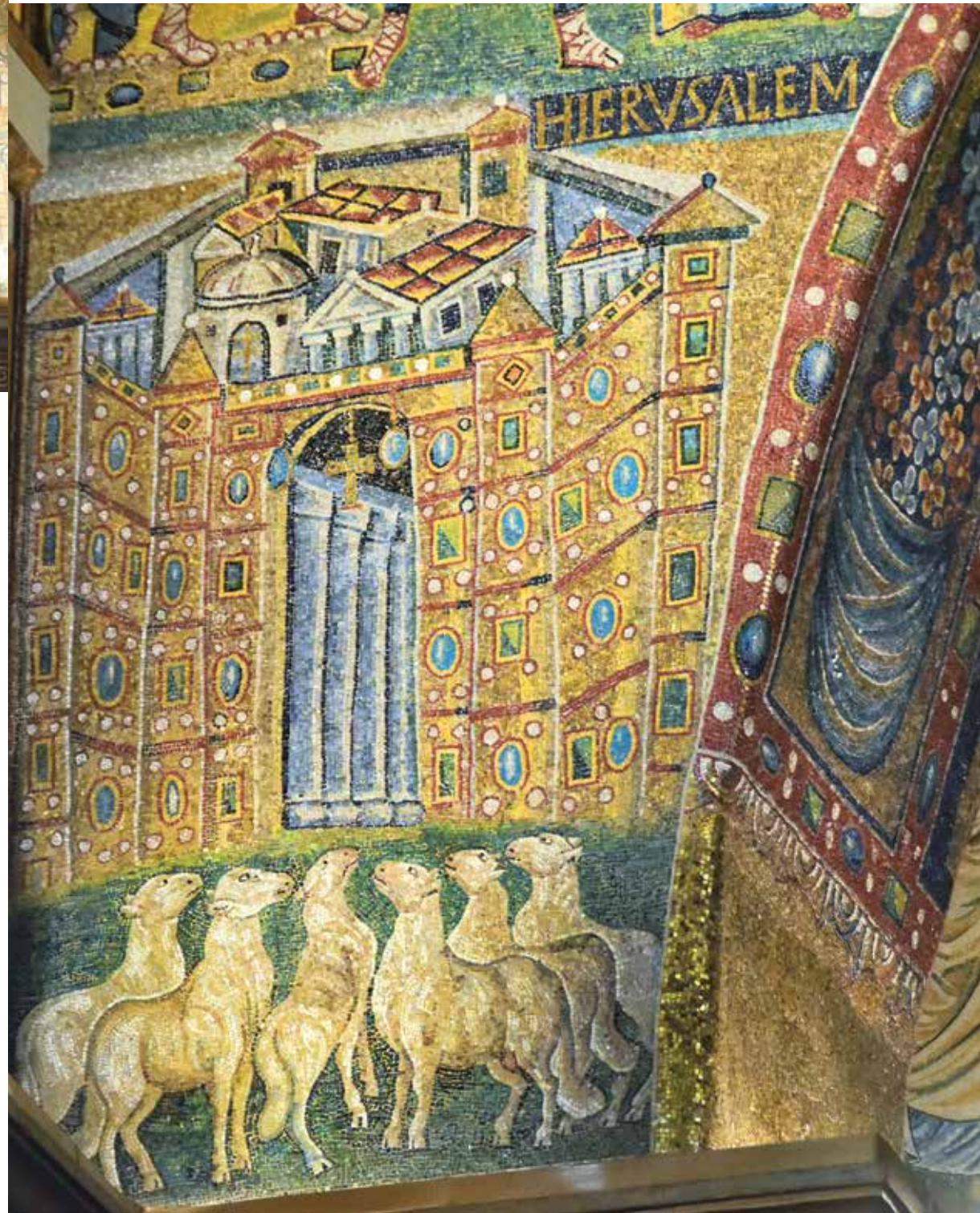


3.  
*Sta. Maria Maggiore, triumphal arch.*  
*Photo: Savva Teteriatnikov*

Whatever the exact meaning of these cities may be, in apse mosaics they usually appear in the context of the adoration of the Lamb of God, and the orientation of each city gate is typically coordinated with the direction in which the lambs are moving, that is, toward the center of the apse conch. In Rome, one of the earliest examples of the depiction of Jerusalem and Bethlehem can be seen in the apse of the fourth-century church of Sta. Costanza. Here both cities are placed at the lower corners of the apse conch, while four lambs, symbols of the four evangelists, are portrayed to either side of the hill of Paradise (Fig. 6)<sup>11</sup>. Jerusalem and Bethlehem are shown as modest grey towers with gates oriented toward the marching lambs. The cities are not labeled. Several other early examples, such as those at Old St. Peter's and Sta. Pudenziana, portray them as fortresses, similar to the depiction of Roman cities, as on the column of Trajan, ca. 113 (Fig. 8).

In the case of the church of Sta. Sabina (422–432), it is difficult to know what the original mosaic images of Jerusalem and Bethlehem looked like. Scholars have dated the current drawing

4  
*Sta. Maria Maggiore, triumphal arch, Jerusalem.*  
*Photo: Savva Teteriatnikov*





5.  
*Sta. Maria  
 Maggiore, tri-  
 umphal arch,  
 Bethlehem.  
 Photo:  
 Savva Tete-  
 riatnikov*

6.  
*Rome, Mausoleum of Sta. Costanza, apse.  
 Photo: Savva Teteriatnikov*

(possibly have replaced an earlier mosaic) of these cities, which is displayed in the upper corners of the apsidal arch, to the ninth or tenth century<sup>12</sup>. Notably, the depictions of the cities at Sta. Sabina have no resemblance to those on sarcophagi or in apse decorations such as those at Old St. Peter's or Sta. Pudenziana; the latter images depicted similar to fortresses without jewel decoration. They do, however, resemble in their structure and decoration the sixth-century images in the mosaics of San Lorenzo fuori le Mura<sup>13</sup> and the triumphal arch of San Vitale in Ravenna<sup>14</sup>. In the case of San Lorenzo fuori le Mura, the city gates are decorated with pearls and crosses and oriented toward a figure of Christ seated on the globe flanked by Peter and Paul, ktetors, and martyrs. At San Vitale, the city gates are positioned toward a Christogram in a medallion supported by angels. In both cases, the lambs are absent. It seems the original mosaics of the triumphal arch of Sta. Sabina were probably redone at a later time since they show jeweled cities, similar to the sixth-century and later examples. In the earliest examples discussed above, the gates of both cities are opened in the direc-



7.  
Rome, *Sta. Pudenziana*, apse.  
Photo: Savva Teteriatnikov

8.  
Rome, *Column of Trajan*, detail.  
Photo: Savva Teteriatnikov

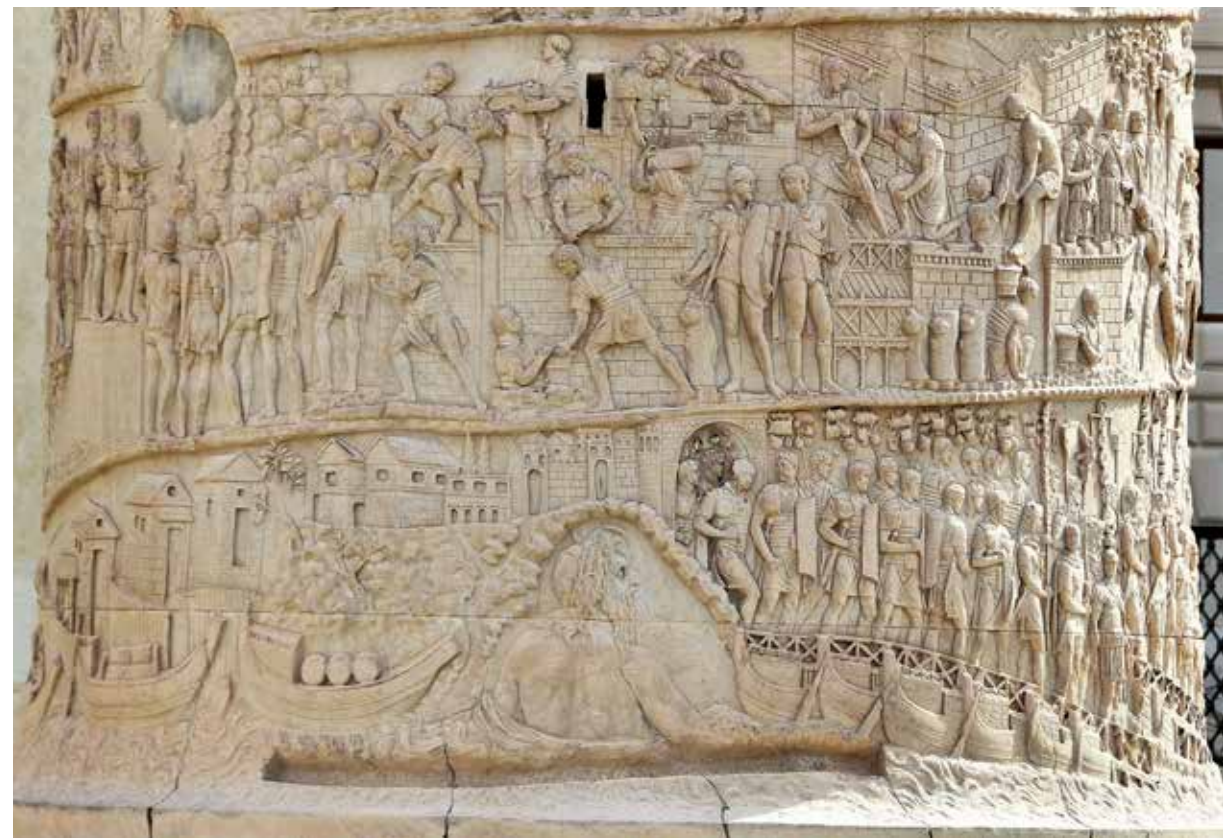
tion of the lambs and no pearls or precious stones are suspended from the top of the gates.

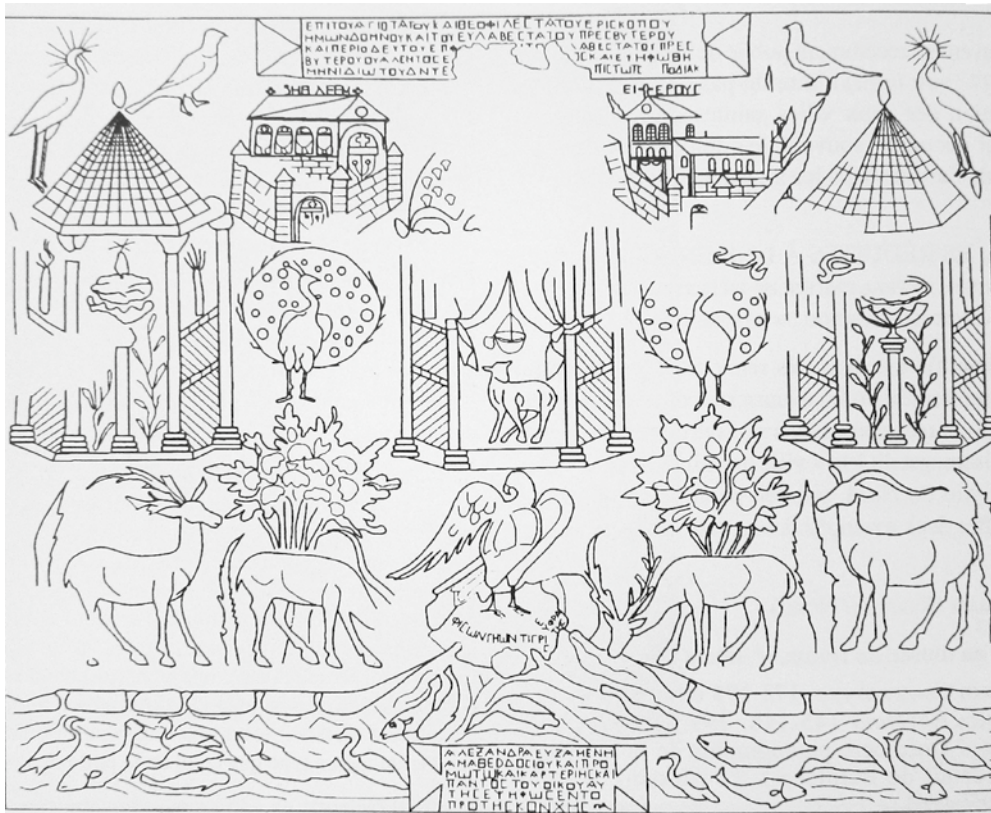
There is a significant reason for this distinction. After Constantine's conversion to Christianity in 312 and Helena's discovery of the Holy Cross in Jerusalem, the emperor transformed these cities by restoring their decayed buildings and walls. In addition, he constructed new landmark churches, the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem (326–335) and the Basilica of the Nativity in Bethlehem (ca. 330–333)<sup>15</sup>. He therefore promoted Bethlehem and Jerusalem — the places of Christ's birth and crucifixion, respectively—elevating their status as holy cities. When *Sta. Costanza* was built in Rome in the 360s, the Holy Sepulcher and the Basilica of the Nativity were already completed. Although their fame wasn't yet widespread, we have evidence that pilgrimage

to those cities was taken place. A pilgrim from Bordeaux who travelled to Jerusalem around 330 mentioned the beauty of the Holy Sepulcher without providing any details<sup>16</sup>. The diary of the Spanish traveler Egeria, written in the late fourth century, vividly describes Jerusalem and its churches in connection with the celebration of recently established feasts, such as Epiphany, Easter, Pentecost, and Hypapante<sup>17</sup>.

Around the year 400, an iconographic shift took place: depictions of the holy cities in Roman churches became more detailed, as seen in the apse of *Sta. Pudenziana*<sup>18</sup>, and the new mosaics in the apse of Old *St. Peter's* (Fig. 7). The depictions of these holy cities included the major buildings — the Rotunda and Martyrium in Jerusalem and the Basilica of the Nativity in Bethlehem — trademarks of their iconography in both East and West.

In the Christian East, Jerusalem and Bethlehem are rarely found, and usually in floor mosaics. Examples include the fifth-century church at Hama, Syria<sup>19</sup>; the sixth-century Madaba map in the church of *St. George* in Madaba, Jordan<sup>20</sup>; and the eighth-century church of *Bishop Sergius* at Umm ar-Rasas, Jordan (Figs. 9–10)<sup>21</sup>. In these mosaics, Jerusalem and Bethlehem are labeled, and are rendered with plain walls lacking any jeweled decoration. The depictions emphasize the Holy Sepulcher in Jerusalem and the Basilica of the Nativity in Bethlehem. The





9.  
 Syria, Hama, Church of Tayibat al-Imam, floor mosaic (drawing  
 by S. De Luca, after Farioli Campanati, R. Jerusalem and  
 Bethlehem in the Iconography of Church Sanctuary Mosaics. P.  
 175)

location of the cities within the mosaic programs varies. In the case of the church at Hama, both Jerusalem and Bethlehem are included in the floor mosaics of the apse in a large and complex composition evoking Paradise. Crosses are suspended from the open gates, indicating that these are Christian cities. At the church of St. George at Madaba, Jerusalem is shown as part of the large map located on the floor of the nave in front of the sanctuary. At the church of St. Sergius at Umm ar-Rasas, Jerusalem is incorporated in the large border of the floor mosaics featuring the different cities of Palestine.

From that point on, in both East and West, the faithful came to perceive Jerusalem and Bethlehem not only as Christian cities known for their elaborate celebrations of the holy feasts, but as heavenly cities.

This iconographic transformation is exemplified by the mosaics of the triumphal arch at Sta. Maria Maggiore, which were executed in the 430s. Here, Jerusalem and Bethlehem are rendered as golden cities decorated with precious stones (sapphires, emeralds, and pearls), recalling the description of the heavenly city in the Book of Revelation<sup>22</sup>. I have suggested elsewhere that the commentaries on Revelation made by the North African church fathers, such as Tertullian and Augustine (especially in *The City of God*), likely influenced the depiction of the holy cities in Roman churches, including Sta. Maria Maggiore (Figs. 4–5)<sup>23</sup>. I further suggested that the decorative program at Sta. Maria Maggiore was most likely one of the earliest to depict the two cities as manifestations of the heavenly Jerusalem. From then on, it would become common to represent Bethlehem and Jerusalem as heavenly cities, lavishly decorated with golden walls encrusted with precious stones.

In the spandrels of the triumphal arch at Sta. Maria Maggiore, the cities are identified by the inscriptions HIERUSALEM (left) and BETHLEEM (right) (Figs. 4–5). The holy cities appear not

10.  
 Jordan, Madaba, Church of St. George.  
 Floor mosaic of Madaba Map.  
 Photo: author







11.  
Sta. Maria Maggiore, triumphal arch,  
Presentation of Christ in the Temple.  
Photo: Savva Teteriatnikov

12.  
Ravenna, San Vitale,  
apse and triumphal arch.  
Photo: author

ever, that open gates show each city's central colonnaded street, or *cardo maximus*. Colonnaded streets were typical in Eastern Mediterranean cities like Jerusalem, Bethlehem, and Jerash; in Rome, by contrast, porticoed streets were common, as seen in the apse of Sta. Pudenziana (ca. 400) (Fig. 7)<sup>25</sup>. A similar *cardo* appears as a distinct feature of Jerusalem in the Madaba map (Fig. 10)<sup>26</sup>. Here the roofed and colonnaded *cardo* runs across the entire city, with the Holy Sepulcher at the center.

The Presentation of Christ in the Temple on the upper right side of the triumphal arch of Sta. Maria Maggiore exemplifies the iconographic significance of the urban colonnade in the East (Fig. 11). Following a Jewish custom, forty days after giving birth, Mary, together with Joseph, walked to Jerusalem to bring the Christ child to the temple. The procession is depicted against an arcade — one side of a colonnaded street in Jerusalem. Thus the open gates of Jerusalem and Bethlehem at Sta. Maria Maggiore show the colonnaded *cardo* as a visual *locus sanctus* associated with the Holy Land, as exemplified by the colonnade in the

as part of the glorification of the Lamb as in earlier churches, but instead stand out independently, facing the central nave. The golden walls and towers of both cities are adorned with jewels and pearls, and crosses are suspended from the arched city gates. Within the walls are a number of identifiable structures: the Rotunda of the Anastasis and the Basilica of the Martyrium in Jerusalem, and the Basilica of the Nativity at the center of Bethlehem. Below each city, there are six lambs, symbols of the apostles, looking up toward the cities as if waiting to enter the gates. The artisans here introduced a new composition with an emphasis on the city gates: this is the first case where we see the open gates of both cities facing toward the nave. Thus the lambs here are also coordinated with the open gates. They are assembling around each gate and gazing up toward it, as opposed to other decorative programs where they appear as a procession.

These gates have been interpreted by scholars as the entrances to the sanctuary of the Anastasis Rotunda in Jerusalem and the Basilica of the Nativity in Bethlehem<sup>24</sup>. It is far more likely, how-





13.  
Rome,  
Ss Cosmas  
and Damian,  
apse.  
Photo:  
Savva  
Teteriatnikov

Presentation scene. In this way the mosaicists mapped the two holy cities, conveying to the Roman audience the authentic route of the holy family from Bethlehem to Jerusalem. Their knowledge of such details is not surprising. The diaries of western pilgrims such as the aforementioned Egeria and the fifth-century noble widow Ikelia show that they knew these cities well and no doubt conveyed their knowledge to their western compatriots<sup>27</sup>.

The positioning of the colonnaded streets in both depicted cities at Sta. Maria Maggiore also warrants attention. The gate of



14.  
Rome,  
San Marco,  
apse, det.  
Photo: Savva  
Teteriatnikov

Jerusalem displays the left side of the colonnade, whereas Bethlehem's gate shows the right side. Both appear to extend outward toward the central nave of Sta. Maria Maggiore, which is itself flanked by colonnades similar to those in the mosaics. It thus appears that the mosaicists have attempted to establish a visual continuity between the real and the depicted colonnades.

The images of Jerusalem and Bethlehem in Sta. Maria Maggiore differ from their depiction in all other late antique and medieval churches of Rome and other Italian cities by their placement on the spandrels of the triumphal arch instead of the apse. All other churches show the lambs in the apse as a part of the procession with an exception of San Vitale in Ravenna where the holy cities appear in the upper corners of the triumphal arch (Fig. 12)<sup>28</sup>. As evidenced by their placement, their shape, and their decoration,



15.  
Rome, *Sta. Maria in Trastevere*, apse and triumphal arch, det. Photo:  
Savva Teteriatnikov

these images of the cities are probably inspired by those at *Sta. Maria Maggiore*. But here the gates of the cities are oriented toward the Christogram at the center of the triumphal arch and not toward the nave, as at *Sta. Maria Maggiore*. The gates of the holy cities in other churches are opened toward the procession of the lambs to illustrate that the lambs have just left the two cities: examples include the church of *SS. Cosmas and Damian* (527)<sup>29</sup>, *Sta. Prassede*<sup>30</sup>, *San Marco* (827–844)<sup>31</sup>, *Sta. Cecilia* (ninth century), and *Sta. Maria in Trastevere* (ca. 1290s) (Figs. 1, 13–15)<sup>32</sup>. In some cases the cities overlap the triumphal arch and the apse conch, as in the mosaics of the church of *San Clemente*, which date to the 1130s (Figs. 16–17)<sup>33</sup>. Here the walls of Jerusalem and Bethlehem appear on the lower register of the arch, while their open gates are placed at either end of the apse; from these

gates, the arches of which bear each city's name, the lambs process toward the *Agnus Dei* at center. This composition gives a three-dimensional aspect to the cities, which is fascinating. The walls of both cities, facing the nave as at *Sta. Maria Maggiore*, have additional gates secured with locks — an indication that the cities are closed to the public, in contrast with the open gates oriented toward the lamb procession. The message is that only holy souls emerging from the gates will glorify Christ in Paradise. The locked gates facing the central nave indicate that they are closed to everyone until their souls are accepted into the heavenly cities. This arrangement is remarkably different from the earlier mosaics of *Sta. Maria Maggiore*, which depict the cities with open gates oriented toward the nave. What message might this program have communicated between the church's patron and the public?

### The Patronage of *Sta. Maria Maggiore*

In his *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Richard Krautheimer evaluated the scholarly debates regarding the patronage of *Sta. Maria Maggiore*, which grew out of the confusing information given in the collection of papal biographies known as the *Liber Pontificalis* (The Book of the Popes)<sup>34</sup>. He also examined literary sources and archaeological data regarding the chronology of *Sta. Maria Maggiore's* construction<sup>35</sup>. The *Liber Pontificalis*, which was compiled at the end of the sixth or early seventh century, makes contradictory statements regarding the church's location. Its biography of Pope Liberius (352–366) records that the basilica of *Sta. Maria Maggiore* was built by Liberius next to the market of Livia and dedicated to Mary<sup>36</sup>. The biography of Pope Sixtus III (432–440) described in the *Liber Pontificalis*, on the other hand, attributes the structure to that pope, adding that in former times it was called the basilica of Liberius<sup>37</sup>. Krautheimer pointed out that there was a basilica built by Liberius that was close to the market of Livia, but that *Sta. Maria Maggiore* is situated 250 meters away from the original location of this market. There is no existing trace of the basilica of Liberius.

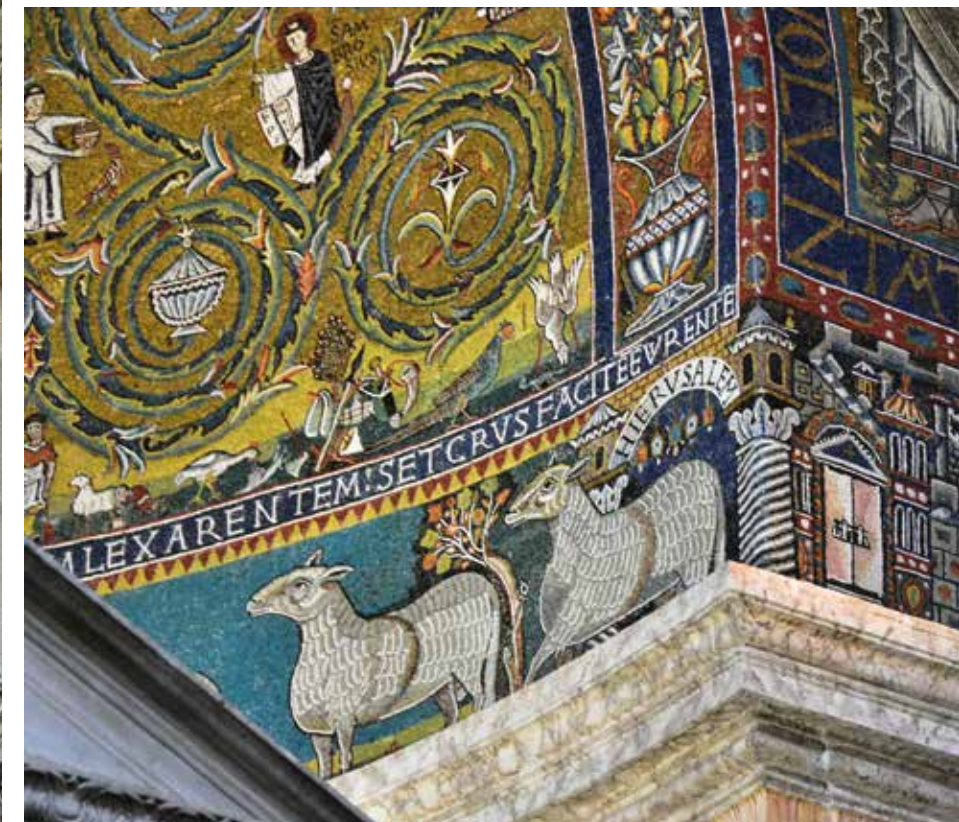
Archaeological investigations of *Sta. Maria Maggiore*, including the masonry of the walls and the triumphal arch, as well as the setting of the columns, have proven that they all belong to the same building campaign. The building technique is comparable to other fifth-century churches of Rome. The current apse and the transept were added in the thirteenth century. The current apse



16.  
Rome, San Clemente, apse and triumphal arch.  
Photo: Savva Teteriatnikov

replaced the original. Scholars believe that the original apse also depicted the Virgin.

The information provided by the *Liber Pontificalis*, as Krauthemer pointed out, was probably compiled long after the foundation of the church, resulting in erroneous statements about its construction. He concluded that the majority of the building—the nave walls and the triumphal arch, and probably their mosaics—should be attributed to the term of Pope Sixtus III, whose dedicatory inscription is included on the mosaics of the arch.



17.  
Rome, San Clemente, triumphal arch, detail.  
Photo: Savva Teteriatnikov

In 1975, Beat Brenk published a study on the mosaics of Sta. Maria Maggiore in which he presented the results of the restoration of the mosaics of the triumphal arch<sup>38</sup>. He also evaluated the dedicatory inscription on the triumphal arch along with a second inscription, no longer extant but recorded in the sixteenth century by Onofrio Panvinio<sup>39</sup>. The second inscription had been located on the inner side of the west façade and it reads as following:

Mary Virgin, to thee I, Sixtus, dedicate this new abode: a fitting offering to thy womb, the bearer of salvation. Thou, O Mother, knowing no man yet bearing fruit brought from thy chaste womb the Saviour of us all. Behold, the witnesses of thy fruitfulness bring thee wreaths, at each one's feet the instruments of his passion: sword and fire and water, wild beasts and bitter poison yet one crown awaits these several deaths<sup>40</sup>.



18.  
*Sta. Maria Maggiore, triumphal arch,*  
*det. Dedicatory inscription of Sixtus III.*  
*Photo: Savva Teteriatnikov*

The first inscription on the triumphal arch is located just below the *etimasia* (the Throne of God) and it reads: XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI (Sixtus the bishop to the people of God) (Fig. 18). According to Brenk, this inscription appears to be original. Similar formulae are found in other dedicatory inscriptions in Roman mosaics<sup>41</sup>. Also, the slightly unusual positioning of this inscription echoes the unusually placed inscriptions of Jerusalem and Bethlehem on the same triumphal arch. The above cited second dedicatory inscription, now lost, also made clear that the church was built by Sixtus III<sup>42</sup>.

Although all above mentioned dedicatory inscriptions did not mention the mosaics, the fact that they were made in mosaic leave no doubt that the mosaics of the nave and the triumphal arch of Sta. Maria Maggiore were made under the patronage of

Sixtus III. Recent publications no longer dispute the patronage of the mosaics of the triumphal arch since their subject, the infancy of Christ, was also correlated with the Council of Ephesus in 431, at which the question of Mary's virginity was debated and at which Pope Sixtus III was present as papal legate. After Pope Celestine died, he gave papal confirmation to the acts of the council. So the program was very much in tune with the pope's position on the question of Mary. The dedicatory inscription on the triumphal arch is made in white tesserae set on a dark blue background<sup>43</sup>, so it stands out and is easily visible from a distance. The inscription clearly indicates that Sixtus approved of the theological message of the mosaic program, a message he intended to convey widely to the public.

### The Gates of the Cities, Their Message and Their Role in the Sacred Space

The location of Sta. Maria Maggiore was carefully chosen by Sixtus III. The church was built atop the Esquiline Hill and was easily visible from a distance. It was a monumental basilica—one of the largest in Rome — with a nave 53 meters in length<sup>44</sup>. The grand size of the building indicates that it was intended for large liturgical assemblies (Fig. 2)<sup>45</sup>. And since Sta. Maria Maggiore was a papal major basilica, some of these liturgical celebrations and processions would have been attended by the pope. One such procession commemorated the consecration of the church. The Roman calendar celebrated the dedication of Sta. Maria Maggiore in August 5<sup>46</sup>, but no sources record the precise date of its original dedication. The church also became associated with the celebration of the feast of the Nativity (Christmas) in Rome. The mosaic program of the triumphal arch of Sta. Maria Maggiore, which depicts scenes from the infancy of Christ and thereby manifests his Incarnation, should be understood in the context of this crucial liturgical feast (Fig. 3).

The celebration of Christmas on December 25 was officially established in Rome around 340 by Pope Julius<sup>47</sup>. As for the location of the celebration, some information comes from the church fathers. For example, Ambrose of Milan wrote in his *De virginitate* (ca. 378) that his sister Marcellina dedicated herself to virginity and received a virgin's veil from the pope at the church of St. Peter on Christmas<sup>48</sup>. St. Ambrose composed hymns and ordered Pope Celestine to sing them for Christmas, including *Intende qui regis Israel*.<sup>49</sup> Martin Connell pointed out that among the commentaries

of St. Ambrose, his lengthy discussion of the story of the Magi in the Gospel of Matthew takes a special place<sup>50</sup>. The theme of the magi may also have been important for the creator or creators of the program of the mosaics of Sta. Maria Maggiore's triumphal arch, where the Adoration of the Magi—a subject always associated with the nativity of Christ — is depicted on the north side of the triumphal arch<sup>51</sup>. This scene occupies a substantial part of the second register of the triumphal arch. It is possible that from the beginning, the program of the triumphal arch was intended to play a role in major liturgical celebrations, especially at Christmas.

Eventually, a complex celebration for the Christmas Eve midnight Mass was established at Sta. Maria Maggiore in imitation of Jerusalem's custom, known from a fifth-century Armenian lectionary<sup>52</sup>. According to this text, a procession of the faithful would go from Jerusalem to Bethlehem to celebrate the midnight Mass at the Church of the Nativity, and then return to Jerusalem for Mass on Christmas Day. Sometime in the fifth century, the midnight Mass began to be celebrated at Sta. Maria Maggiore, and the day Mass at St. Peter's. The pope presided over both these services. In the sixth century a third Mass was added at dawn, which took place in the church of St. Anastasia (Sant' Anastasia al Palatino), a saint venerated in Constantinople.

The context of the mosaics of the triumphal arch of Sta. Maria Maggiore, which vividly display the infancy of Christ, implies that from the beginning the patron of the church envisioned correlating this program with the celebration of Christmas, although we do not know precisely when this celebration was officially established. The program evokes two pilgrimage centers associated with the celebration of Christmas, manifesting the two liturgical services that took place there. Sta. Maria Maggiore is the only church where both cities, Jerusalem and Bethlehem, display open gates oriented toward the nave. These gates, I suggest, were meant to evoke the procession of the faithful from Jerusalem to Bethlehem, where the midnight Mass was celebrated, and then their return to Jerusalem, where the day Mass was celebrated. These open gates present the colonnaded streets of Jerusalem and Bethlehem as a virtual continuation of the central nave of Sta. Maria Maggiore (Figs. 2, 4–5). They would welcome the procession of the faithful, led by celebrant, who walked through the central nave while the choir sang the psalms and antiphons of the *introit*. Sta. Maria Maggiore was and continues to be the only church in Rome where this practice takes place.

In his discussion of the arch's dedicatory inscription, Brenk emphasized that it should be understood as directly addressing all the faithful, the *plebs Dei*<sup>53</sup>. It demonstrates the pope's wish to establish Sta. Maria Maggiore for the people of God, that is, for all the faithful of Rome (Fig. 18). The heavenly cities, with their jeweled walls and open gates, were incorporated into the decorative program with this specific message in mind. As Bianca Kühnel has shown, the gates of Jerusalem and Bethlehem were considered by the Scripture the gates of heaven<sup>54</sup>. Also, the concept of Jerusalem coming down from heaven (Enoch 90:29a)<sup>55</sup> was probably known to the creators of the mosaic program. The open gates of both cities were therefore likely meant to welcome the faithful into Paradise, visually manifesting the pope's message. Notably, the word *episcopus* in the dedicatory inscription is positioned just below the throne of God. In his survey of the dedicatory inscriptions of the apse mosaics of Roman churches, Erik Thunø has shown that every inscription alludes to the pope's or bishop's wish to be accepted into Paradise<sup>56</sup>. There is a conceptual link between the pope's dedicatory inscription, the open gates of the holy cities and the central nave of the church. By placing his name below God's throne and opening gates of Jerusalem and Bethlehem to the central nave of the church, Pope Sixtus III expressed the hope of entering Paradise not only for himself but for all the faithful of Rome.

As for the representation of the heavenly cities at other Roman cities, the patrons chose from the beginning a traditional iconographic formula to depicting the city gates of Jerusalem and Bethlehem facing the procession of the lambs. The gates were opened only for the lambs, the symbols of the apostles, to glorify Christ and his church. The consistent presence of Jerusalem and Bethlehem in the mosaics of Roman churches manifests the apostolic role of Rome as propagated by the papacy, while also presenting Rome as a New Jerusalem<sup>57</sup>. The opened gates of the heavenly cities at Sta. Maria Maggiore invite of all of Rome's Christians to partake of the joys of Paradise, while simultaneously alluding to the Christmas processions of the Holy Land.

#### NOTES

<sup>1</sup> On Sta. Prassede see *Wisskirchen R.* Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom. Mainz am Rhein: P. von Zabern 1992. Pp. 14–22; *Sundell M. G.* Mosaics in the Eternal City. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2007. Pp. 18–21; *Mauck M. B.* The Mosaic of the Trium-

phal Arch of S. Prassede: A Liturgical Interpretation // *Speculum*, Vol. 62, No. 4 (Oct., 1987). Pp. 813–828; *Thunø E.* The Apse Mosaic in Early Medieval Rome: Time, Network, and Repetition. Cambridge University Press, 2015. Pp. 164–171, Pls. I–III.

<sup>2</sup> A select bibliography on Sta. Maria Maggiore: *Krautheimer R., Corbett R. S., Frankl W.* Corpus Basilicarum Christianarum Romae. Vatican City, 1971. Vol. 3, Pp. 54–55; *Krautheimer R.* The Architecture of Sixtus III: A Fifth-Century Renaissance? // Essays in Honor of Erwin Panofsky, De Artibus Opuscular XI / Ed. *Meiss M.* New York: New York University Press, 1961; *Brenk B.* Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden: Steiner, 1975.

<sup>3</sup> On depiction of Jerusalem and Bethlehem see: *Schneider, A. M.* Bethlehem, Reallexikon für Antike und Christianortum, 1954, vol. 2, Cols. 224–228; *Krautheimer, Corbett, Frankl.* Corpus Basilicarum Christianarum, vol. 3, Pp. 54–55; *Brenk B.* Frühchristliche Mosaiken. Pp. 19–24; *Kühnel B.* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium. Freiburg, Germany, 1987. P. 13; *Lidov A. M.* Obraz Nebesnogo Ierusalima v vostochnochristianskoi ikonographii // Ierusalim v Russkoi culture / Ed. *A. Batalov, A. M. Lidov.* Moskva, 1994. Pp. 15–33; *Lidov A. M.* Heavenly Jerusalem: The Byzantine Approach in Jewish Art // The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian, and Islamic art: Studies in honor of Bezalel Narkiss on the occasion of his seventieth birthday / Ed. Bianca Kühnel (Center for Jewish Art, Hebrew University of Jerusalem, 1998), 340–353; *Peterson M. R.* In cor descendit: The Motif of the Heavenly Jerusalem in San Giovanni in Laterano in Rome // Source 11.1, 1991. Pp. 1–6; *Yves Christe.* L'Apocalypse de Jean: sens et développements de ses visions sythétiques. Paris: Picard, 1996, 12; *Eadem.* Apocalypse et interprétation iconographique: quelques remarques lumineuses sur les images du règne de Dieu et l'Église à l'époque paléochrétienne // Byzantinische Zeitschrift, 67, 1974, 92–100; *Eadem.* L'Apocalypse de Jean: traditions exégetiques et iconographiques, III–XIII siècles, Geneva: Librairie Droz, 1979, Pp. 109–134; *Nilgen Ursula.* Die Bilder über dem Altar: Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie // Kunst und Liturgie im Mittelalter / Ed. Nicolas Bock et al. Munich: Hirmer 2000, Pp. 75–91; *Paulsen Bahmer M.* Jerusalem and Bethlehem in the Early Christian Arch Mosaics at Santa Maria Maggiore, Rome // M.A. Thesis, University of California, Riverside, 2007; *Farioli Campanati R.* Jerusalem and Bethlehem in the Iconography of Church Sanctuary Mosaics // The Madaba Map Centenary 1897–1997: Traveling Through the Byzantine Ummayyad Period / Ed. *Alliata E., Piccirillo M.* Jerusalem, 1999. Pp. 173–177.

<sup>4</sup> *Belting-Ihm Ch.* Die Programme der christlichen Apsis-malerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Stuttgart, 1992; *Oakeshott W.* The Mosaics of Rome. From the Third to the Fourteenth Centuries. Leipzig: Verlag E. A. Seemann, 1967, Pp. 67–69; *Thunø E.* The Apse Mosaic. Pp. 31–32, fig. 15.

<sup>5</sup> On Sta. Constanza see *Stanley D. J.* New Discoveries at Santa Constanza // *DOP* 48, 1994. Pp. 257–261. A mortar test suggests that Sta. Constanza possibly dates to the second part of the fourth century, see *Ringbom Å.* Dolphins and Mortar Dating — Santa Constanza Reconsidered // Songs of Ossian, Festschrift in Honor of Professor Bo Ossian Lindberg. Konsthistoriska Studier 27, Helsinki, 2003. Pp. 23–42.

<sup>6</sup> *Hellemo G.* Adventus Domini. Leiden, 1989. Pp. 41–64; *Schlatter F.* Interpreting the Mosaics of Sta Pudenziana // *Vigiliae Christianae* 46, 1992. Pp. 276–295; *Eisner J.* Art and the Roman Viewer, Pp. 282–287, with bibliography.

<sup>7</sup> Major churches in Rome including images of Jerusalem and Bethlehem: Sta. Costanza, Sta. Maria Maggiore (ca. 435), Sta. Sabina (ca. 422–432), Ss. Cosmas and Damian (ca. 527), San Lorenzo fuori le mura (560), San Venanzio (640), Sta. Maria Antiqua (705), Sta. Prassede (ca. 822), Sta. Cecilia (ca. 824), San Marco (827–844), San Clemente (ca. 1100), and Sta. Maria in Trastevere (ca. 1140). It also appears in San Vitale (ca. 540) and Sant'Apollinare in Classe (ca. 545), both in Ravenna. See also the Euphrasian Basilica, Poreč.

<sup>8</sup> *Van Der Meer F.* *Maiestas Domini, Théophanies de L'Apocalypse dans L'Art Chrétien.* Vatican: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1938. Pp. 43–49.

<sup>9</sup> On Triditio Legis composition see *Van Der Meer.* *Maiestas Domini, esp.* Pp. 32–58, 71–77; *Schumacher W. N.* Eine römische Apsiskomposition // *Römische Quartalschrift* 54, 1959. Pp. 137–202, esp. 170. *Brandenburg H.* Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. Turnhout: Brepols, 2005, Pp. 188; *Van Berchem M., Etienne Clouzot E.* Mosaïques chrétienne du IVe au Xe siècle. Paris: Morancé, 1924, Pp. 54–57; *Gerke F.* Spätantike und frühes Christentum. Baden Baden: Holle, 1967, Pp. 67–69; *Brenk.* Die frühchristlichen in S. Maria Maggiore, P.111–113; *Kolarik T.* Vision of the Afterlife: The Heavly Jerusalem of Sta. Maria Maggiore // Athanor XXXIV (Florida State University, Department of Art History, 2016): Pp. 7–16; *Kühnel B.* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium, vol. 42, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte: Supplementheft.* Rome, Freiburg, 1987.

<sup>10</sup> *Brenk.* Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore, Pp. 46–47.

<sup>11</sup> On Sta. Constanza see *Stanley D. J.* New Discoveries at Santa Constanza // *DOP* 48, 1994. Pp. 257–261. A mortar test suggests that Sta. Constanza possibly dates to the second part of the fourth century, see *Ringbom Å.* Dolphins and Mortar Dating — Santa Constanza Reconsidered // Songs of Ossian / Festschrift in Honor of Professor Bo Ossian Lindberg. Konsthistoriska Studier 27, Helsinki, 2003, Pp. 23–42.

<sup>12</sup> *Andaloro M.* La pittura medievale a Roma, 312–1431. Corpus / Maria Andaloro, Serena Romano. Milan: Jaca Book, 2006, vol. 6; *Brenk.* Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore, P. 34.

<sup>13</sup> On San Lorenzo fuori le mura see *Oakeshott W.* The Mosaics of Rome, P 156.

<sup>14</sup> *Deichmann F. W.* Ravenna Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes, vol. 2: Kommentar, part 2. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1976. Pp. 180–187.

<sup>15</sup> On construction of Holy Sepulcher and the history of the rebuilding, see *Krautheimer R.* Introduction to an Iconography of Architecture // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942. Pp. 1–33; *ibid., Three Christian Capitals.* Topography and Politics. Berkeley, CA, 1983; *Coüason C.* The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. London, 1974; *Ousterhout R.* Rebuilding of the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulcher // *Journal of the Society of Architectural Historians*, 48, 1989. Pp. 66–78; *Morris C.* The Sepulchre of Christ and the Medieval West from the Beginning to 1600. Oxford: Oxford University Press, 2005.

<sup>16</sup> On the church of the Nativity see *Wilkinson J.* Egeria Travels. 3<sup>rd</sup> ed. Warminster : Aris & Phillips, 2006, ©1999. P. 158.

<sup>17</sup> *Ibid.*, Pp. 125–147, 128.

<sup>18</sup> On Sta. Pudenziana see note 6.

<sup>19</sup> *Farioli Campanati.* Jerusalem and Bethlehem in the Iconography of Church Sanctuary Mosaics. Pp. 173–177.

<sup>20</sup> On Madaba map see *MacDonald W. L.* The Architecture of the Roman Empire, An Urban Appraisal. New Haven, 1986. Vol. 2; *Jacobs I.* Aesthetic Maintenance of Civic Space: The 'Classical' City from the 4th to the 7th c. AD. Leuven, 2013; *Burns R.* Origins of the Colonnaded Streets in the Cities of the Roman East. Oxford, 2017; *Pullan W.* The Representation of the Late Antique City in the Madaba Map: The Meaning of the Cardo in the Jerusalem Vignette // The Madaba Map Centenary 1897–1997: Traveling Through the Byzantine Ummayyad Period / Ed. *Alliata E., Piccirillo M.* Jerusalem: Studium Biblicum Franciscanum, 1999. Pp. 165–171; *Bowersock G. W.* *Mosaics as History.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006; *Ball W.* *Rome in the East: The Transformation of an Empire.* New York, NY: Routledge, 2000; *Britt K. C.* *Through a glass brightly: Christian communities in Palestine and Arabia during the early Islamic period // Sacred Precincts: The Religious Architecture of non-Muslim Communities across the Islamic World / Ed. Mohammad Gharipour.* Leiden: Brill, 2015.

<sup>21</sup> On the church of the bishop Sergius at Umm ar-Rasas see *Piccirillo M.* Il Complesso Di Santo Stefano a Umm Al-Rasas — Castron Mefaa in Jordania (1986–1981) // *Liber Annus*, XLI, 1991. Pp. 327–364; *Schick R.* *Christian life in Palestine during the early Islamic period // The Biblical Archaeologist.* 51 (4), 1988. Pp. 218–221, 239–240; *Bowersock G. W.* *Mosaics as History.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006; *Ball W.* *Rome in the East*; *Britt K. C.* *Through a glass brightly: Christian communities in Palestine and Arabia during the early Islamic period // Sacred Precincts: The Religious Architecture of non-Muslim Communities across the Islamic World / Ed. Gharipour M.* Leiden: Brill, 2015.

<sup>22</sup> *Brenk.* Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore P. 46.

<sup>23</sup> *Teteriatnikov N.* The Borders of Heaven: The Jeweled Ornament in Roman Churches. In press.

<sup>24</sup> *Brenk.* Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore, Pp. 33–34, 46–47.

<sup>25</sup> On *cardines*, or north-south streets, in Roman cities *MacDonald W. L.* The Architecture of the Roman Empire, vol. 2, An Urban Appraisal, New Haven, 1986; *Jacobs I.* Aesthetic Maintenance of Civic Space: The 'Classical' City from the 4th to the 7th c. AD. Leuven, 2013; *Burns R.* Origins of the Colonnaded Streets in the Cities of the Roman East. Oxford, 2017; *Pullan W.* The Representation of the Late Antique City in the Madaba Map, Pp. 165–171; *Piccirillo M.* The Church of St. Sergius at Nitl. A Centre of the Christian Arabs in the Steppe at the Gates of Madaba // *Liber Annus*, LI, 2001. Pp. 267–284.

<sup>26</sup> On Madaba map see note 24.

<sup>27</sup> On Egeria and Ikelia see *Wilkinson.* *Egeria's Travels.*; Jerusalem Pilgrims before the Crusades / transl. *J. Wilkinson.* 2<sup>nd</sup> Ed., Warminster: Aris & Phillips, 2002.

<sup>28</sup> On San Vitale see *Deichmann.* Ravenna Hauptstadt des Spätantiken Abendlandes, vol. 2: Kommentar, part 2. Pp. 180–187; Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian art, Third to Seventh Century / Ed. *Weitzmann K.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1979. no. 248, with bibliography.

<sup>29</sup> On Ss Cosmas and Damian see *Chioccioni P.* La Basilica E Il Convento Dei Santi Cosma E Damiano in Roma. Roma: Curia Generalizia dell'Ordine, 1963; *Budriesi R.* La Basilica dei Ss. Cosma e Damiano a Roma. Bologna: Patron 1968; *Tiberia V.* Il Restauro Del Mosaico Della Basilica Dei Santi Cosma E Damiano a Roma. Todi, Perugia: Ediar, 1991. [Arte e restauro, 7]; *Tucci P. L.* Nuove acquisizioni sulla basilica dei Santi Cosma e Damiano //

*Studi Romani* 49, 2001. Pp. 275–293; *Tucci P. L.* The Revival of Antiquity in Medieval Rome: the Restoration of the Basilica of SS. Cosma e Damiano in the Twelfth Century // *Memoirs of the American Academy in Rome*, 49, 2004. Pp. 99–126.

<sup>30</sup> On Sta. Prassede see *Bruno Maria Apollonj Ghetti.* Santa Prassede. Rome: Marietti, 1961; *Vallance Mackie G.* The Iconographic Programme of the Zeno Chapel at Santa Prassede, Rome [M.A. University of Victoria, B.C., Canada, 1985]; *Mauck M. B.* The Mosaic of the Triumphal Arch of Santa Prassede: A Liturgical Interpretation // *Speculum* 62–64, 1987. Pp. 813–828; *Wisskirchen R.* Mosaikprogramm von Santa Prassede in Rom. Münster: Aschendorff, 1990. *Oakeshott.* The Mosaics of Rome, Pp. 215–217, pl. XX.

<sup>31</sup> On San Marco see *Cecchelli M.* La basilica di S. Marco a Piazza Venezia (Roma): Nuove scoperte ed indagini // *Akten des XII Internationalen Kongresses für christliche Archeologie*, Bonn 22–28. September 1991, *Jahrbuch für Antike und Christentum* / Ed. *Dassmann E., Engemann J.* *Studi di Antichità Cristiana* 52 vol. 20, Vatican City, 1995. Pp. 640–644; *Cecchelli M.* S. Marco. In *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma* / Ed. *Cecchelli M.* *Materiali della Cultura Artistica* 4. Rome, 2001. Pp. 298–302; *Borgia C.* The Mosaics of Gregory IV at S. Marco, Rome: *Papal Response to Venice*, Byzantium, and the Carolingians // *Speculum*, Vol. 81, No. 1, 2006. Pp. 1–34.

<sup>32</sup> On Sta. Maria in Trastevere see *Oakeshott.* The Mosaics of Rome. Pp. 264–269.

<sup>33</sup> On San Clemente see *Guidobaldi F., Claudia Barsanti C., Guiglia Guidobaldi A.* San Clemente. Rome: San Clemente, 1992; *Riccioni S.* Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: "Exemplum" della chiesa riformata, *Studi e Ricerche di Archeologia e Storia dell'Arte*, 7. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006.

<sup>34</sup> *Krautheimer R.* The Architecture of Sixtus III: A Fifth-Century Renaissance? // *Essays in Honor of Erwin Panofsky, De Artibus Opuscular XI* / Ed. *Meiss M.* New York: New York University Press, 1961; *Krautheimer R., Corbett R. S., Frankl W.* *Corpus basilicarum christianarum Romae, The Early Christian Basilicas of Rome (IV–IX).* Vatican City, 1967. Vol. 3, Pp. 1–60, Pl. 1.

<sup>35</sup> *Krautheimer, Corbett, Frankl.* *Corpus basilicarum*, vol. 3, Pp. 1–60, Pl. 1. See also *De Blaauw S.* Richard Krautheimer and the Basilica of Santa Maria Maggiore // *The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage* / Ed. *Foletti I., Gianandrea M.* Masaryk University, Brno, 2017. Pp. 99–104; *Kinney D.* Expanding the Christian Footprint: Church Building in the City and the Suburbium // *The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage* / Ed. *Foletti I., Gianandrea M.* Pp. 65–98, esp. 77–80.

<sup>36</sup> *The Book of the Popes (Liber Pontificalis)* / trans. *Loomis L. R.* New York: Columbia University Press, 1916. XXXVII, P. 75.

<sup>37</sup> *Ibid.* XLVI, p. 94.

<sup>38</sup> *Brenk.* Die frühchristlichen in S. Maria Maggiore, Pp. 111–113.

<sup>39</sup> *Onofrio Panvinio.* Le sette chiese principali di Roma, Rome 1570, P. 235. See *Brenk.* Die frühchristlichen // S. Maria Maggiore., Pp. 111–113; *Rubin M.* *Mother of God: a History of the Virgin Mary.* New Haven: Yale University Press, 2009. P. 95.

<sup>40</sup> The translation is from *Frederik van der Meer, Christine Mohrmann.* *Atlas of the Early Christian World* / trans. *Mary F. Hedlund, H. H. Rowley.* London 1958, P. 85. For other translations see *James Snyder.* *The Mosaic in Santa Maria*



Nova and the Original Apse Decoration of Santa Maria Maggiore // *Hortus Imaginum. Essays in Western Art* / Eds. *Robert Enggass, Marilyn Stokstand*. Lawrence 1974. Pp. 1–9, at. p. 5. See also translations by *Herbert Kessler, Johanna Zacharias*. Rome 1300. On the path of the pilgrim, New Haven 2000, P. 157; *Carlo Carletti*. Epigrafia dei cristiani in Occidente dal iii al vii secolo. Ideologia e prassi, Bari 2008, Pp. 253–254.

<sup>41</sup> *Brenk*. Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore, Pp. 35–41. See also *Thuno E.* The Apse Mosaic, Pp. 30, 37, 49, 186. On the meaning of this inscription see *Brown P.* Dalla 'plebs romana' alla 'plebs Dei': Aspetti della cristianizzazione di Roma // *Governanti e intellettuali: popolo di Roma e polo di Dio, I–VI secolo*, Passatopresente, vol. 2 (Turin: Giapichelli, 1982), Pp. 123–145.

<sup>42</sup> For bibliography see note 41.

<sup>43</sup> *Thuno*. The Apse Mosaic, Pp. 30, 37, 49, 186.

<sup>44</sup> *Krautheimer R.* The Architecture of Sixtus III. Pp. 291–302.

<sup>45</sup> *Baldovin J.* The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy // *OCA* 228. Rome, 1987. P. 111.

<sup>46</sup> *Calendarium Romanum*. Vatican: Liberia Editrice Vaticano, 1969. P. 133.

<sup>47</sup> *Roll S. K.* Toward the Origins of Christmas. Kampen: Peeters, 1995. Pp. 200–203.

<sup>48</sup> *Ambrose of Milan, De virginitate* 3.1.1.

<sup>49</sup> *Roll*. Toward the Origins of Christmas, Pp. 200–203; *Nothaft C. P. E.* The Origins of the Christmas Date: Some Recent Trends in Historical Research // *Church History* Vol. 81, No. 4. December 2012. Pp. 903–991.

<sup>50</sup> *Connell M.* Did Ambrose's Sister become a Virgin on December 25 or January 6? The Earliest Western Evidence for Christmas and Epiphany outside Rome // *Studia Liturgica* 29, 1999. Pp. 145–158, esp. 146–149.

<sup>51</sup> *Spain S.* 'The Promised Blessing': The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore // *The Art Bulletin* 61, no. 4, 1979. Pp. 518–540; *Rythg L.* The Early Roman Christmas Gospel: Magi, Manger, or VerbumFactum? // *Studia Liturgica*, 24, no. 2, 1994. Pp. 214–221; *Harley-McGowan F., McGowan A.* The Magi and the Manger: Imagining Christmas in Ancient Art and Ritual // *The Yale ISM Review*. Vol. 3:

No. 1, Article 2. At <http://ismreview.yale.edu> accessed 02/04/1920.

<sup>52</sup> *Baumstark A.* On the Historical Development of the Liturgy / Revised ed. Collegeville, Mn., Liturgical Press, 2011. Pp. 107–118. According to a legend that after the construction of the church, Sixtus III founded a small oratory resembling the cave in Bethlehem where Christ was born. This oratory served as a station for the first Papal Mass at Christmas. No remains of this oratory survived.

<sup>53</sup> *Brenk*. Die frühchristlichen in S. Maria Maggiore, P. 2.

<sup>54</sup> *Kühnel B.* From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. P. 46.

<sup>55</sup> See also *ibid.*, P. 48.

<sup>56</sup> *Thuno E.* The Apse Mosaic. Pp. 47–52, 111, 209–216. See also *Thuno Erik*. Inscriptions on light and splendor from Saint Denis to Rome and back // *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Ser. NS, vol. 10, 2011. Pp. 139–59.

<sup>57</sup> *Krautheimer R.* Rome: Profile of a City, 312–1305 AD. Princeton, 2000.

НАТАЛЬЯ Б. ТЕТЕРЯТНИКОВА  
(Вашингтон)

## ВРАТА НЕБЕСНЫЕ. ИЕРУСАЛИМ И ВИФЛЕЕМ НА МОЗАИКАХ ТРИУМФАЛЬНЫХ АРОК ПОЗДНЕАНТИЧНЫХ РИМСКИХ ХРАМОВ: ПРИМЕР САНТА МАРИЯ МАДЖОРЕ

Изображения Иерусалима и Вифлеема встречаются в программе апсиды почти каждой значимой церкви в Риме и в других церквях Италии, датируемых от поздней античности до средневековья. Они часто размещались в нижних углах полукружия апсиды, и на них очень часто присутствовали овцы, устремленные к центру апсиды, как на мозаиках девятого века в римской базилике Св. Праксиды (ок. 822 г.) (ил. 1). В расположенной поблизости «великой» базилике Марии Маджоре (432–440), однако, города Иерусалим и Вифлеем изображены не внутри апсиды, а на перемычках триумфальной арки, под сценами детства Христа (ил. 2–3). Ворота городов на мозаиках базилики Марии Маджоре также ориентированы иначе: они обращены в сторону нефа, а не к центру апсиды (ил. 4–5). Хотя символическое и эсхатологическое значение этих изображений неоднократно обсуждалось, необычная ориентация городских ворот и их отношение к сакральному пространству этой церкви недостаточно объяснены. Поэтому предлагаемое эссе специально посвящено сравнительному анализу изображений Иерусалима и Вифлеема и ориентации их городских ворот на мозаиках Св. Марии Маджоре и других римских церквей. В нем также исследуется связь между этими святыми городами и священным пространством базилики Св. Марии Маджоре.

## SEEING THE SKY OR EXPERIENCING THE WATERS? INITIATORY RITUALS AND LIMINAL PLACES IN LATE ANTIQUITY

In recent years, scholarship on Late Antique and Early Medieval material culture has been increasingly interested in experience as a fundamental paradigm to understand the interaction between visibility, sacred space, and rituals<sup>1</sup>. This trend has been supported by the writings and editorial activities of Alexej Lidov, who came up with the notions of “hierotopy” and “spatial icon”<sup>2</sup>. At first glance, it is hard to imagine how such an endeavor, focused on the individual and collective experience of the sacred, can be linked to the topic of this book, namely the representation of air and heavens in the Christian world. If we transpose, however,

1.  
Marble slab with baptismal representation, Aquileia (?), late 4th — early 5th centuries // © Museo Archeologico Nazionale, Aquileia



the hierotopic approach to baptismal spaces, this issue becomes central. In Late Antique cosmology, the sky corresponded to the upper waters, while the aquatic element was of course central for initiatory rituals in itself<sup>3</sup>. In the interaction between ritual, space, intellectual and material culture found in baptisteries, a markedly hierotopic situation emerges.

The goal of this article is first to understand the role of water as a bridge between the earthly experience and the heavenly sphere. Second, we wish to investigate the visual and spatial strategies put in place to mediate this situation. Lastly, we would like to reflect on the question of transmediatic experience. Instead of considering visual and spatial media as literal tools to express an immaterial reality, we wish to investigate hierotopic and mediatic activation as a method of introspection leading to the activation of what has been called the “spiritual eye”<sup>4</sup>.

### Water as a Bridge

A marble slab dated to around 400 can be found in Aquileia that originally had a funerary function (Fig. 1)<sup>5</sup>. According to most scholars, this object features an early representation of an individual undergoing the ritual of Christian baptism. The neophyte — probably a young woman — is engraved standing in a shallow *piscina*, while a male figure to the right — certainly the officiant of the rite, possibly a deacon — is placing his right hand on her head. On the other side, a nimbed man dressed in a toga is standing and blessing the event. While considered by some as the Christ, we believe, as Jean-Michel Spieser does, that it is plausible to see here an image of a bishop celebrating the baptism<sup>6</sup>. We can thus argue that what is represented is a simplified yet quite mimetic image of the heart of the initiatory ritual around the year 400.

What is, however, more interesting for us today is the presence of water, which seemingly falls from an *oculus* through which the starry night sky can be seen. Explicitly, the image states that the nature of the upper waters — the ones constituting, according to antique cosmology, the sky (Fig. 2) — and that of the baptismal waters is the same<sup>7</sup>. Together with the descending movement of the Holy Spirit, these waters should be seen as a tangible and visual link between the heavens and the earthly ritual of baptism. On a more practical level, in a 2008 article, Marina Falla Castelfranchi argued that a similar depiction of water falling in a shower from



2.  
 Cosmas Indicopleustes' worldview, illumination from the *Christian Topography*,  
 Cappadocia, 11th century. Codex Sinaiticus Graecus 1186, fol. 65r.  
 From: Christoph Marksches. *Die Welt im Koffer // Atlas der Weltbilder /*  
 Eds. C. Marksches et al., Berlin 2011, pp. 22–30, p. 25, Abb. 1.

the top to the *piscina* may have been one of the most plausible solutions on how to bring (warm) water into the font<sup>8</sup>. Indeed, in large preserved fonts, we often only have a hole to drain the dirty water, but no solution to fill it. Falla Castelfranchi thus suggested the use of (more or less provisional) installations allowing the water to descend from above. Seen from this perspective, the image of Aquileia is even more interesting: on the one hand, it shows the ritual in its complexity, i.e. the role of the bishop as a “guarantor” of the entire performance, the deacon (or deaconess) acting as the executive cleric placing his/her hands, the naked body of the neophyte, and — although more metaphorically — hydraulic strategies<sup>9</sup>. It highlights a solution allowing for the full “immersion” by aspersion of the body in a *piscina* too small to allow it. On the other hand, with the presence of a cosmological “waterfall”, the

relief highlights the theological interpretation of this ritual. It is in this context that a crucial textual document should be recalled. In a poem dated to the early 6<sup>th</sup> century, Bishop Ennodius of Pavia (511–521) highlights a strikingly similar phenomenon while speaking of the baptistery of Milan, which had been rebuilt by Bishop Lawrence I (489–512) at the end of the 5<sup>th</sup> century:<sup>10</sup>

“Behold, it rains without a cloud under  
 the canopy — a rain shower in a clear sky.  
 The clear face [form] of heaven provides  
 the water;  
 Flowing rivers run down over sacred marble  
 blocks.  
 See again, see! The stone brings forth water.  
 Truly the dry canopy poured forth pure springs and  
 the celestial wave has come renew birth.  
 Sacred water flows through the air from  
 the vault built while Eustorgius was bishop”<sup>11</sup>.

Once again, we are facing a rhetoric which merges the hydraulic device and its metaphorical perception. Not only is the sky dimension of the cupola — roof or canopy — mentioned, but also the upper rivers, flowing down the marble, all of which are elements that we will encounter again later. What is also fundamental is the presence of the “canopy” (here *pergula*) from which the water is described as flowing<sup>12</sup>. We will encounter another specific example of a preserved canopy at Djemila, but it can already be stated here that the presence of canopies in baptismal spaces thus responds to very down-to-earth necessities. These practical ways of bringing running water to the font are then replaced, in this case poetically by Ennodius, within the Christian cosmological and theological interpretation of baptism, but might also serve its complex “staging” and “framing”<sup>13</sup>.

Going back to the Aquileia funerary stela, it is almost banal to mention that one of the main lines of interpretation of baptismal events starts with the Epistle of Paul to the Romans, where he argues that undergoing baptism means experiencing death and resurrection with Christ<sup>14</sup>. This idea was echoed by all the main theoreticians (and practitioners) of baptism throughout Late Antiquity<sup>15</sup>. It is not surprising that the other Pauline metaphor to describe Christian initiation is the Crossing of the Red Sea (Fig. 3)<sup>16</sup>. Once more, this is considered by a majority of Late Antique Christian intellectuals



3.  
*Crossing of the Red Sea, wooden doors,  
 basilica of Santa Sabina, Rome, 422–440 //*  
 © authors



4.  
*Cupola of the Neonian Baptistery, Ravenna, 451–468 //*  
 © authors

as a prefiguration of baptism<sup>17</sup>. This double interpretative line is not surprising in the Greco-Roman world, where the underworld could be reached only by crossing a river, in the charming company of a three-headed dog<sup>18</sup>. It is also important to remember the fact that water coming from the sky was not exclusive to Christian imagery; quite the contrary. To this point, we can at least mention the manifold images of the miracles of Mithra<sup>19</sup>. In other words, the stela of Aquileia — which originally covered the tomb of a prematurely deceased child or young woman — more than repre-



5.  
Cupola  
of the church  
of Santa  
Maria della  
Croce, Casa-  
ranello, first  
half of the 5th  
century // ©  
authors

senting a historical event, emphasized the metaphorical meaning of a ritual symbolizing death and resurrection<sup>20</sup>. It aims to visualize the Christian belief that, through the liturgical event of crossing waters, the neophyte had guaranteed his/her final crossing of the upper waters, permitting access to the heavenly sphere and thus to the vision of God.

As already briefly mentioned above, the image of Aquileia seems to mirror some of the liturgical installations and decorations we know from the late 4<sup>th</sup> and early 5<sup>th</sup> centuries. We have



6.  
Canopy over the baptismal font, Djemila, Algeria,  
late 4th — early 5th century  
// © DigitalGeorgetown

in mind three still-standing Italian baptisteries with partially preserved monumental decorations in Naples and Ravenna (Fig. 4), as well as spaces dedicated to other functions, such as the mosaic cupola of Santa Maria della Croce in Casaranello (Fig. 5)<sup>21</sup>. In all four cases mentioned, the dome is dominated by a circle simulating an *oculus*. In all cases, it opens to a cosmological and theophanic vision. As stated by André Grabar in his legendary *Martyrium*, this visual solution is a memory of antique architectural solutions — with the Pantheon as the most famous example<sup>22</sup>. What is more interesting for us, in this context, is the setting of the ritual. We already mentioned Falla Castelfranchi's hypothesis about water falling down before and possibly during the baptismal ritual itself, as well as the quite explicit poetical description of Ennodius: the illusion created by such staging must have been



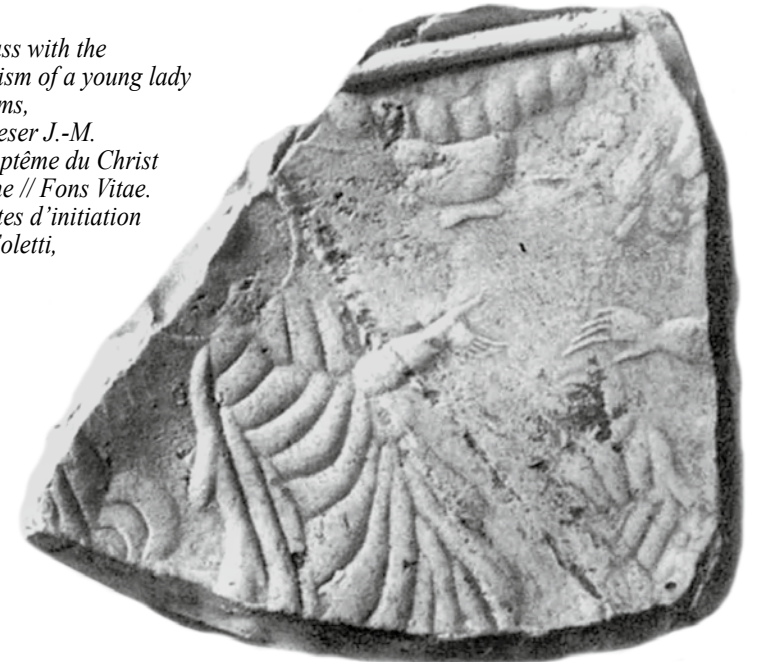
7.  
Baptism of Christ, sarcophagus, left side, last quarter of the 4th century, Musée de l'Arles antique, Arles. From: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Frankreich, Algerien, Tunesien* / Ed. B. Christern-Briesenick, Mainz, 2003, plate 17, 3.

that the upper waters were falling directly from the skies into the *piscina*.

Such a hypothesis can be supported by another argument: in the only preserved and still-standing baptismal canopy, in Djemila in North Africa (Algeria), a hook is placed at the very center of the vault in the middle of the structure (Fig. 6)<sup>23</sup>. While heavily restored, this setup seems plausible even in its original form. It is not by chance that scholars have proposed two possible and plausible functions for it. On the one hand, a lamp may have been suspended from it, on the other, a representation of the Holy Spirit in the form of a dove may have been present there. While not excluding these first two hypotheses, we would like to add a third possibility, mentioned also by Hannah Schneider<sup>24</sup>. What if the hook supported a provisional hydraulic artifice, per-

mitting the shower-like descent of the water? This hypothesis seems to be supported by the abovementioned text of Ennodius, and even more plausible if we take Spieser's argument into account, according to which water is systematically represented as coming from the sky in images representing the baptism of Christ between the 4<sup>th</sup> and the 5<sup>th</sup> centuries (Fig. 7)<sup>25</sup>. Incidentally, other images representing the baptism of individuals in a similar way have been identified by the scholar, notably the fragment of an engraved glass preserved in the Vatican Museums (Fig. 8)<sup>26</sup>.

8.  
Fragment of engraved glass with the representation of the baptism of a young lady (or child), Vatican Museums, 4th–5th century. After Spieser J.-M. *Les représentations du Baptême du Christ à l'époque paléochrétienne // Fons Vitae. Baptême, baptistères et rites d'initiation (IIe–VIe siècle)* / Eds. I. Foletti, S. Romano, Rome, 2009, Pp. 65–88, fig. 3.



In his opinion, all of them must have been mirroring the ritual dimension of baptism. Once again, this situation would be a good way of explaining the common presence of canopies, and not only in minor baptisteries without domes. They represent an ideal solution for bringing water into the fonts while maintaining the cosmological meaning and imagery not only through the monumental mosaic decoration. Although this hypothesis cannot be proven with clear archaeological evidence, the diffusion of images of “falling waters” — both for Christ and lay individuals undergoing baptism — seems to us too important of an argument to be neglected.

To support this idea, we can mention one final important and yet not enough explored argument. It is universally that early Christian baptisteries were often built on ancient baths and thermal



9.  
Forum Baths, apse of the caldarium containing a labrum,  
Pompeii, after 80 BC // © Creative Commons, author Carole  
Raddato

complexes, or in their vicinity. This is the case for the Lateran and the already-mentioned Djemila, to cite just two examples<sup>27</sup>. In some cases, parts of the structures were reused, including, plausibly, pre-existing and still functioning hydraulic systems<sup>28</sup>. In other cases, the presence of a system for heating the water, identical to the ones used in baths, was produced for the baptisteries *ad hoc*<sup>29</sup>. Furthermore, if we look — amongst other examples — at the rooms of the thermal complex of the Forum's Baths at Pompeii, we are struck by the superposition of a “font” and a real oculus in the space<sup>30</sup>. This is especially striking, for example, in the *caldarium*, where this architectural element was implemented to inject cold water to cool or heat the room (Fig. 9)<sup>31</sup>. Although centuries away from the period around 400 and without entering into technical details, the formal elements are unsurprisingly similar,

especially in light of the above-mentioned evidence. To suppose a direct continuity in this sense seems more than plausible. What is, however, even more interesting and perhaps less explored is how these technical features were imbued with entirely new metaphorical dimensions stemming from early Christian cosmology.

To sum up, the image of Aquileia opens up a reflection on the practical issues of Christian initiatory rituals. At the same time, it touches on the question of heavenly waters as a bridge between tangible and intangible worlds. In one word, being baptized visually and ritually meant accessing salvation and thus — to a certain metaphorical extent — the heavens, through water.

### Surrounded by Waters: the Baptistry as a Liminal Space

When visiting the small baptistry of Ohrid, the viewer is immediately struck by its pavement mosaic decoration. Around the small octagonal font, there are four remarkable faces, personifications of the heavenly rivers (Fig. 10). Dating around 500, the

10.  
Mosaic decoration around the baptismal font, Plaošnik  
Basilica, Ohrid, North Macedonia, 4th – 5th century  
// © Creative Commons, author Diego Delso





11.  
View of the cupola, San Giovanni in Fonte, Naples,  
351–400 // © Domenico Ventura

mosaics also depict four fountains full of water, which deer and birds approach to satisfy their thirst<sup>32</sup>. An extraordinary detail should be emphasized: from the mouth of the four personifications, water flows out, while at the same time, water also leaves the four fountains from the mouth of a lion represented there. All this water forms a sea around the font itself. Provided probably with a canopy, the Ohrid baptistery is another case study, complementary to the ones mentioned above. We should understand this presence of the rivers of Paradise, united in a single body of

water, as a representation of the upper waters. If so, entering the baptistery meant having one foot in this watery space representing the border between earth and the heavenly dwelling of God. Such an idea is supported by the many floor mosaics, especially in Northern Africa, where images of water are widespread<sup>33</sup>.

Around the year 400, a lavishly decorated baptistery was constructed in Naples by the Bishop Severus. Belonging to the *insula episcopalis* and few steps from the original cathedral of Naples, this space has survived to a large extent until today, including its



12.  
Wedding  
at Cana,  
San  
Giovanni  
in Fonte,  
Naples,  
351–400 //  
© Domenico  
Ventura





13.  
*Titulus of the Neonian Baptistery, Ravenna,*  
 451–468 // © authors

famous mosaic decorations (Fig. 11). Largely studied in recent years by Chiara Croci, these decorations are fundamental for us, since they are literally covered by water<sup>34</sup>. The selection of narratives made in the dome reminds us of the well-known passage from Tertullian's *De Baptismo*, where the Church Father praises water in its different forms<sup>35</sup>. According to him, all presence of water in the New Testament can be seen as an anticipation of the mysteries of the initiation. We can find scenes of the Miraculous Catch of Fish, Peter's Calling, or Christ at the Well with the Samaritan Woman. One iconographic detail also shows how these waters should be understood: the Wedding at Cana<sup>36</sup>. In this image, the Christ is missing, replaced by a servant pouring water into a big jar (Fig. 12). Contrary to the Gospel's story, however, the water is not transformed into wine, but flows dynamically

from the jar down. With a bit of imagination, this water may have been seen as crossing the illusive space of the dome and flowing down into the *piscina*.

A very similar situation should be mentioned in the Orthodox Baptistery of Ravenna, where four apses are still today provided with *tituli* on the lower level. With all plausibility, these accompanied depictions (Fig. 13)<sup>37</sup>. Two of them were certainly linked to water: the Washing of the Feet, described in the thirteenth chapter of the Gospel of John, and the seventeenth chapter of Matthew's Gospel, where Christ is depicted walking on water. The interesting aspect is that, in this second scene, Peter must have joined the Christ and, while doubting, experienced God's mercy. Throughout the 4<sup>th</sup> century, the washing of feet during Christian rituals was considered a sign of purification from sins<sup>38</sup>. In the other two apses, the compositions are harder to imagine, since the *tituli* are more ambiguous. Both quote Psalms, mentioning the forgiveness of sins and heavenly joy, respectively. Although we cannot assume the presence of water in these images, we can likewise not exclude it. More importantly, there seems to be a coherent reflection on initiatory rituals as a place of purification and expiation of sin, which leads to salvation and the heavenly experience. We should also mention, at this point, that neophytes did not wash themselves throughout the forty days of Lent<sup>39</sup>. The metaphoric

14.  
*Proconnesian marble floor, church of Hagia Sophia,*  
 Constantinople, 532–537 and 562. From: Pentcheva B.  
*Hagia Sophia: sound, space, and spirit in Byzantium,*  
 University Park, Pennsylvania, 2017, fig. 64



and concrete dimensions of purification thus overlapped perfectly<sup>40</sup>. This transformed the memory of the bath's purification of the body, transposing it on both a physical and spiritual plane.

One last element should be mentioned from this perspective: while describing the floor of Hagia Sophia in the mid-6<sup>th</sup> century, Paul the Silentiary explicitly compares Proconnesian marble with water. According to him, the floor of Hagia Sophia evokes a sea of marble (Fig. 14)<sup>41</sup>. This element has been explored extensively by Fabio Barry and Bissera Pentcheva, the latter having proposed a sensual understanding of Justinian's church<sup>42</sup>. We do not want to enter into this question here, however, we are interested rather in the evocative qualities of the material. As was convincingly shown in the above-mentioned article by Barry, the perception of marble as being water-like, however, exists much earlier than the 6<sup>th</sup> century: this *topos* is present in Ennius' poetry as early as the 2<sup>nd</sup> century BC<sup>43</sup>. According to the elements we have, this tradition also pertains to Late Antique Christian perception and becomes especially striking once again when transposed into the baptismal context. Indeed, in all the standing late antique baptisteries, the lower part was decorated with marble. Once more, this is a hint to the tradition of baths, richly decorated with marble, while at the same time being perfectly in line with the idea of the baptistery as a place filled with liminal waters.

The neophyte who entered the baptistery for the first and last time during the night of Easter must have been truly immersed in the idea of water — before being immersed into real water — while experiencing the space. This situation must have reminded him of baths, the place of full bodily purification, but with a much more spiritual meaning. Penetrating a space being “covered” by water was, we argue, simultaneously the visualization, materialization, and sensorial realization of the notion of upper waters, the only means to access heaven.

### Activating the sacred, just a visual experience?

At the same time, however, images of the life of Christ, of theophanic visions, and the *oculus* open towards the sky within a complex illusive architecture must have been a clear sign of a “threshold-like” experience<sup>44</sup>. This is particularly visible, once more, in Naples. There, a false architecture frames both the *oculus* and the narratives (Fig. 11). While less concrete, a very similar structure is present in the Orthodox Baptistery of Ravenna. Once

more, the viewer encountered a drawing there, clearly showing a gap between reality and possible celestial vision. It would be easy, at this point, to suggest an over-interpretation of such a situation, supposing that the neophytes imagined they actually “saw” God in the images. Such reasoning is anything but true: the Roman viewer was perfectly used to illusionary architecture, present around the household or in public spaces<sup>45</sup>. Examples, such as the frescoes of the House of Augustus or the splendid Villa Livia show the mastership of Roman painters in this kind of practice<sup>46</sup>. But it is precisely as such — as a virtuoso skill — that these paintings must have been perceived. This is true even though 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> century baptistery decorations, while being illusionistic, are incomparably less mimetic than ones from the 2<sup>nd</sup> or 3<sup>rd</sup> centuries, which at that point were still largely visible in Roman private and public spaces. Thus, we should ask what the goal of these illusionistic perspectives was in initiatory (and funerary) spaces of Christian Late Antiquity.

To find an answer to this problem, we should first briefly consider the radical transformation of the policy of religious images during the Late Antique period. Christians especially were very skeptical towards three-dimensional images, considered to be idols because they were too close to tangible reality<sup>47</sup>. Moreover, all the rhetoric of the Church Fathers — as well as of Pagan intellectuals such as Plotinus — promoted a vision of the image as a medium rather than any sort of real presence<sup>48</sup>. At first glance, thus, illusionary spaces seem not to represent a logical solution in this context. Indeed, they would progressively disappear from the European Christian panorama, as well as from the larger Mediterranean one<sup>49</sup>. Since we do not at all believe in any evolutionary theory of “stylistic decadence”, an intellectual and cultural reasoning should be found for such a progressive transformation. We do believe that the answer might lie in the metaphoric potential of images activated by the body of the viewer. With Herbert Kessler, we can imagine that such “transparent” illusionism is an instrument, a visual sign, to permit the viewer to activate his “inner gaze”, allowing thus for “spiritual seeing”<sup>50</sup>. Through this tool, then, the image can become a mediator for the encounter with the represented and permit an “iconic presence” i.e. the meeting of the represented through the image<sup>51</sup>. One fundamental step should, however, be added to this reflection. As we have recently experienced during our online teachings during the COVID-19 crisis with any sort of platform, like Skype, ZOOM,

etc., an image alone is unable to become a presence — even when talking and moving. Looking to Late Antique and Medieval image practices, we can maybe understand the reason for such a “silence” in the images. “Iconic presence” can happen only in certain special cases, linked to very specific conditions: a hierotopic situation<sup>52</sup>. We believe that only with the body of the viewer activated through all the senses can a dead image become a presence. In the baptismal space, this happens through a truly synesthetic show: naked bodies, anointed by perfumed oils, passing through warm water while hearing chants and smelling incense, etc.<sup>53</sup> It is in this situation that the framing of images creates the potential for an “iconic presence”<sup>54</sup>. It is only in this context that an image that is not particularly illusive, such as the *ocula* of the above-mentioned baptisteries, can become a real window to the Heavens. Not in reality, but in the minds of the neophyte viewers.

### Conclusion

To sum up, we hope to have demonstrated with this article that in intention and plausibly also in perception, Late Antique monumental baptisteries were conceived as thresholds. The metaphor and the practice used to describe and create a place where passage from Earth to Heaven could occur is the presence of water. This should be understood as an imaginary river forming the Upper Waters, the border between the tangible and intangible worlds. At the same time, we should be extremely careful in supposing that this highly metaphorical language may have been understood on the first layer. This is anything but true: in Late Antiquity, as always, images were only the medium to allow the activation of the brain and its imaginary potential. We firmly believe that this activation cannot happen only through images: to achieve it, a truly hierotopic setting is required, as well as the engaged body of the performer.

We would like to conclude with a remark arising from our curiosity: the word sometimes used in Greek to describe the Milky Way is the Jordan — *Ἰορδάνης* — perhaps through a semantic shift with the Eridanos — *Ἠριδανός*, the river of Hades mentioned in Hesiod’s *Theogony*<sup>55</sup>. If such a tradition indeed finds its roots in Antiquity, the material we have just presented would become even more interesting. Indeed, at the very top of the Orthodox Baptistry, Christ is immersed in the waters of the Jordan. We would, then, have a supplementary argument to highlight the

very cosmological implications of baptismal spaces and rituals. The Jordan, represented as coming from the sky during Christ’s baptism, would be the ideal vessel for the Upper Waters dividing Earth from Heaven, becoming the heavens at the same time.

### NOTES

<sup>1</sup> Hayes D. M. *Body and sacred place in medieval Europe, 1100–1389*. New York, 2003; Wolf G. *Holy Place and Sacred Space. Hierotopical Considerations concerning Christian Cultures from Late Antiquity to the Middle Ages // Ieropotija: issledovanie sakral’nykh prostranstv; materialy mezhdunarodnogo simpoziuma / Ed. A. Lidov. Moscow, 2004, Pp. 34–36; Pentcheva B. V. The sensual icon: space, ritual, and the senses in Byzantium. University Park, 2010. For a more general framework see also the seminal studies of Thomas Barrie. *Spiritual path, sacred place: myth, ritual, and meaning in architecture*. Boston, 1996 and Mark Wynn. *Faith and Place: an Essay in Embodied Religious Epistemology*. Oxford, 2009.*

<sup>2</sup> E.g., Lidov A. *Hierotopy. The Creation of Sacred Space as a Form of Creativity and Subject of Cultural History // Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia / Ed. Idem, Moscow, 2006, Pp. 33–58; Idem, Hierotopy: Spatial icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009; Spatial icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia / Ed. Idem, Moscow, 2011.*

<sup>3</sup> For this question see the overview by Iacobini A. ‘Hoc elementum ceteris omnibus imperat’. L’acqua nell’universo visuale dell’alto medioevo // L’acqua nei secoli altomedievali (Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, LV, Spoleto, 12–17 April 2007), vol. 2, Spoleto, 2008, Pp. 985–1027. See also the volume, in the same collection as the present one: *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World / Ed. A. Lidov, Moscow, 2017.*

<sup>4</sup> For the assessment of this concept into the modern scholarship see Kessler H. L. *Seeing Medieval Art*. Peterborough, ONT, 2004.

<sup>5</sup> See Jensen R. M. *Living Water. Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*. Leiden, Boston, 2011, Pp. 71–75; Spieser J.-M. *Images du Christ: des catacombes aux lendemains de l’iconoclasme*. Geneva, 2015, Pp. 135–136, with further bibliography.

<sup>6</sup> Spieser. *Images du Christ* (n. 5), Pp. 135–136.

<sup>7</sup> On this notion, see the classical text by Grabar A. *La mer céleste dans l’iconographie carolingienne et romane // Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1957, Pp. 98–100* and the overview by Iacobini, ‘Hoc elementum ceteris omnibus imperat’ (n. 3). See also Ivanovici V. *Windows and church space in early medieval Byzantium and West // Opuscula historiae artium, 62 Suppl., 2013, Pp. 38–47.*

<sup>8</sup> Castelfranchi M. F. *L’edificio battesimale: architettura, ritualità, sistemi idraulici // L’acqua nei secoli altomedievali* (n. 3), vol. 2, Pp. 1173–1236.

<sup>9</sup> A solution also suggested by Bisconti F. *L’iconografia dei battisteri paleocristiani in Italia // L’edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi (Atti dell’VIII Congresso nazionale di archeologia cristiana, Genova, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Ventimiglia, 21–26 September 1998), Bordighera, 2001, Pp. 405–440, esp. Pp. 417–421; Klauser T. *Taufet in lebendigem Wasser! Zum religions-**

und kulturgeschichtlichen Verständnis von Didache 7 // Pisciculi. Studien zur Religion und Kultur des Altertums (Festschrift F. J. Dölger) / Eds. T. Klauser, A. Rucher. Münster 1939, Pp. 157–164; *Spieser*. Images du Christ (n. 5), P. 136, n. 116.

<sup>10</sup> On the Milanese baptistery see *Filipová A.* Milan à Albenga: la coupole perdue du baptistère milanais San Giovanni alle Fonti. Un essai de restitution // *Entre terre et ciel. La coupole entre l'Antiquité Tardive et le haut moyen âge: structure, fonction* / Eds. C. Croci, V. Ivanovici, Lausanne, 2018, Pp. 85–104.

<sup>11</sup> De fonte baptisterii sancti stefani et aqual quae per columnas venit, *Ennodius*, Carm. 2.149, CSEL 6, 607: “*En sine nube pluit sub tectis imbre sereno Et cadi fades pura ministrat aquas. Proflua marmoribus decurrunt flumina sacris Atque iterum rorem parturit ecce lapis. Arida nam liquidos effundit pergula fontes, Et rursus natis unda superna venit. Sancta per aetherios emanat limpha recessus, Eustorgi vatis ducta ministeri*”. English translation from *Jensen*, Living Water (n. 5), P. 195.

<sup>12</sup> On canopies in general, see recently *Bogdanović J.* The Framing of Sacred Space. The Canopy and the Byzantine Church, Oxford, New York, 2017, Pp. 62–69 on baptismal canopies.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Rom., 6, 3-5. On the Pauline Baptismal tradition, and its textual context, see *Hellholm D.* Vorgeformte Tauftraditionen und deren Benutzung in den Paulusbriefen // Ablution, Initiation, and Baptism. Late Antiquity, Early Judaism, and Early Christianity / Eds. D. Hellholm, T. Vegge, Ø. Norderval, C. Hellholm, 2 vols, Berlin, Boston, 2011, vol. 1, Pp. 415–495.

<sup>15</sup> See, e.g., *Spinks B. D.* Early and Medieval Rituals and Theologies of Baptism: From the New Testament to the Council of Trent, Farnham, 2006, P. 41; *Riley H. M.* Christian Initiation: A Comparative Study of the Interpretation of the Baptismal Liturgy in the Mystagogical Writings of Cyril of Jerusalem, John Chrysostom, Theodore of Mopsuestia, and Ambrose of Milan. Washington, D.C. 1974, P. 228.

<sup>16</sup> 1 Cor., 10, 1–4.

<sup>17</sup> E.g., according to Origen of Alexandria, see *Hällström G.* More Than Initiation? Baptism According to Origen of Alexandria // Ablution, Initiation, and Baptism (n. 14), vol. 2, Pp. 989–1009, esp. P. 993. More in general, with previous bibliography and patristic interpretation, see *Foletti I.* Il miracolo dei serpenti e il passaggio del Mar Rosso // *Foletti I., Gianandrea M.* Zona liminare. Il narcece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l’iniziazione cristiana, Rome, 2015, Pp. 185–188.

<sup>18</sup> *King C. W.* Afterlife, Greece and Rome // The Encyclopedia of Ancient History / Eds. R. S. Bagnall et al. Hoboken, NJ, 2013 Pp. 153–156.

<sup>19</sup> *Renaut L.* Moïse, Pierre et Mithra, dispensateur d’eau: figures et contre-figures du baptême dans l’art et la littérature des quatre premiers siècles // Fons Vitae. Baptême, baptistères et rites d’initiation (II<sup>e</sup>–VI<sup>e</sup> siècle) (Actes de la journée d’études, Université de Lausanne, 1er décembre 2006) / Eds. I. Foletti, S. Romano, Rome, 2008, Pp. 39–64.

<sup>20</sup> The epitaph of the stela reads: *INNOCENTI SP(irit)O QUEM / ELEGIT DOM(inu)S PAUSAT / IN PACE / FIDELIS/X KAL(endas) SEPT / SEPTEMBER(es)*. See *Jensen*, Living Water (n. 5), P. 71.

<sup>21</sup> On San Giovanni in Fonte in Naples, see *Croci C.* Tessere per un nuovo inizio: il battistero paleocristiano di Napoli e i suoi mosaici, Naples, 2019. On the Orthodox Baptistery, see *Kostof S.* The Orthodox Baptistery of Ravenna,

New Haven, 1965; *Foletti I.* Ambroise de Milan et le baptistère des Orthodoxes de Ravenne // Fons Vitae (n. 19), Pp. 121–155. On the Arian Baptistery, see *Breschi M. G.* La cattedrale ed il battistero degli Ariani a Ravenna, Ravenna, 1965; *Cummins S.* The Arian Baptistery of Ravenna, Ann Arbor, 1994; see also *Fabbi F.* Tipologie battisteriali nel litorale adriatico: il battistero degli ariani e il battistero degli ortodossi di Ravenna, tra premesse simboliche, archetipi architettonici e geometria // *Ravennatensia*, 24, 2009, Pp. 165–198. On the mosaic decoration at Casaranello, see *Falla Castelfranchi M.* I mosaici della chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello rivisitati // Atti del X Colloquio dell’Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione / Ed. C. Angelelli, Rome, 2005, Pp. 13–24, *Stefano L. S.* Maria della Croce (Casaranello). Oltre un secolo di studi su un monumento paleocristiano del Salento, Lecce, 2018.

<sup>22</sup> *Grabar A.* Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique, 2 vols, Paris, 1946, vol. 1, Pp. 142–146, 200–202. On the cosmological implications of domes, see also *Lehmann K.* The Dome of Heaven // The Art Bulletin, 27, 1, 1945, Pp. 1–27; *Smith E. B.* The Dome. A study in the History of Ideas, Princeton, NJ, 1950; *Hautecoeur L.* Mystique et Architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole, Paris, 1954; *Mathews T. F.* Cracks in Lehmann’s ‘Dome of Heaven’, Notes in the History of Art, 1, 3, 1982, Pp. 12–16, and recently, *Entre terre et ciel* (n. 10).

<sup>23</sup> *Ristow S.* Frühchristliche Baptisterien, Münster, 1998, no. 75, P. 117; *Dennis N. S.* Performing Paradise in the Early Christian Baptistery: Art, Liturgy, and the Transformation of Vision, PhD thesis, (Johns Hopkins University, supervisor: H. L. Kessler), Baltimore, 2016, Pp. 13–25.

<sup>24</sup> *Schneider H.* Die Entwicklung der Taufbecken in der Spätantike // in Ablution, Initiation, and Baptism (n. 14), Pp. 1697–1719, esp. P. 1707.

<sup>25</sup> *Spieser*, Images du Christ (n. 5), Pp. 99–163.

<sup>26</sup> *Ibidem*, Pp. 99–163. Regarding the glass, see *Fremersdorf F.* Antikes, islamisches, und mittelalterliches Glas sowie kleinere Arbeiten aus Stein, Gagat und verwandten Stoffen in den vatikanischen Sammlungen Roms, Vatican City, 1975, n. 849, Pp. 91–92.

<sup>27</sup> *Jensen*, Living Water (n. 5), Pp. 234–237.

<sup>28</sup> See, e.g., the evidence presented by *Kullberg J. B.* When bath became church: spatial fusion in late antique Constantinople and beyond // Fountains and Water Culture in Byzantium, Eds. B. Shilling, P. Stephenson, Cambridge, 2016, Pp. 145–162.

<sup>29</sup> *Falla Castelfranchi*, L’edificio battesimale (n. 8), Pp. 1204–1205.

<sup>30</sup> In general, see *Koloski-Ostrow A. O.* The city baths of Pompeii and Herculaneum // The World of Pompeii, Eds. P. W. Foss, J. J. Dobbins, Abingdon, 2007, Pp. 224–256.

<sup>31</sup> The bibliography on Roman water systems and their archaeology is extensive. See, e.g., *Manderscheid H.* The Water Management of Greek and Roman Baths // Handbook of Ancient Water Technology / Ed. Ö. Wikander, Leiden, Boston, 2000, Pp. 467–538. With a rich bibliography, see also *Maréchal S.* Research on Roman bathing: old models and new ideas // *Revue belge de Philologie et d’Histoire*, 90/1, 2012, Pp. 143–164.

<sup>32</sup> *Dennis*, Performing Paradise (n. 23), Pp. 148–149

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Croci*, Tessere per un nuovo inizio (n. 21).

<sup>35</sup> *Tertullian*, De Baptismo, CSEL 20; see the passages highlighted by *Croci C.* Una “questione campana”. La prima arte monumentale Cristiana tra Napoli, Nola e Capua (IV–VI secc.), Rome, 2017, P. 80, 88–89, see also *Jensen*, Living Water (n. 5), Pp. 202–203.

<sup>36</sup> For other patristic texts associating this scene with Baptism, see also *Maier J.-L.* Le baptistère de Naples et ses mosaïques. Étude historique et iconographique, Fribourg, 1964, Pp. 88–89.

<sup>37</sup> On this idea see for example *Bisconti*, L’iconografia dei battisteri (n. 9), P. 430.

<sup>38</sup> E.g., *Foletti*, Ambroise de Milan et le Baptistère des Orthodoxes (n. 21). In general, see also *Beatrice P. F.* La lavanda dei piedi. Contributo alla storia delle antiche liturgie cristiane, Rome, 1983.

<sup>39</sup> In general, see *Harmless W.* Augustine and the Catechumenate, Collegeville, 1995, Pp. 251–252, who records the relevant sources including *Augustine*, Epistola 54, 10.

<sup>40</sup> For the perception of the two baths see *Cyprian*, Ep. 69.12.2, (CCL 3C: 487–8.257–66). In general, see *Jensen*, Living Water (n. 5), Pp. 233–237. For the question of continuity and discontinuity in bathing practices, see *Schoolman E.* Luxury, Vice, and Health: Changing Perspectives on Baths and Bathing in Late Antique Antioch // *Studies in Late Antiquity*, 1/3, 2017, Pp. 225–253.

<sup>41</sup> *Paul the Silentary*, Descriptio S. Sophiae et ambonis, vv. 605–608, 664–667. For the English translation of the passages, see *Pentcheva B. V.* Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium, University Park, 2017, Pp. 127–131. For a full translation of text, see, e.g., *Paul le Silenciaire*, Description de Sainte-Sophie de Constantinople, Eds. and Transl. M.-C. Fayant, P. Chuvin, Die, 1997.

<sup>42</sup> *Barry F.* Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages // *The Art Bulletin*, 89/4, 2007, Pp. 627–665; *Pentcheva B. V.* Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics // *Gesta*, 50/2, 2011, Pp. 93–111, *Eadem*, Hagia Sophia (n. 41), Pp. 121–149. See also *Milwright M.* ‘Waves of the Sea’: Responses to Marble in Written Sources (Ninth–Fifteenth Centuries) // *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand* / Ed. B. O’Kane, ed., Edinburgh, 2005, Pp. 211–221 and *Kiilerich B.* The Aesthetic Viewing of Marble in Byzantium: From Global Impression to Focal Attention // *Arte medievale*, 4, 2012, Pp. 9–28.

<sup>43</sup> *Barry*, Walking on Water (n. 42), Pp. 630–632.

<sup>44</sup> On the term, and its unprecedented success in medieval studies in recent years, see *van Opstall E. M.* General Introduction // *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity* / Ed. *Eadem*, Leiden, Boston, 2018, Pp. 1–30 and *Doležalová K., Foletti I.* Liminality and Medieval Art. From Space to Rituals and to the Imagination // *Convivium Supplementum*, 2019 = *The Notion of Liminality and the Medieval Sacred Space*, Eds. K. Doležalová, I. Foletti, Pp. 10–21.

<sup>45</sup> *Elsner J.* Art and the Roman Viewer. The Transformation of the Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge, 1995.

<sup>46</sup> *Settis S.* La villa di Livia. Le pareti ingannevoli, Rome, 2008.

<sup>47</sup> This skepticism was based already on Paul, Acts 17, 29. For a selection of the main writing on the question and their analysis see now *Teorie obrazu v raném křesťanství? [Theory of Images into the Early Christianity]* / Ed. C. Bordino, Brno, 2020.

<sup>48</sup> See the classic *Grabar A.* Plotin et les origines de l’esthétique médiévale // *Cahiers archéologiques*, 1, 1945, Pp. 15–34. See *Palladino A.* André Grabar, Plotinus, and the Potency of Late Antique Images // *Grabar A.* Plotinus and the Origins of Medieval Aesthetics / Ed. and Transl. A. Palladino, Brno, Rome, 2018, Pp. 12–54.

<sup>49</sup> On this trend see *Foletti I.* De la liminalité à la présence. Les coupoles milanaises, leurs décorations et la naissance du Moyen Âge // *Études de lettres*, 2018, Pp. 125–144.

<sup>50</sup> *Kessler*, Seeing Medieval Art (n. 4).

<sup>51</sup> *Belting H.* Iconic Presence. Images in Religious Traditions // *Material Religion*, 12/2, 2016, Pp. 235–237; *Belting H., Foletti I., Lešák M. F.* The Movement and the Experience of ‘Iconic Presence’. An Introduction // *Convivium*, VI/1, 2019, Pp. 11–15.

<sup>52</sup> *Hierotopy.* Creation of Sacred Spaces (n. 2).

<sup>53</sup> *Jensen*, Living Water (n. 5), Pp. 158–170.

<sup>54</sup> On the question of bodily experiences, transforming the state of mind, and their impact on the “iconic” presence see, e.g., *Foletti I.* Migrating Art Historians. Objects, Bodies, and Minds // *Migrating Art Historians on the Sacred Ways*, Eds. I. Foletti, K. Kravčíková, S. Rosenbergová, A. Palladino, Brno, Rome, 2018, Pp. 27–57.

ИВАН ФОЛЕТТИ,  
АДРИАН ПАЛЛАДИНО  
(Masaryk University, Brno)

## ВИДЕТЬ НЕБО ИЛИ ОЩУЩАТЬ ВОДУ? РИТУАЛЫ ИНИЦИАЦИИ И ЛИМИНАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В ПОЗДНЕЙ АНТИЧНОСТИ

В последние годы в исследованиях, посвященных позднеантичной и раннесредневековой материальной культуре, заметно повысился интерес к опыту, проживаемому человеком, как к фундаментальной парадигме, передающей связь между визуальной составляющей, сакральным пространством и церковными обрядами. Эта тенденция опирается на работы и редакционную деятельность Алексея Лидова, который предложил концепцию «иеротопии» и ввел понятие «пространственная икона».

На первый взгляд сложно понять, как статья, направленная на изучение индивидуального и коллективного опыта переживания сакрального, может быть связана с темой данной книги, а конкретнее — с образами воздуха и небес в христианском мире. Однако, если использовать иеротопический подход к пространству, в котором происходит таинство крещения, опыт человека станет центральной темой. В позднеантичной космологии небо ассоциировалось с верхними водами, а вода, в свою очередь, была центральным элементом в обряде инициации. Во взаимодействии между ритуалом, организацией пространства, семантическим значением и материальной культурой, встречающимися в баптистериях, прослеживается ярко выраженный иеротопический замысел.

Цель этой статьи — в первую очередь изучить роль воды как связывающего звена между земным переживанием человека и небесами, а также исследовать визуальные и пространственные решения, используемые в баптистериях для передачи этой связи. Кроме того, мы бы хотели поразмышлять над вопросом мультиформенного опыта. Вместо того,

чтобы рассматривать визуальные и пространственные формы как буквальные инструменты для выражения нематериальной реальности, мы хотим исследовать методы воздействия на человека с помощью иеротопии и использования различных художественных форм, ведущие к открытию в человеке так называемого «духовного видения».

Цель этой статьи — в первую очередь изучить роль воды как связывающего звена между земным переживанием человека и небесами, а также исследовать визуальные и пространственные решения, используемые в баптистериях для передачи этой связи. Кроме того, мы бы хотели поразмышлять над вопросом мультиформенного опыта. Вместо того, чтобы рассматривать визуальные и пространственные формы как буквальные инструменты для выражения нематериальной реальности, мы хотим исследовать методы воздействия на человека с помощью иеротопии и использования различных художественных форм, ведущие к открытию в человеке так называемого «духовного видения».

## ANGELS OFF THE LADDER. THE LOCATION OF THE CELESTIAL HOST ON BYZANTINE AND POST-BYZANTINE REPRESENTATIONS OF JOHN CLIMACUS' HEAVENLY LADDER

*Frères humains, qui après nous vivez,  
N'ayez les cœurs contre nous endurcis,  
Car, si pitié de nous pauvres avez,  
Dieu en aura plus tôt de vous mercis.*  
François Villon. Ballade des pendus

Angels are a key for the hierotopical approach to Air. Saint John Climacus in *The Heavenly Ladder* creates mental images of Heaven by alluding to its inhabitants, the Celestial Host. His writings inspired artistic representation. As chief metaphor of the book, the ladder became the subject of a famous composition. Many occurrences of it were produced in various forms, manuscript illustrations, icons, and wall-paintings. This study provides an insight into the making of the Heavenly Ladder as a sacred space (*hieros — topos*). Our focus is the location of angels in the different depictions. The perception of such works is twofold, for the image refers to the underlying text. However, the image is no mere illustration of the text. The passage from literature to visual art goes beyond a simple process of transcription, to reach the dynamics of (re)creation. Each representation reinterprets Climacus' message according to a specific perspective, hence the importance of the context.

### Jacob's ladder in the biblical sources

John Climacus, monk, hermit, then hegumen of the monastery of The Holy Mount Sinai around the beginning of the seventh century<sup>1</sup>, owes the name under which he passed to posterity to

the very term of ladder (κλίμαξ *klimax*). In the same way, his great work is commonly known as *The Heavenly Ladder*, *The Ladder of Paradise*, or *The Ladder of Divine Ascent — Scala paradisi* in Latin<sup>2</sup>. One can nevertheless notice that in the short prologue which precedes it, his essay is referred to as an ascetic speech (λόγος ἀσκητικός *logos askêtikos*) but no mention is made of the ladder<sup>3</sup>. The title associated to the prologue names it the *Spiritual Tablets* (Πλάκες πνευματικάι *Plakes pneumatikai*). The expression is taken from the beginning of Climacus' text, where he uses the metaphor of him writing his thoughts on the heart of his fellow monks like on "spiritual tablets"<sup>4</sup>. These echo the Tablets of the Law received by Moses on the very place — Sinai — where Climacus was writing<sup>5</sup>. However, the image of the ladder is so obviously linked to the text's structure — thirty chapters as thirty rungs — and to its content, a spiritual progression towards heaven, that the work became inevitably identified by the reference to its most striking, structural metaphor<sup>6</sup>. Climacus himself characterizes the whole architecture of his work as a ladder, in a passage of metapoetic reflection:

As far as my meagre knowledge permits (for I am like an unskilled architect) I have constructed a ladder of ascent. Let each look to see on which step he is standing<sup>7</sup>.

The ladder going across the sky as a link between earth and heaven is intrinsically associated to angels. In the Old Testament<sup>8</sup>, Jacob's dream describes it in the following terms (Genesis 28:10-17):

<sup>10</sup> And Jacob went out from Beersheba, and went toward Haran.

<sup>11</sup> And he lighted upon a certain place, and tarried there all night, because the sun was set; and he took of the stones of that place, and put them for his pillows, and lay down in that place to sleep.

<sup>12</sup> And he dreamed, and behold a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descending on it.

<sup>13</sup> And, behold, the Lord stood above it, and said, I am the Lord God of Abraham thy father, and the God of Isaac: the land whereon thou liest, to thee will I give it, and to thy seed;

<sup>14</sup> And thy seed shall be as the dust of the earth, and thou shalt spread abroad to the west, and to the east, and to the north, and to the south: and in thee and in thy seed shall all the families of the earth be blessed.

<sup>15</sup> And, behold, I am with thee, and will keep thee in all places whither thou goest, and will bring thee again into this land; for I will not leave thee, until I have done that which I have spoken to thee of.

<sup>16</sup> And Jacob awaked out of his sleep, and he said, Surely the Lord is in this place; and I knew it not.

<sup>17</sup> And he was afraid, and said, How dreadful is this place! this is none other but the house of God, and this is *the gate of heaven*<sup>9</sup>.

The image is simple, therefore powerful (verse 12). The feet of the ladder (κλίμαξ *klimax*) rest firmly on the ground (γῆ *gê*) while the top, literally the head (κεφαλή *kephalê*) reaches heaven (the word used is sky οὐρανός *ouranos*). The binary opposition earth/heaven is abolished by this fragile looking, yet infrangible bridge. The ladder's image is extremely efficient. It creates a line of strength, both conceptually and visually. A downside could have been for it to stand as too static a symbol. Instead, its dynamic and metaphorical character comes from the angels, who are in motion. Moreover, they together climb up (ἀναβαίνω *anabainô*) and go down (καταβαίνω *katabainô*), following two opposite directions, from earth to heaven and from heaven to earth. These angels (ἄγγελοι *angeloï*) fully embody that defining function of them. They are proper messengers, not only bringing the word of God to mankind but also echoing the utterances of men in the divine area. One can incidentally remark that Jacob's perspective is first ascendant: the angels depart from his level, *i.e.* the earthly one, to go upwards. Then he acknowledges their backward movement, which is in fact their original one, from divine to human stage.

This correspondence between earth and heaven is reinforced by the parallelism that Jacob establishes (verse 17). The place where he stopped to sleep, he calls the house of God (οἶκος θεοῦ *oikos theou*), acknowledging the presence of the divine on earth. Instead, the ladder he dreamed of leads to the gate of the sky (ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ *hê pylê tou ouranou*), that is to say the entrance to God's dwelling in heaven. Clearly, the ladder links the

two levels. It leads to the crossing point which allows to change dimension, *i.e.* the entrance into heaven.

The passage is quoted in the New Testament<sup>10</sup>. It is presented there in a Christian, and especially christological perspective. Jesus is speaking (John 1:51):

And he saith unto him, Verily, verily, I say unto you, Hereafter ye shall see heaven open, and the angels of God ascending and descending upon the Son of man<sup>11</sup>.

As we shall see, this last reference will be proven essential for the interpretation John Climacus gives of Jacob's ladder, as well as in the iconography of the subsequent representations.

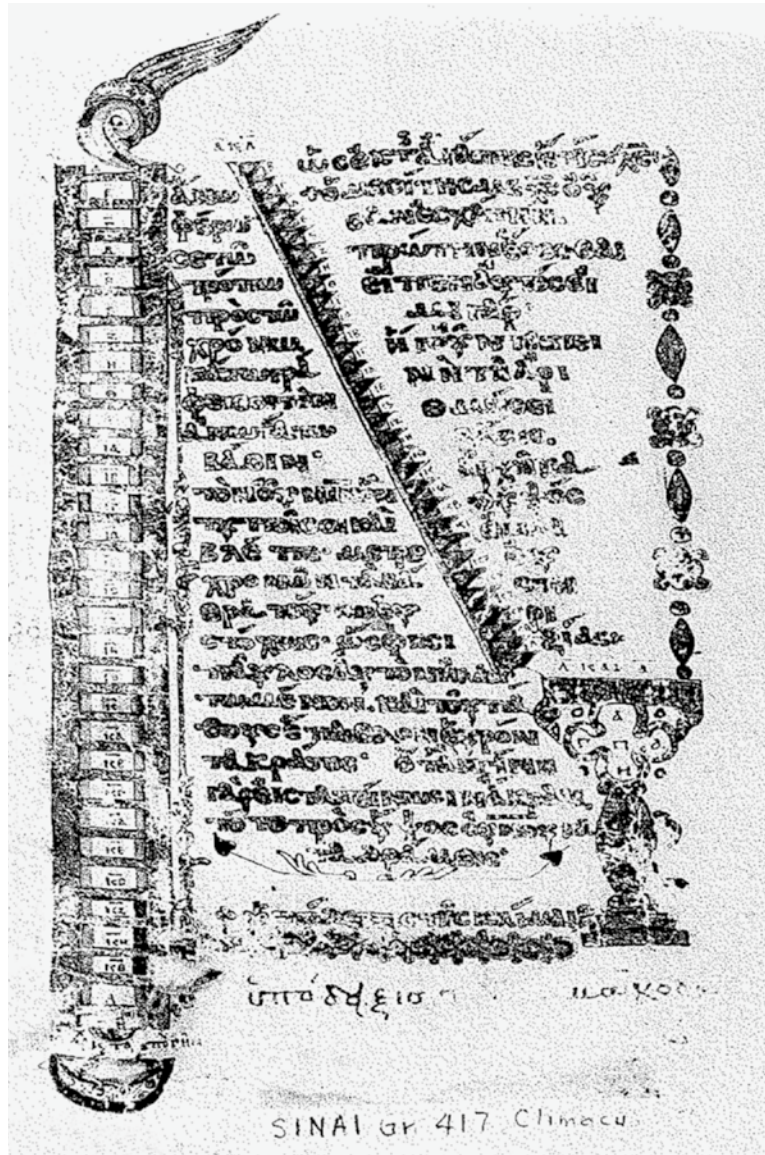
### Illustrated manuscripts as touchstone of the transformation process

The illustrated manuscripts<sup>12</sup> of John Climacus' *Ladder* provide a material of primary importance to understand how to go from the text to its representation. Independently from the quality of their realisation, most of these images — although exceptions exist — cannot quite be granted an artistic status in they own right. They follow the text closely and cannot be dissociated from it. Materially speaking, they are intrinsically linked to it as to share the same page. They are transmitted with it and cannot be detached from their textual context. For these reasons, the processes of correspondence and/or transformation at work appear more clearly in the manuscript illustrations, rather than in self-standing works of art.

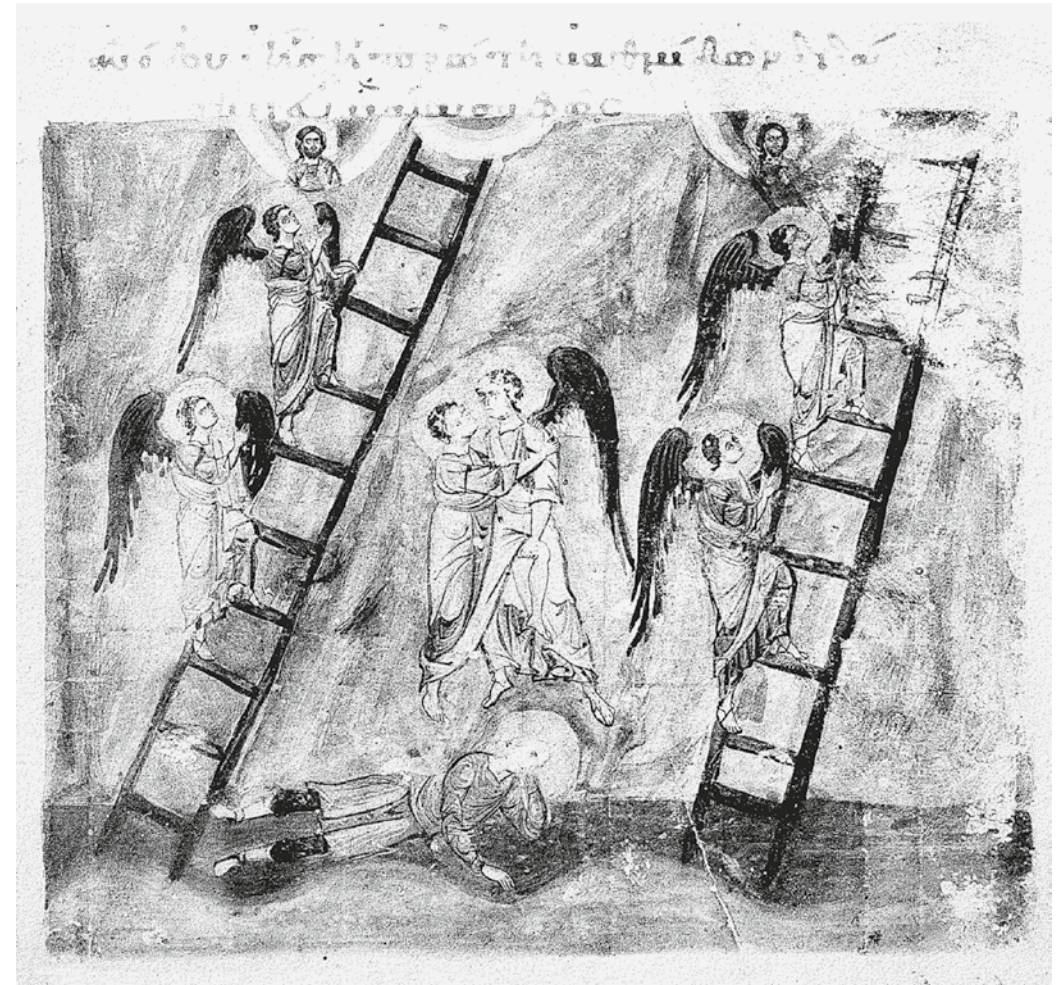
The first example we chose to discuss is a *unicum*. Its value is not to try and established a norm but precisely to point that even if the image of the ladder may appear as easy reading, the intentions of each particular representation can depend on very different interpretations. The tenth-century Sinaiticus gr. 417 is perhaps the oldest illustrated copy of Climacus' text. Folio 13 verso shows what looks at first glance as the typical, schematic shape of the ladder, used in particular at the beginning and/or at the end of a manuscript as a table of contents. On the contrary, this organisation of the page is deeply original<sup>13</sup>. It does not contain the table of contents but poems. Moreover, it shows not one but two ladders, and various symbolic features in the illustration. What requires



1.  
Manuscript.  
Heavenly  
symbol on  
top of the  
Ladder. Sin.  
gr. 417,  
fol. 13v //  
Martin.  
Illustration,  
n° 2 pl. II



our attention here is the figure at the top of the vertically standing ladder (Fig. 1). A whirling shape seems to originate from the last rung of the ladder. The names of the three highest virtues celebrated in Step 30, the last one, are inscribed on it: faith (πίστις *pistis*), hope (ἐλπίς *elpis*), and love (ἀγάπη *agapē*). Like a scarf, they roll up as a circle in which the word God is written (θεός). The movement develops through a disk, which could be the representation of heaven and more precisely, of the gate — the opening — to which the Biblical passages refer concerning Jacob's vision. It



2.  
Manuscript. Jacob's vision and his struggle with the angel. Vat. Ross. 251,  
fol. 5r // Martin. Illustration, n° 227 pl. LXXXII

goes out in the other side as a stretching, spear-like form which ends up with a spike. Strips of contrasting colours can be seen into it. This could be a flame, or rather a feather, perhaps a stylised wing. In any case, it indicates in a symbolic way the passage from human to divine level. This shape materialises the transition from sky to heaven. Beyond the gate is the dwelling of God. The divine host seems well be figured here by this simple feature.

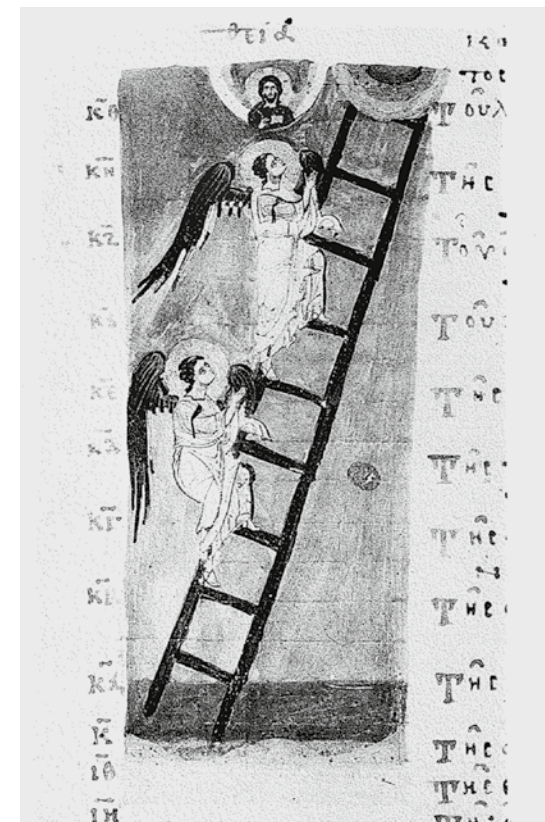
In a very different perspective, another manuscript of *Climacus' Ladder*, the Vaticanus Rossianus 251 (XI–XII century), fol. 5r,



3.  
*Manuscript. First table of contents.*  
*Vat. Ross. 251, fol. 5v // Martin.*  
*Illustration, n° 228 pl. LXXXIII*



4.  
*Manuscript. First table of contents.*  
*Vat. Ross. 251, fol. 6r // Martin.*  
*Illustration, n° 229 pl. LXXXIII*

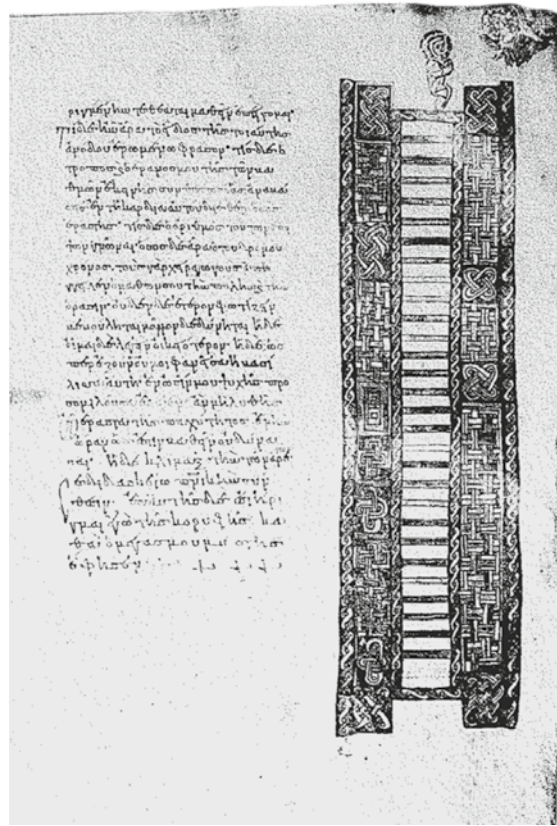


5.  
*Manuscript. Second table of contents.*  
*Vat. Ross. 251, fol. 256v // Martin. Illustration,*  
*n° 233 pl. LXXXV*

contains a full-page image of the two main biblical episodes concerning Jacob, not only the dream of the ladder, but also his struggle with the angel (Fig. 2). Moreover, its first table of contents at the beginning of the manuscript, fol. 5v and fol. 6r (Fig. 3 and Fig. 4) and the second table of contents duplicated at the end, fol. 256v and fol. 257r (Fig. 5 and Fig. 6) both show miniatures of Jacob's dream, with the angels on the ladder to heaven. In all cases, the angels are only ascending. They look up, with a hand gesture of adoration. The top of the ladder is crowned by a haloed medallion with concentric circles, of which only the inferior part is visible. Christ is depicted as a bust in another medallion by the side of the first one. These examples show how the illustration of Climacus' text is tightly associated to the biblical image of the ladder, both Genesis 28:12 for the angels climbing on it and John



6. Manuscript. Second table of contents. Vat. Ross. 251, fol. 257r // Martin. Illustration, n° 234 pl. LXXXV



7. Manuscript. Table of contents. A monk on the ladder. Par. gr. 1069, fol. 3v // Martin. Illustration, n° 5 pl. II



8. Manuscript. Angels and monks on the ladder. Sin. gr. 423, fol. 10v // Martin. Illustration, n° 23 pl. VII



9. Manuscript. Step 22 On Vainglory. Monk between angel and demon. Vat. gr. 394, fol. 98r, ill. A // Martin. Illustration, n° 116 pl. XXXVII

1:51 who introduces the figure of Christ, as an addition to the first passage.

John Climacus gives three explicit references to Jacob's ladder in the course of his work. Each time, he gives an account of the biblical image according to his own perspective. Processes of transformation apply to three interrelated categories: angels, virtues, and monks. Jacob's ladder is quoted for the first time in the introductory line of chapter 9, on malice (*μνησικακία mnêsika-kia*). Although the image of steps was already systematically used and underlined since the beginning of the book, in particular in the conclusion of each chapter<sup>14</sup>, one may notice that the proper biblical reference arrives relatively late, at about one third of the volume. An explanation could be that the previous chapters, or

steps, were considered as a preliminary phase of teaching (pro-paedeutic) for the beginner monks. Only from a certain degree of experience can the "spiritual worker" understand the general direction in which his efforts lead him. The image of the ladder plays an important role in his progression. It can be seen in a context of initiation, as a symbol which reveals the meaning of the whole path.

The holy virtues are like Jacob's ladder, and the unholy vices are like the chains that fell from the chief Apostle Peter. For the virtues, leading from one to another, bear him who chooses them up to Heaven; but the vices by their nature beget and stifle one another<sup>15</sup>.



10.  
Manuscript. Step 22 On Vainglory. Monk between angel  
and demon. Athos. Staur. 50, fol. 134r // Martin. Illustration,  
n° 158 pl. LII

Climacus twists the significance of the original image he openly presents as a model by the means of comparison (*παρεοίκασιν pareoikasin*). The virtues (*ἀρεταί aretai*) have the similarity of Jacob's ladder because they are arranged in the same manner, one leading to the next, in an ascensional movement. The metaphor operates. In Climacus' perspective, Jacob's ladder is now the ladder of virtues (*Clim. Scal. 28 1132B, 27 τὴν κλίμακα τῶν ἀρετῶν*). Each rung corresponds to one specific virtue. One follows another according to the progression of the text. The question

is: how is this rendered in visual terms? The direct consequence of this metaphorical slip and the most evident change in terms of imagery, both mentally conceived and artistically realised, is the replacement of the angels on the ladder by monks. Since the ladder becomes an image of spiritual progression, it makes no sense for the angels to be placed on it, even less to ascend or descend it by degrees. For they are morally and spiritually perfect, they have no need to improve. Only humans have the capacity to make themselves better from that aspect. Climacus' *Ladder* is for men. As divine creatures, Angels are out of the picture or, more exactly, they are set off the ladder. Paradoxically, this upheaval is so spectacular that it does not get necessarily noticed for what it is, a complete transformation of the original image's significance, even though it looks the same at first glance. The ladder is still the



11.  
Manuscript. Step 19 On Sleep, Prayer, and Psalm-singing. Sin.  
gr. 418, fol. 170r // Martin.  
Illustration, n° 200 pl. LXIX



12.  
 Manuscript. Step 30 Faith, Hope, and Love.  
 Sin. gr. 418, fol. 283r // Martin.  
 Illustration, n° 215 pl. LXXVII

focal element of the composition even though every other detail is different.

One can trace this process of distortion in some manuscripts which illustrate Climacus' *Ladder*. The table of contents of the Parisinus BNF gr. 1069, fol. 3v, has the simple type of the ladder schematically figured, despite the addition of a lavish decoration of geometric patterns on both sides (Fig. 7). Copied in Southern Italy, this manuscript is early in the tradition of Climacus' illustration, probably around the end of the tenth century. The interesting detail is that a little figure of monk, recognisable by his clothing, was added on the top step of the ladder, as was Christ who appears in a medallion to welcome him in heaven. This shows that the new metaphorical content associated to Climacus' text had been understood and assimilated by the illustration made

of it. Even more significant for our investigation is the marginal miniature found in the Sinaiticus gr. 423, fol. 10v (Fig. 8). We have here a unique example of the transition between the original iconography of Jacob's ladder and its transformation into the illustration of Climacus' *Ladder*. Clearly the ladder is of Jacob's, as he is himself depicted at the foot of the ladder. He is sleeping, the head leaning on the Stone, as in the narrative of Genesis 28:12. One can observe that, right next to him, the monks who start the ascent lift themselves up on a similar stone. Although situated in different space and time, the two scenes are juxtaposed to show that the biblical message has direct relevance to the life of any Christian, and particularly in that case, of monks. Temporal and geographical distances are abolished. The monks are climbing up on Jacob's ladder. But they are not alone. Angels have remained on the ladder in order to show them the way up. The two monks who are more advanced in their ascension are each vigorously pulled up by an angel, whose other hand makes a gesture upwards in direction of heaven. Mentally and visually speaking, this image is extraordinary as it shows the transition in the making. Angels and monks are together on the ladder, which is at the same time that of Jacob and that of Climacus. This example is rare and, therefore, it is not representative. Apart from the ones which illustrate specifically Jacob's ladder as such, the other manuscripts of Climacus' *Ladder* all depict monks, and no more angels, climbing on the ladder.

The turning of Jacob's ladder into the ladder of virtues asks another, fundamental question. Climacus opposes the virtues (*ἀρεταί aretai*) and the vices (*κακίαι kakiai*). But he does not specify how one can represent them. Personification is the key concept<sup>16</sup>. Climacus expresses his thinking about good and evil throughout his entire volume by staging figures of each different vices and how they are opposed by the corresponding virtues. In the majority of the cases, these are depicted as female characters, which explains their gender designation by Climacus as *aretai* and *kakiai*, two feminine words. However, in the opening of chapter 9, the metaphor does not apply to how virtues and vices are figured as such, but to the way they are linked to each other, an ordered succession of clearly separated, identifiable steps for the virtues *versus* a disordered, unshaped mass, where it is not possible to distinguish or disentangle one vice from another. The ladder symbolises the relation between the different virtues. Each virtue is represented not as a self-standing personification, but as

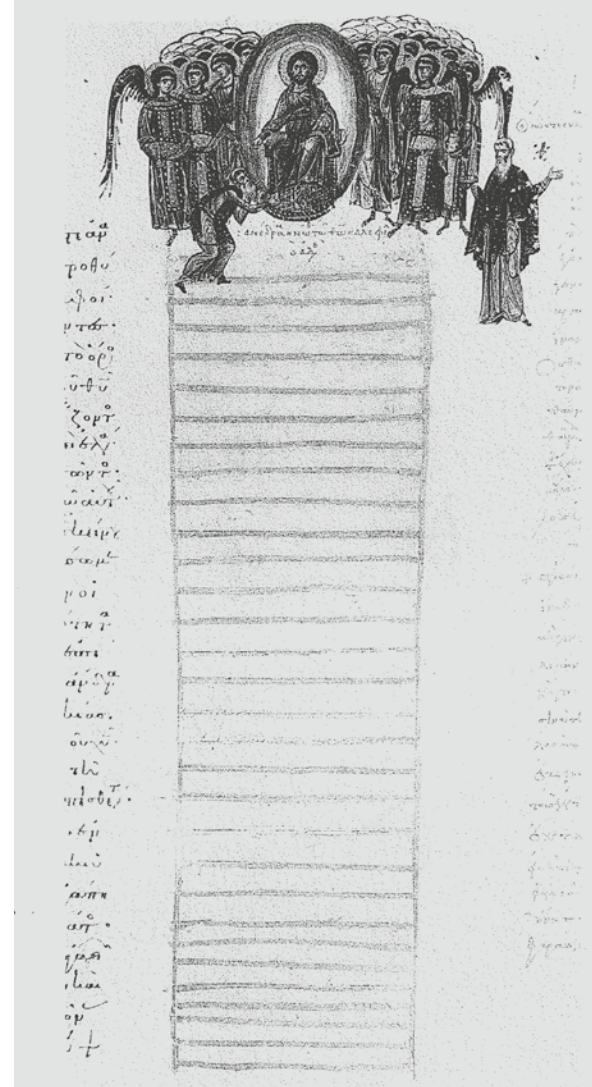
one of the rungs. In other terms, the virtues are the ladder. The result is that some of the illustrated manuscripts show in the course of the chapters the vices and virtues associated with each step as personified concepts, *i.e.* under a human appearance. The miniature of the ladder instead, most often placed at the beginning of a manuscript, operates as the overall symbol of the work.

The second allusion of John Climacus to Jacob's ladder appears in the middle chapter (15), on purity (*ἀγνεΐα hagneia*) and chastity (*σωφροσύνη sôphrosynê*).

Let us pray that we may always be delivered from such a trial, because those who slip into the pit we have mentioned fall far below *those ascending and descending by the ladder*; and to get out of that pit to the point of beginning to ascend they need much sweat and extreme abstinence<sup>17</sup>.

The reference is not made by naming Jacob's ladder in a direct way like in the first occurrence. Climacus quotes the text of the biblical passage. The double motion which takes place on the ladder is mentioned in the same terms, with the use of the prefix ἀν- upwards and κατ- downwards (Gen 28:12 ἀνέβαινον καὶ κατέβαινον ~ Clim., *Ladder* 15 885A, 4 ἀνερχομένων καὶ κατερχομένων). The metaphorical transfer from angels to monks is fully assumed. In this context, "those ascending and descending by the ladder" are men who are trying to prove themselves worthy of accessing heaven. Climacus insists repeatedly that the spiritual ascension is, except for a few monks, not a linear progress. The occasions of regression are many. If the metaphor of the ladder is fully invested, it is therefore possible for the monk to climb up but also, unfortunately, to go down by a few steps. However, a new dimension is added here. The mention of the pit (*βόθρος bothros*), in which unfortunate monks can fall if they commit a serious breach of their rules, somehow overshadows the idea of the descending movement. In a dichotomic logic, either the monk is successful in his efforts and keeps ascending the ladder or, at any step of his ascent including on the very last ones, he is susceptible to fall and crash not only on the ground, but to vanish even lower, inside the depth of earth.

These opposite concepts of ascent to heaven and fall into hell are easily transcribed in terms of images. One can notice



13.  
Manuscript. Christ in majesty surrounded by angels. Vat. gr. 394, fol. 155r // Martin. Illustration, n° 132 pl. XLIV



14.  
Manuscript. Step 1 On renunciation of life. A monk surrounded by angels. Vat. gr. 1754, fol. 23r // Martin. I Illustration, n° 242, pl. XC

that only the ascending move on the ladder is represented. The monks are always driven upwards, their face gazing at Christ in direction of whom they sometimes also lift their hands up in a gesture of adoration. Even on the full-page illustration of Jacob's ladder and on the first and second tables of contents of the Vaticanus Rossianus 251 (Figs 2–6), the angels are only ascending, and not descending the ladder. This feature suggests an influence of Climacus' text on the interpretation of his model image. On the contrary, while the biblical passage of Genesis 28:12 was not concerned with the fall of angels but was only presenting them as messengers linking earth to heaven and *vice versa*, Climacus adds the image of the pit. They are no more fallen angels but fallen humans who run the risk to disappear underground.

15.  
Manuscript.  
*The Heavenly  
Ladder, basic  
scheme with  
angel. Athon.  
Vatop. 376,  
fol. 421v //  
Martin.  
Illustration,  
n° 17 pl. V*



This opens the door to the issue of demons. In the same way personifications of virtues and vices fight each other in Climacus' text and on the corresponding illustration, angels and demons appear as opposite forces on the representations of the ladder. Such figures do not externalize the inner moral dispositions of the monk as virtues and vices could do, but they symbolize the incentives to antithetical directions the monk can take. As such, they are not systematically depicted. The sole image of the ladder, with monks ascending it or falling from it, is enough to convey the meaning of the whole process. However, angels and demons are used in addition to the main image in most of the miniatures. It is possible to detect a simplified expression of this dynamic in the cycle illustrating the various steps. A good example is provided by a miniature of the Vaticanus Graecus 394, fol. 98r, which

can be dated at the end of the eleventh century (Fig. 9). A monk is depicted standing on a kind of a pedestal on which horizontal strip of alternated colours represent the steps of the ladder. He stretches his arms out towards the top left corner, where only the departure of the heavenly medallion can be seen. His body is twisted to express the fact that he is torn between two opposite solicitations. In front of him the representation of a demon tries to lead him away. The creature is entirely black. It is naked, with shaggy hair and bears large, black wings. Fortunately, the monk turns his head away from him and seems to only take notice of the voice of the angel who is shown flying above him with open wings on the opposite side of the demon. The angel's legs are not visible, as he seems to rise from a cloud. His appearance is tidy. He wears a headband on his carefully arranged hair and a nimbus surrounds his head. He is fully dressed. Above the head of each a sign has been marked, to indicate the rejection of the demon and the approval for the angel. The same scheme appears with some small variations of detail in a fourteenth manuscript of the monastery of Stauronikita on Mount Athos which is an important testimony for the illustration of Climacus' *Ladder*, the codex 50, fol. 134r (Fig. 10). A similar characterisation of angel and demon can be seen in a manuscript of the twelfth century, the Sinaiticus gr. 418, fol. 170r (Fig. 11). A little, black demon induces a monk to fall asleep in his bed. Instead, a half-length angel dressed in white encourages another monk to stay awake all night long by the means of prayer.

The third time when Climacus refers to Jacob's ladder takes place right at the end of his work, as the conclusion of the thirtieth, final step. He addresses Love in a direct speech, as the personification of the highest virtue.

But I long to know how Jacob saw thee *fixed above the ladder*. Satisfy my desire, tell me, What are the means of such an ascent? What the manner, what the law that joins together the steps which thy lover sets as an ascent in his heart (Psalms 83:6)? I thirst to know the number of those steps, and the time needed for the ascent. He who knows the struggle and the vision has told us of the guides. But he would not, or rather, he could not, enlighten us any further<sup>18</sup>.

This last passage reads as an account for a mystical experience. It gives the meaning of the entire book. Jacob's dream is here reworked entirely to become the author's vision. In the biblical source, mention is made of the gate of heaven (Genesis 28:17) and of that Christ's followers will see heaven open (John 1:51). Nevertheless, nothing is said of what can be sought beyond that limit. Climacus interprets the original text by inferring that Jacob saw something more than what is revealed in the Bible. The exact position of the entity allegedly seen by Jacob according to Climacus is essential to understand its function. The virtue of love is set on top of the ladder (ἐπὶ τὴν κλίμακά *epi tēn klimaka*). Technically speaking, if it is on the ladder, it is still on the human sky above earth. That means that it did not go across the gate in the opening of heaven. Then, Climacus alludes to Jacob a second time as "who knows the struggle (with the angel) and the vision (of the angels on the ladder)". The "guides" (χειραγωγούς *cheiragōgous*) he gave to the people who want to ascend to heaven are the angels who climb up the ladder. It is significant that the verb defining Jacob's action (ἀπήγγειλεν *apēggeilen*) has the same stem as the term angel (ἄγγελος *angelos*), the one who announces. This makes Jacob kind of an angel himself, in his role of messenger to mankind. These few lines shed a new light on the interpretation which can be made of the miniature showing the angels pulling the monks up on the ladder in the Sinaiticus gr. 423 fol. 10v (Fig. 8). We used this image in our demonstration to exemplify the transformation undergone by Jacob's ladder on its way to become the ladder of virtues. But it is Climacus himself who detailed the process. The illustration is the exact transcription of the textual fragment. One can also remark that this sentence from the end of the text is placed as a miniature at the beginning of the manuscript. This is a further proof that the final paragraphs contain the overall sense of the book. As a conclusion of his work, Climacus gives a last image, the one which is key to all the others.

And this queen (...), as if appearing to me from heaven and as if speaking in the ear of my soul, said: Unless, beloved, you renounce your gross flesh, you cannot know my beauty. May this ladder teach you the spiritual combination of the virtues. On the top of it I have established myself, as my great initiate said: And now there remain faith, hope, love —

these three; but the greatest of all is love (I. Corinthians 13,13)<sup>19</sup>.

The vision is now enforced by the hearing of the voice of Love. The personification is feminine and is therefore qualified of queen. Her voice is not sensorial but spiritual, as she does not speak to the ears of flesh but to the ones of soul. Love says again which position she occupies. The verb is the same as in the first occurrence (ἐστηριγμένην *estērigmenēn* ~ διεστήριγμα *diestērigmai*). An extra precision is given. The highest virtue is installed on the very top of the ladder (literally "on its summit" ἐπ(ι)...τῆς κορυφῆς *epi...tēs koryphēs*). The last words are a quotation of the First epistle of Paul to the Corinthians (I. Cor 13,13). The apostle states the three most important virtues: faith (πίστις *pistis*), hope (ἐλπίς *elpis*), love (ἀγάπη *agapē*), the head of the triad being love. This concluding image was a subject of choice for the manuscript illustration of Climacus' text. Perhaps the most striking example is the miniature placed at the beginning of the Sinaiticus gr. 418 (XII century)'s thirtieth chapter, fol. 283r (Fig. 12). The virtues of Faith, Hope, and Love are figured as feminine personifications. They all three bear large, white wings. Faith and Hope are standing on each side of Love, who is sitting on a throne. She wears the diadem and the *loros* and holds in her hands the emblems of her royal condition. Her figure is inscribed in a large circle. Above her, inside the medallion/mandorla, Christ is depicted as a bust and stretches his arms on either side of her.

No such representation of the glorious triad can be found on the images of the ladder. As we saw it, the metaphorical choice in the representation of the virtues was to show the symbol of the ladder, each step standing for a virtue, rather than to depict personifications. The final vision expressed by Climacus as the apotheosis of his work is therefore never represented as such, *i.e.* on top of the ladder of virtues. That does not mean that the sacred space constructed above the ladder remains empty. As noticeable on the examples previously taken, heaven is systematically indicated by a representation of Christ, either in a medallion as a bust or depicted half-length. It is he who welcomes the monks who reach the last step. Only with Christ's assent one can cross over the limit which separates the human from the divine world, and enter heaven. In the case of Jacob's ladder in the Vaticanus Rossianus 251 (Fig. 2–6), the illustrator was consistent in providing two divine haloes: an empty one not



showing God on top of the ladder climbed up by angels, and the bust of Christ in a second one nearby. In the case of the monks, human and no more divine climbers, the bust of Christ replaces God's medallion.

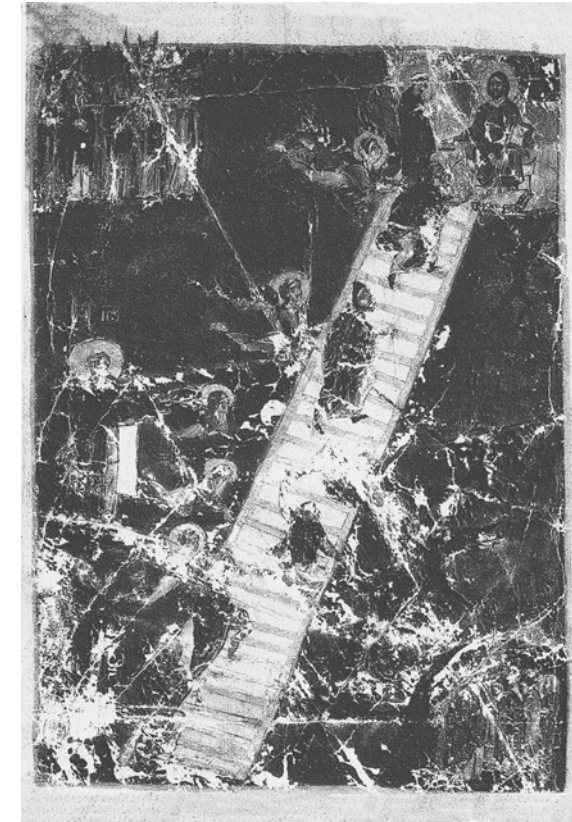
Another image occurs on top of the ladder: Christ enthroned, surrounded by angels. The last miniature of the Vaticanus gr. 394, fol. 155r, shows precisely that type (Fig. 13). Christ is seated in the centre of a mandorla, with many angels dressed as high-rankings officers on either side. Christ welcomes a monk who stands on the last step, with the approval of John Climacus, depicted on the right. Like on the composition which illustrates the thirtieth step in the Sinaiticus gr. 418 (Fig. 12), the central figure is circled in a mandorla and surrounded by winged beings. But the meaning of these creatures is different. On one side, they are personifications, and on the other side, angels. Moreover, the highest virtue of love, although enthroned, is still placed under the patronage of Christ. For it is he who marks the sphere of heaven.

A further parallel can be suggested between the image of Christ enthroned on top of the ladder placed at the end of a manuscript and one located in a opposite way at the beginning of another one. A marginal miniature of the Vaticanus gr. 1754 (XI–XII century), fol. 23r, depicts a figure surrounded by angels on both side (Fig. 14). However, this is not Christ enthroned but a tiny character, bent over in an attitude of extreme humility as not to let his face be seen, but only the top of his head. It is interesting to draw a connection between these two images from the point of view of the angels. They are always present throughout the whole progress of the ascent: at the beginning to encourage the novice, on the ladder to lead the way for the intermediary steps, and finally at the end when the victorious monk reaches the point to enter heaven, and to join their choirs.

As anticipated when we introduced the reference to the angels ascending and descending in the Gospel of John (1:51), the Christian interpretation of the Old Testament image results in the presence of Christ to symbolise the sacred space of heaven. The contradiction between Love portrayed as a personification at the last step and the representation of Christ on top of the ladder is only apparent. For God is love. This famous formula is found in the First Epistle of John. It is quoted in the exhortation which summarizes the content and the aim of the work placed at the end of Climacus' book, immediately after the last Step<sup>20</sup>.



16.  
Manuscript. *The Heavenly Ladder*, basic scheme with neither angels or demons. Athon. Staur. 50, fol. 1v // Martin. I illustration, n° 133 pl. XLV



17.  
Manuscript. *The Heavenly Ladder*, basic scheme with angels and demons. Vat. gr. 394, fol. Fv // Martin. Illustration, n° 67 pl. XVI

Run, I beseech you, with him who said: Let us hasten until we attain to the unity of faith and of the knowledge of God, to mature manhood, to the measure of the stature of the fullness of Christ (Ephesians 4:13) who, when He was baptized in the thirtieth year of His visible age, attained *the thirtieth step in the spiritual ladder*; since God is indeed love (I. John 4:8), to whom be praise, dominion, power, in whom is and was and will be the cause of all goodness throughout infinite ages<sup>21</sup>.

The explanation about the number of the ladder's steps which the figure of the author asks to the personification of Love<sup>22</sup> is provided here. The thirtieth step (τὸν τριακοστὸν βαθμὸν *ton*

*triakoston bathmon*) in the spiritual ladder (ἐν τῇ νοερᾷ κλίμακι *en tē noera klimaki*) corresponds to the age Christ had when he was baptized. The quotation of I. John 4:8 gives the full meaning of the aim which every man should be eager to reach. The highest virtue, love, is equated to God. Therefore, love is represented by two different means in the iconography: symbolically as the last rung — and not as the personification suggested in the text — and allegorically, as Christ on top of the ladder. Moreover, the location of the angels in heaven is a direct consequence. The passage which immediately precedes the direct address to Love asserts this view.

Love bestows prophecy; love yields miracles; love is an abyss of illumination; love is a fountain of fire — in the measure that it bubbles up, it inflames the thirsty soul. *Love is the state of angels*. Love is the progress of eternity<sup>23</sup>.

“Love is the state of angels” (ἀγάπη ἀγγέλων στάσις *agapē aggelôn stasis*). Angels as divine creatures are at the same level as Christ. As such, their dwelling is in heaven.

In view of the previous considerations, it is possible to conclude that a composition-type for the representation of the Heavenly Ladder emerges from the illustrated manuscripts of Climacus’ text. It seems to be fixed from the eleventh century onwards. The basic scheme is readily recognisable, although it is susceptible to receive various additions. An example of the composition reduced to its main elements is in an eleventh-twelfth century manuscript of the monastery of Vatopedi on Mount Athos, codex 376, fol. 421v (Fig. 15). The ladder crosses the page diagonally, from bottom left to upper right. At the top of it, Christ is represented half-length as welcoming the climbers. Monks are going up the ladder in his direction. On the upper level, in heaven, an angel, also half-length, appears on the left. On the lower level on the ground, in the right corner, stands the figure of John Climacus. The invisible link which connects the angel and the author of the *Ladder* creates a second, crossed diagonal in relation to the ladder.

A page of another Athonite manuscript already mentioned, codex 50 of the monastery of Stauronikita, fol. 1v, presents the same scheme with some variants (Fig. 16). A monk is falling in the jaws

of the monster lurking in the chasm. On the opposite side, on the bottom left corner, a group of monks among which the figure of Climacus stand at the foot of the ladder. Above them, the entire space of the sky on the left of the diagonal has been left empty. No figure else than Christ inhabits heaven. In other terms, angels are unexpectedly absent. This lack is even more surprising if one thinks that angels precisely define the original composition from which the ladder of virtue derives. This feature has perhaps been driven by the wish to underline the presence of Christ as the only host of heaven. Another explanation, which does not contradict the first one, could be that the illustrator did not want to represent either angels nor demons. The monks are alone in their ascent, and alone also do they fall in the pit. No external elements are there to express visually what must remain the internal fight of the monk with himself. However, such an absence is an exception.

A contrasting example can be taken from the Vaticanus gr. 394, fol. Fv (Fig. 17). The miniature is unfortunately damaged. The image appears much more populated at first glance. The top right corner is occupied by Christ enthroned. His mother, the virgin Mary, stands next to him, in her role of intercessor. Here the angels are not assembled as a group, nor do they dwell in heaven. They are depicted as flying in the sky, in a horizontal position, at different levels along the course of the ladder to assist the monks who are climbing it. On the other side of the diagonal, black, naked demons are trying to grasp the monks with hooks and other instruments in order to make them fall in the wide-open chasm underneath. By some aspects, this last image is less readable than the previous, simpler ones.

Such features in terms of structure and dynamics of the composition are essential to understand the unique point of view expressed by the works of art which took for their subject the Heavenly Ladder. Three among the most significant are presented here.

### The Sinai icon of the Heavenly Ladder

Perhaps the most striking artistic representation of *The Heavenly Ladder* of John Climacus is an icon of the Holy Monastery of Mount Sinai<sup>24</sup> dated late twelfth century<sup>25</sup> (Fig. 18). The celestial host occupies a place of choice in the overall composition. Angels are depicted as a compact group on the top left corner of the image. They are at the same level as the figure of Christ, who is

shown in a heavenly medallion welcoming the monks who reach the end of the ladder on the top right corner. That angels dwell in the upper spheres is indicated by two main iconographic features. First, they are represented half-length. Their legs are not visible. The undulated line which delineates the point from where their body emerges suggests that they are standing in the clouds. Clearly their feet do not touch the earthly ground, nor do they fly at a lower level in the sky under heaven. Second, they are figured in an attitude of veneration. Their prayers are directed at Christ. Both their look and their entire body are turned to the right. So is their gesture of adoration. Their hands are stretching towards the manifestation of God, but there are hidden. A cloth covers them. God cannot be touched, even by angelic creatures. Covering the hands is a sign of deference so that not to soil the divine presence and, reciprocally, to preserve who approaches Him from the all-powerfulness of God. The angels of the Sinai icon dedicate themselves to the sole activity of worshipping.

These angels dwell in heaven. In the logic of the composition, they appear isolated in the upper part of the image. This impression is conveyed by the empty space which extends underneath them. The image is structured according to the ladder which crosses it diagonally from bottom left to top right. The upper triangle so constructed above the ladder appears as the realm of the angels, the heavenly part of the sky. On the contrary, the lower triangle under the ladder contains the earthly part of it. The angels are physically separated from the other categories of beings present in the image. The little figures of black-shadowed, hairy demons, are all on the other side of the ladder. Only one is on the left side, but at a height which does not even come close to the upper level. Visually, it does not disturb the situation of detachment of the angels.

However, subtle lines of communication exist which imply that, although located in a different dimension from the rest of the image — even Christ is technically positioned in the in-between space of the gate while angels are beyond, so to say properly in heaven — angels are still able to exercise an action on the world. This is achieved by the means of prayer. The posture of the monks climbing up the ladder is modelled on the one of angels. Their entire body, their look and their hands are driven to the figure of Christ. The difference is that the monks are engaged in an ascending process and therefore they step, look and stretch their hands upwards, whereas angels are immobile on the same hori-



18.  
Icon. Sinai.  
The Heavenly  
Ladder //  
Ed. Nelson –  
Collins. Icons  
from Sinai  
2006, p. 244

zontal band as Christ. Thus, the angels in heaven are separated but not detached from the earthly concerns. Their location in the space above the monks, on the facing up side of the ladder, shows that they support them. The similarity of attitudes confirms that angels are assisting monks by the prayer. On the opposite way, the demons are dragging the fallen monks into the chasm of hell placed under the ladder.

In addition to this parallel dynamic between the angels and the file of monks ascending the ladder, all directed towards Christ

on the top right corner, another line of strength links the angels in the top left corner to the monks standing on the ground on the bottom right. This invisible diagonal which goes across the ladder's one is drawn by the look of these monks. The fact that they lift up their eyes is also reinforced by the stretching of their hands towards the angels. Apart from the similarity in the posture, the two categories share a defining, common feature. They are gathered together as a group, the brethren of monks on one side echoing the choir of angels on the other. The presence of the standing group of monks somehow neutralizes the negative meaning of the pit, symbolized as the open mouth of a dark face sticking out the ground next to them. In the same way, one can observe that the action of the angels in heaven keep away the machinations of the demons in the earthly sky, even if they are no direct contact between the two, as they do not operate at the same level. Also, the demon at the departure of the ladder on the bottom left corner gives way to the triumphant figure of Christ at the end of the ascent on the top right. All these positive, ascending dynamics counterbalance in an efficient way the risk of the fall by temptation.

This powerful composition is not just aimed at elaborating a beautiful work of art. The icon emerges from the surface of the image. The difference is of function. The value of the icon is not just artistic. Icon is a sacred image in the sense that it creates the presence of the divine from the very material it is made of, the wood of its support, the pigments and the binder of its colours. Here again, angels are essential to the process. From heaven, the choir of angels irradiate the divine light which illuminates the whole space of the icon. This is ultimately the very meaning of the golden background. Hierotopy is here perceptible in its making, beyond the work of art, at spiritual level. Another structural feature involves the angels. The two diagonal lines of strength we alluded to, one visible (the ladder), one invisible (the brethren looking up the angels) form a cross which sanctifies the whole image and confirms its essence as the one of an icon. The conceptual division between divine heaven and earthly sky is abolished by these two means, the golden background and the symbol of the cross. Although apparently hidden — one can look at the gold without catching the light, or focus so much on the ladder that the other diagonal escapes the sight, — they reveal themselves perfectly visible for who knows how to read with spiritual eyes.

This icon however did not happen without a reason. It was created with a precise purpose. Rather than an image of veneration in itself, it appears as some kind of votive item. It is not just the illustration of Climacus' *Heavenly Ladder*. The insertion in the composition of a private character indicates that the icon served specific motives. Archbishop Antonios whose name is identified by an inscription is depicted on the ladder in the second position after the figure of John Climacus. His sumptuous clothing distinguishes him from the monks, on the ladder and of the brethren. His presence on the icon raises the issue of the relation the ecclesiastical hierarchy maintained with monastic communities, in particular between Constantinople and the Monastery of the Holy Mount Sinai, and at which period, all questions which go beyond the scope of this study.

To go back to the three manuscript illustrations that we presented earlier as representative of different choices in the representation of the *Heavenly Ladder*, one can observe that the icon of Sinai looks at first glance like an elaborated version of the full-page composition in the Athonite manuscript of Vatopedi 376 (Fig. 15). The heavenly location and the iconography of the angel(s) are similar (half-length). The two diagonal lines of strength are there, and so is the idea of the golden, or at least uniform background. Yet, the illustration does not attain the sacred dimension of the icon.

### The wall-paintings of the Dionisiou Monastery's refectory (Mount Athos)

The paintings which cover the walls of the refectory (*trapeza*) in the Dionisiou Monastery on Mount Athos<sup>26</sup> were laid on in the mid-sixteenth century and in the year 1603<sup>27</sup>. A large composition occupies the central panel of the wall, with Christ enthroned among angels on the upper register, the reunion of the celestial hosts in the middle, and the fall of Lucifer in the lower one (Fig. 19). The Heavenly Ladder is represented to the right of it (Fig. 20). It is important for our purpose to keep in mind the overall disposition of these two panels, as there are connected with each other. Although the outline of the ladder is not straight but bifurcates half way at an angle, making the second flight of rungs almost vertical, the theme of the image is immediately identifiable. Saint Autonomos' martyrdom and Saint Georges on horseback are inserted on the right. They do not perturbate the reading,

also because they are clearly delimited by frames. Angels are figured all along the ascent of the ladder. They are on the right side of this line of division, while the demons have been assigned the left one. Strict separation applies between the two. A monk is never subjected to two opposite influences, like the miniature of Step 22 from the Vaticanus gr. 394 (Fig. 9) could suggest it. Either an angel is by his side or a demon drags him from the ladder. There is a difference in terms of meaning of these figures who look the same but receive different interpretation. It could be that the miniature, limited as it is by its very nature, gives a somehow false impression of the monk being torn in a kind of psychological, internal fight, of good against evil. But the significance of these figures appears in its full only within the development of the complete sequence of the composition. Angels and demons acquire a symbolic weight which is more complex. They cannot be reduced to a simplistic, dualist opposition.

Despite the reverse lateral orientation, the scheme for the location of angels is similar to the Vaticanus gr. 394's full-page illustration on fol. Fv (Fig. 17). The angels are depicted full-length. They are in motion, flying, and in action, as they are assisting the monks in their climbing enterprise. Moreover, an angel is specifically attached to each monk. The personal link which is thus externalised leads the interpretation towards the notion of guardian angel. The Dionisiou angels appear in close vicinity to humans. Their gestures are full of solicitude. For instance, the angel next to the monk who has just started climbing the first rungs of the ladder puts a hand on his shoulder as a sign of support and shows him the way with his other hand, by pointing a finger up in the direction of Christ. Here, the angels stretch their hands no more to pray God, but to help the monk who is under their custody to overcome his difficult journey. As such, their activity exercises itself more at an anthropological, moral level rather than at a purely divine one. Nevertheless, this prime characteristic of angels has not been entirely left out.

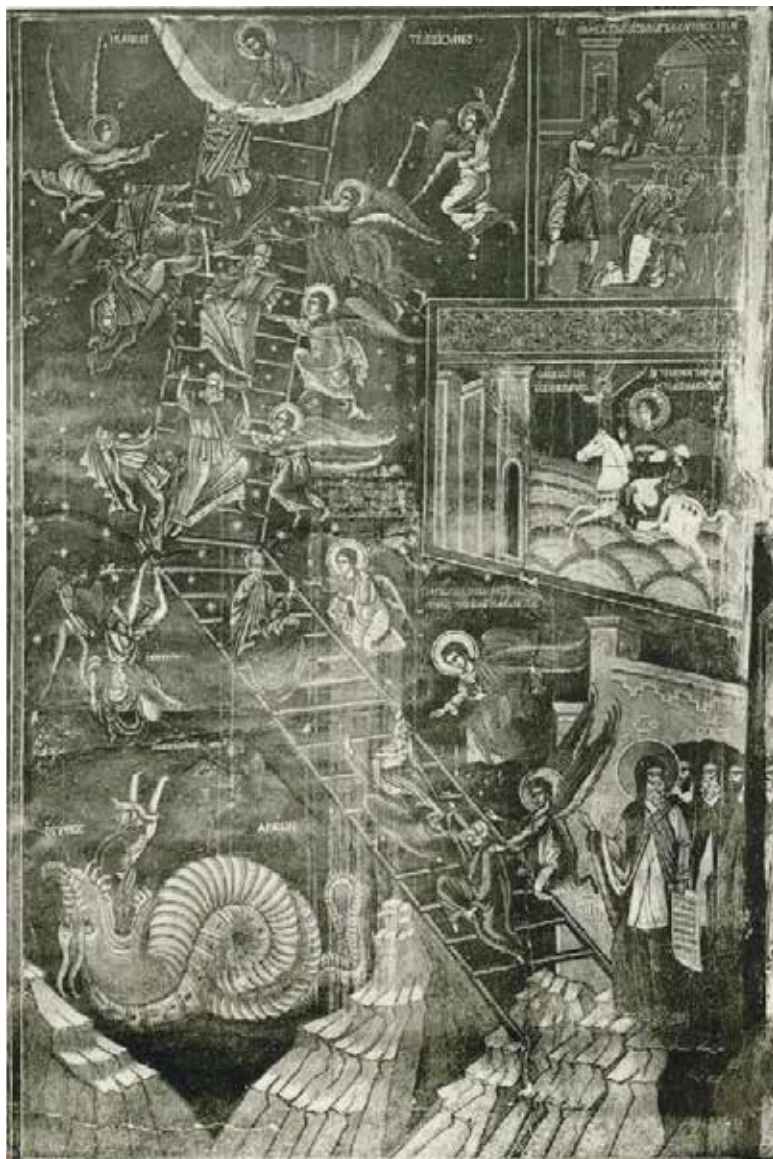
The two angels at the upper level of the composition do not play the same role as the others. Located from either side of the heavenly medallion, they address Christ with the customary worshipping attitude of their kind. The representation of the celestial hosts' main function is therefore expressed in the image, although the iconographical choice favoured a most dynamic way of depicting them. Nevertheless, the type of the hieratic, dwelling-in-heaven angels such as on the Sinai icon (Fig. 18)



19.  
Wall-painting.  
Athos, Dionisiou, trapeza. Christ enthroned with Angels. Synaxis of the Celestial Hosts. Fall of Lucifer // Millet. *Monuments de l'Athos* 1927, n° 2 pl. 211

did not vanish. On the contrary, it has been given an expended development, not on the Ladder composition but on the neighbouring panel to the left of it (Fig. 19). On the upper register, Christ on his throne is surrounded by various angelic companies. Anthropomorphic figures of angels line up in ranks. They are the celestial militia. The iconographical proximity is clear with the miniature of the Vaticanus gr. 394, fol. 155r (Fig. 13). This shows that the two themes of the Heavenly Ladder and of Christ enthroned among the angels were already associated in

20.  
Wall-painting.  
Athos, Dionisiou, trapeza.  
The Heavenly Ladder  
// Millet.  
Monuments de  
l'Athos 1927,  
n° 3 pl. 211



the manuscript illustrations. Other, non-anthropomorphic types of angels are shown supporting the throne of Christ, and dwelling in the heights of heaven. On the middle register, one finds again the notion of group. The *synaxis* or gathering of angels will take place at the end of the times, on the Eighth Day of the Creation, when “the Son of Man shall come in His Glory and all the holy Angels with Him” (Matthew 25:31). Whereas the two compositions of the angels and of the Heavenly Ladder are clearly separated by the means of frames, elements of transi-

tion mark the link which exists between them. The downwards movement of the monks who fall from the ladder is paralleled by the plunge of the sinner on the middle register of the central panel and by the fall of the demons together with Lucifer in the lower register. The infernal landscape also presents the same characteristics on the two panels. Both Lucifer and the monster which swallows the monks inhabit a desolated place made of cliffs and pits in the depth of the earth.

Overall, the juxtaposition of the two compositions is absolutely coherent. The fall by excellence is the one of Lucifer, at ontological level. It is echoed by the individual fall of each monk who at any moment is susceptible to slip from the ladder of ascent. This choice of the iconographic program is also eminently pertinent in context. It is not by chance if the subject of the Heavenly Ladder was chosen to decorate the wall of the refectory (Fig. 21 where one can see the table — *trapeza* — which gives metonymically the name to the whole refectory and 22)<sup>28</sup>. Every day at every meal, the monks of the monastery of Dionisiou had under their eyes the very images of the risk of falling. Moreover, they were reminded of it at a crucial moment of their everyday life. The time of meal is full of dangers for monks who live in a community, as it is precisely the case on Athos. John Climacus was aware of that threat. It warns the monks, and especially the ones who just started or are about to start monastic life, against it.

Those who have really determined to serve Christ, with the help of spiritual fathers and their own self-knowledge will strive before all else to choose a place, and a way of life, and a habitation, and exercises suitable for them. *For community life is not for all, on account of greed (λιχνῶδες)* and not for all are places of solitude, on account of anger. But each will consider what is most suited to his needs<sup>29</sup>.

Climacus dedicates an entire chapter to the various perils related to the temptation of both food and sex (Step 14 *On the clamorous, yet wicked master — the stomach*)<sup>30</sup>. The danger concerns particularly the beginners, but more advanced monks are never protected from it either, for they can fall in the same errors as when they started if they do not pay enough attention.



21.  
Wall-painting. Athos, Dionisiou, trapeza.  
Christ enthroned with Angels.  
Synaxis of the Celestial Hosts.  
Fall of Lucifer / picture by Jan Paul  
ten Bruggencate 1967



22.  
Wall-painting. Athos, Dionisiou, trapeza.  
The Heavenly Ladder / picture by Jan Paul  
ten Bruggencate 1967

With beginners falls usually occur by reason of luxury (τρυφή); with intermediates because of haughtiness as well as from the same cause which leads to the fall of beginners; and with those approaching perfection, solely from judging their neighbour<sup>31</sup>.

Moore translates the word *tryphê* (τρυφή) by “luxury” but it would be more exact to understand “luxuries” in a broader meaning. In a monastic, coenobitic environment, the main occasion for uncontrolled behaviours of the body is the consumption of food, and water, as the restrictions monks imposed on themselves also included drinking.

The link between the depiction of the Heavenly Ladder with places or occasions associated to food is confirmed by another representation of the theme. Still on Mount Athos but at the monastery of Vatopedi, the *exonarthex* of the *katholikon*<sup>32</sup> contains an original composition (Fig. 23). On the right, the iconography of the Ladder is comparable to the one of Dionisiou. Nevertheless, one of its elements is integrated to the other image on the left, which figures a banquet scene. One of the monks is being dragged by a demon to the rich men’s table. The look of the monk, full of lust, and his hand which he puts forwards to the plates displayed in front of him are an eloquent illustration of the dangers that the temptation of food represents for any member of the community.

### The external wall-paintings of the Sucevița church (Moldavia)

The last example we would like to consider is the external wall-painting<sup>33</sup> of the Heavenly Ladder on the Northern façade of the church of the Sucevița monastery<sup>34</sup> (end of the sixteen century) in Romania (Fig. 24). At first glance, the contrast is striking if we compare this image with the intentionally sober manuscript illustration of the Athoniensis Stauronikita 50, fol. 1v (Fig. 16). Whereas it retains the clear-cut structure of the diagonal division by the ladder, the Sucevița composition gives the impression of a pretty crowded ensemble. Two types of characters are clearly opposed. On the right side of the image, the space above the ladder is entirely covered by a superbly organized procession of angels. On the contrary, the left side underneath the ladder is nothing but a higgledy-piggledy of raging demons and fallen monks who are precipitated in the several, threatening mouths of the monsters down below. The bodies of the unfortunate monks are assuming all sorts of improbable positions, upturned as they are with their disjoint members or desperately trying to hang on the rungs of the ladder. All these uncoordinated moves allow to catch sight of their naked arms and legs, which find themselves uncovered in a rather indecent way.

As for the angelic presence, it is overwhelming<sup>35</sup>. Its most visible representation is obviously the arrangement which gives its specific character to the whole composition. The diagonal of the ladder draws a triangle which is directed upwards, toward the focal point of the passage to heaven. The angels who are elements of this dynamic shape combine the two types so far encountered. They appear as an ordered group like the choir of angels on the

23.  
 Wall-painting.  
 Athos, Vatopedi, katholikon.  
 The Heavenly  
 Ladder //  
 Sofragiu. Exo-  
 narthex 2012,  
 fig. 7 p. 244



icon of Sinai (Fig. 18) but, at the same time, they are not confined in heaven and they spread over the entire sky like the flying angels of the Dionisiou monastery on Athos (Fig. 20 and 22). The combination of the two features gives as a result this extraordinary organisation in successive strata from ground to ceiling, following the inclination of the ladder. The celestial companies are ordered in parallel ranks. Each of these is aligned behind one of the monks who are ascending the ladder, all quietly lined-up one after the other. They are fifteen monks and consequently fifteen angels on the first line, then fourteen on the second, ten on the third, seven on the fourth, four on the fifth, and two on the upper right corner, so a total of sixty-seven figures. It is probably not by chance that the ranks are seven, including the one of monks. Visually, the monks are equated to the celestial hosts, to express that

they are angels in the making. Moreover, Christ appears as the tip of the triangle. In a numerical logic, it would make sense if he was counted in, potentially as the seventieth character. There seems to be just enough space at the bottom right corner to host two extra angels. It would be interesting to know from archaeological data if they could have been present under the repaint. Incidentally, the ladder of Sucevița in its current state counts thirty-two rungs instead of the thirty expected, but the monk welcomed in heaven by Christ is duly stepping on the thirtieth step.

The angel closest to the monk is in charge of assisting him. He keeps ready above his head the crown of victory. He will put it on when his *protégé* successfully reaches the last step, as shown for the monk on top. The fellow angels aligned behind the ready-to-crown one are figured with the same posture, but their hands stretch out in a gesture of veneration. They are accordingly covered by a piece of cloth. Each of these flying angels is intended to be depicted full-length. The fact that they are so many and at the same time so well-arranged results in an impression of successive waves. Only the line at the extremity on the right shows their body in full. The others are partially hidden by the angels in front of them. The alignment of the nimbuses is perfect, their parallel lines following the diagonal of the ladder. All the pairs of wings underlined of gold contribute to a proper feeling of irrepressible ascent. The files of angels have thus a double function: assisting the monks in their spiritual climbing while performing the task which defines them, to adore and venerate the divine. The two activities concord towards the same aim. For it is through praying that these angels help the monks. The visual representation of the concept is clear: the whole world is literally full of divine presence.

The squadrons of angels are not the only representatives of their kind. Other figures of celestial hosts are depicted, in various locations, shapes and attitudes elsewhere on the composition. Like we had noticed one demon astray in the area of angels' influence on the Sinai icon (Fig. 18), here we found one angel standing at the tip of the triangular zone reserved to demons. The inscription in Church Slavonic identifies him as Gabriel. He is depicted as he strikes a monk with his rod that he uses as a spear. Judging by his position, that specific monk had climbed up the whole ladder already and was about to reach the ultimate threshold leading to heaven. He evidently committed an unforgivable sin right at the last moment, very probably a thought of vainglory for thinking





24.  
 Wall-painting. Sucevița.  
 The Heavenly Ladder / picture by Dinu Arateanu 2013  
 CC BY-SA 3.0 RO

that he had overcome the whole spiritual ascent. The archangel plays here the same role as the demons, in that he is precipitating a monk from the ladder down to the fall. This image expresses that angels are not just compassionate assistants but that they also guarantee for divine justice and can provide punishment as well as reward.

But angels are not just located in the earthly sky. The sacred space which opens behind the figure of Christ who stretches out in the medallion above the ladder evidently represents heaven. The glimpse one can catch inside shows a profusion of celestial creatures pressed against each other and gazing at which new comer is about to enter their dwelling. They are painted in a blue, faded colour which suggests their ethereal quality. On both sides, two groups of yet another category of celestial hosts hold wide open the doors of heaven. On the same level, a strip containing a succession of vignettes which read from left to right develops towards right. It illustrates the biblical narrative of the Genesis. God, depicted with an anthropomorphic appearance, is represent-

ed as creating the world, the first man and the first woman. Then the scenes continue in an idyllic landscape which symbolises paradise. Finally, an extra category of heavenly beings is also figured. Above the register of the heavenly gate and of the narrative of paradise, a frieze runs on top of the wall, right under the cornice of the roof. It is composed of non-anthropomorphic, winged celestial creatures. Two types follow each other in alternance, one with the lateral pair of wings down and the central two pairs crossed, and the other with lateral wings up and central wings non-crossed, showing a pair of legs. They are the Cherubim and the Seraphim. We are here above heaven, in the realm of the symbol which is the only figurative concept apt to approach the notion of divine.

In terms of the hierotopical perspective concerning the Air element, the case of the representation of the Heavenly Ladder in Sucevița definitely deserves attention. Its unique characteristic as an external wall-painting subverts the usual perception. The very meaning of the image makes more sense because it is outside. The wall depicts the sky but it rises in the sky. The representation of the air is precisely open-air. The problematics of the interior (hidden) reversed into exterior (revealed) opens up to a broader public. Not only monks but in general any human being can feel concerned by Climacus' spiritual teaching. What is invisible to human eyes becomes visible by the mediation of art. People looking at the image understand that the space which surrounds them is simply filled with angels. The highest reality of the realm of heaven is also inferred from this renewed perception in terms of aesthetics. Angels are everywhere in the world, and beyond.

One last remark concerns the way the viewer looks at the different types of representations of the Heavenly Ladder. The mental construct implies a physical action. When looking at an image, one has the choice to be more or less close, or distant. This also brings up the question of the frame, *i.e.* of the limits within which the sacred space of the representation extends. In a manuscript, the miniatures are surrounded by the writing. The image literally comes out of the text and, as we alluded to earlier, one cannot be divided from the other. The Sinai icon is primarily an object. It is transportable, can be displayed anywhere and therefore, does not essentially depend of the place where it is set. However, the icon interacts with its environment, so to create a specific relation with



25.  
*Wall-painting. Athos, Dionisiou, trapeza.*  
*The Heavenly Ladder.*  
*View from under an arch // Millet.*  
*Monuments de l'Athos 1927, n° 1 pl. 211*

26.  
*Wall-painting. Sucevița.*  
*The Heavenly Ladder.*  
*View from under an arch /*  
*picture by Ștefania-Maria Ghișa 2017*  
*CC BY-SA 4.0*



the space around it. On the contrary, the wall-paintings resort of the category of decor. The surface of the wall, the painting cannot be detached from its support. But precisely as the image is immobile, it forces the spectator to move according to the perspective one wishes to have on it. In Dionisiou (Fig. 25) like in Sucevița (Fig. 26), the access to the wall-painting, internal or external, is provided by an arched passage. The Heavenly Ladder appears as presented in a frame, which not only highlights its quality as an image but also grants it the dignity of an icon<sup>36</sup>.

*Aesthetics and Theology.* Both approaches are legitimate to interpret the representations of the Heavenly Ladder, in an artistic and/or in a spiritual perspective. As it appeared in the course of our study, angels construct the sacred space in the image. The location of the angelic figure creates the dynamics which structure the composition and give meaning to it. From this process emerges the perception of the image itself as sacred space. Hierotopy is achieved in the interaction between representation and reality.

The reader of the manuscript turns the message which miniatures and writings convey into thinking. The display of the icon transforms the purpose of the place in which it is set. The painted decor involves the point of view of the spectator and invites the change of sight. Angels are the invisible made visible. Their presence is the essence of the icon.

#### APPENDIX

The Heavenly Ladder in the *Manual of Painting* of Dionysius of Fourná (ca 1670—post 1744)

#### *Original Greek text*

Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης — Denys de Fourná. Manuel d'iconographie / Ed. A. Papadopoulou-Kérameus. Saint Pétersbourg 1909 (B. Kirshbaum. Société impériale russe archéologique), 211–212.

#### Ἡ ψυχοσωτήριος καὶ οὐρανοδρόμος Κλίμαξ

Μοναστήριον καὶ ἔξωθεν τῆς πύλης αὐτοῦ πλῆθος μοναχῶν, νέοι καὶ γέροντες, καὶ ἔμπροσθεν αὐτῶν σκάλα ὑψηλὴ καὶ μεγάλη φθάνουσα ἕως τὸν οὐρανόν· καὶ ἐπάνω αὐτῆς μοναχοί, ἄλλοι ἀναβαίνοντες, ἄλλοι βάνουν ἀρχὴν νὰ ἀνέβουν· καὶ ἄνωθεν αὐτῶν ἄγγελοι πετώμενοι ὡς βοηθοῦντες αὐτοῖς. Ἐπάνω δὲ εἰς τὸν οὐρανὸν ὁ Χριστὸς καὶ ἔμπροσθεν αὐτοῦ εἰς τὸ ἀνώτατον σκαλίον τῆς σκάλας εἰς μοναχὸς γηραιὸς πάνυ καὶ ἱεροπρεπῆς ἐκτείνων τὰς χεῖρας, βλέπων πρὸς αὐτόν· ὁ δὲ Κύριος τῇ μιᾷ χειρὶ λαμβάνει αὐτὸν μετὰ χαρᾶς, τῇ δὲ ἑτέρᾳ ἔχων στέφανον ἐκ ποικίλων ἀνθέων ἐπιτίθησι τῇ κορυφῇ αὐτοῦ, λέγων πρὸς αὐτόν· Δεῦτε πρὸς με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι, κἀγὼ ἀναπαύσω ὑμᾶς (Mt 11:28). Καὶ ὑποκάτω τῆς σκάλας πλῆθος δαιμόνων πετωμένων, ἀρπάζοντες ἀπὸ τὰ ῥάσα τοὺς μοναχοὺς· ἄλλους τραβίζουν καὶ δέν ἱμποροῦν νὰ τοὺς κρεμνίσουν. ἄλλους ἔχουν ὀλίγον ξεσορμένους ἀπὸ τὴν σκάλαν. ἄλλους ἔχουν καμπίσον γκρεμισμένους (πλὴν καὶ αὐτοὶ βαστοῦν τὴν σκάλαν. ἄλλος μὲ τὸ ἓνα χεῖρι, ἄλλος μὲ τὰ δύο)· ἄλλους ἔχουν τελείως γκρεμισμένους, βαστάζοντες αὐτοὺς ἀπὸ τὴν μέσην προύμυτα· καὶ ὑποκάτω αὐτῶν ὁ παμφάγος Ἄδης ὡς δράκων μέγας καὶ φοβερός. ἔχων μέσ' τὸ στόμα του ἓνα μοναχὸν προύμυτα· μόνον τὰ ποδάρια του φαίνονται.

#### Ἐπίγραμμα

Βλέπων κλίμακα πρὸς πόλον τεταμένην  
ὀρθῶς νόει μοι ἀρετῶν ἀναβάσεις.  
Ῥευστοῦ βίου οὖν ἐκφυγῶν ὅσον τάχος  
ἴθι πρὸς αὐτὴν καὶ ἀνελθε ἐμπόνως·  
ἔχων δὲ φρουροὺς τοὺς χοροὺς τῶν ἀγγέλων  
λόχους διέλθοις τῶν πονηρῶν δαιμόνων  
ὅπως ἀνελθὼν εἰς πύλας οὐρανίους  
ἔξης στέφανον χειρὶ τῇ τοῦ Κυρίου.

#### *English translation* *Delphine Lauritzen*

#### The soul-saving and leading to the sky Ladder

There is a monastery and outside its door, a crowd of young and old monks. In front of this, there is a high and tall ladder, which reaches until the sky. Monks are on it, some climbing, others grabbing the start of the ladder in order to ascend. Above them, winged angels help them. Above, in heaven, is Christ. In front of him, on the highest step of the ladder, is a very old monk; in a holy way, he stretches his hands and looks at Him. With joy, the Lord takes him with one hand; with the other, he places a wreath made of various flowers on his head, and he says to him: “Come unto me, all ye that labour and are heavy laden, and I will give you rest”. Below the ladder, a crowd of winged demons grab the monks by their robe: they pull some, but they cannot make them fall; they managed to move others a bit away from the ladder. Others have slipped a little (except that the monks grab the ladder, some with one hand, others with both hands). Others have slipped completely; the demons seize them by the middle of the body to take them away. And below them is all-devouring Hell, as a big and frightening dragon. It holds in its mouth a monk who has fallen head first. Only his feet can be seen.

#### Epigramme

Looking at the ladder which stretches up to the sky,  
Consider correctly the steps of virtues.  
Once you have left the instable life as soon as possible,  
Come to the ladder, and climb with effort.  
Having as defenders the choirs of angels,

May you pass through the companies of wretched  
demons,  
So that once you have reached the heavenly gates  
You may seize the crown from the hand of the  
Lord.

### *French translation*

Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine, traduit du  
manuscrit byzantin Le guide de la peinture / *Intr., notes A.N. Di-*  
*dron — trad. fr. P. Durand.* New York [Paris] 1845 (B. Fran-  
klin), 405-406.

### *L'échelle du salut de l'âme et de la route du ciel*

Un monastère. Hors de la porte, une foule de moines jeunes et  
vieux. Devant, une échelle fort grande et très élevée, allant  
jusqu'au ciel. Des moines sont dessus, les uns en train de monter,  
les autres saisissant le bas de l'échelle afin de parvenir plus  
haut. Au-dessus d'eux, des anges ailés semblent les aider. En haut,  
dans le ciel, le Christ. Devant lui, au dernier degré de l'échelle,  
un vieux moine; semblable à un prêtre, il étend les mains et re-  
garde le ciel. Le Seigneur le prend d'une main; de l'autre, il lui  
met sur la tête une couronne de fleurs, en lui disant: «Venez à  
moi, vous tous qui êtes fatigués et accablés de fardeaux, et je vous  
ferai reposer». Au-dessous de l'échelle, un grand nombre de dé-  
mons ailés saisissent les moines par la robe : ils tirent les uns,  
mais ils ne peuvent les faire tomber; quant aux autres, ils sont par-  
venus à les éloigner un peu de l'échelle (les moines eux-mêmes  
saisissent l'échelle, les uns avec une seule main, les autres avec  
les deux mains). Enfin, d'autres moines sont tout à fait détachés  
de l'échelle, et les démons les prennent par le milieu du corps  
pour les emporter. Au-dessous d'eux, l'enfer tout dévorant, sous  
la forme d'un énorme et terrible dragon, tenant dans sa gueule un  
moine tombé à la renverse et dont on n'aperçoit plus que les pieds.

Écrivez cette épigraphe: «Regardez l'échelle appuyée sur le ciel,  
et réfléchissez bien aux fondements des vertus. Quelle vitesse em-  
porte cette vie fragile! Approchez-vous de l'échelle, et montez avec  
courage. Vous avez pour défenseurs les chœurs des anges; vous tra-  
verserez les embûches des mauvais démons. Parvenus aux portes  
du ciel, vous obtiendrez la couronne de la main du Seigneur».

### *Russian translation*

Ерминия или наставление в живописном искусстве,  
составленное иермонахом и живописцем Дионисием  
Фурнографиотом. Труды Киевской Духовной  
академии 1868.

### *Душеспасительная и небошественная лестница*

У ворот монастыря стоят монахи, престарелые и молодые;  
перед ними широкая лестница достигает до самого неба, и по  
ней некоторые монахи восходят высоко, а некоторые начинают  
восходить. Над ними летают ангелы, как бы помогающие им.  
А в небе виден Христос, и перед Ним на верхней ступени лести-  
ницы — инок престарелый и священнолепный. Он простер  
свои руки и смотрит на Господа, который одною рукою прини-  
мает его, а другую возлагает на него венец из разных цветов,  
говоря: *приидите ко мне вси труждающиеся и обремененнии,*  
*и аз упокою вы.* Около лестницы летают бесы и стаскивают с  
нее монахов за рясы; но некоторых не могут стащить, а дру-  
гих пошатнули, иных уклонили (однако они еще держатся за  
лестницу, кто одной рукою, кто обеими), а иных стащили и,  
подхватив под живот, влекут во всепожирающий ад, который  
изображается тут, как огромный и ужасный дракон, в пасти  
которого видны только ноги и часть рясы нечестивого монаха.

ALATA — The Making of Angels in Late Antiquity. Theology and Aesthet-  
ics. This project has received funding from the European Union's Horizon  
2020 research and innovation programme under Marie Skłodowska-Curie grant  
agreement n°793760. Sorbonne Université Lettres. Paris (Labex 72 RESMED  
Religions et Sociétés dans le Monde Méditerranéen — UMR 8167 Orient et  
Méditerranée. Monde byzantin).

### NOTES

<sup>1</sup> On John Climacus and his work, see *Chryssavgis J.* John Climacus. From  
the Egyptian Desert to the Sinaite Mountain. London–New York [2004] 2017  
(Routledge) and *Zeher J. L.* Sinai and John Climacus // The Orthodox Chris-  
tian World / Ed. *A. Casiday.* London–New York 2012 (Routledge) chap. 23;  
*Idem.* The Angelic Life in Desert and Ladder: John Climacus's Re-formulation  
of Ascetic Spirituality // *Journal of Early Christian Studies* 21.1 (2013) 111–136.

<sup>2</sup> All quotations from *John Climacus* are taken for the original Greek from:  
*Scala Paradisi in Sancti Joannis Abbatis, volgo Climaci. Opera omnia* /  
Ed. *M. Rader.* Lutetiae 1633 // PG 88 / Ed. *J.-P. Migne.* Paris 1864, col. 631–  
1161 and for the English translation from: *John Climacus. The Ladder of Divine  
Ascent* / *transl. Archimandrite L. Moore / intr. M. Heppell* [London 1959] / *revis.*

*The Holy Transfiguration Monastery* [Boston, Mass. 1978]. London 2012 (Faber and Faber).

<sup>3</sup> Scala. *Migne* 632A Πρόλογος τοῦ λόγου, οὗ ἐπωνυμία, Πλάκες πνευματικά. Λόγος ἀσκητικός.

<sup>4</sup> Scala. *Migne* 633A μᾶλλον δὲ πλαξὶ πνευματικάς.

<sup>5</sup> *Liddle-Scott-Jones online* (s.v. πλάξ [entry 86012] 2) mentions that the term applies in particular to the Tables of the Jewish Law. See Scala. *Migne* 988C πλάκακας γνώσεως θεογράφους where Climacus refers to the tablets of knowledge inscribed by God himself.

<sup>6</sup> The prologue of one of the liminary texts transmitted with Climacus' text develops explicitly the metaphor of the ladder and quotes namely Jacob's ladder: *Migne* 628C. Same remark in the letter addressed to John (Climacus), hegumen of Holy Mount Sinai, to John, hegumen of Raithu: *Migne* 625A.

<sup>7</sup> Scala. *Migne* 27 1105B, 23–25 κατὰ τὴν γνώσιν τὴν ψιλὴν τὴν δοθεῖσάν μοι, ὡς οὐ σοφὸς ἀρχιτέκτων κλίμακα ἀναβάσεως πεπελεκηκα· ἕκαστος δὲ λοιπὸν βλέπέτω ἐν ποίᾳ βαθμίδι ἔστηκεν — Ladder. *Moore* 27 § 30.

<sup>8</sup> Greek text from: Septuaginta / Ed. A. *Rahlfs*. Stuttgart [1935] 1979 (Deutsche Bibelgesellschaft). Engl. transl. from: The Holy Bible. Containing the Old and New Testaments. Authorized King James Version / transl. Rev. C. I. *Scofield*. New York [1909] 1945 (Oxford University Press).

<sup>9</sup> Genesis 28:10–17 Septuaginta. *Rahlfs* 43 (10) Καὶ ἐξῆλθεν Ἰακώβ ἀπὸ τοῦ φρέατος τοῦ ὄρκου καὶ ἐπορεύθη εἰς Χαρραν. (11) καὶ ἀπήνησεν τόπῳ καὶ ἐκοιμήθη ἐκεῖ· ἔδν γὰρ ὁ ἥλιος· καὶ ἔλαβεν ἀπὸ τῶν λίθων τοῦ τόπου καὶ ἔθηκεν πρὸς κεφαλῆς αὐτοῦ καὶ ἐκοιμήθη ἐν τῷ τόπῳ ἐκείνῳ. (12) καὶ ἐνυπνιάσθη, καὶ ἰδοὺ κλίμαξ ἑστηρικμένη ἐν τῇ γῆ, ἥς ἡ κεφαλὴ ἀφικνεῖτο εἰς τὸν οὐρανόν, καὶ οἱ ἄγγελοι τοῦ θεοῦ ἀνέβαινον καὶ κατέβαινον ἐπ' αὐτῆς. (13) ὁ δὲ κύριος ἐπεστήρικτο ἐπ' αὐτῆς καὶ εἶπεν Ἐγὼ κύριος ὁ θεὸς Ἀβραὰμ τοῦ πατρός σου καὶ ὁ θεὸς Ἰσαὰκ· μὴ φοβοῦ· ἡ γῆ, ἐφ' ἧς σὺ καθεύδεις ἐπ' αὐτῆς, σοὶ δώσω αὐτήν καὶ τῷ σπέρματί σου. (14) καὶ ἔσται τὸ σπέρμα σου ὡς ἡ ἄμμος τῆς γῆς καὶ πλατυνθήσεται ἐπὶ θάλασσαν καὶ ἐπὶ λίβα καὶ ἐπὶ βορρᾶν καὶ ἐπ' ἀνατολάς, καὶ ἐνευλογηθήσονται ἐν σοὶ πᾶσαι αἱ φυλαὶ τῆς γῆς καὶ ἐν τῷ σπέρματί σου. (15) καὶ ἰδοὺ ἐγὼ μετὰ σοῦ διαφυλάσσω σε ἐν τῇ ὁδῷ πάση, οὗ ἕαν πορευθῆς, καὶ ἀποστρέψω σε εἰς τὴν γῆν ταύτην, ὅτι οὐ μὴ σε ἐγκαταλίπω ἕως τοῦ ποιῆσαί με πάντα, ὅσα ἐλάλησά σοι. (16) καὶ ἐξηγέρθη Ἰακώβ ἀπὸ τοῦ ὕπνου αὐτοῦ καὶ εἶπεν ὅτι Ἔστιν κύριος ἐν τῷ τόπῳ τούτῳ, ἐγὼ δὲ οὐκ ᾔδειν. (17) καὶ ἐφοβήθη καὶ εἶπεν Ὡς φοβερός ὁ τόπος οὗτος· οὐκ ἔστιν τοῦτο ἀλλ' ἡ οἰκὸς θεοῦ, καὶ αὕτη ἡ πύλη τοῦ οὐρανοῦ — KJV *Scofield* 42.

<sup>10</sup> Greek text from: Novum Testamentum Graece / *Eds post E. and E. Nestle, B. and K. Aland – J. Karavidopoulos – C.M. Martini – B.M. Metzger*. Stuttgart [1979] 1993 (Deutsche Bibelgesellschaft).

<sup>11</sup> John 1:51 Novum Testamentum. *Nestle–Aland* 250–251 καὶ λέγει αὐτῷ· ἀμὴν ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ὅψεσθε τὸν οὐρανὸν ἀνεωγῶτα καὶ τοὺς ἄγγέλους τοῦ θεοῦ ἀναβαίνοντας καὶ καταβαίνοντας ἐπὶ τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου — KJV *Scofield* 1116.

<sup>12</sup> On the illustrated manuscripts of Climacus' text, see *Martin J. R.* The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton 1954 (Princeton University Press. Studies in Manuscript Illumination 5); for a study of the relation between text and image in a single of these manuscripts, *Corrigan K.A.* Constantine's Problems: The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. gr. 394 // Word and Image 12 (1996) 61–93; for an overview of the variety in the interpretations conveyed by each different manuscript, *Ševčenko N.* Mo-

nastic Challenges: some Manuscripts of the Heavenly Ladder // *Byzantine Art: Recent Studies / Ed. C. Hourihane*. Tempe 2009 (ACMRS) 39–62. The dating of the manuscripts is given after *Martin*. Illustration.

<sup>13</sup> *Corrigan K.A. – Ševčenko N.* The Teaching of the Ladder: The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai MS gr. 417 // Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings. Studies presented to Leslie Brubaker / Ed. A. *Lymberopoulou*. Aldershot-Farnham-Surrey-Burlington VT 2011 (Ashgate), 99–120: 103 and 110 on the symbol discussed here.

<sup>14</sup> On the mental image of the steps merging with the reality of Sinaitic landscape, see *Lauritzen D.* Mount Sinai's Divine Ascent: a Hierotopy of Steps in Saint John Climacus // The Hierotopy of Holy Mountains in Christian cultures / Ed. A. *Lidov*. Moscow 2019, 179–207 and especially the Appendix giving the title and conclusion of each chapter: 196–200.

<sup>15</sup> Scala. *Migne* 9 840, 3–841A, 1–5 Αἱ μὲν ὄσται ἀρεταὶ, τῇ τοῦ Ἰακώβ κλίμακι (841A) παρεοίκασιν, αἱ δὲ ἀνόσιοι κακία, τῇ ἀλύσει τῇ ἐκπεσούσῃ ἐκ Πέτρου τοῦ κορυφαίου. Διὸ αἱ μὲν μία τῇ μιᾷ συνδεθεῖσαι εἰς οὐρανὸν τὸν προαιρούμενον ἀναφέρουσιν· αἱ δὲ ἕτερα τὴν ἕτεραν γεννᾶν καὶ συσφιγγεῖν πεφύκασιν — Ladder. *Moore* 9 § 1.

<sup>16</sup> On the notion of personification, see *Stafford E. – Herrin J.* Personification in the Greek world: from Antiquity to Byzantium. Aldershot-Farnham-Surrey-Burlington VT 2005 (Ashgate. Centre for Hellenic Studies. King's College London 7).

<sup>17</sup> Scala. *Migne* 15 885A, 2–7 Εὐξώμεθα εἰς ἅπαν τῆς αὐτοῦ τοιαύτης λυτρωθῆναι πείρας· οἱ γὰρ ἐν τῷ προειρημένῳ κατολισθήσαντες βόθρῳ τῶν ἐκείνη τῇ κλίμακι ἀνερχομένων, καὶ κατερχομένων μακρὰν ἀποπίπτουσι, καὶ πρὸς τὴν ἐκείθεν ἀνάβασιν ἰδρώτων πολλῶν μετὰ λιμοῦ δεόνται ἀκροτάτου / Ladder. *Moore* 15 § 27.

<sup>18</sup> Scala. *Migne* 30 1160C, 26–36 Πῶς δὲ ὁ Ἰακώβ ἐπὶ τὴν κλίμακά σε ἑστηρικμένην τεθέεται μαθεῖν ἐπέιγομαι. Τί δὲ ἄρα τὸ εἶδος τῆς τοιαύτης ἀνόδου ἐρωμένῳ φράσον· τίς δὲ ὁ τρόπος καὶ ὁ ἔρανος σου τῆς τῶν βαθμῶν ἐκείνης συνθέσεως, ἃς ἀναβάσεις ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ διέθετο ὁ σοὶ ἔραστής· τίς δὲ ὁ ἀριθμὸς τούτων ἐδίωνων γῶναι· ὅσος δὲ ἄρα τοῦ δρόμου χρόνος. Τοὺς γὰρ χειραγωγοὺς ἀπήγγειλεν ὁ μαθῶν σου τὴν πάλην καὶ τὴν ὄρασιν· οὐδὲν δι' ἕτερον φωτίζειν βεβούληται, μᾶλλον δὲ δεδύνηται, εἰ δέοι με λέγειν οἰκειότερον — Ladder. *Moore* 30 § 36.

<sup>19</sup> Scala. *Migne* 30 1160C–D, 36–45 Ἡ δὲ ὥσπερ ἐξ οὐρανοῦ μοι φανεῖσα, ἡ βασίλισσα αὕτη, καὶ ὡς ἐν ᾧ μοι ψυχῆς τοῦτο προσομιλοῦσα ἔλεγεν· Ἐὰν μὴ λυθῆς, ὃ ἔραστά, τῆς παχύτητος, ἐμὴν ὄραν, ὡς ἔστι, μανθάνειν οὐ δύνασαι. Ἡ δὲ κλίμαξ τὴν τῶν ἀρετῶν σε διδασκέτω πνευματικὴν σύνθεσιν· ἐπ' αὐτῆς διεστήρικται ἐγὼ τῆς κορυφῆς, καθὰ ὁ μέγας μου μύστης ἔφησε. Νῦν δὲ μένει τὰ τρία ταῦτα, πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη· μείζων δὲ πάντων ἡ ἀγάπη — Ladder. *Moore* 30 § 36.

<sup>20</sup> Scala. *Migne* 1161A, 12–13.

<sup>21</sup> Scala. *Migne* 1161A, 5–15 Δράμετε, δυσωπῶ, μετ' ἐκείνου τοῦ λέγοντος· Σπουδάσωμεν ἕως οὗ καταντήσωμεν εἰς τὴν ἐνότητά πάντες τῆς πίστεως, καὶ τῆς ἐπιγνώσεως τοῦ Θεοῦ εἰς ἄνδρα τέλειον εἰς μέτρον ἡλικίας τοῦ πληρώματος τοῦ Χριστοῦ, ὃς τριακονταέτης τῇ ὀρωμένη ἡλικίᾳ βαπτισθεὶς, τὸν τριακοστὸν βαθμὸν ἐν τῇ νοερᾷ κλίμακι ἐκληρώσατο· εἶπερ ἡ ἀγάπη ἐστὶν ὁ Θεός· ὃ ὕμνος, ὃ κράτος, ὃ σθένος· ὃ τὸ πάντων ἀγαθῶν αἴτιον ἔνεστι, καὶ ἦν, καὶ ἔσται εἰς ἀορίστους αἰῶνας — Ladder. *Moore*, Exhortation.

<sup>22</sup> Scala. *Migne* 1160C, 31–32.

<sup>23</sup> Scala. *Migne* 30 1160B, 9–13 Ἀγάπη προφητείας χορηγός· ἀγάπη τεράτων παρεκτική· ἀγάπη ἐλλάμψεως ἄβυσσος· Ἀγάπη πηγή πυρός· ὅσον ἀναβλύσει, τοσοῦτον τὸν διψῶντα καταφλέξει· ἀγάπη ἀγγέλων στάσις· ἀγάπη προκοπή τῶν αἰῶνων — Ladder. *Moore* 30 § 35.

<sup>24</sup> For a presentation of the Holy Monastery of Mount Sinai, see <https://www.sinaimonastery.com/index.php/en/>.

<sup>25</sup> Holy image. Hallowed Ground. Icons from Sinai / Ed. R. S. Nelson – K. M. Collins. Los Angeles 2006 (J. Paul Getty Museum) / catalogue, 244–247 n° 48.

<sup>26</sup> For a presentation of the Dionisiou Monastery on Mount Athos, see <https://web.archive.org/web/20090502215848/http://www.mountathos.gr/active.aspx?mode=en%7B0cfbcfb-623d-46fc-ac88-88de218eb78a%7DView>

<sup>27</sup> Millet G. Monuments de l’Athos. I. Les peintures. Paris 1927 (E. Leroux. Monuments de l’art byzantin 5).

<sup>28</sup> Fig. 21 and Fig. 22. The pictures of Dionisiou’s *trapeza* taken by Jan Paul ten Bruggencate (1931–2018) in 1967 can be seen on the post: <https://athosweblog.com/2011/03/30/1209-athos-in-1967-photos-from-a-dutch-pilgrim/>

<sup>29</sup> Scala. *Migne* 1 641C–D 39–47 Πρὸ πάντων τοῦτο καὶ ζητήσουσι, καὶ ποιήσουσιν οἱ ἐν Χριστῷ γνησίως δουλεύσαι βουλόμενοι, ἵνα καὶ τοὺς τόπους, καὶ τοὺς τρόπους, καὶ τὰ καθίσματα, καὶ τὰ ἐπιτηδεύματα διὰ πνευματικῶν Πατέρων, καὶ οἰκείας ἐπιγνώσεως ἀμύζοντα ἑαυτοῖς ἐπιλέξωνται. Οὐ γὰρ πάντων τὰ κοινόβια, διὰ τὸ λιγῶδες· οὐδὲ πάντων τὰ ἡσυχαστήρια, διὰ τὸ θυμῶδες· ἕκαστος δὲ ἐπισκέπεται ἐν ποίῳ πεποιῶται – Ladder. *Moore* § 25.

<sup>30</sup> Scala. *Migne* 14 864A, 2–3 Περί τῆς παμφίλου καὶ δεσποίνης πονηρᾶς γαστρῆς.

<sup>31</sup> Scala. *Migne* 15 881D, 51–55 Ἐν μὲν τοῖς εἰσαγωγικοῖς, ἐκ τρυφῆς τὰ πτώματα ἐπίπαν πεφύκασιν γίνεσθαι τὰ τοῦ σώματος· ἐν δὲ μέσοις, καὶ ἐξ ὑψηλοφροσύνης, πλὴν ὅτι καὶ ἐν εἰσαγωγικοῖς· ἐν τοῖς δὲ τῇ τελειότητι προσεγγίζουσι, καὶ ἐκ τοῦ κατακρίνειν τὸν πλησίον καὶ μόνον – Ladder. *Moore* 15 § 20.

<sup>32</sup> *Sofragiu P.* The mural Paintings from the exonarthex of Vatopedi monastery’s Katholikon // *European Journal of Science and Theology* 8.4 (2012) 233–246: 243–245.

<sup>33</sup> For a detailed interpretation of the iconographic program of the church of Sucevița, see *Isar N.* Le monastère de Sucevița dans le contexte des églises moldaves et de la peinture post-byzantine. Paris 1995 (thèse, Université de Paris-IV).

<sup>34</sup> For a presentation of the Monastery of Sucevița, see <https://web.archive.org/web/20120215224510/http://www.manastiri-bucovina.go.ro/sucevita-eng.htm>

<sup>35</sup> Such a complex composition, centred on the different degrees of angelic creatures, would deserve a thorough interpretation in relation to the treaty on *The Celestial Hierarchy* of the Pseudo-Dionysius the Areopagite. This is not the place to undertake such a project, but I hope to be able to conduct a study in that direction at some point in the future.

<sup>36</sup> *Isar N.* Le mur aboli. Le sacrement de la Parole dans les absides des églises moldaves // *Byzantinoslavica* 60 (1999/2) 611–632: 612–613 “L’Échelle de Climac de Sucevita est la première image que l’on voit, dès que l’on traverse le passage voûté de l’entrée du monastère. Mise en ‘cadre’ par l’arcade de la porte, l’image est séparée de l’ensemble du programme ; par son emplacement, elle devient emblématique de tout le monument”.

Дельфин Лорицен  
(Париж)

## АНГЕЛЫ ВНЕ ЛЕСТВИЦЫ. МЕСТО НЕБЕСНЫХ СИЛ НА ВИЗАНТИЙСКИХ И ПОСТ-ВИЗАНТИЙСКИХ ОБРАЗАХ «ЛЕСТИЦЫ» ИОАННА ЛЕСТВИЧНИКА

В иеротопическом осмыслении Воздуха ключевое значение играют ангелы. Святитель Иоанн Лествичник в «Небесной лестнице», создавая мысленные образы Неба, намекает на то, что его населяет Небесное Воинство. Сочинения Иоанна вдохновили художников-иконописцев изобразить описанное. Как главная метафора книги, лестница стала предметом известной композиции. Многие варианты этого сюжета нашли отражение в различных формах: иллюстрациях рукописных книг, иконах и настенных росписях. Настоящее исследование дает представление о создании Небесной Лествицы как сакрального пространства (*hieros — topos*). В центре нашего внимания — местонахождение ангелов в различных изображениях. Восприятие таких произведений двояко, ибо, прежде всего, в них отражено описанное в тексте. Однако это отражение не является простой иллюстрацией текста. Переход от литературы к изобразительному искусству выходит за рамки простого процесса транскрипции и достигает динамики (со)творения. Каждое изображение переосмысливает сообщение Лествичника в соответствии с определенной точкой зрения, что подчеркивает важность контекста.

### Лестница Иакова в библейских источниках

Иоанн Лествичник, монах, отшельник, затем, около начала седьмого века, игумен монастыря Святой горы Синай характеризует построение своего произведения как лестницу. При этом имеется в виду сон Иакова в Бытие 28:12, цитируемый в Евангелии от Иоанна 1:51.

## Иллюстрированные рукописи как пробный камень процесса переосмысления

Иллюстрированные рукописи «Лествицы» представляют собой материал первостепенной важности для понимания того, как перейти от текста к его изображению. Прямым следствием метафорического соскальзывания с лестницы Иакова на лестницу добродетелей Лествичника и наиболее очевидным изменением образности, как мысленно задуманной, так и художественно реализованной, является замена ангелов на лестнице монахами. Противоположные концепции восхождения на небо и падения в ад легко расшифровываются с помощью образов. Лествичник обращается конкретно к образу лестницы Иакова в момент завершения его работы, при достижении тридцатой, последней ступени. Он прямо взывает к Любви как к олицетворению высшей добродетели. Однако на изображениях Лестницы такое толкование отсутствует. Хотя противоречие здесь только кажущееся, ибо Бог есть любовь. Лествичник утверждает, что «Любовь — это состояние ангелов». Можно заключить, что композиционный тип изображения Небесной Лествицы вырисовывается из иллюстрированных рукописей текста Лествичника. Базовая схема легко узнаваема, хотя и допускает различные дополнения.

### Синайская икона с Небесной Лествицей

Возможно, самым ярким художественным изображением Лестницы Иоанна Лествичника является икона Святого монастыря на горе Синай, датируемая концом XII века. Особое место в общей композиции иконы занимает Небесное воинство. Ангелы изображены на небе компактной группой, помещенной в левом верхнем углу иконы. Однако подразумевается, что ангелы все еще могут воздействовать на мир: с неба их хор излучает божественный свет, освещающий все пространство иконы.

### Настенная живопись трапезной Дионисиевского монастыря на горе Афон

Среди росписей, украшающих стены трапезной Дионисиевского монастыря на Афоне, — «Лествица небесная» (XVI–XVII вв.). Вдоль всей изображенной здесь лестницы — мно-

жество ангелов, все они в движении, летают и действуют, помогая монахам в их восхождении. Более того, к каждому монаху прикреплен свой ангел. Тем самым экстериоризируется их личная связь, интерпретация которой приводит к понятию ангела-хранителя. Не случайно сюжет Небесной лестницы был выбран для украшения стены трапезной. Время трапезы полно опасностей для монахов, живущих в общине, поэтому им каждый день напоминали об угрозе падения.

### Внешние настенные росписи Сучевицкой церкви

Последний пример, который мы рассматриваем, — это Небесная лестница на наружной росписи северного фасада церкви монастыря Сучевица (конец XVI века) в Румынии (Буковина). Изображение лестницы четко делит по диагонали пространство фрески, композиция которой представляет собой обильно заполненный фигурами ансамбль. В правой части изображения пространство над лестницей целиком занято великолепно организованной процессией ангелов. Их обилие ошеломляет. В нижней части композиции в разнообразных видах и положениях представлены остальные фигуры. Эта уникальная настенная роспись особенно поражает тем, что она расположена на внешней стене церкви. Такое непривычное ее размещение придает изображению особый смысл. Небо, запечатленное на фреске, как бы устремляется к небу настоящему, изображение взмывает в воздух.

Эстетический и богословский подходы в равной степени правомерны для интерпретации изображений Небесной Лестницы в художественной и/или духовной перспективе. Как показывает наше исследование, в построении сакрального пространства большую роль играют изображения ангелов. Их фигуры создают динамику, структурирующую композицию и придающую ей смысл. В результате этого процесса возникает восприятие самого образа как сакрального пространства. Иеротопия достигается во взаимодействии представления и действительности. Послание, содержащееся в миниатюрах и письменах, передается читателю рукописи и заставляет его размышлять. Расположение иконы изменяет назначение места, в котором она установлена. Нарисованный декор притягивает взгляд зрителя и заставляет его по-иному увидеть окружающее. Ангелы — это невидимые образы, ставшие видимыми. Их присутствие составляет суть иконы.

## ICON AND EUCHARIST: THE FRIDAY MIRACLE AT CONSTANTINOPLE

One of the most tantalizing references to an element — air — occurs in the Byzantine polymath Michael Psellos' account of the so-called "usual miracle" or the "Friday miracle" that occurred regularly in Constantinople in the eleventh century<sup>1</sup>. Briefly put, the miracle was a spectacular occurrence enabled by an icon of the Theotokos (Mother of God) at the Blachernai church. Accounts from the period testify to what it entailed: every Friday evening in the Blachernai quarter in the northwestern part of the city (which boasted an imperial palace<sup>2</sup>, a church dedicated to the Theotokos (Virgin) wherein her veil [*maphorion*] was supposedly enshrined<sup>3</sup>, and near which stood a bath with a purifying spring)<sup>4</sup>, large crowds gathered at the eponymous church in order to watch and marvel when a veil covering an icon of the Theotokos and her son flew into the air with no human manipulation. The veil remained in that position the entire evening until it fell again, unaided, the following morning. Psellos' description of the miracle claims that at, or right before, the climactic moment, the veil lifted itself "as if a breath of air had gently moved it"<sup>5</sup>. Although he imputes the impulse to the Holy Spirit, Psellos does not unequivocally state that it was, in fact, *air* that helped move the veil; rather, he phrases his remark so as to convey the *possibility* of the veil having been moved, ever so gently, by air as light and ineffable as a breath. Intriguingly, Psellos also remarks that even as the veil rose, "...simultaneously *the shape of the Maiden of God* changes as, I believe, it receives her living visitation and signifies the invisible in the visible... For the Mother of God the sacred veil is ineffably raised, so that she may hold the entering crowd to her chest as in a new innermost sanctuary and inviolate refuge"<sup>6</sup> [emphasis mine].

The Blachernae church was evidently a suitable site for miracles concerning the Virgin. Yet another, earlier account reports that a Skythian slave, Andrew the Fool, and his pupil Epiphanius, witnessed the descent of the Theotokos along with John the Baptist and other saints and watched her spread her veil over the worshippers gathered at the church<sup>7</sup>. This particular vision has been related to the Feast of the Pokrov in ancient Rus' and finds expression in its visual culture as well<sup>8</sup>. However, its emphasis on the veil and the actual presence of the Theotokos contrasts subtly with Psellos' account of the Friday miracle: Psellos neatly deflects attention to the Theotokos' *icon* and its role as agent, or subject, (or both) of the Blachernai miracle, even as he describes the motion of the veil. This is a significant difference as it positions a sacred image, or icon, in direct — and equal — conversation with relics and, as I shall argue below, the Eucharist.

Scholarship on the Friday miracle (as I shall refer to it henceforth) has focused for the most part on reconstructing the image that presided at its center and the mechanics of the materials involved in it: the position of the veil vis-à-vis the icon, the imagery on the veil, the image on the icon and the posture of the Theotokos in it<sup>9</sup>. Whilst this avenue of research has led to some interesting conclusions, it also entails an unusually difficult problem as there were several miraculous icons of the Theotokos at the Blachernai church<sup>10</sup>, and none of our accounts furnishes any specific details about the iconography of the one involved in the Friday miracle. More recently Charles Barber called for a turn away from the "iconographical problem"<sup>11</sup> that has so dominated the scholarship, toward a serious investigation of the underlying philosophical and intellectual implications of the miracle as expressed by Psellos, whose writings in general, and of the miracle no less, are often filled with complex and less than straightforward insights which must be mined carefully in order to gauge their agenda. Barber convincingly contends that Psellos deliberately veers away from a literal description of the icon in order to underscore the Neoplatonic overtones of the miracle, and the role of the image as an agent in making visible what is otherwise not apprehensible by mortal sight<sup>12</sup>.

This essay chooses to move away from the above concerns to concentrate on a hitherto little-explored dimension of the Friday miracle: namely, its relation to and position within the larger arena of the Byzantine church space and liturgy. My argument con-



sists of two major points: first, that the form of the miracle (the icon covered and then uncovered by a veil) bears a striking literal and metaphorical resemblance to the concept and material of the Eucharist, and that Psellos' discourse audaciously pushes the parallel by imputing a change to the *icon* along with the movement of the veil as one of the tangible consequences of the miracle. Secondly, I demonstrate that the act of concealment followed by revelation as performed by the icon and veil is akin to the structure of the *templon*, or sanctuary barrier which, despite its appearance as early as the 6<sup>th</sup> century CE (as per Paul the Silentary's description of the structure in Hagia Sophia, for instance) became a prominent part of church space only in the Middle Byzantine era. The Eucharist and the *templon* are richly symbolic objects in terms of their respective form and function. The Eucharist literally consists of bread and wine, which was posited as Christ's body and blood and, during the image wars of the 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> centuries, even as an icon or image, according to the formulations of the iconoclasts. Psellos' discourse strongly suggests that the image at the center of the Friday miracle behaves like the Eucharist in terms of undergoing a fundamental transformation before it is revealed for public consumption. The likeness Psellos draws is further reinforced by the similarities between the rituals he describes that precede the miracle and those performed during the Great Entrance of the Divine Liturgy. By the same token, the *templon* is an intriguing structure designed both to conceal and reveal, sometimes in rapid succession, the sights and sounds accompanying the performance of the holy mysteries at the altar, the most sacred area of the church. By incorporating precisely such a space, accompanying rites performed by priests, and a veil that conceals and reveals what it drapes, the Friday miracle becomes a cogent distillation of some of the most critical moments and sites of the Byzantine liturgy.

That a miraculous phenomenon should be closely related to elements of the liturgy in form and function is no surprise. Alexei Lidov's thorough probing of yet another such event — the so-called "Tuesday miracle" performed by the icon of the Hodegetria in Constantinople — demonstrates the powerful bonds crafted between that phenomenon and a specific liturgical event<sup>13</sup>. The Tuesday miracle consisted of the miraculous lifting up and, according to at least one account, the autonomous circling in the air of an icon of the Theotokos from the Hodegon monastery on Tuesdays when it was brought out to the monastery courtyard

for display. Accordingly, Lidov argues that the acts performed on and around the icon were a re-enactment of the events of the famous Avar siege of 626 CE when the then-patriarch, Sergios, had processed around the walls of the capital to ward off the enemy invaders, and which momentous event was commemorated in the liturgy. The Tuesday miracle was immensely popular and reproduced over centuries even in cities and villages outside Constantinople, so enduring was its appeal. It would be in order, therefore, to propose that the Friday miracle — also centered on an icon of the Theotokos, and occurring on one specific day of the week at a pre-ordained hour — was linked in a similar fashion to contemporary concerns regarding the Byzantine liturgy. Furthermore, by approximating the form and structure of the *templon*, I contend that the Blachernai icon, like its counterpart in the Hodegon monastery, functioned in the manner of a hierotopic object; that is, as an object which recreated a particular sacred space and its concomitant events by means of the miracle which it enabled<sup>14</sup>.

In what follows, I shall first sketch out the sources attesting to the miracle and its physical and social context. Then I shall offer contemporary perspectives on the Byzantine liturgy both before and in the eleventh century. Finally, I conclude with some ruminations on the subject of hierotopy and its possible relations with the miracle animating the Blachernai icon, demonstrating that the latter effectively re-created the space of the *templon* and veil multiple times in ritual, iconic, and verbal modes during a single occurrence. Furthermore, although this is evident even in the other accounts, it is specifically in Psellos' description of the miracle (partly motivated, no doubt, by the desire to parade his own intellectual and verbal virtuosity) that the phenomenon is amplified to a multilayered experience which insists on the repetition of its most critical elements in order to achieve its full effect.

### The miracle and its context

Although there are a few sources testifying to the Friday miracle, only two treat it at any major length: one is the account of a Latin pilgrim dated to the years between 1075 and 1099 scripted in the *Anonymous Tarragonensis* 55, fol. 58r–58v, and the other the report by Psellos mentioned above. It is worth citing these sources in some detail so as to gauge the texture of the events that occurred and the modes in which they were recorded.

The Latin pilgrim's report is as follows:

"In the small [church] there is the holy and venerable gold icon of the Theotokos, holding the Son whom she was most blessed to bear... This holy icon of the Theotokos is covered from the waist down by a veil attached on either side by two nails. Thus half of the icon is visible from the waist up, i.e., the bosom and the head. The other half is concealed from the waist down, covered, as I have said, by a silken veil. On the sixth day around sunset, as many people as possible gather at the aforementioned church, men and



1.  
*Theotokos and Christ, 14th century CE,  
mosaic, exonarthex of the church of the Chora,  
Istanbul, Turkey*

women, and also clergy and priests. And just as on the Holy Sabbath at Easter in the city of Jerusalem those who are present wait in hope of seeing the fire descending from above, in the same way on the appointed day the people of Constantinople stand in front of the holy icon, waiting and hoping that the veil will lift by the grace of God as usual. As the hour approaches in which the divine miracles ought to take place, they strike a wooden board to summon the congregation to the church... So at this signal they all gathered in the church in front of the holy icon of the Theotokos,

the clergy singing and the laity praying. They piously call upon the great works of the omnipotent God to grant that the usual miracles be performed. You would see there people of both sexes in such numbers, and feel such a crush of people, that if you were there in the nude during the winter, you would hardly be able to stand the heat. You would hear sweet-sounding strains of human voices celebrating the glory of the Theotokos. In addition, the priest in the vestments he wears for celebrating mass, goes around the altar and the holy icon several times with a golden censer full of incense... While the clergy is singing and the people are praying, the veil that covers half of the icon lifts up by the grace of God, showing the half of the image it had concealed before"<sup>15</sup>.

The Latin pilgrim situates the miracle securely in a particular site (the smaller church in the Blachernae complex), in the area of an altar (although it is not clear if this is the main altar of the church or an altar specially devoted to the icon). He also sketches out the practices that accompanied the event: the singing of hymns to the Theotokos by a multitude of people, the censing of the icon and perambulation of the altar by a priest vested in the garments he normally dons for mass, and the prayers of those gathered. Note that the Latin pilgrim also inserts a historical detail and at least one analogy: he informs us that in the Greek rites a wooden board (*semantron*) is struck in order to gather the celebrants and venerators, and he makes a point of comparing the main feature of the miracle to a prototypical event for the entirety of Christendom: the descent of the Holy Spirit on Holy Saturday at Easter in that most holy of cities — Jerusalem. The event on Friday in Constantinople, therefore, is seen as an analogue to the former; a version or variation of it, with the image of the Theotokos at its center. I shall return to the significance of this analogy later in my essay. For now, suffice to say that the pilgrim's description of the ritual sounding of the wooden board, the audience, the space, and even the position of the veil is more detailed than his description of the icon itself. This last object is merely said to be of gold, and depicts the Theotokos holding her son.

As Byzantinists well know, there are several types of images of the Theotokos holding her child. Furthermore, the icon at the Blachernai that was the subject/agent of the Friday miracle is particularly elusive in terms of its iconography. The epithet "Blachernitissa" refers to the location of the icon and the charisma of the site, the church of the Blachernai, rather than to an iconographic type. Legend ascribed a great icon to this site in the seventh cen-



2.  
*Theotokos and Christ, 1300–1350, icon, egg tempera on wood with gold leaf, Constantinople (?), 40 13/16 by 33 1/16 inches. Byzantine and Christian Museum, Athens, Greece*



3.  
*Theotokos and Christ, 12th century CE, icon, egg tempera on wood with gold leaf, 45 1/4 by 30 1/2 inches. Byzantine Museum, Kastoria, Greece*

ture, even imputing that the iconoclast emperor, Theophilus, rode there every week to venerate the Theotokos<sup>16</sup>. The chronicle of John Skylitzes alludes to the discovery of an ancient, forgotten icon in the church displaying the Theotokos carrying Christ “in front of her chest”<sup>17</sup>. Scholars have pointed out that at least five different images were associated with the Blachernitissa: first, the orant Theotokos frontally positioned without the Christ child; second, the orant Theotokos in profile without the Christ child; third, the Theotokos in embrace with the Christ child; fourth, the orant Theotokos with a medallion bearing the Christ child hovering at her chest (Fig. 1); and fifth, the orant Theotokos holding a medallion on her chest with the Christ child depicted on it<sup>18</sup>. Unlike the Hodegetria image (Fig. 2), the Blachernitissa could depict the Theotokos alone in her glory without her son. And it is surely

significant that in at least two variants in which Christ is shown, he is emphatically smaller than his mother and circumscribed in a medallion. In these the corporeal proximity of mother and son is curiously compromised. The sharp contours of the medallion capturing Christ are in marked contrast to the warmer flesh tones of the Theotokos' hands that hold and gesture toward the child in the Hodegetria image which, in some avatars, betrayed a wellspring of emotional currents. This is particularly evident in the famous icon from Kastoria (circa 12<sup>th</sup> century) in which the mother's furrowed brow and deeply contoured eyes indicate sorrow as she points at her regal and unruffled son<sup>19</sup> (Fig. 3).

The relative detachment of mother and son in the Blachernitissa variants might have been a symptom of the icon's function. Biseria V. Pentcheva argued that in the eleventh century the Hodegetria icon remained in Constantinople as its palladium and protective device against invaders, whereas the Blachernitissa (one of its variants, that is) was carried out into battle as a potent weapon of victory<sup>20</sup>. Cecily J. Hilsdale suggests that in its very transportability, the Blachernai icon alluded to the *mobility* of the sacred image<sup>21</sup>. The Friday miracle further concretizes the dimension of mobility through the medium of the veil covering the icon, with the former being the most conspicuous agent of motion. Recall that per the Latin pilgrim's observation, this silken confection was attached to the image by two nails and covered it from the waist down, leaving the bosom and head of the Theotokos open to view<sup>22</sup>.

Michael Psellos' discourse on the Friday miracle is a useful complement to that of the Latin pilgrim's, but it was composed under a rather different set of conditions. It was not intended to be a description of the miracle per se, but of one specific iteration of it that occurred *not* on a Friday, and *not* at the usual hour set for it. Rather, Psellos elaborates on the occasion of a judicial case in which the icon of the Blachernai presided as a judge, and the verdict of which was to be decided according to the actions of the veil.

What was this dispute in which the Blachernai icon was involved? A watermill located in Thrace was claimed by two separate parties: a general named Leo Mandalos, and the monks of the Monastery of Kallios in Constantinople<sup>23</sup>. The general and the monks locked horns with no resolution, despite at least one judge having ordered both to share in the property (a decision that the general apparently objected to with some force). Both parties then agreed to take the case to a special court with the Theotokos as the judge. "They did not fly up to heaven, for this is impossible, nor did they bring

her down to earth, for this too is outside the realm of possibility, but they staked everything upon the decision of the icon's miracle. They undertook a bold initiative... contrary to the normal timing of the divine sign..."<sup>24</sup> They agreed to stand in front of the icon at daybreak with the legal documents in their hands, and to summon the Virgin in the icon to judge their case justly. The veil was to be the sign of her decision. If it remained unmoved, the monks would be awarded the mill. If it moved, the general would claim victory. Note that nobody mentions any change in the icon itself; the arbiter is solely the veil and its actions and/or non-actions.

Although the major part of Psellos' discourse concerns the events and outcome of the trial, he does offer an invaluable — and somewhat cryptic — glimpse into the usual circumstances of the miracle that occurred on Fridays as well. His account is well worth examining for the details it emphasizes and, equally, for what it skates over:

"Her icon hangs nicely fitted on the right of the church as one enters facing east. [It is] inimitable in form, incomparable in beauty, unrivalled in potency. A veil of intricately woven [fabric] hangs from the icon, and a cluster of images composed of precious materials encircles the [veil]. The area near her is another sanctuary, where all the [things] prescribed for celebrants and celebrations are reverently dedicated to her — all sorts of hymns, prayers of propitiation, offerings appropriate to a sacred place. The ritual celebrated here on the sixth day of the week (i.e. on Friday) after sunset is extraordinary. At that time, everyone leaves the church, not just the crowd of lay people but also any priests and celebrants, and of these not only the ones who are circulating through "the worldly sanctuary" but even any who could pass inside the veil [of the sanctuary] and offer the ineffable [occult] sacrament. What [happens] next? All the entrance gates of the precinct are fastened shut while the crowd stands in the forecourt of the church near the outer entrance. When the officiating priests have completed the regular rituals, it is customary for God's palace to be opened straightaway. Once it is opened, entrance is granted to those standing in front of the church. They enter with commingled fear and joy, while the drapery surrounding the icon lifts all of a sudden, as if some breath of air gently moved it. What happens is unbelievable to those who do not witness it, but for those who do, [it is] wondrous and an overt descent of the Holy Spirit. The form of the handmaiden of the Lord changes simultaneously with what is accomplished, I think, as it receives her animate visitation, there-

by visibly signaling the invisible. In fact, the veil of the Temple was torn for her Son and God when he was hanging upon the cross so that he might either manifest the truth concealed in the marks impressed [by his presence] or summon believers into the inner sanctums and destroy the barrier preventing us from a close relationship with God. In contrast, the holy drapery raises itself for the Mother of God in an ineffable fashion so that she may embrace within herself the crowd that enters as if within some new inner sanctum and refuge that cannot be violated<sup>25</sup>.

Psellos' account accords with that of the Latin pilgrim's in many particulars, such as the existence of the veil (although unlike the Latin pilgrim, Psellos does not comment on the way in which it covered/adorned the icon), hymns, prayers, and propitiations which inaugurated the miracle. For the purposes of this essay, I shall focus on two main topics that emerge in his discourse: first, the movements of the people involved in the miracle (the clergy and laity) and second, the movements of the veil and, more subtly, the icon.

Regarding the first point, Psellos makes it clear that the church space was emptied of *everyone*, laity and clergy (including those who could enter the sanctuary and offer the sacrament), and that the doors were shut fast. The priests, however, performed certain rituals, perhaps in the narthex or forecourt of the church. Only when the doors are opened and the crowd enters, does the veil lift itself "as if a breath of air had gently moved it." It is implied that between the normative appearance of the veil (when it covered the icon) and its miraculous raising (when the icon was uncovered), something occurred that was (perhaps) visible, or at least explicable, in terms of the movement of an element: air. This motion, it is underscored, might have been responsible for the behavior of the veil, the moment of which is congruent with the entrance of the crowds; as it raises itself, so do the people pour in. This particular emphasis on choreography is important in that it brings together the miraculous uncovering of the Theotokos' image with the spilling into the church of the venerated and viewers, thus bringing the two entities into the same space. Psellos nicely makes the point that the Theotokos "embrace[s] within herself the crowd that enters as if within some new inner sanctum and refuge," a statement that is certainly rich in Neoplatonic allusions, but also captures the literal movements occurring on the material plane with regard to the site of the icon and the church, first emptied and later filled with people.

The second point of interest in the discourse is the *transformation* in the icon that Psellos notes, and which is the only extant report of the miracle to mention such a phenomenon. This is one of the thorniest parts of his text and, again, has been rightly interpreted in the Neoplatonic context in convincing detail by Barber (see above). Unlike the Latin pilgrim, Psellos clearly wishes to convey the fact that something ineffable occurred between the moment of the veil's staying down and raising itself. I would argue that by claiming to detect a change in the icon, Psellos not only locates the miraculous in a tangible material transformation; he also makes the *image* an equally significant component of the miracle as the veil, although whether the image's role is as agent or effect remains deliberately dubious. Psellos does not state whether the same "breath of air" that seemed to have moved the veil was also responsible for the transformation in the icon's form. Or was it the prayers and propitiations that caused the change? Characteristically, our author refrains from enlightening us on the subject with any clarity. Nonetheless, in imputing change to the image, Psellos allows his audience to draw a parallel between the phenomenon of the Eucharist and the icon of the Friday miracle; the former being the substance that was hidden under the "aer", or veil, and believed to undergo a transformation before it was revealed, and the latter similarly concealed beneath a veil before being made visible and allowing its audience to be in intimate communion with itself after its transformation. Before the change, the Theotokos in the image held only her son; afterward, as per Psellos' account, she seemed to embrace closely the throngs of viewers and venerated.

In making the above connections, Psellos aligns himself with Byzantine commentaries and sermons that consistently drew parallels between the Theotokos and the eucharist. As Maria Evangelatou has shown, "homilists remarked on her privileged access to the Holy of Holies and describe her in eucharistic terms"<sup>26</sup>. Andrew of Crete's *theotokion*, for example, relates the Theotokos to the holy bread in at least three ways: first, as one who was fed by the angel's hand in her childhood; second, as one who births it in Christ the Savior; and third, as one who offers it for the salvation of the faithful on the altar of the church<sup>27</sup>. In this formulation, the Theotokos, herself fed on holy matter, in turn provides it for Christians in the sacred space of the sanctuary. She was figured as the provider of the Eucharist in various liturgical texts throughout the empire. Moreover, visual depictions, particularly of the Presentation of Christ in the Temple, further reinforced

this powerful image<sup>28</sup>. In the sermons on the Annunciation by Romanos the Melodist in the 6<sup>th</sup> century and Germanos in the 8<sup>th</sup>, the common themes concern the nourishment of humans by the Theotokos who, in deliberate ambiguity, is referred to as both the Mother of God and the Mother of Humans or Human Life. “In both authorships the breasts of the Virgin serve to characterize her as a relational figure who is corporeally involved with the human and divine realms”<sup>29</sup>. So too is the Theotokos in the icon of the Friday miracle an entity who holds both her divine son and the mortal audience together after the veil is lifted.

But it is not only within the arena of sermons and homiletics that Psellos expresses the link between the icon of the Blachernai and the Eucharist. I would argue that he also purposely positions himself vis-a-vis the strategies of post-Iconoclastic accounts of holy icons in which these assume a charismatic charge equal to, and sometimes even greater than that of, relics. Hagiographic accounts of the making and viewing of icons in the tenth and eleventh centuries are particularly rich sources attesting to the powers and limits of icons, sometimes in direct competition with relics<sup>30</sup>. Since the eleventh century also saw a host of sophisticated ruminations on the very nature of holy images, Psellos’ discourse may be said to participate in these, with the caveat that instead of explicating and rationalizing the icon’s place in the miracle, the author purposely leaves it obscure, all the better to transmit its innate, ineffable force<sup>31</sup>. It is difficult to distinguish between the Theotokos as *holy prototype* and Theotokos as *icon* in Psellos’ formulation — and this is precisely what makes the role of the icon even more enigmatic than a miracle would normally entail. It also renders the icon a problematic entity by raising a host of difficult questions: does the change in the icon signify the existence of the prototype in it, and does the prototype subsist in the icon all night till Saturday morning when the veil falls? Or is the appearance of the prototype momentary; intermittent? Is the purported change visible to all, or only to those trained to think about Byzantine image theory, such as Psellos? (It would seem so, given that he alone mentions it). These are the sorts of questions that arise from a critical reading of the accounts of the making and viewing of icons in hagiographies in the immediate post-Iconoclast era as well, and indicate the kinds of discourses that flourished around sacred images in Middle Byzantium well after the image wars were supposedly resolved in favor of them<sup>32</sup>.

To return to the Friday miracle, the movements of the crowd in the moments preceding it and as described by Psellos are uncan-

nily similar to those performed by the clergy during the Great Entrance. According to the late Father Robert Taft’s reconstruction of this stage of the rite on the eve of iconoclasm<sup>33</sup>, the preparation of the *anaphora* (prayers for the Eucharist) is completed with the deacons arranging the patens and chalices on the altar and covering them with the *aer*<sup>34</sup>, a great veil large enough to cover much of the altar (again, much like the veil that covered the icon at the Blachernai). While the psalmists complete the final repetition of the entrance *troparion*, the patriarch withdraws from the altar to a spot just inside the holy doors, asking their prayers for the sacred action he is about to undertake. The concelebrating hierarchs, lined up on either side of the path from the holy doors to the altar, respond to his prayers with the annunciation text from Luke 1:35: “May the Holy Spirit come down upon you, and the Power of the Most High overshadow you.” Then the patriarch moves up to the altar between the ranks of his concelebrants and commences the *anaphora*. Upon concluding the Proskomide prayer, the great veil is removed from the gifts in readiness for their blessing in the *anaphora*.

In Psellos’ account of the Friday miracle, the emptying of the church, and the prayers of the priests in retreat before the opening of the doors, and then the procession of the venerators into the church, all strongly evoke aspects of the Great Entrance described above: that is, the patriarch retreating to the holy doors and praying before moving to the altar to begin the *anaphora*, and concluding the rite with the consecration of the sacred gifts. Although the series of processions that characterized the pre-Iconoclastic version of the Divine Liturgy were gradually abandoned, the two entrances by the clergy (the First Entrance with the Gospel book and the Great Entrance with the eucharistic gifts) were retained; specifically, the Great Entrance “consisted of transferring the Eucharistic elements from the north apse, the space where they had been prepared, to the altar, following a “U” course to the center of the main church and back to the sanctuary”<sup>35</sup>.

Note that just as the Latin pilgrim analogized the usual miracle to the descent of the Holy Spirit on Holy Saturday in Jerusalem, so too during the Great Entrance is the Holy Spirit invoked right before the patriarch embarks on what is arguably the climactic stage of the entire rite. Both Psellos and the Latin pilgrim thus draw analogies — albeit, with differences in emphasis and site — between a specific liturgical procedure and the Friday miracle, thus highlighting the ritual similarities between them.

## The matter of the templon

The constant iteration of and play with the term “sanctuary” in Psellos’ discourse further underscore the links posited between the entity of the icon and its veil, and the actual space of the sanctuary in the church (be it the church of the Blachernai or any other). This link is strengthened by the formal and ritual resemblance of the icon’s infrastructure with that of the barrier separating the sanctuary from the rest of the nave: the so-called *templon*<sup>36</sup>. As scholarship has shown, evidence for some sort of barrier between the *naos* (nave) and the *bema* (sanctuary) exists right from the early centuries of Byzantium. But it is from the eleventh century on that the *templon* seems to have become a more or less standard feature of church space, although variations certainly existed across the empire. Some *templa* had intercolumniations which were filled by portable icons that the laity could venerate, but Vasileios Marinis has recently argued that as per the evidence, until the twelfth, and possibly even the thirteenth centuries, the templon was not predominantly adorned with icons, but rather *veils*, in its intercolumniations<sup>37</sup>. The laity were permitted visual access to the sanctuary by means of the raising and falling of the veils which were probably decked with images, but not necessarily always so, especially in the smaller churches which could not always afford richly embroidered textiles.

In some cases a grand structure and at others a makeshift affair, the *templon* was an architectural means of permitting the performance of the holy mysteries with some measure of privacy, even as it afforded the laity outside the sanctuary a range of modes whereby to access that most sacred of spaces. In the case of Constantinople, evidence from Theophanes’ *Chronographia* (811 CE) and the *De Cerimoniis* (10<sup>th</sup> century CE) suggests that sumptuous fabrics “embroidered with gold and purple and decorated with sacred images” formed part of imperial donations to the Great Church/Hagia Sophia, and that the patriarch and sovereigns exchanged the kiss of peace with the former standing inside the sanctuary and the latter outside. That the separation of emperor and clergy could be overcome by the kiss implies that the curtains must have been raised at various moments during the ceremony. Indeed, Taft argues that the sanctuary of Hagia Sophia “was not hidden by a chancel curtain during the *anaphora*...in the Great Church the mysteries are said to be “hidden” not because they cannot be seen, but because they are performed in silence”<sup>38</sup>.

Taft also contends that as per the Constantinopolitan evidence, the laity were encouraged to keep their senses — including their eyes — well under control during the mysteries precisely because these were *not* hidden behind veils or curtains during their performance. It is assumed that the dimensions of the Great Church were such that the laity’s distance from the sanctuary obscured the rites to begin with, but the congregation was nonetheless exhorted to avert its eyes from that space as a sign of respect<sup>39</sup>.

Important in the above comments on the *templon* and the Constantinopolitan case, in particular, is the fact of visual concealment followed by revelation as enabled by the icon’s veil during the Friday miracle, and the strikingly similar theater of visual and/or audible concealment punctuated by revelation that was experienced by the laity during the mysteries. In both cases something sacred and temporarily and/or intermittently hidden (whether by the laity’s will not to look, their distance from the altar, or the veils) was made visible and endowed with an even greater sacral power than it was originally invested with. Psellos certainly makes the connection via his invocations of the sanctuary in his report of the Friday miracle. The Latin pilgrim is not quite as deft with his wordplay, but his description accords with our extant evidence in monastic documents, or *typika*, of the acts performed in front of and near the sanctuary: the Latin pilgrim claims that the icon was covered by a veil from its waist down and censed by a priest with a golden censer, much as we know icons on *templa* were censed and illuminated by candles and probably even covered by veils<sup>40</sup>. And furthermore, the pilgrim states that the veil raised itself while the people prayed and the clergy sang, just as the veils and/or doors of the *templon* were raised and/or opened at certain moments of the liturgy to enable a better glimpse of the space within. The difference, however, is that while the standard liturgical procedure unfolded over a series of stages during which the sanctuary was partially or wholly visible and/or audible to the laity at various moments, the Blachernai miracle allowed a single, concentrated glimpse of the holy at a pre-determined, climactic moment which stretched until the following morning when the veil dropped again of its own accord.

## The Byzantine liturgy in the eleventh century

Modifications were introduced into the Byzantine liturgy in the eleventh century by Nicholas of Andida. His treatise, the *Prothectoria*, was later rewritten, but not changed, by Nicholas’ successor,

Theodore of Andida and was believed to have been translated into verse between 1063 and 1067 CE by Michael Psellos for his pupil, the future emperor Michael Doukas VII (the very same patron for whom he composed the discourse on the Blachernai miracle)<sup>41</sup>. The authorship of the verse by Psellos has been recently contested, and the *Protheoria* itself has been re-dated to the very end of the eleventh century, thus ushering in the probability that Psellos (whose date of death has been argued to fall somewhere after 1078 CE) was unaware of it<sup>42</sup>. However, as I have demonstrated above, his account of the Friday miracle in terms of the movement of the veil and the miracle's audience adheres closely enough to some of the most significant moments of the Divine Liturgy; those particular movements did not require him to be cognizant of the changes effected in the *Protheoria*. In this section, I wish to suggest briefly that Psellos' insistence on the union of the venerators and the Theotokos of the icon (with her embracing the crowds, as he puts it) is a compelling parallel to the overarching metaphysical dimension of union as stressed in the Byzantine liturgy in general, irrespective of the specificities via which this union was said to have been achieved by different commentators.

Hugh Wybrew offers a cogent discussion of the ways in which Nicholas of Andida's treatise differs from Maximos the Confessor's *Mystagogia* and Patriarch Germanos' *Ecclesiastical History* from the eighth century CE. However, both previous commentaries continued to be copied and read, so one must be cautious about positing a strict adherence to only one commentary in any particular era; clearly there existed a variety of approaches to the liturgy depending on the context at hand<sup>43</sup>. In the *Ecclesiastical History*, Germanos enriched the symbolism of the performance of the clergy by assigning a particular motif to each act that they performed: the procession of the deacons shows the entrance of the saints and the just invisibly going before Christ... the fire and sweet smoke of incense is the presence of the Holy Spirit, and so forth. However, Germanos insisted that the liturgy encompassed the Passion, death, and resurrection of Christ; a formulation that Nicholas vehemently rejected. Although the latter referred his audience to the *Ecclesiastical History* for the interpretation of the church and the clergy's vestments, he did not wish to restrict the symbolism of the liturgy to those particular moments of Christ's life. Rather, Nicholas expanded its scope to include "the whole of his coming and economy from the beginning: his conception, birth, and thirty years of his life; the work of the Forerunner, and his manifestation at his

baptism, the calling of the apostles, the three years in which he performed miracles which were the cause of envy and the cross"<sup>44</sup>. In other words, Nicholas insisted that the liturgical process in its entirety encompasses, in its turn, the entirety of Christ's life.

The *Ecclesiastical History* by no means denies the importance of wholeness or entirety; in this text the emphasis resides on the *temporal* unity of church and heaven as brought about by the actions of the priest. As Jesse Torgerson observes, the author "dissolved the line between human temporality and divine eternity in his description of the liturgical experience of the Church... In the act of performing the liturgy, the celebrants and the people became a part of the whole of salvation history, spanning the Old and New Testaments, as they assembled with the saints in 'the kingdom of Christ'"<sup>45</sup>. The priest "[leads] everyone into the Heavenly Jerusalem... Then the priest goes with confidence to the throne of the grace of God... and speaks to God. He converses... with uncovered face seeing the glory of the Lord..."<sup>46</sup> Then the laity was invited to partake of the Eucharist "so that it might be fulfilled that 'Today I have begotten you'"<sup>47</sup>. This particular detail is an apt parallel to the icon of the Theotokos in the Friday miracle, the subject of the image being the mother who begat the Savior and who, at the moment in which she was revealed by the lifted veil, also seemed to embrace the crowd in her arms. In Psellos' formulation, the coincidence between the entering crowds, the raised veil, and the now-visible Theotokos — who at this moment, post-lifted-veil, embraces the crowd just as she holds her son — is a means of manifesting the concept of union so profoundly imbricated in the very concept of the liturgy. On taking the Eucharist, the congregation becomes "eye-witnesses of the mysteries of God, partakers of eternal life, and sharers in divine nature"<sup>48</sup>. Thereupon, "the souls of Christians are called together to assemble with the prophets, apostles, and hierarchs... We are no longer on earth but standing by the royal throne of God in heaven, where Christ is"<sup>49</sup>. The union thus achieved is between heaven and earth, and Christians and Christ; in the Friday miracle, union is effected between the congregants and the Theotokos who, by opening her arms to them, seems to enfold them in a new sanctuary.

I postulate that the Blachernai miracle, as interpreted by Psellos, facilitates a similar notion of completeness and, indeed, the perfection of the congregation as does the consumption (conceptual or actual) of the Eucharist. The icon, which depicted the Theotokos and Christ, is made whole by its living "visitation",



or its prototype, which descends on it on the Friday evening after the prayers and hymns. But equally important is the fact that when the icon and the prototype become congruent, the people watching become *bodily* participants in it as described by Psellos. Just as the climax of the Eucharist requires and fulfills the need for communal participation by bringing together the bread and wine, the divinity, and the faithful, so too does the climax of the Blachernai miracle enable the coming together of the image, the divinity, and the miracle's audience as the Theotokos welcomes them into her arms and the very space in which her son resides.

### Hierotopy and the Friday miracle

If, as per Lidov's definition, hierotopy is conceived of as the creation of sacred space by human hands and acts, and which space at certain moments or over a long period manifests the irruption of the sacred or miraculous<sup>50</sup>, then the Friday miracle at the Blachernai certainly qualifies as a hierotopic phenomenon. As this essay has demonstrated, the miraculous raising of the veil and supposed transformation of the icon (the latter, according to Psellos) were deemed to be divine acts, but the ritualistic and material dimensions that accompanied the miracle were emphatically the acts and objects of humans, and intentionally shaped so as to evoke the most significant — albeit regular — performances enacted in and around the sanctuary. In doing so, those objects and acts memorialized the hierophany — manifested and/or signified by the raising of the veil and, possibly, the change in the icon as observed by Psellos — which constituted the core of the miraculous phenomenon at hand.

Veils, or textiles, play an exceptionally vibrant role in the history of the creation of sacred spaces and their proliferation over time<sup>51</sup>. Their forms, functions, and processes of manufacture (weaving, for instance) furnished rich materials and metaphors throughout Judaeo-Christian history and culture. An icon of the Annunciation from the Monastery of St. Catherine at Sinai, dated to the 12<sup>th</sup> century, is ample evidence of the visual weight accorded to the subject of cloth. (Fig. 4). The angel Gabriel approaches the Theotokos as she sits enthroned and engaged in the act of weaving. The scarlet ball of wool drops from her hands as she takes in Gabriel's announcement. Simultaneously, a golden ray emanating from the Holy Spirit above pierces her heart where the faint outline of a mandorla with an enclosed child is made visible; an embryo of sorts. The child is visually aligned with the fallen

4.  
*The Annunciation, 12th century CE, icon, wood with gold leaf, Monastery of St. Catherine, Sinai, Egypt*



ball of wool; as the Theotokos weaves from the latter, so does the former clothe himself in human flesh in her womb, and thus is woven the history of human salvation. Indeed, Evangelatou points out that Paul specifically accentuates the way to the Holy of Holies as opened to all Christians “through the veil”, that is, Christ’s body” (Hebrews 10:20)<sup>52</sup>. Christ himself, therefore, is figured as a veil which furnishes mankind the means of accessing the divinity through his Incarnation. In light of this exegetical strand, the Christ child held by the Theotokos in the Blachernai

icon might be read as yet another instance of a veil; or to put it another way, during the miracle the actual veil arose to reveal the veil incarnate held in the arms of his mother.

Psellos testifies to the exegetical resonance of cloth in the Friday miracle by likening the veil of the Blachernai icon to that of the Tabernacle; the raising of the former, according to him, signifies the shattering of the boundaries that separate the human and divine realms and, possibly also, icon and heavenly prototype. In other words, the moment when the veil raised itself was also the moment of perfect coincidence between the image, divine prototype and the audience now gathered in the church. The action of the veil recreates the space of the *templon*, as I have argued above; but critically, the Theotokos further engages in her own act of re-creation of “a new sanctum and inner refuge”. Like Russian dolls that encompass ever more figures within their wooden bodies scaled to appropriate dimensions, so too the icon of the Friday miracle in Psellos’ description refers to the creation of at least three distinct spaces as it unfolds: that of the actual *templon* and sanctuary of a prototypical Byzantine church; the icon’s space with the veil in front of it; and the space of the Theotokos’ body which, after the raising of the veil, accommodates both the human and divine (although, again, whether this is the Theotokos herself or her form in the icon is unclear). What may seem like an ‘embarrass des espaces’ is, however, a necessary redundancy, for it is through the reiteration of this most sacred part of the church, through ritual, iconic, and verbal means, that the miracle acquires a force *beyond* that of the mere action of a veil raising itself; it becomes an integral part of the physical and conceptual heart of the Byzantine church itself.

#### NOTES

<sup>1</sup> See the introduction and translation of Psellos’ account in the e-book by *Fisher E. A.* On Symeon the Metaphrast and On the Miracle at Blachernae: Annotated Translations with Introductions; hereafter cited as [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_FisherEA.Michael\\_Psellos\\_on\\_Symeon\\_the\\_Metaphrast.2014](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FisherEA.Michael_Psellos_on_Symeon_the_Metaphrast.2014) as requested on the website.

<sup>2</sup> *Papadopoulos J. B.* Les palais et des eglises des Blachernes. Thessalonike: Imp. de la Societe commerciale et industrielle de Macedoine, 1928; *Runciman S.* Blachernae Palace and its Decoration // *Studies in Memory of David Talbot-Rice* / Eds. Giles Robertson and George Henderson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1975, Pp. 277–283.

<sup>3</sup> *Wortley J.* The Marian Relics at Constantinople // *Greek, Roman and Byzantine Studies* 45 (2005): Pp. 171–187.

<sup>4</sup> See *Constantinus Porphyrogenitus.* De cerimoniis aulae byzantinae, in *Patrologia Graeca* 112: 1021 for the bath at the Blachernai. See also the comments in

*Angelova D.* Sacred Founders: Women, Men, and Gods in the Discourse of Imperial Founding, Rome through Early Byzantium. Berkeley: University of California Press, 2015, P. 179.

<sup>5</sup> [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_FisherEA.Michael\\_Psellos\\_on\\_Symeon\\_the\\_Metaphrast.2014](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FisherEA.Michael_Psellos_on_Symeon_the_Metaphrast.2014)

<sup>6</sup> *Barber Ch.* Michael Psellos: Seeing through Painting // *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium.* Leiden: Brill, 2007, P. 81.

<sup>7</sup> *Wortley J.* Hagia Skepe and Pokrov Bogoroditsi: A Curious Coincidence // *Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204* / Ed. John Wortley. Farnham: Ashgate, 2009, P. 151; *Ryden L.* The Life of St. Andrew the Fool, 2 vols. Uppsala: Studia Byzantina Upsaliensia, 1995; *Mango C.* The Life of St. Andrew the Fool Reconsidered // *Rivista di Studi Bizantini e Slavi* 2 (1982), Pp. 297–313; and *Ryden L.* The Date of the Life of Andreas Salo // *Dumbarton Oaks Papers* 32 (1978), Pp. 129–155.

<sup>8</sup> *Lourie B.* The Feast of Pokrov, its Byzantine Origin, and the Cult of Gregory the Illuminator and Isaac the Parthian in Byzantium // *Scrinium VII–VIII.1* (2011–2012): Pp. 231–331.

<sup>9</sup> Studies on the miracle from an art-historical (as opposed to rhetorical or legal) perspective include *Barber Ch.* “Movement and miracle in Michael Psellos’ account of the miracle at Blachernae // *Envisioning experience in late antiquity and the middle ages* / Eds. Giselle de Nie and Thomas F.X. Noble, Farnham: Routledge, 2016, Pp. 9–22; idem, Michael Psellos: Seeing through Painting // *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium.* Leiden: Brill, 2007; *Pentcheva B. V.* Rhetorical images of the Virgin: the icon of the ‘usual miracle’ at the Blachernae // *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics* 38 (2000): Pp. 34–55; *Pentcheva,* Icons and Power: The Mother of God in Byzantium. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2006; *Papaioannou Eustratios N.* The ‘usual miracle’ and an unusual image: Psellos and the icons of Blachernae // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 51 (2001): Pp. 177–188.

<sup>10</sup> *Mango C.* The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-eternal Logos // *Deltion tes Christianikes Arhaiologikes Hetaireias* 17:4 (1993–1994): Pp. 165–170 at 168. See also the comments in *Pentcheva,* Rhetorical images of the Virgin. Pp. 45–46.

<sup>11</sup> *Barber Ch.* Michael Psellos: Seeing through Painting. Pp. 81–82.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Lidov A.* The Flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space // *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* / Eds. E. Thunø and G. Wolf, Rome, 2004, Pp. 291–321.

<sup>14</sup> Among the many studies by Lidov on this topic, I have made particular reference to the following: *Lidov A. M.* Hierotopy. The Creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history // *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia.* Moscow: Progress–Tradition, 2006, Pp. 32–58.

<sup>15</sup> The translation is from *Ciggaar K.* Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55 // *Revue des Études Byzantines* 53 (1995): Pp. 117–140, especially 121–122.

<sup>16</sup> See the comments in *Carr W.* Court culture and cult icons in Middle Byzantine Constantinople // *Byzantine Court Culture from 829–1204* / Ed. Henry Maguire. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1997, p. 91.

<sup>17</sup> See the translation and discussion in *Pentcheva*. Rhetorical Images of the Virgin. Pp. 45–46.

<sup>18</sup> *Pentcheva*. Icons and Power, p. 76.

<sup>19</sup> Literature on the Kastoria icon includes *Belting H*. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium // *Dumbarton Oaks Papers* 34–35 1980/81, Pp. 1–16; *Annemarie Weyl Carr*'s catalogue entry in *The Glory of Byzantium* / Eds. Helen Evans and William D. Wixom, New York, 1997, Pp. 125–126; *Sharon E. J. Gerstel*. An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen // *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*. Washington D.C., 2007, Pp. 142–143; and *Francis Ph*. Harness the Dying Breath: The Twelfth-Century Kastoria Icon in the Christian Imagination // *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 4, 2004, Pp. 210–225.

<sup>20</sup> *Pentcheva*, Icons and Power, Pp. 56, 59, 63.

<sup>21</sup> *Hilsdale C. J*. Byzantine art and diplomacy in an age of decline. New York, 2014, p. 258.

<sup>22</sup> See the excerpt in *Ciggaar K*. Une description de Constantinople. Pp. 117–140, at 121–122.

<sup>23</sup> [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_FisherEA.Michael\\_Psellos\\_on\\_Symeon\\_the\\_Metaphrast.2014](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FisherEA.Michael_Psellos_on_Symeon_the_Metaphrast.2014).

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_FisherEA.Michael\\_Psellos\\_on\\_Symeon\\_the\\_Metaphrast.2014](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_FisherEA.Michael_Psellos_on_Symeon_the_Metaphrast.2014).

<sup>26</sup> *Evangelatou M*. Krater of Nectar and Altar of the Bread of Life: The Theotokos as Provider of the Eucharist in Byzantine Culture // *The Reception of the Mother of God in Byzantium: Marian Narratives in Texts and Images* / Eds. Thomas Arentzen and Mary B. Cunningham. New York: Cambridge University Press, 2018, p. 91.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>29</sup> *Arentzen Th*. The Dialogue of Annunciation: Germanos of Constantinople versus Romanos the Melode // *The Reception of the Virgin in Byzantium*. Cambridge, 2019. P. 160.

<sup>30</sup> *Chatterjee P*. The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries. New York: Cambridge University Press, 2014. Pp. 30–66.

<sup>31</sup> See *Barber*, *Contesting the Logic of Painting*. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium. Leiden: Brill, 2007; and the chapter “Michael Psellos: Seeing through Painting” in particular.

<sup>32</sup> *Chatterjee*, *The Living Icon in Byzantium and Italy*. Pp. 30–66.

<sup>33</sup> *Taft R. F*. The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm // *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980–1981). Pp. 53–54.

<sup>34</sup> For literature on the *aer* and its functions, see *Millet G*. Broderies religieuses du style byzantine. Helene des Ylouses: College de France, 1947; *Johnstone P*. The Byzantine tradition in church embroidery. London: Alec Tiranti, 1967; *Taft R. F*. The Great Entrance: A history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the liturgy of St. John Chrysostom. Rome: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1978; *Belting Hans*. An image and its function in the liturgy: The man of sorrows in Byzantium // *Dumbarton Oaks Papers* 34:35 (1980/81): Pp. 1–16 at 3; *Marinis Vasileios*. Architecture and ritual in the churches of Constantinople: ninth

to twelfth centuries. New York: Cambridge University Press, 2014. P. 22; *Woodfin Warren T*. The embodied icon: Liturgical vestments and sacramental power in Byzantium. New York: Oxford University Press, 2012. P. 125; *Betancourt R*. The Thessalonike epitaphios: Notes on use and context // *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 55 (2015): Pp. 489–535.

<sup>35</sup> *Marinis Vasileios*. Defining Liturgical Space // *The Byzantine World* / Ed. Paul Stephenson (London and New York: Routledge, 2010). P. 286.

<sup>36</sup> For the templon in general, see *Gerstel Sh. E. J*. Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle, WA.: University of Washington Press, 1999; and the essays collected in: *Thresholds of the Sacred*. Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West / Ed. Gerstel. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2007.

<sup>37</sup> *Marinis Vasileios*. Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries. New York: Cambridge University Press, 2014. P. 46.

<sup>38</sup> *Taft Robert F., S.J*. The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither? // *Thresholds of the Sacred* / Ed. Gerstel. P. 46.

<sup>39</sup> *Ibid.*, Pp. 45–46.

<sup>40</sup> See *Marinis*. Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople, 46, and *Gerstel*, Beholding the Sacred Mysteries.

<sup>41</sup> *Wybrew Hugh*. The Orthodox Liturgy: The Development of the Eucharistic Rite in the Byzantine Rite. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 2003. P. 139.

<sup>42</sup> *Betancourt R*. A Byzantine Liturgical Commentary in Verse: Introduction and Translation // *OCP* 81 (2015): Pp. 433–472, esp. 437–440.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>44</sup> *Wybrew*, The Orthodox Liturgy, p. 139.

<sup>45</sup> *Torgerson Jesse*. Time and Again: Early Medieval Chronography and the Recurring Holy First-Created Day of George Synkellos // *Time: Sense, Space, Structure* / Ed. Nancy Van Duesen and Leonard Koff. Leiden: Brill, 2016. Pp. 50–51.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 51.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 52.

<sup>50</sup> *Lidov*. Hierotopy. The Creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history. Pp. 32–58.

<sup>51</sup> A few salient articles on the subject are *Weyl Carr Annemarie*. Threads of Authority: The Virgin Mary's Veil in the Middle Ages // *Robes and Honor: The Medieval World of Investiture* / Ed. Stewart Gordon. New York: Palgrave Macmillan, 2001. Pp. 60–93; *Lidov*. The Temple Veil as a Spatial Icon Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy // *ICON* 7 (2014): Pp. 97–108; and *Evangelatou M*. The purple thread of the flesh: The theological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of the Annunciation // *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium: Studies presented to Robin Cormack* / Eds. Antony Eastmond and Liz James. Burlington, VT.: Ashgate, 2003. Pp. 261–279.<sup>52</sup> *Evangelatou*. The purple thread of the flesh. P. 264.13,2

## Икона и Евхаристия: пятничное чудо в Константинополе

Одно из самых волнующих упоминаний воздуха как сакрального элемента встречается в рассказе византийского ученого Михаила Пселла о так называемом «обычном чуде» или «пятничном чуде», которое регулярно происходило в Константинополе в XI веке: каждую пятницу вечером во Влахернском квартале в северо-западной части города большие толпы людей собирались у одноименной церкви, чтобы восхититься поразительным зрелищем: пелена, закрывающая икону Богородицы и младенца Христа, взлетала в воздух без каких-либо вмешательств со стороны людей. Завеса оставалась в этом положении весь вечер, пока не упала снова без посторонней помощи на следующее утро. Описывая чудо, Пселл утверждает, что в кульминационный момент прямо перед ним завеса поднялась, «как будто ее мягко шевельнуло дуновение воздуха». Хотя он приписывает это дуновение Святому Духу, Пселл не говорит однозначно, что действительно воздух помог сдвинуть завесу; скорее, он формулирует свое замечание так, чтобы передать возможность очень мягкого движения завесы воздухом, легким и невыразимым, как дыхание. Любопытно, что Пселл также замечает, что, как только завеса поднялась, «...одновременно *изменяются и черты самого образа*, поскольку, я думаю, его посещает Божественная Дева, делая в этот момент обычно невидимое видимым. ...Занавес поднимается как для того, чтобы раскрыть нам истину, сокрытую в символах, так и для того, чтобы явить чудо тем, кто верит, и чтобы разрушить стену, которая мешает нашей близости с Богом. ...Покров таинственно поднимается для того, чтобы Богородица мистически приняла в свое лоно входящую толпу, предоставляя ей новое сокровенное святилище и нерушимое убежище».

В этой статье я решила сосредоточиться на до сих пор малоизученном аспекте «пятничного чуда»: его связи с более широкой палитрой византийского церковного простран-

ства и литургии. Я исхожу из двух основных обстоятельств: во-первых, форма чуда (икона, покрытая, а затем обнаженная завесой) имеет поразительное буквальное и метафорическое сходство с концепцией и материалом Евхаристии, и описание Пселла уверенно подталкивает к выводу, что изменение иконы, происходящее вместе с движением завесы, является одним из осязаемых последствий чуда. Во-вторых, я показываю, что акт сокрытия иконы завесой, за которым следует ее явление, сродни функции темплона, или барьера святилища, который, несмотря на свое появление еще в VI веке н. э. (согласно, например, описанию Павла Силенциария сооружения в соборе Святой Софии), сделался заметной частью церковного пространства только в средневизантийскую эпоху.

Евхаристия и темплон — объекты с богатой символикой с точки зрения их формы и функции. Дискурс Пселла убедительно свидетельствует о том, что образ, вокруг которого разворачивается «пятничное чудо», ведет себя как Евхаристия с точки зрения фундаментальной трансформации, которую претерпевает, прежде чем будет открыта для всеобщего обозрения. Сходство, которое описывает Пселл, еще больше подкрепляется сходством между описанными им ритуалами, предшествующими «чуду», и теми, которые совершались во время Великого входа Божественной литургии. Точно так же темплон представляет собой интригующее сооружение, предназначенное как для сокрытия, так и для раскрытия, иногда очень быстрого, образов и звуков, сопровождающих совершение святых таинств у алтаря, самого священного места церкви. Поскольку завеса над иконой то скрывает, то обнажает пространство, в котором выполняются священные обряды, можно утверждать, что «пятничное чудо» становится убедительной квинтэссенцией некоторых наиболее важных моментов и пространств византийской литургии.

## ST PAUL'S ASCENT TO HEAVEN (2 COR 12:1–10) IN THE BYZANTINE THEOLOGICAL TRADITION

### Introduction

The heavenly world was a reality that was vividly present to the minds of thoughtful Byzantines, who nonetheless did not reduce that world to anything like a uniform representation or construct. This was partly due to what they understood to be the nature of mystical experience, and the inability of bringing such experience to expression in language. But it was also due to the differences between popular and biblical understandings of heaven and those inherited from Greek physics and astronomy. According to the biblical tradition, heaven was located above the “firmament”, a solid vault or dome suspended over the earth, which divided the waters on earth from the waters above the firmament, which latter fell upon the earth as rain, hail, or snow (cf. Gen 1:6)<sup>1</sup>. The Greek conception, on the other hand, envisioned a series of seven heavens, understood as seven rotating spheres nested one within the other, each one in contact with the sphere immediately above it and the one below it. More often than not, elements from the two traditions were variously combined. The Byzantine commitment to both accounts can be clearly seen in the writings of John of Damascus, whose essay on the nature of heaven includes a significant survey of contemporary science and astronomy<sup>2</sup>.

Whereas it might seem obvious that the heavenly world was at the very least a *celestial* reality, even this was not always clear inasmuch as the Apostle Paul had identified or at least associated his ascent to the “third heaven” with a visit to “paradise” (2 Cor 12:1–10), which latter was a decidedly *terrestrial* reality (though this too was debated)<sup>3</sup>. Writers of popular religious works were

more interested in an earthly or at least sense-perceptible paradise, whose precise location they sought to discover, and whose topography they endeavored to describe. These accounts are often concerned with the state of souls after death, which many believed resided in “paradise”<sup>4</sup>. Writers with more strictly theological or spiritual interests, on the other hand, would not have denied the truth of these popular accounts, but their focus was not on the exterior form or appearance of heaven (or paradise), but rather on its spiritual nature, along with the initiatory and intellectual processes required to enter such a state. In other words, their concern was not directed to the physical nature of the place to which the soul traveled, but to the inward disposition of the spiritual traveler. These traditions were not necessarily in tension or competition with each other, but rather reflected differences in audience, literary genre, and the aims and interests of individual writers and schools.

This study focuses primarily on the latter of these two traditions, that is, on the works of theological and spiritual writers, which will be explored and analyzed through the rubric of St Paul’s celebrated ascent to the third heaven, described in his second letter to the Corinthians (2 Cor 12:1–10). Paul’s account is the only firsthand description of an ascent to heaven to have survived from the first century<sup>5</sup>. It is tantalizingly brief — around fifty words — little more than an elliptical digression about “visions and revelations” embedded in a larger series of arguments. In the tradition of ironic boasting, Paul ascribed the experience to a “certain man who was caught up (ἀρπαγέντα) into the third heaven”, though he afterwards states that this man was “caught up into paradise”, where he heard “ineffable words that cannot be spoken”. To complicate matters further, Paul claimed not to know whether this experience took place “in the body or out of the body”. Readers were consequently left to wonder about the precise relation of the third heaven to paradise, which some took to be one and the same location, while others understood the apostle to be describing two separate ascents, and thus two separate revelations, or perhaps a single ascent that unfolded in two distinct stages<sup>6</sup>. Further problems arose over whether or not this was a spiritual or a bodily experience; and, not least, Paul’s letter said nothing about the content, meaning, or purpose of the heavenly revelation, or why the words that were heard could not be communicated to others<sup>7</sup>.

## The Patristic Period

Despite these ambiguities — or perhaps because of them — the story of Paul’s ascent attracted considerable interest throughout the patristic and Byzantine periods. On the whole, the Greek Church Fathers accepted the account as entirely fitting and natural, recognizing in Paul’s rapture a paradigm for their own spiritual experiences. This connection was partly authorized by Athanasius’s influential *Life of Antony*, in which the Desert Father is described as being “carried off (ἀρπαγέντα) in thought, as if he was outside himself being guided into the air”. Antony’s ascent is compared to that of Paul’s, and it allows him to behold what Paul called the “ruler of the authority of the air” (Eph 2:2)<sup>8</sup>. The content of these aerial visions could vary, but they almost always took Paul as their model. Palladius, for example, recounts an episode in which Evagrius experienced a similar flight of ecstatic transport: “As I was meditating on one of the prophets in the middle of the night, I was enraptured and saw myself suspended in the air, elevated as far as the clouds, and I took in the entire world with one glance . . . Afterwards I found myself again with the book in hand, and I do not know how I had been elevated up to the clouds, whether in the flesh, I do not know, God knows it, whether in the spirit, I do not know (cf. 2 Cor 12:3)”<sup>9</sup>.

The use of the Pauline narrative as a model for Christian mystical experience was much older than the fourth century, and had appeared in highly developed form already in Origen’s *Commentary on the Song of Songs*, which conflates the heavenly bridegroom’s “inner chamber” with the apostle’s “third heaven”. Origen’s *Commentary* survived only in a Latin translation, though the passage linking Paul’s ecstasy with Christian mystical experience is extant in Greek in the *Catena on the Song of Songs* compiled by Procopius of Gaza (ca. 460–526)<sup>10</sup>. Origen, moreover, was deeply devoted to the writings and person of Paul, who provided him with the fundamental principles of his spiritual exegesis<sup>11</sup>. “If one desires to be a Christian and a student of Paul”, Origen contended, “let him pay attention when Paul says that the law is spiritual”<sup>12</sup>. In the school of Paul, spiritual exegesis was not the application to the sacred text of conventional exegetical methods, but called for the personal transformation of the exegete. The symbol of this change was Paul’s ascent to the third heaven, which Origen understood both as a living model for the soul’s passage from visible to invisible realities, and as a paradigm for the exegetical movement from “letter to spirit” (2 Cor 3:6; cf. Rom 2:29, 7:6)<sup>13</sup>. Origen’s model, which was at once exegetical and existential, encompassed the entire sequence

of mystical ascent, and would subsequently be developed by a large number of later patristic and Byzantine writers.

## Maximus the Confessor

An elaborate example of such development is found in Maximus the Confessor’s *Ambigua to John*<sup>14</sup>. In this passage, Maximus interprets Paul’s ascent in the framework of spiritual progress and the theology of divinization. He is not concerned with producing a map of the heavens, but in charting the inner experience of the celestial traveler. He notes that the potential for divinization is not a capacity inherent in human nature, but instead is the activity of divine grace, the reception of which requires a person to “go outside of himself”, that is, to enter a state of ecstasy, for which Paul provides the key example. Maximus subsequently embarks on an interpretation of the apostle’s ascent, which, he argues, unfolded according to the three stages of purification, illumination, and mystical union<sup>15</sup>.

The first stage encompasses (1.1) the “practical philosophy” of asceticism, or (1.2) a renunciation of nature through virtue, or (1.3) a state of dispassion. The second stage is marked by (2.1) the transcendence of thoughts generated by sense perception, or (2.2) the transcendence of time and space (i.e., the irreducible conditions in which objects of perception have their existence), or (2.3) “natural contemplation”, which is the comprehension of the intelligible and ultimately divine foundations of physical reality. The third and final stage is either (3.1) “dwelling” in God, (3.2) a restoration by grace to one’s divine source, or (3.3) initiation into “theological wisdom”. Because the final triad is an ecstatic state marked by the cessation of both sensation and intellection, it is “not something that the apostle accomplished, but something that befell him”, and the only “activity” in actual operation belonged wholly to God<sup>16</sup>.

As for the meaning of the “third heaven”, Maximus offers two interpretations. It is either (1) the “boundary” or “limit” of each of the three stages that Paul attained, or (2) the “three orders of angels immediately above us”<sup>17</sup>. Through these orders Paul ascended by a process of negation and affirmation. By negating the knowledge of one angelic order, the apostle was initiated into the order immediately above it, “for the positive affirmation of the knowledge of what is ranked above is a negation of the knowledge of what is below, just as the negation of the knowledge of what is below implies the affirmation of what is above”. This process comes to a halt with the final negation of the “knowledge of God”, beyond which

there can be no further affirmations, “since there is no longer any boundary or limit that could define or frame the negation”<sup>18</sup>.

According to Maximus, the fact that Paul could not determine whether he was “in the body” or “outside the body” was the natural result of the apostle’s temporary loss of corporeal sensation and intellection. Insofar as Paul had gone outside himself in ecstasy, his power of sense perception was inactive, and thus he was not “in the body”. But neither was he completely “outside the body”, insofar as his “intellective power was inactive during the time of his rapture». Maximus avers that this is also why the words Paul heard could not be repeated, for having sounded, as it were, in a realm beyond mind, they could not be grasped by ordinary thought, spoken in ordinary speech, or perceived by ordinary human hearing. Maximus concludes this complex interpretation by construing Paul’s threefold ascent as an expression of the spiritual progress that results from a life lived according to the Pauline virtues of “faith, hope, and love” (1 Cor 13:13)<sup>19</sup>.

In Maximus’s reading of 2 Corinthians 12:1–4, Paul’s rapture is fully identified with mystical ascent and the experience of divinization. What Paul’s account might reveal about the structure and organization of the celestial world is of little interest to him. Instead, the three heavens signify — indeed simply *are* — the three stages of the spiritual life and their respective modes of cognition. The movement of ascent is thus a progression from lower to higher modes of cognition as the soul is increasingly abstracted from its bodily senses, passing into a realm beyond intellect. The condition of being “caught up”, of being “outside oneself”, allows for an immediate experience of God in ecstasy, so that Paul’s rapture, far from being a unique or extraordinary event, coincides with the end for which Christian life is but a preparation, namely, the experience of divinization. Among later Byzantine writers, this would become the standard interpretation of 2 Corinthians 12:2–4, so that every saint has the potential to become “another Paul (ἕτερος Παῦλος), caught up to the third heaven of theology”<sup>20</sup>.

Maximus’s interpretation is closely based on the theology of Dionysius the Areopagite, in whose system it is part of a dynamic meeting of two ecstasies, so that the soul’s ecstasy toward God is met by the ecstasy of God toward the soul. While Dionysius acknowledges that this is a “daring” thing to say, he nonetheless places it at the heart of his vision of the universe, namely, that the divine itself is subject to the ecstasy of love, being drawn “outside itself” (ἔξω ἑαυτοῦ) in its loving and providential care

for creation. Accordingly, the ecstasy of Paul serves as a micro-cosmic frame for the larger narrative of the ecstasy of God in creation<sup>21</sup>. Dionysius himself, however, never cites 2 Corinthians 12:1–10, and thus he never mentions Paul’s ecstatic ascent into the heavens, probably because such an ascent violated the fixed boundaries of his heavenly hierarchies.

This omission was noted by Dionysius’s first commentator, John of Scythopolis, who tacitly corrected it in his *scholia*. For John, the connections between Paul and the *corpus Dionysiacum* were obvious: “The letters of Paul show the authenticity of these writings, and most especially the faultlessness of all these teachings”<sup>22</sup>. For him, the theology of the Dionysian writings is an extension of, and thus corroborated by, the theology of Paul. John’s recognition is borne out in his *scholia*, which systematically draw parallels between the *corpus* and Paul’s letters. Thus John avers that Paul’s knowledge of the angelic hierarchies was obtained during his rapture to the “third heaven” (2 Cor 12:2): “Here I think Dionysios is speaking of none other than St Paul, for he alone was taken up into the ‘third heaven’ and initiated into these things”<sup>23</sup>.

## The Middle Byzantine Period

### *John Geometres*

The interpretive traditions described above found general acceptance among Byzantine theologians and intellectuals. These traditions nevertheless continued to evolve and were adapted to meet the needs of a changing church and society. With the development of the feast of the Dormition and its establishment in Constantinople, Paul’s rapture was put to new use, and became the means by which Paul was able to be present at the burial of the Mother of God, having been transported there through the air on a cloud<sup>24</sup>.

An important witness to this tradition is John Geometres (ca. 935/40–1000), who flourished in Constantinople in the second half of the tenth century. Geometres was the poet laureate of his day, but also produced a large body of outstanding ecclesiastical literature. Among his festal orations is a homiletic treatise written for the feast of the Dormition, generally referred to as the *Life of the Virgin Mary*. The work remains unpublished, except for the section on the Dormition which was edited and published with a French translation in 1955 by Antoine Wenger. Because the text

is not well known, I shall cite the relevant passage in full. As we shall see, Geometres presents a synthesis of virtually all of the exegetical, scientific, and spiritual discourses that Byzantine culture had brought to bear on Paul's ascent to heaven:

Certain men, by no means insignificant in number or lacking in knowledge, have written about Paul and his rapture into the third heaven, saying that he was caught up in a cloud so that he might be present at the departure of the Virgin from earth to heaven—a rapture which he himself revealed to us (2 Cor 12:2) — even though such an identification of the two events is contested by many. For example, some think that by means of the phrase, “as far as (ἕως) the third heaven” (2 Cor 12:2), Paul was referring to the belt of planets in the heavens, since Scripture frequently says “heaven” when it means “air” and especially “aether,” as when it speaks of the “birds of heaven” (Gen 2:19; Ps 8:9; Mt 6:26), or the “planets” (Is 13:10; Mt 24:29; Apoc 6:13) or the “fixed stars” (Ex 32:13; Heb 11:12) of heaven. Among the stars, some are farther away and some are closer, their belts being determined by their relative distances. Those who hold these views conclude that Paul saw things beyond the ocean, or which were near the ocean, including paradise itself<sup>25</sup>. Others believe that the “third heaven” is the intelligible heaven, which exists beyond the two sensible heavens. Of these two, one of them, the firmament (cf. Gen 1:7), may be grasped by the senses owing to its functions and physical form; the other is by nature potentially visible, just as the first one is, but because it is located beyond the firmament it is concealed from our sight. It seems to me that one can see something here that is even more sublime and more appropriate, and at the same time worthy of Paul's vision. The “third heaven” would be the third order of heavenly angels, which Scripture often calls “heavens,” though not so much the angels themselves as their ranks and positions, just as we call the belts of stars “the heavens». This third order, commencing from

below, would be the Principalities, but from above would be the Seraphim<sup>26</sup>. Reaching this height, and being raised beyond the first two ranks, Paul became a seer of things beyond vision and a hearer of things beyond sound. He also saw Christ in the flesh, so that he would not be lacking anything with respect to the other apostles, and it was from Christ that he heard those ineffable words or mysteries (2 Cor 12:4). And this was not all, since he also enjoyed other heavenly visions and sounds, and thus he learned the harmonious arrangement, dignity, and beauty of the angelic and other heavenly orders, as well as the wisdom and delightfulness of their songs. It is obvious that Paul confided the greater part of these marvels — those, at least, which can be spoken by the tongue and heard by the ear — to his disciples Dionysius the Areopagite and Hierotheos, as Dionysius attests when speaking about himself and Hierotheos. But enough about heavens and raptures, and whether there was only one such rapture, or if the one described in Scripture was different from this one, and of what sort they were and how they took place. Let it be as each one believes, since it is sufficient for us to acknowledge that Paul was present, having been brought there on a cloud<sup>27</sup>.

In these two paragraphs, Geometres brings together multiple scriptural passages, traditional biblical exegesis, apocryphal and liturgical traditions, and Greek science. Paul's language is explained on the basis of parallel terms in Scripture, but at the same time is opened up and expanded in light of astronomy. Thus the outer edge of Paul's “third heaven” is said to be either the belt of planets or the fixed stars. In addition to these biblical and scientific elements, Geometres also offers an interpretation of Paul's ascent that is more strictly theological and spiritual. His remarks about the angelic orders clearly indicate knowledge of the *corpus Dionysiacum* and perhaps the work of Maximus the Confessor. Paul's revelations are ascribed directly to Christ, perhaps due to the Byzantine belief that Paul's rapture took place on the road to Damascus, when the resurrected Christ appeared in glory and spoke directly to the apostle (cf. Acts 9:1–19). We shall return to this question in a moment.



### Niketas Stethatos

A monk of the Studios monastery, Niketas Stethatos (ca. 1005–1085) wrote a short treatise called, *A Contemplation of Paradise*. Written as an exegetical and spiritual exercise, “paradise” for Stethatos is not primarily the historical Garden of Eden, which he says belongs to an era that is past, and is now forever closed to human beings. He speaks instead of a second, noetic paradise, which is an interior reality—a kind of *locus* to be sure, though no longer mapped onto an external cosmos, but existing within the human microcosm. Stethatos identifies this second paradise with Paul’s “third heaven”, to which all human beings potentially have access. By virtue of the Incarnation, all creation may now serve as paradise, because through the spiritual contemplation of nature, the faithful may ascend to heaven and to God himself<sup>28</sup>. In the case of Paul, the apostle ascended into the “third heaven of theology”, entering into the “dark cloud of theology and into another (*ἄλλον*) paradise”, which enabled him to understand and teach the doctrines of the Trinity and the Incarnation<sup>29</sup>. By making Paul’s ascent a strictly interior experience, Stethatos presents that experience as available to all, affirming that every human soul has the possibility to enter into the same paradise that St Paul entered. Like the apostle, every human person can partake symbolically of the Tree of Life, and hear “ineffable words” from the Tree of Knowledge — or, rather, such a person will himself become entirely a divine paradise, and the dwelling of the undivided Trinity, having God himself planted in the center of his heart like a Tree of Life, burgeoning with the fruits of immortality<sup>30</sup>.

### Michael Psellos

The Byzantine intellectual, philosopher, writer, and statesman, Michael Psellos (ca. 1017–1081), composed 150 treatises on religious topics, nearly half of which deal with passages from Scripture, including a little-known treatise on Paul’s rapture into the third heaven. He also produced a large number of exegetical poems, including a *Commentary on the Psalms* of more than 1300 lines; a separate work *On the Inscriptions of the Psalms*; a *Commentary on the Song of Songs* of more than 1200 lines and indebted to Gregory of Nyssa; a *Commentary on the Six Days of Creation*, along with a large number of short poems on biblical personages, themes, and events<sup>31</sup>.

Psellos begins his treatise, *On the Words of St Paul: “I Know a Man in Christ who Fourteen Years Ago” (2 Cor 12:2)*, by contextualizing the narrative of Paul’s rapture within the larger argument of Paul’s letter.<sup>32</sup> He then embarks on his interpretation of the passage by noting that, “if *any* man is in Christ, he is, by virtue of that relationship, borne aloft in Christ and raised to heaven”. The foundation for this is the *imago Dei*, since to be “in Christ” means to have “preserved intact the relationship of the image to its divine archetype”. As earlier writers had done, Psellos’s interpretation guarantees that Paul’s individual experience is but the paradigmatic instance of a universal human possibility. He then considers different Pauline meanings of the term “man”, so that the “man in Christ” is the man of virtue, which, he says, is exactly what Paul was, and thus anyone who is in Christ will be raised to heaven just like the apostle.

Psellos’s next task is to explain why Paul speaks of “three heavens” when the creation account in Genesis mentions only one (cf. Gen 1:1). He notes that even the Greeks posited only one heaven, though they divided it up into multiple spheres. Psellos suggests that, beyond the heaven created by God, which Scripture calls the “firmament”, a second heaven can be spoken of only through a misuse of language, since it can refer only to the surrounding air. Paul was thus first taken up into the air (the “first” heaven), and, passing beyond the firmament (the “second” heaven), found himself in a celestial region that he described as a “third” heaven.

Like many writers before him, Psellos must also explain how this “third heaven” relates to “paradise”. He notes that previous exegetes argued that Paul experienced two separate ascents or raptures. Psellos judges this to be the correct interpretation since it finds support in the evidence of the letter. In heaven, Psellos contends, no words of any kind could have been uttered in the apostle’s hearing. To the contrary, Paul, in a state of ecstasy, was overwhelmed by the divine light (as he was on the day of his conversion), and by the singing of the angels, whose voices can be received by God alone. Sensory perception, on the other hand, is possible only in paradise and on earth. And whereas heaven is a noetic reality and circular in shape, paradise is a sense-perceptible realm where speaking and hearing are possible, because “paradise is a portion of the earth, located on a lofty height somewhere to the north, encircled by arctic winds”. Paul first visited the third heaven, whose perfect circular shape enabled his mind to move in a perfect circular motion. Afterwards, like a traveler

returning from an infinite ocean, he found shelter for his overwhelmed senses in the sensory harbor of paradise.

Psellos concludes this discussion with an intriguing musical metaphor. He says that while the ascent to the third heaven is truly and properly called a “rapture”, the second ascent, to paradise, should be “understood in a more musical sense”. This is because “those who are skilled in music say that the transition from a rising, high-pitched or acute sound to a descending sound that is tempered and diminished is called a ‘rapture’, which Hermogenes in his work *Concerning Ideas* states quite clearly”<sup>33</sup>.

Psellos here seems to allude to Neoplatonic and Neo-Pythagorean musical theories that were revived in late antiquity. As souls pass through the planetary spheres on their way to earth and back again, they hear the so-called music of the spheres<sup>34</sup>. It is fascinating that, while Paul certainly apprehends words and sounds, there is a sense in which he himself is a sound or tonal unit modulated in his descent from a higher to a lower register, so that the coherence of his consciousness corresponds to the overall coherence present throughout the cosmos.

## The Late Byzantine Period

### Gregory Palamas

Gregory Palamas was the leading figure in the late Byzantine Hesychast controversy. Standing at the end of a long tradition of reflection and commentary on the writings of Paul, Palamas asked how the great apostle was able to gain access to “the secret and hidden wisdom of God?” (1 Cor 2:7). How had he come to know “what no eye had seen, nor ear heard, nor ever entered the heart of man?” (1 Cor 2:9). How, indeed, had he come to know “the very depths of God?” (1 Cor 2:10). In his seminal work, *The Triads*, Palamas found the answers to these questions in Paul’s extraordinary visionary experiences. He argued that the apostle’s wisdom was imparted to him through his vision of a “light from heaven” on the day of his conversion (Acts 9:3–7, cf. 22:6–11, 26:12), and especially through the “visions and revelations” he received in the course of his subsequent “ascent to the third heaven” (2 Cor 12:1–4).

In discussing these events, Palamas underlines the power of the divinizing grace that transformed a “Saul” into a “Paul”, and it seems clear that this is the point toward which the entire argument of the first *Triad* had been moving<sup>35</sup>. Palamas sees in Paul’s

spiritual experiences nothing less than the definitive embodiment of the Hesychast spirituality attacked by his opponents<sup>36</sup>. He does not bring these experiences forward simply to use as proof texts in support of his theological arguments, but because he believes that Paul himself was the founder and model of a form of spiritual life that continued to be practiced by the Byzantine Hesychasts<sup>37</sup>.

Palamas’s understanding of Paul’s rapture falls squarely within the tradition of interpretation surveyed in this study, being primarily indebted to Dionysios and Maximos. Throughout the *Triads*, Palamas cites Paul’s account extensively, for which his opponents criticized him, though Palamas says little that is new<sup>38</sup>. Novelty, of course, was not his aim, though Palamas supplied a missing piece of the puzzle about whether Paul was “in the body or outside of it”. Palamas’s reading is based on the Dionysian and Maximian doctrine that the ecstasy of divinization involves a cessation of sensory and intellectual activities:

Now we see by means of sense perception, beings, and divisible symbols; but then, finding ourselves beyond such things, we shall see the timeless light directly, with no intervening veil, just as Paul, the most divine initiator into these things, revealed, saying: “Now we see through a glass darkly, but then, face to face” (1 Cor 13:12). By the word “now” he means the mode of contemplation that is accessible and appropriate to our nature, for he himself, having ascended beyond nature, and finding himself beyond sense perception and intellect, saw “invisible things”<sup>39</sup> and “heard things that are beyond hearing” (cf. 2 Cor 12:4), receiving within himself the “pledge” (2 Cor 1:22, 5:5; Eph 1:14) of that “rebirth” (cf. Titus 3:5) and the vision that accompanies it, which is why he said, “I knew” and “I heard” and “I saw”. These indeed seem to be the activity of perception. But he also said: “I do not know if it was the intellect or the body that perceived those things” — because such perception is beyond both sensation and intellect, for when one of the two is active, and because it is active, it apprehends and knows. This is why he added: “God knows” (2 Cor 12:3), for it was God who at that moment was active. Paul himself, however,

inasmuch as he had gone beyond what is proper to man by virtue of his union with God, saw invisible realities by means of the invisible, even though those realities, which became visible to him, never departed from their realm beyond perception<sup>40</sup>.

Palamas's interpretation carefully builds on the work of his predecessors, which he deftly intertwines with a range of Pauline themes and images. Paul's ascent to the third heaven is at the heart of Palamas's theological anthropology, with its sophisticated differentiation of human consciousness and complex strategies for uniting the human and the divine. In the ecstatic displacement of the self, the apostle is overtaken by the divine actor, who becomes his center, as well as the center of his activity, which is precisely why Paul says: "It is no longer I who live, but Christ who lives in me" (Gal 2:20)<sup>41</sup>.

### *The Divine Light*

In addition to Paul's ascent to the third heaven, his vision of the divine light on the road to Damascus (Acts 9:3–9, 22:6–11, 26:12–18) also figured prominently in the Hesychast controversy. As described by Luke in the book of Acts, Paul, while traveling to Damascus, was overwhelmed by a "light from heaven that flashed all around him", Temporarily blinded and falling to the ground, Paul heard the voice of Jesus, who called him to serve as the apostle to the gentiles (Acts 26:18). Palamas directly cites Luke's account of Paul's vision only in the last volume of his trilogy, written around 1340<sup>42</sup>. By that time, the debate had shifted away from the epistemological questions described above, and came to focus increasingly on the nature of the divine light, which according to Palamas's opponents was a mere "symbol" or "created phenomenon"<sup>43</sup>. Having already argued for the continuity of experience between Paul and the Hesychasts, Palamas affirmed that what the apostle beheld on the road to Damascus was nothing less than the eternal, uncreated energy of God, that is, the very same divine light seen by the Hesychasts.

By identifying the light of Paul's conversion with the uncreated light of God, Palamas was able to solidify two key points. In the first place, Paul's gift of divine wisdom is now revealed to have been communicated to him through the medium of the divine light<sup>44</sup>. It was not the "light of the mind" that illumined Paul, but the "power

of the Holy Spirit, dwelling in his soul, and which revealed to him the true knowledge of God"<sup>45</sup>. Receiving the Spirit of God, which "knows the depths of God" (1 Cor 2:11), Paul was granted to see what "no eye had seen, nor ear heard, nor ever entered the heart of man" (1 Cor 2:9). It was through this same light, moreover, that Paul received both the "eyes of Christ" and "the mind of Christ" (1 Cor 2:16), by means of which he was able to see and know the invisible God, for God is not "invisible to Himself," but "only to those who see and think with created eyes and minds". But to those whom "God has united Himself, becoming, as it were, their mind, how would He not give them His own vision and grace?"<sup>46</sup>

The second point follows from the first. If what Paul saw was the light of God, and if the light of God is the uncreated energy of God, then one had to conclude that what Paul did *not* see was the divine essence<sup>47</sup>. Palamas's opponents of course did not believe that Paul had seen God's essence, but because they refused to acknowledge the existence of the divine energies, they had no choice but to argue that Paul had seen nothing at all. This is not the place to enter into a detailed discussion of the essence-energies distinction, about which much has been written, and we may herewith conclude.

\*\*\*

The Paul of the modern Christian imagination is a figure that has been largely constructed in the wake of the Reformation. Justification by faith, the mutual exclusivity of law and Gospel, a radical doctrine of original sin and predestination, the repudiation of natural theology, and an opposition between faith and liturgical worship are among the predominant features of Paul as he appears in Wittenberg and Geneva<sup>48</sup>. But there is another Paul, who, though relegated to the margins of modern biblical scholarship, stands at the very center of the Byzantine exegetical and theological tradition. The Byzantine portrait of Paul places in bold relief the apostle's dramatic conversion experience, his vision of the divine light, his self-identification with Christ, and his ascent or "rapture" into the third heaven. These are features generally grouped under the now unfashionable category of Pauline "mysticism", and which remain by far the most neglected and misunderstood aspects of Paul's life and work<sup>49</sup>.

Against this background, it is not surprising that many modern scholars have found Paul's visionary experiences, and in

particular his ascent into the third heaven, disconcerting, if not a little alarming, inasmuch as the familiar Paul here changes into a believer in celestial wanderings. Accounts of “visions and revelations” (2 Cor 12:1), and of journeys to “heaven” and “paradise” (2 Cor 12:2, 4), make Paul seem more like a medieval Byzantine saint than a modern Protestant pastor, and argue for an image of the apostle as a man of “mystical” experiences in a way that scholars have found difficult to conceptualize.

Yet Paul’s letters, as well as Luke’s depiction of Paul in the book of Acts, tell us otherwise. These sources provide ample evidence of Paul’s visionary experiences, revelations, and ecstasies. They describe miracles not simply associated with him but caused by handkerchiefs and other objects that touched his body (Acts 9:12). Paul himself describes the indwelling of Christ and the Holy Spirit, and of his experiences of grace and spiritual transformation<sup>50</sup>. Of these, his ascent into heaven is simply the most dramatic, differing perhaps in degree but not in kind.

That Scripture presented one of the greatest figures of the Christian tradition ascending into heaven and paradise was an event that exegetes and theologians could not ignore. If the passage in question presented numerous interpretive difficulties, this did not deter commentators from seeking answers. Drawing on contemporary science and astronomy, commentators sought to determine the number of heavens that might exist above and beyond the earth. They considered the nature and qualities of the heavenly world, and whether or not human consciousness could grasp and understand realities in such a radically different environment. To cross the threshold of heaven required an ecstatic departure from the body and the movement of the mind into a higher mode of consciousness, a translation or modulation of the self into another realm of being, signaling a fundamental change of human subjectivity. Perception and awareness remained, but these activities no longer were wholly one’s own. Thus anything seen or heard in the new environment could only be expressed through paradox, and could never be translated directly into language. Paul admitted that he did not know if he was “in the body or outside of it” (2 Cor 12:2), not unlike his acknowledgement that, “It is no longer I who live, but Christ who lives in me” (Gal 2:20). Paul’s “being in Christ”, just like his ascent into heaven, would seem to eliminate or temporarily suspend his own subjectivity, yet Paul is still able to say “I”.

<sup>1</sup> On the biblical firmament and its reception in Byzantine theology, see *Nicholas [Maximos] Constatas*. *Symeon of Thessaloniki and the Icon Screen // Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* / Ed. Sharon Gerstel // *Dumbarton Oaks* (2006). Washington, D.C. Pp. 171, 173–74, 181.

<sup>2</sup> *John of Damascus*. *On Heaven*, in id., *On the Orthodox Faith* 20 / Ed. Boniface Kotter // *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, vol 2. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1973. Pp. 50–54; cf. *Basil of Caesarea*. *Hexaemeron* III.2–5 (SC 26bis: 190–216), who, writing in a still largely pagan world, is generally more critical of the philosophical tradition. Note that both authors cite Paul’s ascent to the third heaven (2 Cor 12:1–10).

<sup>3</sup> See *Wenger A.* *Ciel ou Paradis: Le séjour des âmes d’après Philippe le Solitaire*, *Dioptra*, Livre IV, Chapitre X // *Byzantinische Zeitschrift* 44 (1951): Pp. 560–69.

<sup>4</sup> Based largely on the words of Christ to the thief on the cross: “Truly I say to you, today you shall be with me in paradise” (Lk 23:43); cf. *Nicholas [Maximos] Constatas*. “To Sleep, Perchance to Dream”: The Middle State of Souls in Byzantine Literature // *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001): Pp. 91–124.

<sup>5</sup> *Gooder Paula R.* *Only the Third Heaven? 2 Corinthians 12:1–10 and Heavenly Ascent*. London and New York: T&T Clark, 2006, helpfully surveys a century of scholarship. Also helpful is *Tabor James D.* *Things Unutterable: Paul’s Ascent in Greco-Roman, Judaic and Early Christian Context*. Lanham: University Press of America, 1986; and *Roukema Riemer.* *Paul’s Rapture to Paradise in Early Christian Literature // The Wisdom of Egypt* / Ed. Anthony Hilhorst and George H. van Kooten. Leiden: Brill, 2005. Pp. 267–283.

<sup>6</sup> That Paul experienced two separate raptures, one to the third heaven and another to paradise, was argued by *Photios*. *Bibliotheca* 234 / Ed. René Henry // *Photius*, *Bibliothèque*, vol. 5. Paris: Les Belles Lettres, 1967. Pp. 85–86), and later seconded by *Michael Psellos*. *On St Paul’s Words: “I Know a Man in Christ who Fourteen Years Ago”* / Ed. Paul Gautier // *Michaelis Pselli Theologica*. Leipzig: Teubner, 1989, 1/111). See also *Leontius of Constantinople*. *On Pentecost*, who states that, while in paradise, Paul saw the “good thief” (cf. Lk 23:43) (CCSG 17:401); a view taken by *Euthymius Zigabenos*, *Commentary on 2 Corinthians*, who adds that Paul also saw there the “souls of the saints at rest” / Ed. Nikephoros Kalogeras // *Ἑρμηνεία εἰς τὰς ἸΔ’ Ἐπιστολὰς τοῦ Ἀποστόλου Παύλου καὶ εἰς τὰς Ζ’ Καθολικάς*, vol. 2. Athens: Perris, 1887. P. 480).

<sup>7</sup> Of course, writers of apocryphal works happily provided answers to these questions; cf. *Gooder*, *Third Heaven*. Pp. 104–127; and *Wright J. E.* *The Early History of Heaven*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Pp. 148–163.

<sup>8</sup> *Athanasios*. *Life of Antony* 65.2; 65.8–9 (SC 400:304, 306); cf. the *Saying of Abba Silouan* (PG 65:408D).

<sup>9</sup> Cited in *Gabriel Bunge*. *Spiritual Fatherhood: Evagrius Ponticus in the Role of Spiritual Father*. Crestwood, NY: St Vladimir’s Seminary Press, 2016. P. 27.

<sup>10</sup> *Origen*. *Commentary on the Song of Songs* 1 (GCS VIII/33:108–9); cf. *Prokopios*. *Catena in Canticum canticorum* (PG 17:253; PG 87:1552). See also *Gregory of Nyssa*. *Apologia in Hexaemeron*, who also describes Paul’s ascent into the third heaven as an “entrance into the innermost sanctuary of intelligible nature” (PG 44:121B).

<sup>11</sup> For discussion, see *Henri de Lubac*. Origen and Paul // History and the Spirit: Understanding the Scripture According to Origen. San Francisco: Ignatius Press, 2007. Pp. 77–86; and *Christoph Marksches*. Paul the Apostle // The Westminster Handbook to Origen / Ed. John McGuckin. Louisville: Westminster-John Knox, 2004. Pp. 167–169.

<sup>12</sup> *Origen*, Homily 6.1 on Genesis (SC 7bis:182–184).

<sup>13</sup> For Origen's use of Paul's ascent as an exegetical principle, cf. *Origen*, On First Principles 2.7.4 (SC 252:332); id., *Homily 4.2 on Exodus* (SC 321:120–122); id., *Homily 23.4 on Joshua* (SC 71:462–468); id., *Commentary on John 13.28–36* (SC 222:46–50); id., *Commentary on Romans 10.43* (PG 14:1290–1292); id., *Exhortation to Martyrdom 13* (GCS 1:13); id., *Contra Celsum 1.48* (SC 132:200–208); *ibid.*, 6.6 (SC 147:190–192); and *ibid.*, 7.43 (SC 150:114–116).

<sup>14</sup> *Maximus the Confessor* / Ed. Nicholas [Maximos] Constas // On Difficulties in the Church Fathers: Maximos the Confessor, The Ambigua, DOML 1. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014), Pp. 408–419 (= *Amb.* 20).

<sup>15</sup> In this passage, Maximus is commenting on *Gregory Nazianzus*, Oration 28.20 (SC 250:140), which describes Paul's rapture as a threefold "progress, ascent, or assumption to the third heaven". See also the Confessor's *scholion* on Paul's ecstasy / Ed. Beate Regina Suchla // Ioannis Scythopolitani, prologus et scholia in Dionysii Areopagite libri De divinis nominibus. Berlin: Walter de Gruyter, 2011. P. 188, lines 9–35 (in the apparatus).

<sup>16</sup> *Amb.* 20.2–4 (DOML 1:410–415).

<sup>17</sup> *Amb.* 20.4–5 (DOML 1:413–417); cf. *Zigabenos*, Commentary on 2 Corinthians: "Even though Paul appeared to live on earth, he was engaged in friendly competition with the angels, and so ascended to the third heaven" / Ed. Kalogeras, *Ἐπιμνησία*, 2:479; and *Chrysostom*, Encomium on St. Paul 2.8: "Let us consider the honors Paul received. He was caught up into paradise, into the third heaven, and made to share in secret words that man may not repeat (2 Cor 1:2–4). He deserved the honor for he walked the earth as if he were in the company of angels. Under the trappings of a mortal body he was angelic in his purity and, despite his human frailty, strove to be as angelic as the powers above" (SC 300:156). Placing Paul among angels is not inconsistent with the evidence of the apostle's letters, which depict a cosmos populated with multiple levels of angelic beings. In Rom 8:38–39, Paul mentions "angels, principalities, powers, heights, and depths", which are the names of various celestial powers. He is confident that the victory of Christ will be over "every principle, authority, and power" (1 Cor 15:24), which may likewise designate various orders of angels. His references to the "elemental spirits" of the cosmos (Gal 4:3; Col 2:80) also point to ruling spirits, possibly connected to planetary spheres (cf. Eph 2:2). In 1 Cor 2:6 he refers to the "rulers of the age", whose "god" is a demonic power (cf. 2 Cor 4:4), while Satan himself may appear as an "angel of light" (2 Cor 11:14).

<sup>18</sup> *Amb.* 20.5 (DOML 1:416–417).

<sup>19</sup> *Amb.* 20.6–7 (DOML 1:417–419).

<sup>20</sup> *Niketas Stethatos*. Gnostic Chapters 44 (*Φιλοκαλία* 3:336–37); id., *Practical and Theological Chapters* 104 (*Φιλοκαλία* 3:254); *Makarios*, On the Freedom of the Intellect 23 (*Φιλοκαλία* 3:230; PG 34:957B); and *Kallistos the Patriarch*, On Prayer 45, 49 (*Φιλοκαλία* 4:329, 332). See also *Neilos of Ancyra*, Discourse on Voluntary Poverty 27: "Perfect prayer is the rapture of the mind and the total cessation of sensory perception, and this is why Paul, when he was 'caught up

into the third heaven, did not know if he was in the body or not' (2 Cor 12:2). The same thing happened to him when he was 'praying in the temple and entered a state of ecstasy' (Acts 22:17–18) and heard the divine voice by means of the inner sense of his heart, for the sense of hearing, together with all the other bodily senses, ceases during the experience of ecstasy" (PG 79:1004B), cited by Gregory Palamas at *Triad* 1.3.18.

<sup>21</sup> *Dionysius the Areopagite*. On the Divine Names 4.13 / Ed. Beate Regina Suchla // Pseudo-Dionysius Areopagita, De Divinis Nominibus. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1990. P. 159, lines 9–14).

<sup>22</sup> *Prologue to the Scholia on Dionysius* (PG 4:21A), cited in *Rorem P. and Lamoreaux J.* John of Scythopolis and the Dionysian Corpus: Annotating the Areopagite. Oxford: Clarendon Press, 1998. P. 148.

<sup>23</sup> *Scholion on the Celestial Hierarchy* (PG 4:200D), cited in *Rorem and Lamoreaux*. John of Scythopolis. P. 158.

<sup>24</sup> A passage in Dionysius, *On the Divine Names* 3.2, was believed to allude to the Virgin's Dormition; cf. *Rorem and Lamoreaux*. John of Scythopolis, 199–200; and *Dell'Acqua Fr.* Pseudo-Dionysius and the Dormition of the Virgin // Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c. 500–900 / Ed. Francesca Dell'Acqua and Ernesto Sergio Mainoldi. London: Palgrave Macmillan, 2020. Pp. 239–282.

<sup>25</sup> *Wenger*. L'Assomption, 374, n. 1 (cited below, n. 26), sees in this an echo of Byzantine speculation regarding the location of the terrestrial paradise. Earth is surrounded by the waters of the ocean, beyond which is found paradise, though others located paradise in Africa, toward the source of the Nile, thought to be one of the four rivers of paradise; cf. *Ps.-Basil*. On Paradise // PG 30:64B. See also *Daniélou J.* Terre et Paradis chez les Pères de l'Église // *Eranos Jahrbuch* 22 (1953): Pp. 433–72; and *Wenger*. Ciel ou Paradis (cited above, n. 3).

<sup>26</sup> Dionysius counts nine choirs of angels, organized into three orders; the seraphim constitute the third choir of angels, and not the third order; Geometres's language here is not consistent.

<sup>27</sup> *John Geometres*. The Life of the Virgin 14–15 / Ed. Antoine Wenger, L'Assomption de la T.S. Vierge dans la tradition byzantine du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. Études et documents. Paris: Institut Français d'études byzantines, 1955. Pp. 372–376. Professor Christos Simelidis and I are currently working on a critical edition and English translation of the entire text of the *Life of the Virgin*.

<sup>28</sup> In Letter VI.1, written in response to someone who read and was critical of his *Contemplation of Paradise*, Stethatos argues that the word "paradise" denotes not simply the sensible garden planted by God for Adam and Eve, but rather has many meanings (*πολυσημαντος*), including a more spiritual understanding of paradise (SC 81:260). Later in the same letter (VI.8), he says that to understand the words of Holy Scripture only in the literal sense (*κατὰ τὸ γράμμα νοῶν*) is not to understand them at all (*οὐ νενόηκας*) (SC 81:268).

<sup>29</sup> *Contemplation of Paradise* 55 (SC 81:220).

<sup>30</sup> *Ibid.* 58 (SC 81:224). In letter IV.1, Stethatos argues that if this experience is available to all, then it was also available to the saints, including Paul's disciple, Dionysius the Areopagite, who was subsequently able to describe in detail the various orders of angels (SC 81:236). In Letter VI.8, he will say that the paradise that Paul entered is the same one that "Basil the great entered" (SC 81:268, lines 15–16).

<sup>31</sup> Psellos played a leading role in the eleventh-century Byzantine revival of Neoplatonism, and whereas his philosophical writings have received considerable attention from scholars, there are to my knowledge no studies dealing with his biblical exegesis.

<sup>32</sup> The text has been edited by *Paul Gautier*. *Michaelis Pselli Theologica* 1. Leipzig: Teubner, 1989. Pp. 107–113.

<sup>33</sup> Ed. Hugo Rabe. *Hermogenis Opera*. Leipzig: Teubner, 1923. P. 253.

<sup>34</sup> Cf. *Dominic O'Meara*. *Pythagoras Revived: Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 1989; *Mathiesen Th.* *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999; and *Godwin Joscelyn*. *Harmonies of Heaven and Earth: Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Rochester: Inner Traditions International, 1987.

<sup>35</sup> *Triad* 1.1.22: “Our *theosophia* is a gift that transforms ‘Sauls’ into ‘Pauls,’ catching them up from earth into the ‘third heaven,’ where they ‘hear ineffable things’ (2 Cor 12:2)” / Ed. John Meyendorff, *Grégoire Palamas, Défense des saints hésychastes* [Louvain, 1973] 1:61, lines 22–28.

<sup>36</sup> For an overview of the controversy, see *Robert E. Sinkewicz*. *Gregory Palamas // La théologie byzantine et sa tradition* / Ed. Carmello Giuseppe Conticello and Vassa Conticello (Turnhout: Brepols, 2002), 132–37.

<sup>37</sup> In *Triad* 2.3.24, Paul is described as the “most divine initiator ... inasmuch as he ascended beyond nature, and saw ‘invisible things’ and ‘heard what cannot be heard’ (cf. 2 Cor 12:4)” / Ed. Meyendorff, 1:435, lines 13–17. Palamas recognizes other models for the divinized life, such as Melchizedek, Moses, Elijah, Isaiah, and St. Stephen, but the principal archetype is Paul (*Triads* 3.3.8, 1.3.25; 1.3.30–31).

<sup>38</sup> Cf. *Triads* 1.1.22; 1.3.5, 16, 18, 24; 2.1.44; 2.2.13, 28; 2.3.24, 26–27, 37, 56; 3.1.38; and the remarks of *Gregoras*, *Antirrhetic* 1.2.2 / Ed. Hans-Veit Beyer. Vienna, 1976. Pp. 245, 251.

<sup>39</sup> In 2 Cor 12:4, Paul speaks only of “hearing,” and makes no mention of “seeing,” though he does refer to “visions” at the beginning of the account (2 Cor 12:1).

<sup>40</sup> *Triad* 2.3.24 (Meyendorff, 2:435–37); cf. *Gennadios Scholarios*. Responses to the Questions of George, Despot of Serbia 14: “Paul is in doubt about whether this happened ‘with or without the body,’ not because he suspects that his body was taken up along with his soul into heaven, for he knew that this was not possible at that time, for the body was still corruptible; but when it becomes incorruptible and light and bright, as was the body of Christ after the resurrection, then it will ascend to the heavenly paradise, which is the place of the blessed. But he wonders: ‘Was the soul separated from the body for a time, leaving the body dead until the soul, by some miracle, should return to it, or did the soul remain within the body?’ But he was ‘caught up to heaven,’ and he was both naturally in the body and in heaven according to activity (κατ’ ἐνέργειαν), so that the mysteries of heaven might be revealed for the benefit of the world” / Ed. Louis Petit, et al. // *Oeuvres complètes de Gennade Scholarios*. Paris, 1935, 4:209–210.<sup>41</sup> *Triad* 3.1.38 / Ed. Meyendorff, 2:635, lines 2–3.

<sup>42</sup> *Triads* 3.1.38; 3.1.40; 3.2.1 / Ed. Meyendorff, 2:633, 637, 642. Note that at *Triad* 3.1.38, and 3.2.1, Palamas cites Makarios, *On the Freedom of the Intellect* (PG 34:957AB), which conflates Paul’s vision of the divine light with his ascent to the third heaven, making the divine light the *cause* of the apostle’s transport to

heaven. He does the same in his *Antirrhetic against Gregoras* 5.6.23 / Ed. Chrestou EPE 6:146.

<sup>43</sup> Cf. *Triad* 3.1.11 / Ed. Meyendorff, 2:577–79; and id., *150 Chapters* 147 / Ed. Robert E. Sinkewicz [Toronto, 1988 ], 253.

<sup>44</sup> Cf. *Triad* 1.3.10–11 / Ed. Meyendorff, 1:129–33.

<sup>45</sup> *Triad* 3.1.38 / Ed. Meyendorff, 2:633, lines 24–30.

<sup>46</sup> *Triad* 1.3.16 / Ed. Meyendorff, 1:143.

<sup>47</sup> *Triad* 2.3.26 / Ed. Meyendorff, 2:439; cf. *Palamas*. *Dialogue Between an Orthodox and a Barlaamite* 45 / Ed. Chrestou EPE 3:344; and, id., *Antirrhetic against Akindynos* 5.2.4–5 / Ed. Chrestou EPE 6:118–22, for an extended discussion of this question.

<sup>48</sup> Compare *Mattox M. L.* *Martin Luther’s Reception of Paul // A Companion to Paul in the Reformation* / Ed. R. Ward Holder (Leiden: Brill, 2009), 93–128; *Morgan R.* *Paul’s Enduring Legacy // The Cambridge Companion to St. Paul* / Ed. James D.G. Dunn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Pp. 251–254; and *Scheck Th. P.* *Origen and the History of Justification: The Legacy of Origen’s Commentary on Romans*. South Bend: Notre Dame University Press, 2008. Pp. 173–204.

<sup>49</sup> The classic study by *Schweitzer A.* *The Mysticism of Paul the Apostle*. Tübingen, 1931; English translation 1968, was a counterblast to the Lutheran emphasis on justification by faith. Pauline “mysticism” is now generally referred to as “participation in Christ,” on which see *Dunn James D.G.* *The Theology of Paul the Apostle*. Grand Rapids, 2006. Pp. 390–412.

<sup>50</sup> Visionary experiences = Gal 2:2; Eph 3:3–5; Acts 9:3–7, 11–12, 16:9–10, 18:9–10, 22:17–21, 23:11, 27:23–24; miracles = Acts 14:3, 8–10, 15:12, 16:25–26, 19:11–12, 20:9–12, 28:3–6; indwelling of Christ = Rom 8:9; cf. Eph 3:17; Col 3:15; of the Spirit = Rom 5:5, 8:9, 11, 15–16, 26–27; Gal 4:6; Phil 1:19; Acts 9:17, 13:9; grace and transformation = Rom 6:3–11, 6:22, 12:2; 2 Cor 3:17–18, 4:4–6; union with Christ = Gal 2:19–20, 3:26–28; 1 Cor 6:17; Eph 1:10, 2:5–6; Phil 1:21, 2:5, 3:9; Col 1:24, 2:11–13, 3:1–4; 2 Tim 2:11–13.

## ВОЗНЕСЕНИЕ АПОСТОЛА ПАВЛА НА НЕБО В ВИЗАНТИЙСКОЙ БОГОСЛОВСКОЙ ТРАДИЦИИ

Внимание современных ученых уже давно привлекают описания видений святого Павла, в частности, его восхождения или «вознесения» (ἀρπαγή) на третье небо, во время которых обычный человек превращается в небесного странника. Рассказы о «видениях и откровениях» (2 Кор. 12:1) и путешествиях на «небо» и «в рай» (2 Кор. 12:2, 4) делают Павла более похожим на средневекового византийского святого, чем на современного протестантского пастора, и показывают нам апостола как человека с «мистическим» опытом, который ученым трудно осмыслить. Однако письма Павла, а также описания его жизни и деятельности в книге Деяний содержат достаточно свидетельств его визионерских переживаний, божественных откровений и преображающих состояний экстаза и мистического восторга.

В данной статье исследуется восхождение или «вознесение» Павла на «третье небо» (описанное во 2 Кор. 12:1–5) в византийской богословской традиции. Рассказ Павла — единственное описание восхождения на небо из первых рук, сохранившееся с первого века. Он дразняще краток — около пятидесяти слов. Следуя традиции «иронического хвастовства», Павел пишет о «неком человеке», который был «восхищен» на «третье небо», хотя далее он утверждает, что этот человек был восхищен в «рай», где слышал «некоторые неизреченные слова, которые нельзя произносить».

Следовательно, византийские читатели должны были задаться вопросом о точном отношении «третьего неба» к «раю». Некоторые сделали вывод, что речь шла о двух отдельных «восхождениях», которые произошли в разное вре-

мя. Дальнейшая двусмысленность возникла по поводу того, был ли это телесный или духовный опыт, поскольку Павел утверждал, что не знает, произошло ли вознесение на небо «в теле» или «вне тела». Более того, Павел ничего не сказал о содержании, значении или цели откровения, которое он получил, или о том, почему слова, которые он услышал, не могли быть переданы другим.

Несмотря на эти двусмысленности — или, возможно, благодаря им, — вознесение Павла на небо вызывало значительный интерес в святоотеческий и более поздний византийский периоды. В целом византийские экзегеты, богословы и духовные писатели восприняли это описание как вполне правдоподобное и естественное, признавая, что вознесение Павла соответствует парадигме их собственного духовного опыта, а сама связь подтверждена авторитетным Житием св. Антония. Однако эта связь между телесным и духовным опытом в действительности намного старше и уже появляется в весьма развитой форме в «Комментариях к Песне Песней» Оригена, где супружеская «внутренняя комната» Песней объединяется с «местом» апостольского «третьего неба». Комментарий сохранился только в латинском переводе, хотя отрывок, связывающий экстаз Павла с христианским мистическим опытом, сохранился на греческом языке в катене на Песнь Песней, составленной Прокопием из Газы, и, таким образом, оставался доступным для греческих читателей до конца византийского периода и позже.

Таким образом, по крайней мере с третьего века греческие богословы и духовные писатели интерпретировали восхождение Павла на небо как выражение высшей формы мистического опыта. Несомненно, наиболее сложный пример такой интерпретации можно найти у Максима Исповедника, Амбигуум 20, который подробно рассмотрен в этой статье. Максим интерпретирует событие в рамках своего богословия обожения, которое требует, чтобы реципиент, подобно Павлу, вошел в состояние экстаза. Исповедник размышляет о значении двусмысленности в рассуждении Павла о том, находится ли он в теле или нет, для чего предлагает новое решение. Далее он утверждает, что слова, услышанные Павлом в раю, не могут быть повторены, ибо, будучи «произнесены» в царстве за пределами как *aisthesis*, так и *noesis*, они не могут быть ни постигнуты мыслью, ни выражены в речи, ни восприняты обычным человеческим слухом.

## HEAVENLY TROY IN CONSTANTINOPLE. PSELLOS AND THE HIEROTOPY OF HOMER'S ILIAD 4.1–4

В этой статье также рассматривается трактат Михаила Пселла о 2 Кор. 12:2–4, важный экзегетический и богословский труд, который комментаторы в значительной степени упускают из виду. Пселл исследует географию чувственных и небесных слов и размышляет о возможности перехода человека в место за пределами тела и разума. Он противопоставляет «земной рай», который представляет собой относительно более чувственный план существования, с небесными сферами, которые существуют за его пределами. Пселл описывает движение Павла по этим уровням, используя ряд метафор, в том числе аналогию, взятую из музыки, согласно которой восходящий и нисходящий ум перемещается от одного регистра к другому через последовательность ключевых изменений и хроматических модуляций.

Обсуждаются также поздневизантийские авторы, в основном Григорий Палама. Понимание Паламой вознесения Павла полностью соответствует святоотеческой традиции толкования, в первую очередь обязанной Дионисию Ареопагиту и Максиму Исповеднику. На протяжении всей Триады Палама широко цитирует рассказ Павла и предполагает, что знаменитое видение апостолом света на дороге в Дамаск и его «восхищение» на третьем небе — одно и то же событие. Кроме того, Палама предлагает недостающую часть головоломки о том, был ли Павел «в теле или вне его». Основываясь на прозрениях Максима Исповедника, Палама утверждает, что экстаз обожения требует прекращения ощущения и мышления. В экстатическом состоянии апостол попадает во власть божественного существа, который становится центром его чувственной и интеллектуальной деятельности.

Итак, в предлагаемой статье рассматривается ряд византийских экзегетических, богословских и духовных интерпретаций Второго послания к Коринфянам 12:1–5. Рассматриваемые авторы и тексты очерчивают картографию небесного мира, включая расположение и природу земного рая, количество и характер ряда взаимосвязанных небесных сфер, а также возможность для воплощённых людей проникать в такие места и возвращаться из них, становясь провидцами новой реальности.

One of the central concerns for hierotopy<sup>1</sup> is its connection with reality. The sacred space understood within its immediate environment is not only a question for art history but also for ancient Greek epic poetry. At least that is what the byzantine philosopher, Michael Psellos (1018–1081)<sup>2</sup> understood when reading the first four lines of book four of the Iliad:

οἱ δὲ θεοὶ παρὰ Ζηνὶ καθήμενοι ἡγορόωντο  
χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δὲ σφίσι πότνια Ἥβη  
νέκταρ ἔοινοχόει· τοὶ δὲ χρυσεοὶς δεπάεσσι  
δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες·  
(Homer, Iliad 4.1–4 West)

Боги, у Зевса отца на помосте златом заседа,  
Мирно беседу вели; посреди их цветущая Геба  
Нектар кругом разливала; и, кубки приемля  
златые,  
Чествуют боги друг друга, с высот на Трою  
взирая.

(Илиада. Песнь четвертая. Нарушение клятв.  
Обход войск Агамемноном /  
Пер. Н. И. Гнедич. СПб 1829)

*The gods sat and spoke beside Zeus,  
In the golden hall. Among them mistress Hebe  
Poured nectar. They greeted each other  
With golden goblets, looking at the city of the Trojans.*



Psellos interprets these lines in an essay<sup>3</sup> which was considered remarkable in Constantinople even after Psellos' death<sup>4</sup>. John Tzetzes (1110–1180), quibbled with this essay and Psellos' interpretation<sup>5</sup>. Tzetzes' disagreement has been discussed and I hope explained elsewhere.<sup>6</sup> What will be explored here is the hierotopical reading of the Iliad which Psellos undertook, a topic which has not been explored to my knowledge.

As Schliemann understood, the Iliad is a precise discussion about a place<sup>7</sup> as well as a rendition of events which allegedly occurred there. The poem to this day assists the archaeologists in identifying places uncovered in their excavations<sup>8</sup>. Thus, the poem has a realistic rendition of space and the central element is the city of Troy itself and the plane surrounding it. That said, dialogue defines circa two thirds of Homer's Iliad. That means that the poem which centred round the siege of Troy is actually interested in the interpretation of the intentions of those who are within the space of the Troad and specifically around the city of Troy. Psellos could have easily been familiar with the plain of Troy since he owned estates nearby.<sup>9</sup> Moreover, the area was byzantine during most of his lifetime until at least 1071–1081.

Psellos believed that individuals described within the scene have a spatial relation between each other which reflects the hierarchy and structure of heaven. He says clearly that he is not interested in using allegory, since its main flaw is that allegory focuses on individual items and does not consider the scene in its entirety. Moreover, he claims that it is students who employ allegory of individual elements while he, as a teacher, considers the global interpretation:

Οὗτος ὁ μῦθος, αὐτὴ τοῦ ψεύδους πρὸς τὴν  
ἀλήθειαν μεταποίησις, ἦν ὑμεῖς πρὸς τὰς καθ'  
ἕκαστον ἀλληγορίας προχειρίζομενοι, ῥᾶστον  
ἂν οὐ τῷ ποτίμῳ μόνον λόγῳ τοὺς ἀλμυροὺς  
ἀποκλύσαιτε, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀλμυροὺς ποτίμουσ  
ποιήσαιτε.

(Psellos, *Phil. Min.* 1.42.138-141 Duffy)

*This is the myth, this is the transformation of falsehood into truth. You did it by allegorizing each element. It would be easier, if you not only washed off the bitter with the drinkable water, but if you made the bitter drinkable.*

The flaw of allegory is that it selects the data to confirm rather than interpret the entirety of the information, while metapoiesis is a transposition towards truth:

καὶ σοφὸς οὐχ ὁ τὰ θεῖα κατὰ τὴν αὐτῶν φύσιν  
ὑψ<ηλ>ολογούμενος, ἀλλ' ὃς καὶ τὰ ἐναντίως ἔχο-  
ντα εἰς θειοτέραν ἰδέαν μεταποιεῖ·  
(Psellos, *Phil. Min.* 1.42.9-11 Duffy)

*And wise is not the man who speaks highly of the divine according to their nature, but he who transforms even what is contradictory to the more divine form.*

Allegory describes according to one own nature, while metapoiesis interprets according to divine truth. These two passages reveal how Psellos thinks allegory is the wrong method and that he is seeking the truth about the spatial relation of the figures which are present in Iliad 4.1-4. Psellos argues that the gods sitting beside Zeus in the Golden Hall as the angels sitting beside God. For him it is not an allegory but a metapoiesis, a transposition to the truth. He is not using other words to describe similar things, but fitting the words into a single truth. His interpretation of Iliad 4.1-4 does not aim at allegorizing the poem, but revealing objective and hierotopic relations between real entities.

Psellos is discussing the relation between image and truth in terms which Plato and Platonists had already developed. The byzantine Proclus (412-485) in particular had indicated that divine inspiration causes true art, while mimesis produces false reflections. Psellos appears to align this distinction with the one defined of metapoiesis and allegory. The object of metapoiesis is truth, while allegory is comparison of man-made creations. Plato had condemned poetry and art in the Republic, by employing the same distinction: since appearance deceives, it is not relevant to truth. Truthful art is allowed by Plato which explains some striking statements. Elsewhere Plato claims that the Muses never lie<sup>10</sup> and that the poet is divinely inspired.<sup>11</sup> Such passages in Plato are employed by the Neoplatonist Proclus to argue that truthful art is platonic.

διὸ καὶ τὴν ἔνθεον μουσικὴν παρὰ τῷ φιλοσόφῳ  
πρῶτως ἂν εἶναι φαίη (καὶ γὰρ ὁ φιλόσοφος ἐνθου-  
σιάζων λέληθε τοὺς πολλοὺς)  
(Proclus in Rem Publicam Dissertation 5 1.57.16-  
18 Kroll in W. Kroll, *Procli Diadochi in Platonis  
rem publicam commentarii*, Leipzig 1899-1901)

*Therefore, one would first say that divine art also  
belongs to the philosopher.*

More striking is the fact that art, whose object is worship of  
divine, has is somehow truthful even if it falsely imitates reality.

ὡς γοῦν αὐτὸς φησιν, καὶ τὴν ψευδῶς τὰ θεῖα μιμι-  
μημένην ἐν μέσοις ἱεροῖς χώραν ἔχειν  
(Procl. In rem publ. 1.48.1-2 Kroll in W. Kroll,  
*Procli Diadochi in Platonis rem publicam  
commentarii*, Leipzig 1899-1901).

*As he says, even art which falsely imitates divine  
matters, may have a place in the middle of  
religious practices.*

This is an extraordinary claim, but based on a philosophical  
reading of Plato which endorses divine inspiration of art itself,  
even separated from its erroneous content. Plato's criticism of  
art appears to include a criticism of allegory (republic 377de)<sup>12</sup>  
while endorsing art, whose object is worship: the object of true  
art is truth. Thus Psellos, following a platonic precedent, can  
indicate that the aim of metapoiesis is not contingency, but  
truth.

Psellos claims that the etymology of the name Zeus is connect-  
ed with the term Zoe which means life.<sup>13</sup> This is based on Pla-  
to's Cratylus (396ab). This means that the Gods are sitting beside  
Life, rather than simply Zeus. Moreover, Psellos says that Jesus  
defined himself as Life in the gospel of John 14:6.<sup>14</sup> He concludes  
that the Gods of the Iliad are the higher entities which sit beside  
Jesus. In other words, they are the angels. Such an interpreta-  
tion means that Iliad 4.1-4 presents angels sitting beside God.  
Proximity is important in this essay. The notion of sitting beside  
appears a few times, revealing Psellos' interest is the position of  
individuals in this scene.

Having settled this question, Psellos goes on to draw some con-  
sequences. He focuses specifically on the figure of Hebe. In the  
poem she is pouring nectar to the Gods. One is used to hear-  
ing that the terms nectar and ambrosia are terms derived from  
the concept of immortality. While this is probably true, it shows  
how contemporary readers did not seek a real drink in nectar but  
an explanation. Psellos does not follow this etymological path,  
but rather the Neoplatonism of Proclus who identifies the fig-  
ure of Hebe with the notions of being and becoming (ουσία and  
γένεσις).<sup>15</sup> Since Hebe herself means youth and seems connected  
with the notion of time, one sees a standard identification of being  
and time as connected to the second level of reality, that of the  
Intellect. This is based on Proclus' reading of Plato's Parmenides.  
Indeed, he mentions Hebe in his commentary on the dialogue.  
Hebe was an important element for Proclus. It is for this reason  
that Psellos' text deals with this question. A large section is dedi-  
cated to Hebe, as we have seen. It means that Psellos at this point  
has defined Zeus as God and the gods as angels. Moreover, Hebe  
presents being and becoming. He has transformed the layout of  
the banquet into a metaphysical structure. Each element has a  
specific place. Each element has a relation with the other. The  
last line of the quotation from the Iliad has the gods sitting and  
looking at the plane of Troy. According to what Psellos has argu-  
ed until now: God, the angels, and being and becoming are all  
looking at the people and events at Troy.<sup>16</sup>

This leads us to the most important for the present argument,  
the one in which Troy itself is elevated to a new heavenly city. It  
is argued rather rapidly by Psellos because it is a series of con-  
sequences of what he has already argued and which has been  
explained. The section is specifically Phil. Min. 1.42.123-137  
Duffy.

Φιλοσόφως τοιγαροῦν τῷ ποιητῇ τοῦτο νενόηται·  
ὄθεν εἰσάγει τοὺς εὐωχομένους θεῶ, ὁμοῦ τε τοῦ  
νέκταρος ἀπολαύοντας καὶ τὴν Τροίαν προνοη-  
τικῶς περιέποντας· ἡ γὰρ πόλις αὕτη ἀντὶ τῆς ἐπὶ  
γῆς συμπάσης πολιτείας τῷ ποιητῇ εἴληπται· Τροία  
γὰρ ἀτεχνῶς ἢ κοσμικῆ αὕτη κατάστασις πέφυκε,  
τοῦ μὲν νοητοῦ κάλλους καταφρονήσασα, τὸ δ'  
αἰσθητὸν καὶ περιλεσχήμενον τῆς Ἑλένης ἀρπά-  
σασα, ὅπερ ἐστὶ τὸ γοητεῦον καὶ ἐπιποίητον, εἶτα  
ὑπὲρ τούτου ἀραμένη πόλεμον, ἐφ' ᾧ περιηρέθη

μὲν τὸ τεῖχος, καθηρέθη δὲ τὸ ἀξίωμα, αἰχμάλωτός τε καὶ δορυάλωτος γέγονε, τοῦ Ἑκτορος προαναίρεθέντος αὐτῆς, ἥτοι τοῦ ἐχέτορος νοῦ, ᾧ δὴ συναπῆλθεν ἀπολλυμένῳ καὶ παντελῶς κατηδάφισται. εἶλε δὲ αὐτὴν οὐδὲν οὕτως ἄλλο ὡς ὁ δούρειος ἵππος, τὸ θυμικὸν καὶ χρεμετιστικὸν μέρος καὶ ὄντως ἄλογον, ὃν νυκτὸς εἰσάγουσιν οἱ καθήμενοι τῇ ἡμετέρα πόλει καὶ πανευδαίμονι, ὅποτε τῇ τῶν παθῶν ἀγλῦι συγκαλυπτόμεθα· τότε γὰρ οἱ πολλέμοιοι ἡμῖν δαίμονες ἐπιχειροῦσι ταῖς καθ' ἡμῶν μηχαναῖς.

(Psellos, *Phil. Min.* 1.42.123-137 Duffy)

*So the poet has thought it out philosophically: therefore he introduces those who serve God, who at the same time enjoy the nectar, and who providentially follow Troy. The poet has considered this very city as equivalent to all of society. For Troy was simply the entire situation of the universe. Troy disdained intellectual beauty. It sensibly and famously seized Helen, who is the bewitching and productive [principle], and began a war for her. Therefore, the wall was destroyed, the reputation was lost. Helen became captive and imprisoned. Hector, or the protecting intellect, was killed before her. Helen departed when he died and Troy was entirely raised to the ground. Nothing other than the wooden horse captured it, the angered, neighing, and truly irrational part. Those besieging our happy city, are introducing [this horse] at night, whenever we are enveloped in the mist of passions. For then our enemy demons attack us with their machines.*

The angels are beside God, they enjoy the nectar, and look at Troy, pronoeically. Pronoia, means for the byzantines, not what is known beforehand but what is superior to intellectual discourse.<sup>17</sup> The Gods are looking at human events in a super-intellectual manner. The city represents all of society on earth (1.42.125-126). Troy is the universal situation (1.42.126), which despises intellectual beauty (1.42.127) and kidnaps the sensible and well-known story of Helen, which is the productive and enchanting

principle. She prepared war for this. The wall was removed, the dignity was destroyed. She became prisoner and captive. Hector removed her. He was a guardian of the intellect. This rather rapid and brief set of claims, is following a recognisable pattern. Psellos claims that Troy is like the πολιτεία (society/city-life). Indeed, he intends this term in a manner similar to Plato in his Republic (in Greek πολιτεία). This means that he is proposing a threefold subdivision of the scene at the plane of Troy. Hector is the logical part of the soul; Helen is the irrational/desirous/appetitive; and the trojan horse is the angered / temperamental.

Thus Psellos is presenting a metaphysical reading of the four lines of the Iliad. He argues that there are three levels of reality which may be discerned:

God, the first level,  
The angelic host, the second level which are beside and around God  
The Physical world of soul/souls.

This neoplatonic reading fits well with Proclus, his preferred philosopher. The three levels of reality fit with Proclus' reading of Plato's Parmenides. The first hypothesis is the divine, the One.<sup>18</sup> The second level is that of the second hypothesis<sup>19</sup> and the third level is that of the third hypothesis present in Plato's text.<sup>20</sup> This means that the angels and those fighting the plane of Troy are part of existence, thought and time. God transcends all three. But is also means that his placing of pronoia between God and the angels indicates that it is not subject to being, intellect or time. This scheme is the one followed by Proclus and which he claims was established by his master Syrianus.<sup>21</sup>

Psellos says that the allegorical method is pointless, since it employs what we may call a structuralist parallel. In other words, if something has similar characteristics to another object, one may transpose the object itself. He seems to imply it is a sort of equivocation. Psellos instead proposes to his students that his transposition to truth means reading the relation between the differing characters in Iliad 4.1-4 as indicating on a smaller scale the same structure as defines reality and truth itself. Reading the Iliad is not a form of antiquarian escapism, it gives access to another manifestation of the structure of reality. If Psellos is right, it would explain his difficulty with allegorical reading. It would become

an interpretation which avoids both the core of the text as well as the core of its relation to the physical and metaphysical world. This view of allegory as problematic in relation to reality, was already expressed in the canons of the council of Constantinople (691) known as the *quinisextum*.

Ἐν τισι τῶν σεπτῶν εἰκόνων γραφαῖς ἀμνὸς δακτύλῳ τοῦ Προδρόμου δεικνύμενος ἐγχαράττεται, ὃς εἰς τύπον παρελήφθη τῆς χάριτος τὸν ἀληθινὸν ἡμῖν διὰ νόμου προῦποφαίνων ἀμνόν, Χριστὸν τὸν θεὸν ἡμῶν. τοὺς οὖν παλαιοὺς τύπους καὶ τὰς σκιάς ὡς τῆς ἀληθείας σύμβολά τε καὶ προχαράγματα τῇ ἐκκλησίᾳ παραδεδομένους κατασπαζόμενοι, τὴν χάριν προτιμῶμεν καὶ τὴν ἀλήθειαν, ὡς πλήρωμα νόμου ταύτην ὑποδεξάμενοι. ὡς ἂν οὖν τὸ τέλειον κὰν ταῖς χρωματουργίαις ἐν ταῖς ἀπάντων ὄψεσιν ὑπογράφηται, τὸν τοῦ αἵροντος τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου ἀμνοῦ, Χριστοῦ τοῦ θεοῦ ἡμῶν, κατὰ τὸ ἀνθρώπινον χαρακτῆρα καὶ ἐν ταῖς εἰκόσιν ἀπὸ τοῦ νῦν ἀντὶ τοῦ παλαιοῦ ἀμνοῦ ἀναστηλοῦσθαι ὀρίζομεν, δι' αὐτοῦ τὸ τῆς ταπεινώσεως ὕψος τοῦ θεοῦ λόγου κατανοοῦντες καὶ πρὸς μνήμην τῆς ἐν σαρκὶ πολιτείας τοῦ τε πάθους αὐτοῦ καὶ τοῦ σωτηρίου θανάτου χειραγωγούμενοι καὶ τῆς ἐντεῦθεν γενομένης τῷ κόσμῳ ἀπολυτρώσεως.

(Council of Constantinople in Trullo  
Canon 82 Flogaus Kraus Ohme  
in A. R. Flogaus, C R. Kraus, and H. Ohme,  
Acta conciliorum oecumenicorum, Concilium  
Constantinopolitanum a. 691/2 in Trullo habitum  
(Concilium quinisextum), Pars 4, Berlin – Boston  
2013)

*In some pictures of the venerable icons, a lamb is painted to which the Precursor points his finger, which is received as a type of grace, indicating beforehand through the Law, our true Lamb, Christ our God. Embracing therefore the ancient types and shadows as symbols of the truth, and patterns given to the Church, we prefer grace and truth, receiving it as the fulfilment of the Law. In order*

*therefore that that which is perfect may be delineated to the eyes of all, at least in coloured expression, we decree that the figure in human form of the Lamb who takes away the sin of the world, Christ our God, be henceforth exhibited in images, instead of the ancient lamb, so that all may understand by means of it the depths of the humiliation of the Word of God, and that we may recall to our memory his conversation in the flesh, his passion and salutary death, and his redemption which was wrought for the whole world.*

(Translated by Henry Percival. From Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series, Vol. 14. Edited by Philip Schaff and Henry Wace. (Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1900 p. 401)

This canon shows how old images and shadows are traditional symbols and representations but not truth. The text indicates that one should say what one means, not say something by other means. Allegory is a transposition of meaning by other means.

Therefore, Psellos proposes that the relation between each character in these lines represent a divine or even holy placement within space and time of entities before the divine. He presents a reading of Homer's Iliad 4.1-4 which defines a hierotopy of a heavenly Troy.

#### NOTES

<sup>1</sup> Lidov A. Hierotopy: Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow 2009.

<sup>2</sup> For Psellos and art-history see Barber C., Papaioannou S. Michael Psellos on Literature and Art // A Byzantine Perspective on Aesthetics. Notre Dame, IN 2017.

<sup>3</sup> Psellos Philosophica Minora 1.42 Duffy // Duffy J. Pselli Philosophica Minora 1. Stuttgart, 1992.

<sup>4</sup> Even though it survives in one manuscript Parisinus gr. 1182, 64v–65v.

<sup>5</sup> Tzetzes Allegoriae in Homeri Iliadem 4.45–85 Boissonade // Boissonade J. F. Tzetzae Allegoriae Iliadis: accedunt Pselli Allegoriae, Paris, 1851.

<sup>6</sup> Lauritzen F. Metapoiesis versus Allegory, Psellos and Tzetzes on Iliad 4.11–4 // E. E. Prodi. *Τζετζικάι ἔρευναί*, forthcoming.

<sup>7</sup> Heuck Susan. Schliemann's identification of the place Allen // Finding the walls of Troy: Frank Calvert and Heinrich Schliemann at Hisarlik. Berkley, 1999.

<sup>8</sup> A confirmation of Homer's description can be found in *Kraft J. C., Rapp G., Kayan I. & Luce J. V.* Harbor areas at ancient Troy: sedimentology and geomorphology complement Homer's Iliad // *Geology* 31 (2003) 163–166.

<sup>9</sup> Psellos' properties in the area (around Kyzikos) are Agros and Medikion are described: *Lauxtermann M., Jeffreys M.* The Letters of Psellos: Cultural Networks and Historical Realities. Oxford, 2017, Pp. 53–55.

<sup>10</sup> οὐ γὰρ ἂν ἐκεῖναί γε ἐξαμάρτοιέν ποτε (scil. Μοῦσαι) *Plato.* Leges 2.669c3. Burnet // *Burnet J.* Platonis opera 5. Oxford, 1907.

<sup>11</sup> τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλήν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ὠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει· ὅς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη (*Plato.* Phaedrus 245a1–8; *Burnet J.* Platonis opera 2, Oxford 1901).

<sup>12</sup> Ὅταν εἰκάζη τις κακῶς τῷ λόγῳ, περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἳ εἰσιν, ὥσπερ γραφεὺς μὴδὲν εὐκότα γράφων οἷς ἂν ὅμοια βουληθῆ γράψαι. (*Plato.* Res publica 377e1–3; *Slings S. R.* Platonis Rempublicam. Oxford, 2003).

<sup>13</sup> Αὐτίκα τὸ τοῦ Ζηνὸς ὄνομα εὐφυῶς τῷ ποιητῇ ἐπέπλασται καὶ ἐτοίμως ἔχει πρὸς ἀλληγορίαν ἀφορμῶν· παρήκται γὰρ ἀπὸ τῆς ζῶης (*Psell.* Phil. Min. 1.42.33–34 Duffy).

<sup>14</sup> *Psell.* Phil. Min. 1.42.35 Duffy.

<sup>15</sup> *Proclus.* In Timaeum commentaria 3.47.13–20; *Diehl E.* Procli Diadochi in Platonis Timaeum commentaria. Leipzig, 1903–1906.

<sup>16</sup> It is worth remembering that Epicurus had claimed that the Gods were not interested in human affairs. Ἀλλὰ μὴ λίαν, ἔφη, <ἦ> θαυμαστός ὁ λόγος, εἴ τις τὸν θεὸν ἀποστερήσει τοῦ εἰδέναι. (*Plato.* Parmenides 134e7–8 Burnet).

<sup>17</sup> ἡ δὲ πρόνοια, ὡς τοῦνομα ἐμφαίνει, ἐνέργειά ἐστι πρὸ νοῦ (*Procl.* Elem. Theol. Prop. 120 p. 106.7; *Dodds E. R.* Proclus, The Elements of Theology. Oxford, 1967).

<sup>18</sup> *Plato.* Parmenides 137c–142a Burnet.

<sup>19</sup> *Plato.* Parmenides 142b–155e Burnet.

<sup>20</sup> *Plato.* Parmenides 157b–159b Burnet.

<sup>21</sup> *Proclus.* In Parmenidem commentaria 6.1063.1–1064.11; *Steel C.* Procli in Platonis Parmenidem Commentaria. Oxford, 2007–2009.

ФРЕДЕРИК ЛОРИЦЕН  
(SCUOLA GRANDE DI SAN MARCO, VENEZIA)

## НЕБЕСНАЯ ТРОЯ В КОНСТАНТИНОПОЛЕ. ПСЕЛЛ ОБ ИЕРОТОПИИ ИЛИАДЫ ГОМЕРА (4.1–4)

Анализируя «Илиаду» Гомера 4.1–4, Пселл утверждает, что этимология имени «Зевс» связана с термином «Зоя», что означает «жизнь». Это заключение основано на постулатах диалога Платона «Кратил, или О правильности имен» (396ab). Из этого следует, что Боги сидят рядом с Жизнью, а не просто с Зевсом. Более того, Пселл говорит, что в Евангелии от Иоанна 14:6 Иисус определял себя как Жизнь. Отсюда делается заключение, что боги «Илиады» — это высшие сущности, сидящие рядом с Иисусом. Другими словами, это ангелы. Такое толкование означает, что в Илиаде 4.1–4 описаны ангелы, сидящие рядом с Богом. Более того, Пселл утверждает, что Троя устроена подобно *πολιτεία* (обществу или городской структуре). Действительно, он использует этот термин так же, как Платон в своем «Государстве» (по-гречески *πολιτεία*). Это означает, что Пселл предлагает воспринимать сюжет Трои развивающимся в трех плоскостях. При этом Гектор олицетворяет логическую сторону души; Елена — иррациональность / желание / притягательность; а троянский конь — гнев / темперамент. Поэтому Пселл полагает, что взаимоотношения персонажей в этих строках «Илиады» отражают размещение божественных или даже священных сущностей в пространстве и времени перед божественным. Он считает, что чтение Илиады Гомера 4.1–4 определяет иеротопию небесной Трои.

## ПЕРСНИФИКАЦИИ ВЕТРОВ В ПРОСТРАНСТВЕ ДРЕВНЕРУССКОГО ХРАМА. ОТ СПАСА НА ИЛЬИНЕ ДО КРЕМЛЕВСКИХ СОБОРОВ

Изображение сил природы, в частности, ветров, в виде персонифицирующих их человеческих фигур является одной из ключевых особенностей классического искусства, склонного очеловечивать феномены окружающего мира. Самым известным изображением персонификаций природных сил в античном искусстве являются восемь фигур, олицетворяющих ветры с так называемой башни ветров в Афинах, построенной по заказу Андроника из Кирр в середине I в. до н. э. (ил. 1). Раннехристианское и византийское искусство унаследовало классический образный язык<sup>1</sup>, и таким образом персонификации в виде человеческих фигур вошли и в русскую иконопись. Ангелы, взаимодействующие с ветрами в процессе конца мира, упоминаются в Евангелии от Матфея (Мф., 24, 31) и в «Апокалипсисе» (Откр. 7, 1), который в европейском искусстве стали иллюстрировать очень рано (ранний Трирский лицевой Апокалипсис датируется 800-м годом), а в русском (и, видимо, вообще в православном) искусстве довольно поздно — в XIV столетии. При обращении в изобразительном искусстве к этому эпизоду из конца времен ветрам придавалось человеческое или близкое к таковому обличье.

К проблеме античного наследия в христианском искусстве и культуре обращались многие исследователи, в западной историографии она имеет вековую традицию, которая продолжается и по сей день, в русской науке о христианских древностях эти проблемы тоже поднимались уже на ранних этапах ее развития. В частности, в 1900 г. вышла монография Д. В. Айналова, где он также касается вопроса персонификаций, в том числе ветров, не затрагивая, однако, развития этой темы в

Апокалипсисах. Исследователь называет их олицетворениями. Примеры обращения к античному наследию в русском искусстве исследованы хуже, но по поводу персонификаций ветров в Апокалипсисе существует работа В. Г. Подковыровой (БАН)<sup>2</sup>. Она изучала этот мотив на материале рукописей и доказала, что источник этих образов — иллюстрированные списки Христианской топографии Косьмы Индикоплова. Ранний византийский список Христианской Топографии (Vat. N 699) IX в. рассматривается в качестве примера употребления античных мотивов в христианском искусстве, вне какой-либо связи с древнерусским материалом, тогда как у Подковыровой речь идет и о русских списках Топографии, которая стала очень популярной в русской книжности в конце XV в. Автор касалась и кремлевского материала, но сосредоточена была все же на рукописях и на развитии самого мотива, его иконографии и ее вариациях в русских лицевых Апокалипсисах. Наша работа посвящена персонификациям ветров в монументальной живописи кремлевских соборов, поскольку именно в ней они впервые появились в русском искусстве. Мы постараемся показать, что в монументальной живописи этот мотив выполняет несколько иную функцию, чем на страницах книг.

Итак, в русском искусстве цикл Апокалипсиса впервые возник в монументальной живописи<sup>3</sup>. Его написал Феофан Грек в Благовещенском соборе Московского Кремля в 1405 г., работая вместе с Андреем Рублевым и Прохором с Городца. Однако впоследствии собор перестраивался и украшался заново: в 1416, 1489 и 1508 гг.<sup>4</sup> Существующие росписи Благовещенского собора Московского Кремля 1547–1551 гг., возможно, наследуют системе росписи Феофана Грека, хотя бы на уровне общего решения. Возможно, при перестройке собора набор сюжетов и их иконография как-то фиксировались, подобно тому, как это делалось в середине XVII в. при повторной росписи соборов Кремля и некоторых других. Возможно, к тому же образцу восходят икона Апокалипсиса из Успенского собора и декор его паперти, датируемый XVII в. Другими словами, все кремлевские апокалипсисы так или иначе восходят к Феофановскому эталону. На уровне конкретных сюжетов можно проследить их сходство и различия с миниатюрами рукописей ранних русских апокалипсисов, но интересующий нас мотив в кремлевских монументальных апокалипсисах отличается от рукописно-

го. В большинстве списков русских рукописей композиция представляет собой условную землю (остров) с четырьмя ангелами и четырьмя ветрами, и отдельную плоскость, на которой может стоять пятый ангел с верными, тогда как на фресках эти изображения размещаются во вполне реальном пространстве интерьера. Сохранились также изображения двух ангелов с трубами из Апокалиптического цикла росписи в западной части интерьера Ферапонтова Лужецкого монастыря в Можайске (1532–1526 или 1542–1563)<sup>5</sup>, однако в силу плачевной сохранности ансамбля сложно сопоставить расположение этих фресок в пространстве с расположением фигур ветров в Благовещенском соборе.

Существует и другая традиция иллюстрирования Апокалипсиса, теснее связанная с книжной графикой, в том числе европейской, которая представлена росписями Святых ворот в Спасском монастыре в Ярославле (1564)<sup>6</sup>, церковью Троицы в Никитниках, папертью Кирилло-Белозерского монастыря и многими другими памятниками.

Анализируя истоки мотива ветров в русской монументальной живописи, обратимся к единственному сохранившемуся бесспорному творению Феофана Грека — фрескам церкви Спаса на Ильине улице в Великом Новгороде (1378). Возможно, Феофан Грек использовал апокалиптические мотивы, которые уже присутствовали в росписи этой церкви. Сохранилась одна фигурка дующего в трубу ветра в верхней части южного предалтарного столпа<sup>7</sup>. Т. Ю. Царевская в связи с нею цитирует Евангелие: «и пошлёт ангелов своих с трубою громогласною, и соберут избранных его четырёх ветров, от края небес и до края их» (Мф., 24, 31). Однако положение ее в пространстве (таких поверхностей в храме 4 по числу столпов) и тот факт, что Феофан Грек обращался к теме апокалипсиса в стенописи, а также отсутствие аналогий позволяют думать, что эта фигурка могла иллюстрировать и Откровение: «И после сего видел я ангелов, стоящих на 4 углах земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево» (Откр. 7, 1. По Андрею Кесарийскому — 19).

Оборачиваясь в сторону центра интерьера, аллегорическая фигура дует в трубу. Поскольку крыльев и нимба у существа нет, можно предположить, что это изображение юноши, облаченного в античные хитон и гиматий, с рассыпанными по плечам кудрями, представляет собой персонификацию ветра. Скорее всего, симметрично ей на пилястре между жертвен-

ником и центральной частью алтаря была еще одна такая же, и не исключено, что в верхних частях западных столпов были еще две такие фигурки. Ведь в Апокалипсисе (гл. VII или XIX по Андрею Кесарийскому) говорится именно о четырех ветрах, стоящих на концах земли. Сохранность ансамбля не позволяет восстановить систему его росписи в деталях.

На иконе «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля (ил. 2–5) (согласно устоявшемуся мнению, аргументированно представленному в трудах И. Я. Качаловой, икона написана около 1480 г., тогда как Г. П. Чинякова предполагает, что автор иконы был знаком с некоторыми гравированными западными изданиями, и предлагает датировать икону около 1500 г.)<sup>8</sup> персонификации ветров помещены по углам второго яруса композиции, посвященного событиям, происходящим на земле. Хотелось бы подчеркнуть, что образцом для этой иконы с ее необычным композиционным решением была стенопись, скорее всего, Благовещенского собора Московского Кремля 1489 г., восходящая к более ранней, а не книжный

1.  
Башня ветров в Афинах.  
Первая половина I в.  
до н. э.





2, 3, 4, 5.  
Ангел сдерживает ветер.  
Детали иконы «Апокалипсис» из Успенского  
собора Московского Кремля. Ок. 1480.  
Музеи Московского Кремля





6.  
Видение 144 000 праведников, оставшихся верными Господу; ангелы сдерживают ветры.  
Миниатюра рукописного лицевого Апокалипсиса. 1540-е гг.  
РГБ. Ф. 466 (Егереv). № 6. Л. 39 об.—40. Воспроизводится по изданию:  
Древняя Русь и Запад. М., 2018 (см. Прим. 3)

источник, где каждый сюжет был бы размещен на отдельной странице. При этом мы не исключаем использования других образцов, в том числе западных, для исполнения конкретных мотивов. Фигуры ангелов, сдерживающих ветер, стоят по четырем сторонам света — регистра, посвященного событиям, происходящим на земле. В рукописях этот сюжет с ветрами выносится на отдельную миниатюру, и они изображаются стоящими или находящимися с четырех сторон вокруг Земли, схематично изображенной в виде острова, или «планиты». Причем иногда земля с ангелами представляет собой отдельную композицию, а иногда на этой земле изображается еще один ангел, с праведными. В рукописи из собрания Егерева (1540-е) (ил. 6) ангелы изображены без ветров, на голой земле (Егереvский, 1540-х гг., РГБ. Ф. 466 (Егереv). № 6. Л. 39 об.—40: земля в виде круглого острова, на ней стоят четыре ангела, персонификации ветров отсутствуют) а в рукописи из собрания Егоровова (ил. 7) (Егоровский, 1560-х гг., РГБ. Ф. 98 (Егоров). № 1844. Л. 28) земля изображена в виде прямоугольного острова, по углам стоят ангелы, сдерживающие

ветры, — обнаженные безбородые мужские фигурки серого цвета с трубами в руках. В центре этой земли — ангел в окружении людей, сохранивших верность Христу.

Эстетические свойства персонификаций ветров в русском искусстве XVI в. меняются, демонстрируя новое отношение к ним. Если феофановский образ антропоморфен, одет, юн и прекрасен, а в более поздних произведениях иногда изображаются только ангелы, то персонификации ветров в кремлевских стенописях, а также на иконе и в Егоровском сборнике представляют собой серые крылатые создания, безбородые, по-видимому, мужского пола, юношеского телосложения, обнаженные, с кожей серого цвета. Они как бы написаны гризайлью и явно противопоставлены ангелам, однако лишены и атрибутов явной инферальности наподобие рогов



7.  
Видение 144 000 праведников, оставшихся верными Господу; ангелы сдерживают ветры.  
Миниатюра рукописного лицевого Апокалипсиса. 1560-е гг.  
РГБ. Ф. 98 (Егоров). № 1844. Л. 28.  
Воспроизводится по изданию: Древняя Русь и Запад



8.  
Ангел сдерживает ветер. Роспись  
Благовещенского собора Московского  
Кремля. 1547–1551. Южная стена



9.  
Ангел сдерживает ветер. Роспись  
Благовещенского собора Московского  
Кремля. 1547–1551. Северная стена

или торчащих вихров, что бывает в европейской традиции, например, в Бамбергском Апокалипсисе (1000–1020)<sup>9</sup> или в росписях Георгиевской церкви на о. Райхенау ок. 1000 г. В русском искусстве персонификации сил природы тоже иногда приобретают inferнальные черты, например, при изображении Пустыни в новгородской Симоновской Псалтири<sup>10</sup>. Подобное встречается на лузиньяновском Кипре, в образе реки Иордан в наосе церкви Панагия тис Асину, XIV в.<sup>11</sup> и почему-то в Каппадокии. Итак, в конце XV — начале XVI века в облике ветров появляются специфические черты, сближающие их с миром демонов.

В Благовещенском соборе Московского Кремля (1547–1551) (ил. 8, 9) сохранились фигуры ветров, сдерживаемых ангелами, на северной и южной стенах, западнее окон и бли-

же к стене, ограждающей хоры, где изображены события, происходящие на земле. Так же, как и на иконе, ангелы держат персонификации ветров, не давая им дуть в трубы. Фигурки ветров чуть меньше, чем ангелы. И. Я. Качалова указала на схожесть абрисов ангела с ветром, изображенного на южной стене собора, и на иконе. В Благовещенском соборе сохранились лишь два ветра, верхняя пара была расположена в верхних ярусах стен, но они были утрачены при пробивке окон. Персонификации ветров расположены не в одной плоскости с землей и тем более не в рамках одной композиции на плоскости, но в рамках пространства собора, которое таким образом не отделяется от живописного. Стоит отметить, что эти фигуры изображены не в полном соответствии со сторонами света, поскольку обе пары помещены на северной

10.  
Ангел сдерживает ветер.  
Роспись паперти Успенского собора Московского Кремля.  
Ок. 1666.  
Лопатка южной стены





11.  
*Ангел сдерживает ветер. Роспись паперти Успенского собора  
Московского Кремля. Ок. 1666.  
Лопатка северной стены*

и южной стенах. Но если относиться к расположенной между ними стене хор как к схематичному изображению земли, они воспринимаются так, как должно.

Персонификации ветров с четырех сторон света изображены в интерьере Благовещенского собора также в сцене «Земля и море отдают мертвых» в составе цикла Страшного Суда на западной стене, точнее, на выступе, образованном лестничной башней. Но в данной композиции они представлены по углам земли-острова, то есть так же, как мы это отмечаем в рукописях. Здесь ветры имеют вид ангелов, дующих в трубы, тогда как ветры из цикла Апокалипсиса изображены отдельно от сдерживающих их ангелов и представляют собой серых крылатых существ. По-видимому, в этом случае происходит смешение в одном мотиве трубящих ангелов, которых должно быть семь, и ангелов, сдерживающих ветер.

Таким образом, в пространстве Благовещенского собора совмещаются, пересекаясь и сопрягаясь друг с другом, несколько пространственно-временных пластов с разными системами координат. В частности, земля в ее последние

времена оказывается ориентирована перпендикулярно пространству интерьера собора, будучи расположена в его западной части.

В ряду циклов Апокалипсиса XVI столетия, во всяком случае, иконография этому не противоречит, стоит назвать роспись проездных арок Святых ворот Спасского монастыря в Ярославле, где ветры и сдерживающие их ангелы просто обрамляют с четырех сторон композицию.

Подобные фигуры ангелов, сдерживающих ветры, сохранились на паперти Успенского собора в росписи середины XVII века (ок. 1666, ил. 10, 11), восходящей к более ранней декорации XVI века. Они вписаны в простенки между окнами и сводами с севера и юга. В данном случае трудно судить, где находились и существовали ли две другие фигурки, — нижние части росписи паперти, примыкающие к входу в собор, утрачены, и поздняя роспись их не совпадает декором XVII столетия. Однако, если они были изображены, они должны были находиться именно там.

В церкви Троицы в Никитниках (1652–1653, Иосиф Владимиров, Симон Ушаков), расписанной с опорой на гравюры Библии Борхта, где можно было найти очень развитый цикл Апокалипсиса, персонификации ветров уменьшились до маленьких шестокрылов, которых очень легко, одной рукой удерживают ангелы в белых одеяниях. Подобное решение восходит к немецкой графике, а именно — к циклу Апокалипсиса Дюрера, но там эти аллегорические фигурки имеют вид скорее юношеских бюстов, чем серафимов. Редуцирование персонификаций ветров до головок встречается в ранних рукописях Христианской топографии — они могут иметь вид бюстов, как в упомянутой еще Айналовым ватиканской рукописи IX в. (Vat. № 699), и в произведениях живописи школы Райхенау, но, в отличие от раннехристианских головок, на головах ветров из Райхенау растут бычьи рога.

Подводя итоги, подчеркнем, что при размещении фигур, олицетворяющих четыре основных ветра и стороны света, в монументальной живописи соборов Кремля применяется принцип, когда реальное пространство в интерьере играет роль земли, и изображения ангелов с ветрами располагаются по сторонам реального пространства а не схематично изображенной земли, острова, как это обычно делалось в рукописях, которые основывались на иллюстрациях к Христианской топографии Козьмы Индикоплова. Мы склонны предположить,

что этот принцип был разработан Феофаном Греком, когда он расписывал в 1405 г. Благовещенский собор Московского Кремля. Не исключено, что он уже пытался решать эту задачу в церкви Спаса на Ильине улице (1378). Такой подход к изображению пространства, доступный монументальной живописи, радикально отличается от принципа, применяемого в иллюстрировании рукописей, где каждый описанный эпизод сопровождается изображением. Рукописный подход использовался и в стенописи, примеры — эпизод в цикле Страшного суда в Благовещенском соборе, святые ворота Спасского монастыря в Ярославле, церковь Троицы в Никитниках. Со временем именно он стал преобладающим в искусстве XVII столетия, что, видимо, связано с возросшей ролью книги и книжной графики в художественной практике<sup>12</sup>.

Восходящий к Феофану Греку принцип компоновки персонализаций ветров в ансамбле монументальной живописи подразумевает, что и пространство храма, и пространство росписей едины. Ветры группируются не вокруг схематичного изображения земли, но по краям изображаемого на стенах и сводах земного мира (именно поэтому можно предположить, что композиция иконы из Успенского собора связана в первую очередь с монументальными росписями). Таким образом, персонализации ветров формируют пространство интерьера, подчеркивая его ориентацию по сторонам света. Эти изображения живут не на плоскости, а именно в пространстве собора, паперти или даже одного яруса иконы со сложной композицией, в чём можно убедиться, сравнив анализируемые изображения с рукописями. В роли земли, целого мира, выступает само храмовое пространство.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Об этом см.: *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства. СПб., 1900. Об олицетворениях вообще речь идет на сс. 11, 17, 37 сл., 40, 77, 121; об олицетворении астрономии — на сс. 39, 77; великодушия — с. 39, собственно ветров в миниатюрах рукописей Космы Индикоплова речь идет на сс. 26 и 40; городов — с. 114; Дщери Сионской — 100, 114, 121; Земли — 157; Изобретения и Источников — 84, Иерусалима — 104; Иордана — 17, 101, 114, 126, 128; Луны — 113, 189, 194; Моря — 40; Мудрости — 39; Нила — 138; 140 сл.; Смерти — 157; Сна — 114; Солнца — 113, 189, 194; Церкви — 114.

<sup>2</sup> *Подковырова В. Г.* Четыре ветра Апокалипсиса: откуда они прилетели и куда дуют? // *Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях: Материалы научной конференции РАНХиГС / Отв. ред и сост.*

*Д. И. Антонов.* М., 2017. С. 97–107; *Она же.* Четыре ветра Апокалипсиса: изображение и текст: Значение миниатюры к главе 19 (7: 1–9) Откровения Иоанна Богослова. ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018; (7): 82–103. <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-7-82-103>.

<sup>3</sup> Об Апокалипсисах в русском искусстве см.: Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX / Сост. Федор Буслаев. М., 1884; *Подковырова В. Г.* Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII — начала XX века. [Описание Рукописного отдела Библиотеки РАН. Т. 10. Вып. 2]. М.; СПб., 2016; Древняя Русь и Запад. Русский лицевый апокалипсис XVI–XVII века. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись / Альбом–каталог. Сост. Г. П. Чинякова, Епископ Николай (Погребняк), А. В. Гамлицкий. М., 2018. (далее — *Древняя Русь и Запад...*)

<sup>4</sup> *Качалова И. Я.* Апокалипсис в стенописи Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М., 1999. С. 30–53.

<sup>5</sup> *Сарабьянов В. Д.* Росписи собора Рождества Богородицы можайского Лужецкого монастыря и их место в искусстве эпохи Ивана Грозного // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 9. М.: Изд-во ПСТБИ, 2005. С. 113–132.

<sup>6</sup> *Анкудинова Е. А.* Живопись Святых ворот ярославского Спасского монастыря // ЯИАХМЗ. Краеведческие записки. Вып. 5–6. Ярославль, 1984. С. 82–88. На сегодняшний день существуют мнения коллег относительно более поздней даты росписи (XVII в.), но пока они не были оформлены в докладах и печатных трудах.

<sup>7</sup> *Царевская Т. Ю.* Феофан Грек. Фрески в Великом Новгороде / Новгородский музей-заповедник. Великий Новгород, 2018.

<sup>8</sup> Древняя Русь и Запад... С. 24; Икона «Апокалипсис» в Успенском соборе Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия: [Сб. статей]. Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. М.: Арт-Волхонка, 2011. С. 240–253; Иконы Успенского собора Московского Кремля 2016; Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV–XVI века / Каталог. Отв. ред.-сост. Т. В. Толстая. М., 2016. Кат. № 4.

<sup>9</sup> Древняя Русь и Запад... Ил. на с. 99.

<sup>10</sup> *Смирнова Э. С.* Иллюстрации к Библейским песням в Симоновской Псалтири (ГИМ, Хлуд. 3, вторая четверть XIV в.) в контексте византийской традиции // Современные проблемы археологии.

К 300-летию БАН. Том: 2. СПб., С. 345–362.

<sup>11</sup> *Stylianou A. and J.* The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. Nicosia, 1997. P. 131, il. 66.

<sup>12</sup> Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев [Каталог выставки] / Гос. Третьяковская галерея; авт. ст.: Ю. Н. Бузыкина, А. В. Гамлицкий, Г. В. Сидоренко; сост. каталога: Е. В. Буренкова, Г. В. Сидоренко. М., 2019.

YULIA BUZYKINA  
(STATE MUSEUMS OF THE MOSCOW KREMLIN)

## THE PERSONIFICATIONS OF THE WINDS IN THE SACRED SPACE OF MEDIEVAL RUSSIAN CHURCHES

Our work deals with the personifications of winds in the cycle of the Apocalypse in Russian medieval monumental painting, namely in the murals of Annunciation (1547–1551) and Assumption cathedrals (ca 1666) of Moscow Kremlin, as well as on the icon of Apocalypse, painted for Assumption cathedral (ca 1480 or ca 1500). In Kremlin murals, images of angels with figurines personifying winds are located on opposite walls, and not around a schematically depicted island-looking earth, which one can see in book illustrations of Apocalypse. In the icon from Assumption cathedral, the angels are standing on the corners of the middle register, which is devoted to the events happening on the Earth during the Last days.

We are inclined to assume that composing principle applied in the Kremlin murals was developed by Theophanes the Greek when he painted the Cathedral of the Annunciation in the Moscow Kremlin in 1405. The Cyclus of Apocalypse took a very considerable place in the system of its decoration, as we know from written sources. Theophanes the Greek's Apocalypse is lost, because the cathedral was re-built and painted new several times, in 1416, 1489 and 1508, after that once more after the fire of 1547. However, the program of the murals and maybe iconography was saved and the existing paintings contain very developed Apocalypse cyclus. Unlike illuminated books, manuscripts and printed ones, where each chapter is illustrated by an image, the murals let identify the real space of the church interior with the space of the paintings.

Probably, Annunciation cathedral was not the first church with Apocalypse cyclus or motifs, painted by Theophanes. Maybe the

first mural, where the genius painter met such a challenge was Transfiguration church on the Ilyina Street in Novgorod (1378). There is one figurine of the wind with a horn saved on the western surface of the south-eastern pillar. Other 3 winds are supposed to have been depicted on other pillars. Using of the real space for depicting space in the Apocalypse cyclus is a specific feature of Kremlin murals and we think that they all are tied with the work of Theophanes the Greek. Other examples of wall paintings on the subject of Apocalypse demonstrate the “book strategy”. It is used in murals as well, moreover it dominates in the 17<sup>th</sup> century art, which is tied with growing role of illustrated printed books in the art.

Thus, angels with personifications of the winds located at the edges of the world depicted on the walls and arches, show that one staying inside the church is included into the space of this depicted cycle and beholds the Revelation days from inside. They mark the church space of universe including heavens and Earth with four cardinal directions — the four winds.

## «ЛИТУРГИЯ ХРИСТА В НЕБЕСНОЙ СКИНИИ» — УНИКАЛЬНАЯ ФРЕСКА XIV ВЕКА В СОБОРЕ МОНАСТЫРЯ ЗАРЗМА (ГРУЗИЯ)

Росписи Преображенского собора монастыря Зарзма выделяются по иконографии и стилю среди фресковых ансамблей Юго-Западной Грузии (земли княжества Самцхе — Саатабаго) своей близостью памятникам византийского круга. Собор возведен в начале XIV в.<sup>1</sup> (ил. 1). Датировка его росписи колеблется от начала до конца XIV в.<sup>2</sup> По нашему мнению, росписи Зарзмы можно отнести к середине — третьей четверти этого столетия<sup>3</sup>.

Фресковый ансамбль содержит большое количество сюжетов евангельского и протоевангельского циклов, решенных в динамичном стиле палеологовского искусства; особым драматизмом отличается развитый страстной цикл. Программа росписи, как и иконография и стилистическое решение, следуют живописи Фессалоник того времени<sup>4</sup>. Влияние этого крупного византийского центра пришло в Грузию через Афон: Ивирский монастырь на Афоне был для грузинского искусства главным источником богословских и художественных идей.

Фрески Зарзмы были реставрированы петербургским художником А. С. Славцевым с помощниками в 1901–1905 гг., с полагавшимися в то время дописями и прописями пострадавших частей древней живописи<sup>5</sup>. В процессе реставрационных работ живопись была задокументирована, то есть подробно сфотографирована. Фотографии сохраняются в архиве Петербургского отделения Института Археологии РАН. Реставрация фресок проводилась под руководством грузинского исследователя Е. С. Такайшвили, издавшего их описание с публикацией всех надписей и их перевода на русский язык<sup>6</sup>.



1.  
Преображенский собор. Начало XIV в.  
Монастырь Зарзма

Благодаря реставрационным фотографиям и описаниям Такайшвили можно утверждать, что при реставрации отдельных пострадавших композиций фресок они были прописаны с полным повторением авторской живописи. Это особенно важно для редких и даже уникальных сцен алтаря, наиболее поврежденных в результате протечки кровли храма. Больше всего живопись пострадала на сводах вимы, в отдельных местах она сохранилась только на уровне рисунка и была тщательно поновлена при реставрации Славцева.

В алтарной апсиде представлены традиционные композиции: в конхе — изображение Богоматери с Младенцем на престоле, по сторонам — поклоняющиеся ангелы; ниже — Евхаристия под двумя видами и «Служба святых отец». Над горним местом — «Недреманное око».

На северном своде вимы изображены «Лестница Иакова» и «Неопалимая Купина» (ил. 2), на южном — две символические композиции: «Литургия Христа в скинии» (название композиции предложено нами) и «Премудрость созда себе дом», где Премудрость представлена в виде трехликого ангела (ил. 3).

Символические композиции вимы предыдущими исследователями росписей Зарзмы не рассматривались. Мы, со своей стороны, посвятили рассмотрению их иконографии специальную работу<sup>7</sup>.

Композиция «Литургия Христа в небесной скинии» представляет собой изображение шатра скинии, окруженного небесной сферой. Под ее сводом находится престол, рядом с которым представлен семисвечник, а по сторонам — херувимы. Перед престолом — фигура предстоящего с крестчатым нимбом и омофором на плечах. Рисунок фигуры сохранился, видимо, плохо, так как одеяние предстоящего престолу в поновительской живописи на стене лишь отдаленно напоминает саккос, но это все же свободное одеяние с рукавами. Фотография 1900 г. нечеткая, но просматривается крестчатый нимб у фигуры, склонившейся перед престолом<sup>7</sup>. Е. С. Такайшвили так описывает сцену: «Представлена евхаристия — Христос как первосвященник совершает Литургию. Виден престол под сенью, на престоле — чаша, хлеб и крест, около престола — семисвешник, по сторонам — серафимы, направо стоит Христос»<sup>9</sup>. Автор особо указывает нимб с перекрестием и омофор, возложенный на плечи Христа. Частично сохранившая надпись «асамтаврული» в левой части композиции переведена ученым как «скиния»<sup>10</sup>.

Изображение скинии, левая половина которого хорошо сохранилось, необычно: ее чистая полусфера окружена сиянием, чего мы не встречаем ни на одном средневековом изображении скинии завета. Херувимы в распространенных изображениях скинии с предстоящими Святыми святых Аарона и Моисея парят над престолом, что отмечает его святость. В композиции Зарзмы они, почти равные по величине фигуре предстоящего престолу, стоят по его сторонам, как бы занимая место диаконов при совершении литургии.

Частично сохранившееся изображение и приведенное описание убеждают нас в том, что перед нами редкая, если не уникальная символическая композиция «Литургия Христа в скинии». Несмотря на уникальность, содержание сцены



2.  
Лестница  
Иакова.  
Неопалимая  
Купина.  
Стенопись.  
Середина —  
третья  
четверть  
XIV в.  
Северный  
склон вимы.  
Преображен-  
ский собор  
монастыря  
Зарзма.  
Фотография  
1971 г.

ясно: оно соответствует образу Христа-первосвященника из Посланий апостола Павла: «Ибо Христос вошел не в рукотворенное святилище, по образу истинного *устроенное*, но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие» (Евр. 9, 24), — и где Спаситель назван как «священнодействователь святилища и скинии истинной» (Евр. 8, 2).

Однако текст и его иконографическое переложение во фреске Зарзмы отделяют друг от друга более тысячелетия и почти вся история византийского искусства.



3.  
Литургия Христа в скинии. «Премудрость созда себе дом». Стенопись.  
Середина — третья четверть XIV в.  
Южный склон вимы. Преображенский собор монастыря Зарзма.  
Фотография 1971 г.

Изображение Христа-священника известно с глубокой древности, в IX в., в интенсивный период развития византийской иконографии получают иллюстрацию слова Псалма 109, которые и послужили основанием для образа Христа-первосвященника в Послании к евреям: «*Ты еси Иерей во век по чину Мелхиседекову*» (Евр. 5, 6). Наиболее точная из иллюстраций принадлежит Хлудовской псалтири IX в. В XI в. изображение Христа-первосвященника известно в монументальном искусстве, в XIV в. образ Христа-епископа

входит в сложные композиции богослужебного действия — Великого Входа, развернутые на стенах храмов.

Изображение предстоящего престолу с преклоненной головой, на котором потир и дискос, соответствует моменту тайной молитвы священнослужителя при возложении потира и дискоса на престол. Василий Великий в тексте своей Литургии предлагает отправляющему службу при сотворении тайной молитвы приношения стоять перед алтарем, приклонив голову. Именно в такой позе, с начальными словами этой тайной молитвы на свитке в его руках изображен сам автор литургии на фреске XI в. в охридском соборе Св. Софии<sup>11</sup> (ил. 4). На престоле перед Василием — дискос, потир и Евангелие. Греческий текст на свитке «*κε ὁ θες ημών ὁ κτίσας ημάς*», начальные слова молитвы приношения, соответствует славянскому «Господи боже наш создавши ны»<sup>12</sup>. Эту композицию можно считать наглядной иллюстрацией молитвы из Литургии Василия Великого. Подобное изображение Василия Великого, как и Иоанна Златоуста, распространено на литургических свитках XI–XIV вв.<sup>13</sup>

В XIV в. тема тайной молитвы приношения предстает в символическом виде, через изображение «Богослужение в скинии Моисея и Аарона». По мнению И. Штефанеску, изображение скинии с Аароном и Моисеем перед престолом есть иллюстрация тайной молитвы литургии Василия Великого, которую читает отправляющий службу при положении даров на престол<sup>14</sup>. В молитве вспоминаются «Моисеева и Ааронова священства», которые были приняты Богом и подобно которым Христос умоляется принять дары совершаемой литургии<sup>15</sup>. Данная композиция более наглядна в литургическом плане, в чем сказался вкус эпохи, отмеченной литургическим творчеством (Николай Кавасила, Симеон Солунский). В ряде памятников XIV в. композиция «Скиния Завета» изображается в алтаре, непосредственно рядом с Евхаристией<sup>16</sup>, чем более наглядно утверждается мысль о служении Христа по чину ветхозаветных иереев по чину Мелхиседекову. Это уже несколько подводит нас к необычной композиции Зарзмы.

В композиции Зарзмы как бы слиты две иконографические темы, две иллюстрации молитвы приношения — символическая и конкретная. Христос в одеяниях христианского епископа изображен в той же позе, что и Василий Великий в охридской фреске; перед Христом на престоле — хлеб, чаша и крест, что соответствует христианской литургии. Семи-



свечник и херувимы у престола, как и скиния, напоминают о практике ветхозаветной церкви. Изображен момент, предшествующий освящению даров. Образ скинии уточняет нам этот момент, напоминая о тайной молитве приношения.

Вся композиция имеет еще один смысл, самый глубокий и тайный. Христос совершает литургию, обращает свою молитву к Богу, дары на престоле по молитве предстоящего престолу претворяются в его тело и кровь. Перед нами — образ того, кто назван в другой литургической молитве «принося и приносимый».

Весь ход рассуждений в объяснении иконографии типа зарзмской представляется вполне вероятным, так как он подтверждается текстом, широко известным и, видимо, имевшим определяющее значение в сложении данной иконографии. Мы имеем в виду Трипеснец Андрея Критского на Великий четверг, где в девятой песне развивается образ Скинии Небесной на основе соответствующего образа Послания к евреям апостола Павла:

Σκηνή επουράνιος, ἐδείχθη το ἀνώγειον, ἐνθα το πάσχα, Χριστός ἐπέτέλεσε, τό δεῖπνον ἀναίμακτον, και λογική λατρεία. ἡ τράπεζα δε των εκεί, τελεσθέντων μυστηρίων, νοητόν θυσιαστήριον.

Перевод на церковно-славянский несколько размывает образ песнопения: «Сень небесная явися горница, иде же пасху Христос соверши...» По-гречески оно начинается словами «Σκηνή επουράνιος» («скиния пренебесная»). Литургия этого дня совершается по чину Василия Великого, что дополнительно подтверждает нашу мысль об изображении в композиции Зарзмы определенного момента этой литургии, а именно молитвы приношения.

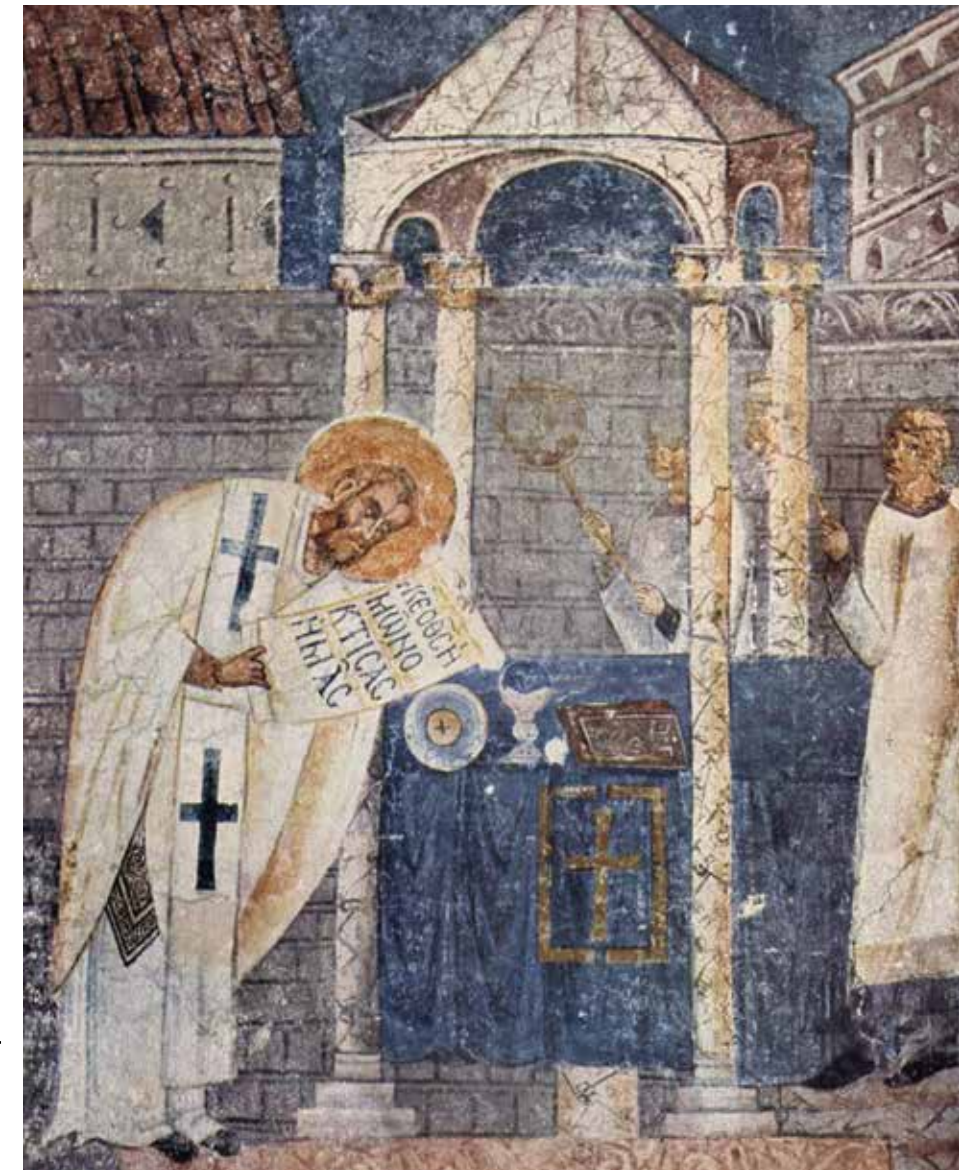
«Литургия Христа в скинии» — один из вариантов темы «Небесной литургии», и широкое распространение этой темы в монументальном искусстве XIV в., без сомнения, оказало свое влияние на сложение иконографического извода Зарзмы. Тема Небесной литургии была чрезвычайно распространена на Афоне в XIV столетии, но в Грузии мы находим ее только в соборе Гелатского монастыря, в росписи XVI в.

Иконографическим прообразом сцены в Зарзме можно считать композицию «Богослужение в скинии Моисея и Аарона», известную в монументальной живописи Балкан

XIV в. Наиболее близкой по иконографической схеме является фреска начала XIV в. в южной галерее церкви Святых апостолов в Фессалониках<sup>17</sup> (ил. 5). Форма скинии, престол, семисвечник и поза предстоящего престолу Моисея чрезвычайно близки Зарзме (Аарон здесь представлен за пределами скинии). Подобное обращение мастеров Зарзмы к композиции «Служение в скинии Моисея» как к иконографическому источнику закономерно, так как в молитве приношения вспоминаются «Моисеева и Ааронова священства».

Понятие Небесной скинии вошло в исихастскую литературу как образ Будущего века. Григорий Синаит в «Трактате об умной молитвы, написанной для ученика Луки», в главе 43 описывает царствие небесное, которое он видит «подобно скинии, сооруженной Богом как моисеева, в двух завесах

4.  
Литургия  
Василия  
Великого.  
Стенопись.  
Первая  
половина  
XI в. Собор  
Св. Софии.  
Охрид





5.  
Богослужение в скинии Моисея и Аарона. Стенопись.  
Начало XIV в. Южная галерея церкви Святых Апостолов.  
Фессалоники

имеющей образ будущего века. В первую скинию войдут все священники благодати. Во вторую же как умственную войдут только те, которые здесь во мраке богословия, как священники, в совершенстве троично служили, имея Иисуса священноначальником в Троице и *первосвященником в этой сооруженной скинии*, и светозарне освящались его сиянием»<sup>18</sup>. Весьма вероятно, что этот текст современника обратил мысль художника Зарзмы к освященному древностью Трипеснецу Андрея Критского, созданному в VIII в. и послужившему основанием для новой иконографии.

Вся сумма приведенных содержательных и иконографических сопоставлений позволила художнику Зарзмы создать уникальную композицию «Богослужение Христа в скинии», которую в рамках идей XIV в. можно истолковать как образ

Будущего века, что подтверждается и ее сопоставлениями с другими композициями алтарной вимы Зарзмы.

«Литургия Христа в скинии» объединена на южном склоне вимы с композицией «Премудрость созда себе дом...» (ил. 6), где Божественная Премудрость представлена под видом трехликого ангела с ромбовидным нимбом. Новая живопись, как доказывает фотография, сделанная при проведении реставрационных работ до записи<sup>19</sup>, повторяет древнюю. Левая часть композиции была довольно сохранна — храм с колоннами, стол со свитками, две фигуры слева от стола. Живопись фигур, стоящих у стола, имеет выпад и потертости, но, тем не менее, изображение четко прослеживается. Правая часть композиции смыта, так что остался только рисунок, однако хорошо различима сидящая фигура с тремя ликами, окруженными одним ромбическим нимбом. Лики юные, с пышными прическами, стянутыми повязками. Крыльев за спиной сидящей фигуры не видно. Возможно, они были: на фотографии видна плотная линия, пересекающая крайнюю к ней колонну храма, которую можно принять за очерк крыла. Фигуру с тремя ликами Е. С. Такайшвили признает изображением ангела и называет «Бог в трех лицах»<sup>20</sup>.

Иконография Премудрости осложнена иконографией Троицы, причем довольно редкого извода. Объяснение этой иконографической сложности находим в тех новых представлениях о Божественной Премудрости, которые сформировались в Византии в XIV столетии. И. Ф. Мейендорф пишет следующее: «В XIV в., в ту самую эпоху, когда мы имеем большое число символических изображений Премудрости, византийская церковь стала театром знаменитого спора о божественных энергиях. Был затронут вопрос о Софии: ее рассматривали не только как ипостась воплощенного слова, но и как атрибут самого существа Бога. Именно в таком смысле Григорий Палама говорит о Премудрости, свойственной Отцу, Сыну и Св. Духу, которой и в которой Бог создал вселенную. Именно эта Премудрость-Энергия благодаря воплощению Премудрости-Ипостаси действует в совокупности членов церкви. Следовательно, здесь идет речь о проявлении энергии всей Троицы целиком, что не исключает того, что один Сын был воплощенной Премудростью»<sup>21</sup>. Представляя это новое толкование Премудрости, Мейендорф не указывает и не рассматривает изображение Премудрости под видом Троицы, как мы это имеем во фреске Зарзмы.



6.  
«Премудрость созда себе дом».  
Стенопись. Середина — третья  
четверть. XIV в. Южный склон вимы.  
Преображенский собор монастыря  
Зарзма. Фотография 1971 г.



7.  
Явление «Великого Бога» царю  
Навуходносору во сне. Стенопись.  
1295 г. Церковь Перивленты.  
Охрид

Это новое представление о Премудрости развивает другой исихастский автор, Константинопольский патриарх Филофей (занимавший престол дважды: с 1353 по 1354 и с 1364 по 1376 г.). Оно изложено в «Трех речах патриарха Филофея... к епископу Игнатию» с изъяснением Девятой притчи Соломона: «Премудрость — это энергия, свойственная Троице, единосущной и неделимой, данной в Святом Духе тому, кто ее достоин»<sup>22</sup>.

Вся Девятая притча Соломона истолкована Филофеем как некий символический образ отношений между Богом и человеком в его земной жизни, как некое попечительство божественного промысла о человеке, что при совершенстве жизни последнего есть уже образ Будущего века, явленный в настоящем.

Текст Филофея последовательно соотносится с композицией Зарзмы. Текст сообщает: «Жертвою Премудрости Божией и вином, которое она растворила для гостей в чаше, названы, говорят, живые слова писаний божественных, по разумению смысла разделяемые на догматическую речь и нравственную, и примешиванием божественного смысла к истории или даже присоединением человеческого низменного и как бы водянистого слова человеческой мудрости к слову божественному, высокому и таинственному, и через то очищением его подающая питательную и возрастающую силу и действие пищу и веселящее сердце питие участникам трапезы, уготованной Премудростью»<sup>23</sup>.

В центре композиции Зарзмы изображен стол, на котором лежит развернутый свиток с начертанными на нем начальными словами Девятой притчи. На свиток указывает рука трехликого ангела. Гости Премудрости, средовек и юноша апостольского типа, экстатически вслушиваются в слова Премудрости и записывают их на свои хартии, также лежащие на столе. Премудрость питает гостей своим словом.

Текст патриарха Филофея продолжает: «Каждая добродетель есть благогодная и приятная жертва, порознь разумно священо действующая божественной премудростью в душе каждого. А если некоторые и будущие блага и обещанное праведникам веселие и наслаждение и брачный пир, которым великий жених приветствует стекающиеся к нему души, называли жертвами и трапезою Премудрости, то и они наиболее зависят от сих приносимых Богу жертв теперь, и теперешние жертвы служат для них, можно сказать, предначертательною причиною, некими дверьми и входами. Так что никто не примет участия в тамошнем брачном пире и трапезе, если здесь не насыщается жертвами, хлебом и вином Премудрости»<sup>24</sup>.

При таком толковании дом Премудрости есть Церковь, а слуги Премудрости, «возвышенным проповедованием созывающие гостей, очевидно, суть... все проповедники слова Божия в церкви»<sup>25</sup>. В композиции Зарзмы двое юношей, слуги Премудрости, изображены торжественно возносящими потир и дискос. Десницы их сложены в жесте благословения, что обозначает их принадлежность к определенному чину церковной иерархии, не ниже иерея<sup>26</sup>. Их фигуры вторят колоннам храма, они пространственно и ритмически слиты с его архитектурными формами. Нам представляется, что и в

этой части композиция следует тексту Филофея. Характерно, что и гости, и слуги Премудрости изображены на фоне храма, сама же она, сидящая на возвышении, представлена на абстрактном синем фоне, на котором четко выделяется ее ромбический нимб, символизирующий вечность<sup>27</sup>. Она не есть церковь, объединяющая людей, она есть некая сила, энергия, животворящая человека и церковь.

В распространенных на Балканах в конце XIII — первой половине XIV века композициях «Премудрость созда себе дом...», где акцентируется тема воплощения второго лица Троицы, фигура Премудрости изображалась на фоне храма, композиционно объединенной с ним<sup>28</sup>. Во фреске Зарзмы «Премудрость созда себе дом...» мы встречаемся с другой идеей, которую можно понять как символический образ божественного попечения о человеке и его земной жизни, что, в свою очередь, есть прообраз Будущего века. Это своеобразное решение темы Премудрости не исключает традиционного ее толкования как пророчества о воплощении второго лица Троицы, только эта мысль не акцентируется, проходит как бы вторым планом. Храм на фреске Зарзмы имеет медальон с изображением Богородицы, что ставит его в ряд прообразов Воплощения. Подобное же неакцентированное толкование Премудрости как второго лица Троицы заметно и в Третьей речи патриарха Филофея, который отдает должное традиции и видит вполне естественным «многомысленное» толкование Девятой притчи.

Интерпретация Девятой притчи Соломона как прообраза царствия небесного имеет древнюю традицию. Ее содержит широко известный вдохновенный текст канона на Великий четверг Космы Маюмского, созданный в VIII столетии. Сам текст канона инспирирован Девятой притчей Соломона, а основная его тема — причащение Логосом, Премудростью в Будущем веке.

Ξενίας δεσποτικής, και αθανάτου τραπέζης, ἐν  
ὑπερώφ τόπω, ταῖς ὑψηλαῖς φρεσί, πιστοὶ δεῦτε  
ἀλαύσωμεν, ἔλανα βεβηκότα λόγον, ἐκ του λόγου  
μαθόντες, δν μεγάλο νομεν.

В ирмосе девятой песни прославляется будущее угощение праведников Логосом, божественным Словом «на горнем месте» (ἐν ὑπερώφ τόπω), то есть на небесах, где Владыкой при-

готовлена «бессмертная трапеза» (αθανάτου τραπέζης) и где «насладимся вошедшим Словом» (ἐλανα βεβηκότα λόγον).

Таким образом обе символические композиции Зарзмы связаны с песнопениями Великого Четверга, где дается образ Будущего века.

Художник Зарзмы избрал для выражения своей мысли редкую иконографию Святой Троицы под видом трехликого ангела. Она появилась в византийском искусстве к концу XIII в. Во фреске 1295 г. церкви Перивлепты в Охриде (ил. 7) в сцене сна царя Навуходоносора явление ему «великого Бога» (Даниил 2:1–49) показано как явление трехликого ангела — то есть художник представил «великого Бога», согласно христианскому догмату, как своеобразный образ Святой Троицы<sup>29</sup>.

К середине XIV в. на Балканах сложилась определенная традиция изображать Святую Троицу под видом трехликого ангела, как, например, в самостоятельной композиции в стенописи 1356–1360 г. собора в монастыре Матейче (ил. 8).

Возможно несколько ранее, в пределах XIII в. возникают изображения трехликой Святой Троицы на Западе. Можно назвать изображение Троицы в Хронике Исидора Севильского этого времени (ил. 9), где показаны, в профиль и в фас, покоящиеся на одной шее три головы средовека типа Христа. Пять изображений такого рода (хотя и отличающиеся друг от друга) известны в миниатюрах XIV в.<sup>30</sup> Происхождение данной иконографии западные исследователи связывают со средневековой скульптурой, где, начиная с XI в., были распространены изображения трикефалов. В основном, это декоративные фигуры и персонификации, например, персонификация времени, которая, в отличие от двуликого римского бога времени Януса, изображалась в виде трехликой мужской фигуры. Их источником послужило античное скульптурное изображение Януса. В средневековых памятниках у него появился третий лик, показанный в фас<sup>31</sup>.

Изображение трехликого ангела в византийском искусстве складывается, по нашему мнению, под влиянием описанной западной схемы, но в пределах ангельской темы, в рамках которой византийский художник имел право на некоторую вольность. Существовала традиция изображать ангелов, «существ мысленных», самым фантастическим образом, правда, согласуясь с пророческими видениями.

Восточный «ангельский» тип Троицы отличается от западного самой композицией трехглавия. На Западе изобража-

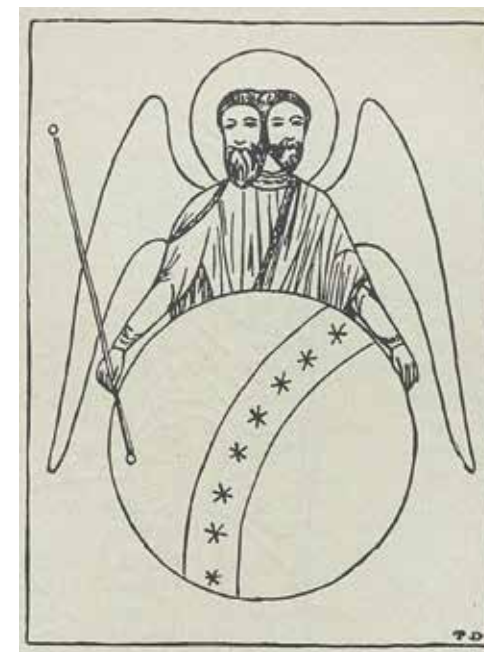
лись три мужские головы на одной шее, развернутые на три стороны; прообразом изображения явно послужила скульптура. На Востоке видим иную схему: лики последовательно выступают один из-за другого — здесь использована композиция античных парных портретов в невысоких рельефах, как, например, парный портрет правителей эллинистического Египта Птолемея II и Арсиной на знаменитой эрмитажной камее Гонзаго III в. до н. э. Такая композиция весьма органично переводится на язык живописи.

Но возвратимся к трехликому Ангелу-Премудрости. Она представлена в композиции «Премудрость созда себе дом» на Афоне во фреске нартекса собора монастыря Хиландар, которая предварительно датируется, как и роспись самого храма, 1318–1321 гг.<sup>32</sup> (ил. 10), но в настоящее время находится под записью 1806 г.

Это иллюстрация девятой притчи, где трехликий ангел изображен сидящим слева от стола; за столом представлен возносящий потир ангел с крестчатым нимбом, на которого указывает трехликий. На столе стоит дискос с частицами хлеба предложения. Фигуры расположены под навесом о семи столбах, слева от навеса представлено изображение молодого царя, видимо Соломона. Эта композиция, столь редкая и столь важная для исследования зарзмской фрески, во многом, однако, неясна: во-первых, нам не известна реставрационная работа, которая удостоверять бы, что данная композиция принадлежит в своей основе древнему времени; во-вторых, даже если предположить ее тождество с древней основой, датировка первоначальной фресковой росписи в Хиландаре еще гипотетична; наконец, если признать, что эта композиция создана между 1318 и 1321 гг., она может свидетельствовать о том, что представление о Софии как энергии всей Троицы уже существовало на Афоне, но не достигло еще той полноты трактовки, которую она обретет в соответствующих сочинениях Григория Паламы и патриарха Филофея. Однако известно, что уже в XIII в. на Афоне существовала исихастская практика и появлялись духовные трактаты, закладывавшие основы собственно исихастских воззрений: трактат Никифора Исихаста, патриарха Афанасия I, митрополита Филадельфии Феолипта, анонимный трактат<sup>33</sup>. Общий же смысл хиландарской композиции — пророчество о воплощении второго лица Троицы — как раз характерен для решения темы Премудрости в памятниках конца XIII — первой половины XIV в.



8.  
«Св. Троица».  
Стенопись. 1356–1360 гг.  
Собор монастыря Матейч. Прорись



9.  
Св. Троица.  
Миниатюра. XIII в. Германия.  
Хроника Исидора Севильского

Древняя стенопись Хиландара связана с живописью Фессалоник, а возможно — и с работой знаменитых Михаила и Евтихия, предполагаемых авторов росписи 1295 г. охридской Перивлепты и трехликого ангела сна царя Навуходоносара. Новая иконография в Перивлепте безусловно послужила источником для композиции в соборе Хиландара, а последнюю можно считать прямым источником зарзмской фрески.

Обе символические темы Зарзмы имеют, таким образом, своим источником искусство Фессалоник, в том числе представленное на Афоне. Но существует и их более широкая связь с монументальной живописью середины XIV в. на Балканах. Композицию на тему Притчи 9 как образа будущего угощения праведников в палатах Небесного Иерусалима исследователи живописи на Балканах ставят в один ряд с храмовыми росписями, создающимися в соответствии с новой византийской программой, распространившейся в середине — второй половине XIV в. Ее примерами являются фрески соборов в монастыре Трескавац (около 1340 г.) и Марковом монастыре



10.  
«Премудрость созда себе дом».  
Стенопись. 1318–1321 г. (под записью 1806 г.).  
Нартекс собора монастыря Хиландар. Афон

(1376 г.) в Македонии<sup>34</sup>, а также и другие. Данная программа, объемлющая весь храм, передает образы богообщения Будущего века. Она вызвана к жизни той новой волной эсхатологических ожиданий, связанных со скорым наступлением 7000 (1492) года, которая захлестнула византийское и славянское общество с середины XIV в.

Программа, по мнению исследователей, основана на тексте Жития константинопольского монаха X в. Василия Нового, описывающего свои видения трехчастного акта богообщения в Небесном Иерусалиме<sup>35</sup>, а также образах песнопений на Великий Четверг, Канона Космы Маюмского и Трипеснца Андрея Критского. Программа включает в себя, в соответствии с видениями, о которых повествует Житие Василия Нового, следующие темы: поклонение небесному Царю, литургическое приобщение Христу в храме Небесного Иерусалима и пир Логоса в палате Сиона. Во фресках Трескаваца и Маркова монастыря эти темы переданы специально разработанными для этой программы композициями<sup>36</sup>. Покло-

нение небесному царю показано в виде Деисуса с участием многих святых в костюмах византийских придворных. Пир же праведников в палате Сиона передается композицией на тему Девятой притчи Соломона, где Христос-Премудрость, Бог-Слово, представлен под видом Христа Эммануила. «Небесная Литургия» передана в этих храмах изображением чина Великого Входа с участием Христа-первосвященника и ангелов-диаконов.

Нам представляется возможным видеть в композициях на южном склоне алтарной вимы в Зарзме один из ранних иконографических вариантов этого цикла, еще не развившегося в целую систему, объемлющую весь храм. Две ветхозаветных сцены на северном своде вимы, «Лестница Иакова» и «Неопалимая Купина», являют собой в этом случае пророчество о будущем преображении мира и небесном существовании человечества. И эта программа, как показывает наше исследование, пришла в Грузию через Афон.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Беридзе В. В. Архитектурные памятники Самцхе. Тбилиси, 1970. С. 236.

<sup>2</sup> Мацулевич Л. О росписи церкви в селении Зарзма // Труды Всероссийского съезда художников, декабрь 1911 — январь 1912 г. СПб., 1912. Т. I. Сс. 100–101 (датировка фресок серединой XIV в.); Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. II. Сс. 83–84 (кон. XIV в.); Айналов Д. В. Византийская живопись XIV века. Пг., 1917. Сс. 147–148 (кон. XIV в.); Сычев Н. Я. Подготовительные материалы к Зарзме // Архив ЛОИА АН СССР, № 20 (кон. XIV в.); Гордеев Д. П. Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сафаре и Зарзме // Известия КИАИ, 1923. Т. I. С. 59; Амранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. Тбилиси, 1962. Сс. 284–285 (нач. XIV в.); Беридзе В. В. 1970. С. 236 (нач. XIV в.)

<sup>3</sup> Евсеева Л. М. Роспись XIV века в соборе монастыря Зарзма / Международная конференция Института истории искусств Министерства культуры ГССР, ноябрь 1977 г. Тбилиси, 1977.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Славцев А. С. О реставрации древнегрузинского храма в местечке Зарзма // Труды Всероссийского съезда художников, декабрь 1911 — январь 1912 г. СПб., 1912. Т. I. Сс. 99–100.

<sup>6</sup> Такайшвили Е. С. Археологические экскурсии, разыскания, заметки. Тифлис, 1905. Вып. I.

<sup>7</sup> Евсеева Л. М. Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма // Византийский временник. Т. 43. 1982. Сс. 134–148.

<sup>8</sup> Фотоархив Петербургского отделения Института Археологии РАН. Фонд А. С. Славцева. Q 800, 26, 27.

<sup>9</sup> Такайшвили Е. С. 1905. С. 52.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Grabar A. La peinture byzantine. Genève, 1953. P. 140.

- <sup>12</sup> См.: Орлов М. Литургия Василия Великого. СПб., 1909. С. 102.
- <sup>13</sup> Grabar A. L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age, 1968. Paris. V. 1. Pp. 469–496.
- <sup>14</sup> Stefañesku J. L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Bruxelles, 1936. P. 163.
- <sup>15</sup> Возможность таких соответствий дают некоторые святоотеческие тексты и тексты древних литургий, см.: Кондаков Н. П. 1917. С. 114; Покровский Н. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890. С. 80.
- <sup>16</sup> Stefañesku J. 1936. PL. CL. P. 138.
- <sup>17</sup> Art et société à Byzance sous les Paléologes. Venise, 1971. Fig. 22.
- <sup>18</sup> Сырку П. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. СПб., 1890. Вып. 2. С. 234.
- <sup>19</sup> Фотоархив Петерб. Отд. ИА РАН. ф. А. С. Славцева, Q 800, 27.
- <sup>20</sup> Такайшвили Е. С. 1905. С. 54.
- <sup>21</sup> Meyendorff J. L'Iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine // Cahiers archéologiques, 1959, X.
- <sup>22</sup> Филофея патриарха константинопольского три речи к епископу Игнатию с изъяснением изречения «Премудрость созда себе дом и проч.» / Перев. еп. Арсений (Ивашенко). Новгород, 1898. С. 50.
- <sup>23</sup> Там же. С. 50
- <sup>24</sup> Там же, С. 56.
- <sup>25</sup> Там же. С. 64.
- <sup>26</sup> Дмитриевский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию. М., 1856. С. 366.
- <sup>27</sup> Grabar A. 1968. V. 1. P. 54.
- <sup>28</sup> И. Ф. Мейендорф прослеживает эту тему по следующим памятникам: церковь Перивлепты (Св. Климента) в Охриде (1295 г.), Грачаница (1321 г.), Дечаны (1348 г.), где представлен Христос под видом Ангела Великого Совета (Meyendorff J. 1969. Pp. 266–268).
- <sup>29</sup> Grujić R. M. Ikonografsky motiv sličan induskom Trimurtiu u staroj srpskoj likovnoj umetnosti. // Tkalčićev zbornik. 1955. Pp. 96–107.
- <sup>30</sup> Hackel A. Die Trinität in der Kunst: Eine ikonographische Untersuchung. Berlin, 1931. S. 105.
- <sup>31</sup> Didron M. Iconographie chrétienne. Paris, 1843. P. 567.
- <sup>32</sup> Милковић-Пенек П. Делото на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје, 1967. С. 231.
- <sup>33</sup> Meyendorff J. St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe. Bourges, 1959. Pp. 57–71.
- <sup>34</sup> Радојчић С. Фреске Маркова манастира и житие св. Василия Нового // Сборник радова сербской Академии Наук. 1956. Кн. 49. Сс. 215–225; Мирковић Д. Дали се фреске Маркова манастира могу тумачити житием св. Василия Нового // Старианар. 1961. XII. С. 87 и др.
- <sup>35</sup> Вилинский С. Житие св. Василия Нового в русской литературе. Одесса, 1913. Ч. 1. Исследование; ч. 2. Тексты. Одесса, 1911.
- <sup>36</sup> Радојчић 1956; Мирковић, 1961.

LILIA EVSEEVA  
(ANDREY RUBLEV CENTRAL MUSEUM  
OF ANCIENT RUSSIAN ART, MOSCOW)

## “LITURGY OF CHRIST IN THE HEAVENLY TABERNACLE” — A UNIQUE FOURTEENTH-CENTURY FRESKO AT THE ZARZMA MONASTERY (GEORGIA)

Mural paintings of the Transfiguration Cathedral (Zarzma Monastery, Georgia) stand out among other fresco ensembles of Southwestern Georgia due to their similarities to the Byzantine tradition. The Cathedral itself was erected in the early XIV century, while the paintings are attributed to the second or third quarter of the XIV century.

Zarzma frescos suffered significant damage over the centuries and were restored in 1901–1905 by a team led by artist A. Slavtsev of St. Petersburg. Restoration involved filling in missing fragments, which was the standard practice at the time. The “Divine Liturgy in the Heavenly Tabernacle” composition is located in the altar vima of the cathedral. It was one of the more heavily damaged portions of the fresco ensemble. However, the composition was documented in detail — along with the rest of the ensemble — by Georgian researcher E. Takaishvily in 1905. We are therefore confident that both the iconography and the inscriptions are authentic. Additionally, archival photographs from the 1901–1905 restoration works are available (Photo archive Peterb. OIA RAN Slavtsev Fund Q 800, 26, 27).

“Divine Liturgy in the Heavenly Tabernacle” depicts a tabernacle surrounded by the celestial sphere. An altar is flanked by cherubim; a menorah is positioned nearby. Christ is depicted in front of the altar. A cruciform halo is clearly seen in the photographs. Takaishvily noted both the cruciform halo and an omophorion draping the shoulders of the figure in front of the altar in his 1905 description of the composition, as well as chalice, shewbread, and cross on the altar. Takaishvily translated the inscription in the left corner of the composition (*asomtavruli*) as “tabernacle”.

He confidently defined the scene as «Christ as the High Priest performing the liturgy».

The symbolic composition depicts Christ as the High Priest of the true tabernacle, described by Apostle Paul in Epistles (Hebrews 8, 2; 9, 4). This understanding of the composition is further confirmed by the Maundy Thursday chant — Tripesnetse of Andrey of Crete (Ninth song).

Heavenly tabernacle commonly represents the Future Age in Hesychius theological literature. Gregory the Sinaite describes the Kingdom of Heaven as “a tabernacle erected by Christ for Moses with two veils” (“Treatise on intelligent prayer written for his disciple Luke“, chapter 43).

Two traditional iconographic schemes might have inspired the composition. The first is “Vassily the Great Liturgy” composition of the XI century fresco at the St. Sofia in Ohrid. Vassily is depicted bowing down in front of an altar with paten, chalice, and Gospel on it. He is holding a scroll with the first words of a secret prayer uttered by a priest as he lays out sacraments.

The second iconographic source for the Zarma painting is “Aaron and Moses in tabernacle”. The XIV century fresco in the church of St. Apostles in Thessalonica is the closest analogue.

The “Divine Liturgy in the Heavenly Tabernacle” in Zarma is immediately adjacent to another composition, “Wisdom hath builded her house” (Proverbs 9). The Holy Wisdom is represented by a three-faced angel with a rhomb-shaped halo. Holy Wisdom symbolizes divine energy that is intrinsic to the Holy Trinity. This meaning of Holy Wisdom was confirmed by Patriarch Philofei in his essay “Three sermons of Patriarch Philofei to Bishop Ignatij explaining the meaning of Proverbs 9”.

The interpretation of Proverbs 9 as an image of the Kingdom of Heaven has a long-standing tradition: Kosma of Maym Great Thursday canon celebrates the future treat of the Divine Word to be enjoyed by righteous men.

Both of the Zarma compositions express an idea and image of the Kingdom of Heaven described in Holy Mountain authors’ texts.

К. А. ФАРАФОНОВА (ЩЕДРИНА)

## ИКОНОГРАФИЯ НЕБЕСНЫХ СВЕТИЛ И ВИДЕНИЕ КОНСТАНТИНА ВЕЛИКОГО

Настоящая статья посвящена исследованию образа звезд и звездного неба в христианском искусстве в контексте нескольких сюжетов, связанных с темой небесного видения императора Константина Великого. Главной задачей работы стало изучение развития и трансформации темы видения Константина в исторических источниках, агиографической литературе и их связь с изобразительным искусством от раннехристианского периода до эпохи позднего средневековья.

### Видение Константина и артефакты эпохи

Видение императора Константина Великого неоднократно становилось предметом исследования с самых различных точек зрения<sup>1</sup>. В письменных источниках этот сюжет получает различные интерпретации и, как показала И. Ю. Шабага, наибольшие разногласия в описании события можно найти у авторов-современников<sup>2</sup>. Известно три основных варианта, официальная версия принадлежит Евсевию Кесарийскому, который в своей «Жизни Константина» описывает два видения. Первое, дневное, представляло собой крест, составленный из лучей света на фоне солнечного диска, второе — явление самого Христа и таинственного знака — произошло ночью в палатке императора<sup>3</sup>. Именно рассказ Евсевия с некоторыми изменениями впоследствии вошел в церковное предание.

Лактанций, еще один современник Константина, лишь упоминает о факте видения и говорит о приказе императора поместить на щитах воинов хрисмы<sup>4</sup>. Третий автор, панегирист Назарий, говорит о небесном воинстве, вооруженном сверкающими щитами и оружием, которое было послано ушедшим в иной мир отцом императора<sup>5</sup> на помощь Константину. Таким образом, все версии объединяет только тема небесного видения.





1.  
Санта Пуденциана. Рим.  
Мозаика апсиды.  
V в.

Тем не менее уже со времён Константина появился целый ряд артефактов, которые необходимо связать с визионерством императора. В первую очередь это лабарум<sup>6</sup> — императорское знамя, состоявшее из копья, перекладины, полотнища ткани и «знака спасительных страданий»<sup>7</sup>. Кроме того, начиная с эпохи Константина также широко использовались различной формы хрисмы<sup>8</sup>, импульс к их распространению был дан по воле императора. Хрисма, возможно имеющая еще дохристианское происхождение и обозначающая божественную удачу и благоволение высших сил, получила прочную связь с небесным видением Константина.

Со второй половины IV века получил известность еще один вариант креста, получивший название «вотивный крест Константина»<sup>9</sup>. Четырехконечный крест из драгоценных металлов, инкрустированный камнями, сгix gemmata, по мнению А. Фролова, восходит к декору лабарума, описанному в «Жизни Константина», и связан с символикой Небесного Иерусалима через драгоценные камни стен Небесного града из Откровения<sup>10</sup>. Такой крест украсил при императоре

Феодосии II в 420 году Голгофу в Иерусалиме<sup>11</sup>, и именно его мы видим на знаменитой мозаике из Санта Пуденциана (ил. 1). Очевидно, что в период, когда христианство достаточно прочно укрепилось на религиозном горизонте империи, амбивалентный лабарум был заменен другим знаком с более четко читаемым христианским наполнением. Двойственность, которую таил в себе знак креста как солярный символ языческого мира<sup>12</sup>, уступила место однозначности образа Христа-Солнца<sup>13</sup>.

В то же время до VI–VII веков продолжают изображать и драгоценные хрисмы, которые символизируют воскресение, триумф и славу Христа. Эти знаки получают дополнительный контекст, помогающий определить нюансы семантического значения. Таким контекстом, так же как и для знака креста, становится изображение звездного неба.

### Звезды и небесные светила в Поздней античности

Представления римлян о влиянии звезд на человеческую жизнь достаточно хорошо изучены, они касались не только личной, но и социальной жизни<sup>14</sup>. Широкое распространение астрология получила уже в позднеримское время в связи с популярностью восточных астральных культов. Автор «Книги о дне рождения» Цензорин (III в.) так сформулировал концепцию почитания Солнца и веры в роль светил: «Нами правят звезды, звездами Солнце, оно дает нам душу, которая правит нами»<sup>15</sup>. В римской политической культуре III–IV века звезды и небесные светила символизировали астральное бессмертие и обожествление императора. Согласно Манилию, автору трактата «Астрономика», души героев, освободившись от тел на земле, поднимаются ввысь и живут на небе среди звезд<sup>16</sup>, сами становясь звездами. Среди героев-звезд оказываются древние цари Рима, герои римской истории и выдающиеся государственные деятели. К III веку астральные представления о героях соединяются с почитанием императора как олицетворенного Солнца в культе Sol Invictus<sup>17</sup>. Таким образом, получает свою логическую завершенность позднеримская космологическая система, в которой земная жизнь является лишь отблеском небесной славы богов и героев, отраженной в круговороте движения небесных светил. Главой мира является Солнце-император, а его подданные — лишь многочисленные звезды, окружающие своего владыку.

Образ вознесения к звездам почившего императора служил одним из оборотов придворной риторики позднеримского времени. Именно этим приемом воспользовался панегирист Константина Великого, прославляя отца императора: «<Констанций> радуется с небес и, уже давно вознесенный к звездам, до сих пор возвеличивается в сыне и поднимается по ступеням твоей славы»<sup>18</sup>. Изображение отдельных звезд и созвездий в качестве аллегорических образов славы и триумфа было распространено в римской нумизматике, особенно консекрационной, республиканского и имперского периодов<sup>19</sup>. Тема императора-Солнца, окруженного звездами, была популярна в репрезентационных проектах, особенно с эпохи Нерона<sup>20</sup>. Для нас особенно интересно появление артефактов, в которых соединены образы Солнца и звездного неба. Светоний сообщает о пурпурном плаще с золотыми звездами, в который закутывался император, олицетворяя Солнце-Гелиоса, окруженного звездами<sup>21</sup>. В этом же контексте следует рассматривать свод пиршественного зала, украшенный звездами и окулюсом, через который солнечный свет проникал в помещение, являя свет среди мрака и указывая на императора как олицетворенное Солнце<sup>22</sup>. Как рассеивающее ночной мрак и гармонизирующее хаос Солнце определяет иерархию бытия (не могут одновременно светить не небосводе Солнце и звезды), так и его образ олицетворял функции императора в социуме.

В библейской системе образов тема звезд также нашла свое отражение. По мнению И. Р. Тантлевского, в Пятикнижии образы звезд на небосводе можно связать с темой усопших предков-защитников<sup>23</sup>, а также с образом грядущего царя-мессии (Числ. 24:17)<sup>24</sup>. Ветхозаветные книги описывают астральные культы «небесного воинства», установленные израильским царем Ахазом в иерусалимском храме (4 Цар. 21:5; 2 Пар. 33:3). В позднеантичную эпоху синкретические астральные представления нашли отражение и в декорации синагог<sup>25</sup>, использовавших мозаики с изображением знаков зодиака, персонификаций времен года, Солнца и Луны как отражение календарного цикла.

В рамках эллинистической культуры доконстантиновского периода была создана декорация свода христианского храма в Дура-Европос (III в.)<sup>26</sup>. Украшенный звездами небосвод росписи можно рассматривать в контексте новозаветной образности, отсылающей к описанному в Откровении Иоанна

Богослова «новому небу» (Откр. 21, 1), венчающему «новую землю» Небесного Иерусалима: «И город не имеет нужды ни в Солнце, ни в Луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» (Откр. 21, 23). Тем самым выстраивается тема праведников-звезд, поклоняющихся Агнцу-Солнцу<sup>27</sup>.

Таким образом, семантика звезд, украшающих ночное небо, в поздней античности может трансформироваться, в зависимости от религиозного контекста, от образа прославленных предков-помощников, получивших астральное бессмертие, до обозначения праведников, уверовавших во Христа, число которых подобно количеству звезд на небе<sup>28</sup>.

Тема звездного неба получила развитие в европейском средневековье в интерьерах как дворцов, так и храмов, что можно связать с возрождением римской традиции и ее христианским осмыслением. В XVI веке, видимо, в подражание европейским монаршим резиденциям, изображением звездного неба была украшена Золотая палата Московского Кремля, а в XVII веке этот мотив становится одним из любимых в декоре дворцов Алексея Михайловича<sup>29</sup>, что свидетельствует о востребованности темы в качестве атрибута имперской культуры.

### Крест и звезды

В монументальных памятниках V века распространился вариант декорации купола или свода, в котором сгук *gemmata* или хрисма изображается на фоне звездного ночного неба. Можно привести целый ряд примеров, где общим является мотив сияющих звезд в небесной синеве, а различается только форма знака, выполненного из золота и драгоценных камней. Это и мавзолей Галлы Платидии в Равенне<sup>30</sup> (ил. 2), и Сан Джованни ин Фонте в Неаполе<sup>31</sup> (ил. 3), и мозаика церкви в Казаранелло, и баптистерий в Альбенге. Семантически изображение креста, отсылающее к видению Константина на фоне ночного мрака, должно было обозначать не только торжество Света над тьмой, но и то, что произошло вопреки законам природы, то есть Воскресение Христа. Очевидно, что подобные изображения должны были демонстрировать идею триумфа Христа над смертью, Его царского величия, Божественной Премудрости и всемогущества. Поскольку изображение креста на фоне звезд служило устойчивой



2.  
Мавзолей  
Галлы  
Плацидии.  
Равенна. V в.



3.  
Баттистерий  
Сан Джован-  
ни ин Фонте.  
Неаполь.  
IV–V вв.

иконографической схемой и, видимо, позже повлияло на развитие сюжета видения Константина, в нем можно видеть трансформацию астральных представлений дохристианского императорского культа, измененных в соответствии с новой христианской парадигмой<sup>32</sup>.

В VII веке распространяется иконография Распятия Христа, и на раннем этапе ее развития тема Страстей как царского служения Христа подчеркивалась изображением багряницы-колловия на Спасителе, а также включением в композицию изображений Солнца, Луны и звезд. Эти образы, актуальные еще в римском императорском культе<sup>33</sup>, были востребованы, чтобы подчеркнуть космический масштаб крестной смерти Спасителя. Одним из самых ранних образцов является энкаустическая икона VII–IX века из монастыря Св. Екатерины на Синае<sup>34</sup>, где Спаситель изображен в пурпурном колловии, украшенном орнаментом, который может быть интерпретирован как звезды (такой же орнамент на пурпурных одеждах Богородицы)<sup>35</sup>.

Тогда же появляется иконография Распятия, а позже и других страстных сюжетов, на фоне звездного неба. Такой вариант можно увидеть на образе из Афинского музея (из монастыря в Арте)<sup>36</sup> (ил. 4), где слой с изображением звезд на фоне датируется X веком, а также в ряде памятников более позднего времени, например, на известной фреске из монастыря Студеница. Эта деталь может быть объяснена желанием следовать за евангельским текстом, который подчеркивает тьму, наступившую среди дня («с шестого часа до девятого») (Мф. 27:45). Однако очевидно, что изображение звезд служит отражением представлений о сверхъестественном характере события, о совершающейся мистерии как апофеозе Его царского служения. В то же время изображение звезд вокруг распятого Спасителя можно соотнести с темой небесного воинства, окружающего своего Царя-Христа. В страстных сюжетах эту тему обычно акцентирует надпись «Царь Славы», помещенная на упоминавшейся синайской иконе Распятия и отсылающая к 23 Псалму<sup>37</sup>. Этот текст традиционно истолковывается как образ Страданий и Воскресения Христа. Изображение звезд на ночном небе позже (XIII–XIV век) становится одним из вариантов иконописного фона в целом ряде композиций, видимо, уже без акцента на символическом значении.

В поствизантийское время фоны в виде звездного неба широко распространяются в монументальной живописи вос-



4.  
Распяtie.  
Музей византийского искусства, Афины.  
X–XIV вв.



5.  
Икона  
«Голгофский  
крест».  
ГИМ.  
Выг. XVIII в.

точнохристианского мира, что можно наблюдать на примере росписей в Балканских странах и Молдавии в XV–XVII веках<sup>38</sup>. Использование звездных фонов не только в композиции Распятия, но и во всем комплексе росписей можно связать с подчеркиванием темы небесной славы и награды в вечности, темы святых как небесного воинства и, в конечном итоге, с ренессансными тенденциями в европейском искусстве<sup>39</sup>.

Возвращение к первоначальному значению небесного видения Константина происходит в средневековой русской воинской атрибутике. Анализ сюжетов на русских знаменах XVI–XVII веков показывает, что любимой темой было изображение четырехконечного<sup>40</sup> или восьмиконечного голгофского креста в окружении звезд<sup>41</sup>. Это свидетельствует скорее всего об адаптации западноевропейской традиции<sup>42</sup> в эпоху позднего средневековья или же о непрерывности использования изображений креста Константина еще с домонгольских времен.

Интерес к триумфальной тематике не угасал и в народном православии. В старообрядческой среде в XVIII–XIX веках, видимо, в противовес образам официальной Церкви<sup>43</sup>, появился собственный отклик на тему Церкви Торжествующей. Это многочисленные деревянные резные иконы с изображением голгофского креста или храма, которые достаточно часто размещаются на фоне звездного неба<sup>44</sup> (ил. 5).

### Крест из звезд

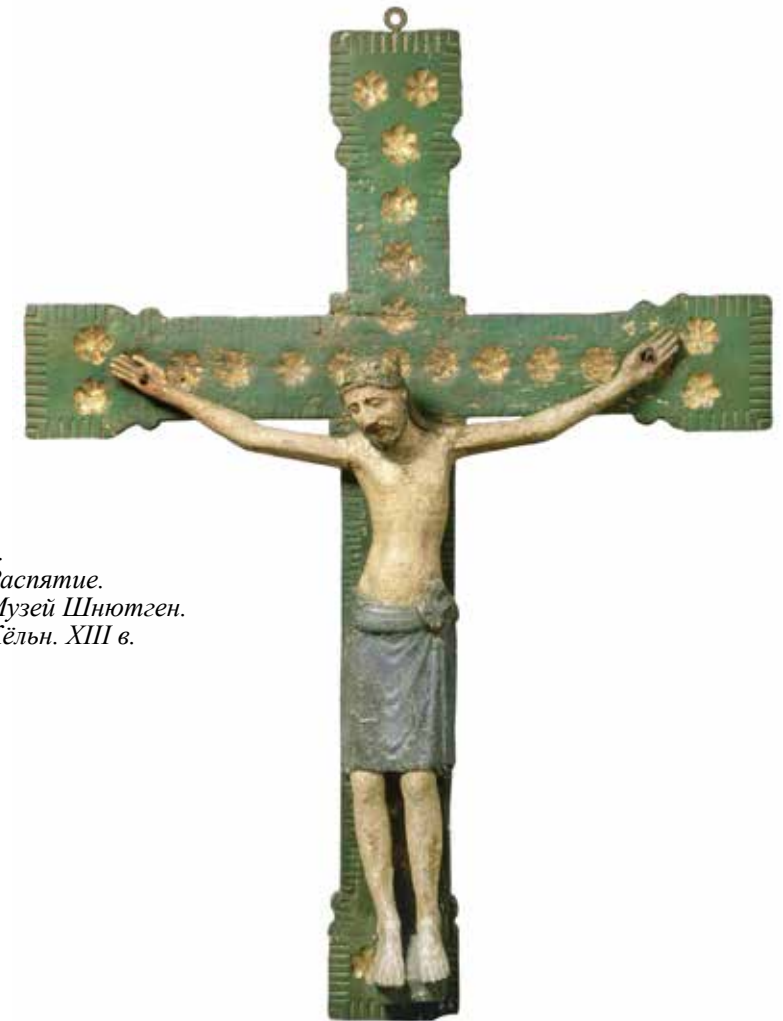
В средневизантийский период происходит формирование и становление «константиновского» цикла в литературе<sup>45</sup>. В агиографии и исторических хрониках появляется тема виде-

6.  
Корсунский крест.  
Рисунок Ф. Г. Солнцева  
из книги «Древности  
Российского Государства»



К. А. Фарафонова (Щедрина)

Иконография небесных светил и видение Константина Великого



7.  
Распятие.  
Музей Шнютген.  
Кёльн. XIII в.

ния в небе креста, составленного из звезд. Это происходит, скорее всего, не ранее VIII–IX века. Одним из ранних памятников является житие святого Евсигния IX века, в котором видение Константину происходит дважды и описывается сначала как крест, составленный из звезд, а затем — как составленная из звезд надпись «Константин, Сим побеждай»<sup>46</sup>. Вероятно, в это же время соответствующий эпизод появился и в житии Константина и Елены<sup>47</sup>.

Видимо, в X–XII веках появляется вариант креста Константина, украшенного уже не только драгоценными камнями в определенном порядке, но и декоративными звездами<sup>48</sup>. Один из таких памятников, реставрированный в XVII столетии, находящийся в кремлевском собрании и известный как Корсунский крест<sup>49</sup> (ил. 6), получил легендарную историю в

К. А. Фарафонова (Щедрина)

Иконография небесных светил и видение Константина Великого



8.  
Видение императору Константину. Фреска.  
Архангельский собор Московского Кремля.  
XVI–XVII вв.

эпоху патриарха Никона, связанную с рассказом Хронографа о видениях Константина<sup>50</sup>.

В европейском средневековье XII–XIII веков также наблюдается соединение иконографии Распятия и звездного креста. Примером может служить большое подвесное распятие из Вестфалии (Кёльн, музей Шнютген), датированное XIII веком<sup>51</sup> (ил. 7). Здесь золотыми звездами украшена вся поверхность креста, напоминая о видении Константина и подчеркивая идею победы Христа-Царя над смертью.

По всей видимости, тема звездного креста пришла в европейскую иконографию из византийского мира, но была дополнена изображением распятого Спасителя. О византийском происхождении образа звездного креста может свидетельствовать отсутствие соответствующего эпизода в



9.  
Кийский крест.  
Храм преподобного Сергия в Крапивках.  
Москва. 1656 г.

жизнеописании Константина Великого в «Золотой Легенде» Иакова Воррагинского (XII в.). В этом тексте сохраняется версия Евсевия Кесарийского о видении божественного знака в лучах света. Видение Константина неоднократно изображалось в работах европейских (в основном итальянских) художников XV–XVII веков, однако тема звездного креста, видимо, была им неизвестна. Вместо звезд чаще всего изображались ангелы (один или несколько), поддерживающие сияющий крест из лучей света (например, росписи церкви Сан-Франческо в Вольтерре 1410 г.) или из дерева (так изобразил видение Константина Рафаэль в ватиканских станцах).

В отличие от Европы, русская агиографическая традиция восприняла образ звездного креста<sup>52</sup>. Этот сюжет по-

явился в Хронографе и практически во всех вариантах Жития Константина и Елены, содержащихся в Великих Минеях Четых митрополита Макария. Однако, как отметила М. Б. Плеханова, в эпоху Ивана Грозного сюжеты, связанные с «константиновским» циклом, не получили популярности в изобразительном искусстве<sup>53</sup>. Тема видения Константина и креста, составленного из звезд, появляется только в XVII веке. Это фреска на тему видения Константина в Архангельском соборе Московского Кремля (ил. 8), иконография которой, возможно, восходит к XVI веку. Ряд деталей, однако, свидетельствует о переработке сюжета во время поновления росписей в 1666 году и использовании в качестве образца мотивов европейских гравюр. О сложении композиции в послереформенный период говорит использование равноконечного креста. Примечательно, что сюжет размещен в составе цикла деяний архангела Михаила<sup>54</sup>, что явно отсылает к связи между образом звезд и ангельских сил как свидетельству покровительства архангела Михаила римскому императору.

Не менее известным памятником является Кийский крест (ил. 9), созданный патриархом Никоном в 1656 году как очень свободная реплика с выносного Корсунского креста Успенского собора<sup>55</sup>, а также более точное повторение этого кремлевского образца уже в конце XVII века — Корсунский крест из Переславля-Залесского<sup>56</sup>. Оба памятника свидетельствовали об актуализации имперской идеи в русском религиозном искусстве XVII века, которая подавалась через подражание славным деяниям первого христианского монарха в том виде, как они были описаны в русских агиографических текстах<sup>57</sup>.

Представленный обзор истории использования образов звезд и звездного неба в христианской иконографии показывает, что этот сюжет на протяжении веков был связан с образом небесного видения Константина Великого. Его различные варианты восходят к позднеимперским астральным культам, в том числе и императорским, получившим новое осмысление в христианскую эпоху. Изображение небесных светил как в виде самостоятельных сюжетов, так и в связи с темой видения Константина Великого было призвано отражать тему триумфа и царственности Христа и временами служить актуализации имперских амбиций христианских монархов.

<sup>1</sup> Обзор см.: *Попов И. Н.* Константин Великий. Видение 312 года и вопрос об обращении Константина в христианство // ПЭ. Т. 36. С. 671–729. <http://www.pravenc.ru/text/1841980.html>.

<sup>2</sup> *Шабага И. Ю.* Небесное видение как элемент земной политики Константина Великого // Труды кафедры древних языков (МГУ). К 50-летию кафедры. 2000. С. 98–108.

<sup>3</sup> *Vita Const.*. 1.28.

<sup>4</sup> *Lact. De mort. persecut.* XLIV. 5. Именно такой вариант показан на знаменитой мозаике, изображающей императора Юстиниана с телохранителями из Сан-Витале в Равенне.

<sup>5</sup> Латинские панегирики / Пер. с лат., вступ. ст. и комм. И. Ю. Шабага. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016.

<sup>6</sup> Основные типы и библиография: *Lipinsky A.* *Labarum* // *Lexicon der christlichen ikonographie*. 1994. Vol. 3. S. 1–2.

<sup>7</sup> Сюда же следует отнести и разнообразные промежуточные версии, такие как копье с переключателем в руке статуи Константина в Риме, являвшееся, по утверждению Евсевия, христианским символом, или изображение на лабаруме императора с детьми.

<sup>8</sup> Обзор литературы и классификация: *Kellner W.* *Christusmonogramm* // *Lexicon der christlichen ikonographie*. 1994. Vol. 1. S. 456–457.

<sup>9</sup> О кресте как орудии императорской победы см.: *Грар А.* Император в византийском искусстве. М. 2000. С. 50–58.

<sup>10</sup> *Frolov A.* *Reliquaries de la Vrai Croix*. Paris. 1964. P. 164.

<sup>11</sup> *Беляев Л. А.* Христианские древности. М. 2000. С. 65.

<sup>12</sup> Об использовании знака креста в языческой и христианской культуре до Константина см.: *Longenecker B. W.* *The Cross before Constantine: The Early Life of a Christian Symbol*. Minneapolis. 2016.

<sup>13</sup> Подробнее см.: *Сусленков В. Е.* Свет в позднеантичном и раннехристианском искусстве и раннехристианская иконография Христа-Солнца // *Образ Византии. Сборник в честь О. С. Поповой*. М. 2008. С. 485–516.

<sup>14</sup> *Штаерман Е. М.* Социальные основы религии древнего Рима. М., 1987. С. 75.

<sup>15</sup> *De die nat.* 111. 15.

<sup>16</sup> *Astr.* 1.

<sup>17</sup> *Halsberghe G. H.* *The cult of Sol Invictus*. Leiden. 1972. P. 162–170.

<sup>18</sup> *Pan. Lat.* IX. XXV.

<sup>19</sup> *Абрамзон М. Г.* Астральные символы в монетной чеканке: происхождение и развитие монетных типов // ВДИ. 1 (240). 2002. С. 122–142.

<sup>20</sup> *Неверов О. Я.* Нерон-Юпитер и Нерон-Гелиос // *Художественные изделия античных мастеров*. П., 1982. С. 101–110. 71.

<sup>21</sup> *Светоний.* Нерон, 25.

<sup>22</sup> Обзор см.: *Ball, Larry F.* *The Domus Aurea and the Roman architectural revolution*. Cambridge. 2003.

<sup>23</sup> *Тантлевский И. Р.* Введение в Пятикнижие. СПб. 2000. С. 363–365, особенно прим. 120.

<sup>24</sup> О мессианском значении пророчества Валаама о звезде в эллинистическую и раннехристианскую эпоху см.: *Тантлевский И. Р.* История Израиля и Иудеи до 70 г. н. э. М. С. 106–107. Прим. 171.

<sup>25</sup> Чаковская Л. С. Воплощенная память о Храме: художественный мир синагог Святой Земли III–VI вв. н. э. М. 2011. С. 210–219.

<sup>26</sup> Weitzmann K., Kessler H. L. The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Wash., 1990.

<sup>27</sup> В связи с этим интересно рассмотреть тему звездного неба в баптистерии церкви Дура-Европос вместе с находящейся рядом композицией Доброго Пастыря со стадом, несущего на плечах овцу.

<sup>28</sup> Примечательно, что свод с изображением звездного неба в церкви Дура-Европос соседствует с образом Доброго пастыря, несущего овцу. Тема спасения и бессмертия уверовавшего во Христа получает логическое завершение.

<sup>29</sup> Шустова Ю. Э. Интерпретация символики Зодиака в эпоху царя Алексея Михайловича // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 12. М. 2009. С. 109–124.

<sup>30</sup> Иконографии «звездного неба» в программе мавзолея Галлы Плацидии посвящена достаточно обширная литература. См., напр.: Rizzardi C. Il cielo stellato del Mausoleo di Galla Placidia // Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli / A cura di S. Pasi. Bologna, 2005. P. 277–288; Swift E., Atwis A. The role of late antique art in early Christian worship: a reconsideration of the iconography of the “starry sky” in the “Mausoleum” of Galla Placidia. Papers of the British School at Rome. Vol. 78. Pp. 193–217.

<sup>31</sup> Заиграйкина С. П. Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Искусствознание. № 3–4. 2013. С. 262–275.

<sup>32</sup> В этой связи интересен замысел мозаики в Альбенге, где голуби, окружающие христу, связываются с образами двенадцати апостолов. Соответственно звезды могут быть интерпретированы как души христиан, к которым обращена апостольская проповедь.

<sup>33</sup> Обзор литературы см.: Успенский Б. А. Крест и круг. Из истории христианской символики. М. 2006. Гл. III. Солярно-лунарная символика в облике русского храма. С. 225–310.

<sup>34</sup> Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien. Sofia, 1972. Taf. 6–7.

<sup>35</sup> Ср. пурпурный плащ, украшенный золотыми звездами, из гробницы Филиппа II Македонского (IV в. до н. э.) в Вергине, а также пурпурный плащ императора Нерона.

<sup>36</sup> <http://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=32>

<sup>37</sup> Pallas D. I. Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild Miscellanea Byzantina Monacensia, 2. München, 1965. S. 197–289.

<sup>38</sup> Это можно объяснить как заимствованием из европейского искусства, так и преемственностью от сербских храмовых росписей, в частности — от уже упоминавшейся композиции Распятия из монастыря Студеница.

<sup>39</sup> В качестве примера можно привести росписи XVI века из архиепископской церкви в Кургя де Арджеш или монастыря Хумор.

<sup>40</sup> Например, Большой стяг 1560 года, хранящийся в Оружейной палате.

<sup>41</sup> Вилинбахов Г. В. Легенда о «знамени Константина» в символике русских знамен XVII–XVIII веков // Труды Государственного ордена Ленина Эрмитажа. XXIII. Л., 1983. С. 26–41.

<sup>42</sup> Вилинбахов Г. В. Крест царя Константина в средневековой воинской геральдике Европы / Ред. В. Г. Луконин // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985. С. 188–196.

<sup>43</sup> Об этом см. ниже в связи с образами креста из звезд.

<sup>44</sup> Неизвестная Россия. К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни. Каталог выставки. М. ГИМ 1994. О резных крестах см.: Уханова И. Н. Резные деревянные иконы русского Севера. Народное искусство, СПб, 1995.

<sup>45</sup> Winkelmann F. Die älteste erhaltene griechische hagiographische Vita Konstantins und Helenas (BHG Nr. 365z, 366, 366a) // Texte und Textkritik: Eine Aufsatzsammlung / Ed. Dummer J. Berlin, 1987. T. 133. С. 623–638. (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur).

<sup>46</sup> Латышев В. В. О житиях св. великомученика Евсигния // ЖМНП. 1915. Февр. С. 65–80.

<sup>47</sup> Необходимо отметить, что в этот же период (IX–X века) складывается и иконография святых Константина и Елены с крестом в руках. Памятников более раннего времени мы не знаем.

<sup>48</sup> Смирнов А. П. Выносной чеканный крест греческой работы XI–XII веков // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 36.

<sup>49</sup> Толстая Т. В. №49. Крест процессионный Корсунский // Реликвии в Московском Кремле. С. 180–183.

<sup>50</sup> Щедрина К. А. «Крест императора Константина Великого» (к вопросу иконографии) // Ставрографический сборник. Кн. II. М. 2003. С. 58.

<sup>51</sup> <https://museum-schnuetgen.de/Wege-durch-die-Sammlung?kat=30>

<sup>52</sup> Творогов О. В. К изучению древнерусского перевода «Жития Константина и Елены» // Русская агиография. Исследования, материалы, публикации. Т. 2. СПб. 2011. С. 326–365.

<sup>53</sup> Плеханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. М. 1995. Гл. III. Крест Константинов. С. 105–138.

<sup>54</sup> Самойлова Т. Е. Цикл «Чудеса Архангела Михаила» в росписи Архангельского собора // Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники: [Сб. статей.] Кн. 1. М.: 2014. С. 248–269.

<sup>55</sup> Фарафонова (Щедрина) К. А. Кийский крест в контексте русского декоративно-прикладного искусства середины XVII века // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков. Материалы конференции ГИМ. 2017 (в печати).

<sup>56</sup> Сукина Л. Б. О датировке «корсунского» креста из переславского Никольского монастыря // История и культура Ростовской земли, 2001 г. Ростов, 2002. С. 265.

<sup>57</sup> Об актуализации образа русского царя — Нового Константина в XVII веке см.: Чеснокова Н. П. Христианский Восток и Россия: Политическое и культурное взаимодействие в середине XVII века. М., 2011.



## THE ICONOGRAPHY OF CELESTIAL BODIES AND THE VISION OF CONSTANTINE THE GREAT

This article is devoted to studying the images of stars and starry sky in the context of some iconographic subjects related to the theme of the heavenly vision revealed to Emperor Constantine the Great. The main purpose of the research was to study the development and transformation of the theme of the Constantine's vision in historical sources, hagiographic literature, and fine arts from the Early Christian period to the Late Middle Ages.

The first part describes historical sources and artifacts related to the Constantine's vision, such as "labarum", "chrism" and "Constantine's cross".

The second part deals with the Romans' ideas about the astral immortality and the relationship between these ideas and celestial body images in architecture and art. The image of stars in the Jewish culture and Early Christianity is considered separately.

The third part contains an interpretation of examples of combining the images of starry sky and the "Constantine's cross" in temple decorations of the early Byzantine period, as well as the development of the image of stars in the Christian iconography and their symbolism.

The fourth part considers the image of the "cross made of stars", which is based on a hagiographic remake of the story about the vision of Constantine the Great.

## НЕБЕСНЫЙ КРУГ, НЕБЕСНАЯ ПОЛУСФЕРА И ЗВЕЗДЫ В ДРЕВНЕРУССКИХ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТАХ

Разнообразные сосуды и предметы для Евхаристии (*греч.* — «благодарение») известны на Руси с XI в.<sup>1</sup> До настоящего времени все еще мало изучены их состав, назначение и символика, иконография священных изображений, материалы и технология изготовления. Все еще недостаточно исследовано разнообразие форм и пропорций таких сосудов, характер литургических надписей, связанных с текстами из Евангелия, трудами святых отцов Церкви и с чтением молитв священнослужителей при богослужении.

### Состав и назначение евхаристических предметов

Драгоценные евхаристические сосуды были известны еще в ранневизантийский период в различных регионах христианского мира, а с принятием на Руси христианства они стали широко использоваться при богослужении в древнерусских храмах. Такие предметы в документах именовались «дароносными», «служебными», «служащими», «святыми», «церковными», «олтарными», «освященными», «божием милосердием». Потир, дискос, литургическая ложка (лжнца), звезда и другие «сосуды церковные» были составной неразрывной частью сакрального пространства церкви и хранились в алтаре в сосудохранильнице (диаконике). При великом и малом освящении храма освящаются и все его принадлежности<sup>2</sup>. Нередко полный набор таких предметов изготавливался одновременно с построением храма. Например, согласно «Сказанию», ярославскую деревянную церковь Вознесения Господня в 1585 г. построил Василий

Кондаков и «чудно, яко невесту украси и образы и сосуды серебряными и ризами и книгами божественными и обиходными... и в том же лете освяти ю»<sup>3</sup>.

К важнейшим освященным богослужебным сосудам, которые назывались «владычные», относятся потир (греч. — чаша для питья) и дискос (греч. — круглое блюдо), которые пользовались особым почитанием<sup>4</sup>. Во время Евхаристии к ним не должны прикасаться «слуги церковные» (служители церкви, не имеющие духовного сана)<sup>5</sup>. Другие алтарные принадлежности — дорные тарелы, ковшики «для теплоты», кадила, водосвятные чаши, евхаристические ножи и др. — причисляются к «меньшим» освященным предметам, церковным служителям допускалось к ним прикасаться<sup>6</sup> и они освящались по иному чину<sup>7</sup>.

В Новгородских землях в XII в. существовала смешанная практика — проскомидия в храмах совершалась священником, а в других местах — диаконом, согласно с практикой Греческой церкви. Но это было исправлено Владимирским собором в 1274 г., и проскомидию стали совершать только священники<sup>8</sup>. В Византийской империи в странах Востока и на Руси верующие причащались из чаши потира при помощи лжицы, широко распространенной в XI–XIII вв. На католическом Западе, с целью не допустить случайного проливания освященного вина из потира, вместо лжицы для причащения использовалась питьевая трубочка, или тростинка (фистула)<sup>9</sup>, сделанная из серебра или золота<sup>10</sup>, о чем подробнее будет сказано ниже.

В число предметов, используемых при Евхаристии, входили также звезда (звезда, купол, сень), две или три дорных тарелы, два покровца и воздух, чарка или ковшик «для теплоты». Серебряные чарки (ковшики) применяли во время приготовления святых Даров — из них наливали теплую воду и вино. К предметам, которые были необходимы для приготовления к службе, относится также ситечко для процеживания вина — небольшая полусферическая круглая чашечка с многочисленными отверстиями и с короткой рукоятью, известная с раннехристианского периода. В жертвеннике храма находились также две «губы» (губки), которые использовались для собирания мельчайших частиц святого Агнца с тарелы дискоса и для вытирания чаши потира. Они олицетворяли губку, намоченную в уксусе, которую римский солдат поднял к губам распятого на Голгофе Иисуса Христа, страждущего от жажды. В число предметов, используемых

при Евхаристии при архиерейском служении, входили также рипиды («репиды», «репидии»), символизирующие крылья ангелов<sup>11</sup>. Все освященные и участвующие в богослужении предметы по церковным правилам не могут использоваться в быту как простые утилитарные изделия: «Сосуд златый, или серебряный освященный, или завесу, никто уже да не присвоит на свое употребление»<sup>12</sup>.

Разнообразный состав, пропорции и своеобразие форм древнерусских евхаристических предметов, характер их декора тесно связаны с историческим развитием чинопоследования литургии в православном храме. На протяжении нескольких столетий состав таких предметов изменялся и со временем увеличивался. Видоизменялись также формы и пропорции изделий, стиль священных изображений и орнамента, а также — техника их изготовления<sup>13</sup>. На Руси в домонгольский период число используемых в богослужении различных типов евхаристических сосудов и принадлежностей было меньше, чем в позднее Средневековье. Например, евхаристический нож применялся редко, поскольку в XI–XII вв. святой Хлеб зачастую не разрезался, а преломлялся<sup>14</sup>. В этот период не были известны дорные тарелы и ковшики для теплоты. «Покровение» святых Даров воздухом в Русской Церкви известно только с XIV в. В рукописном Служебнике из библиотеки новгородского Софийского собора XIII в. отмечено, что двумя малыми покровцами отдельно покрывали потир и дискос, а «общаго покровения даров не было»<sup>15</sup>.

### Материалы, используемые для изготовления евхаристических предметов

В крупнейших храмах и монастырях евхаристические сосуды были серебряными, в редчайших случаях золотыми<sup>16</sup>. Например, на архивной фотографии Прокудина-Горского представлен набор золотых евхаристических предметов, вложенных в костромской Ипатьевский монастырь в 1599 г. Дмитрием Ивановичем Годуновым и его сыном Владимиром<sup>17</sup> (ил. 1). В большинстве же своём такие предметы были оловянными<sup>18</sup> или деревянными (вплоть до лжицы и звезды)<sup>19</sup>, с медным или железным копием.

Правилами Церкви особо регламентировался материал, из которого делали важнейшие священные сосуды и пред-



1.  
Золотые предметы для Евхаристии 1599 г.  
Вклад Д. И. Годунова в костромской Ипатьевский  
монастырь.  
Архивная фотография

меты для Евхаристии — он не должен был быть хрупким или подверженным гниению и коррозии. Употребление в службе медных, железных, стеклянных, керамических и деревянных сосудов правилами Церкви не дозволялось<sup>20</sup>. Однако в русских храмах и монастырях долгое время сохранялись деревянные точёные потиры, диски и дорные тарели<sup>21</sup>. Архимандрит Макарий приводит сведения об изъятии в XVII в. из новгородских церквей деревянных сосудов<sup>22</sup>. На деревянных потирах, дисках, дорных блюдах имелись такие же священные изображения и литургические надписи, что и на серебряных, но выполненные средствами живописи. Деревянные точеные сосуды XVI–XVII вв. с иконописными изображениями Деисуса, Голгофского креста, Агнца, с литургическими надписями сохранились в музейных собраниях России (НГМ, СПИХМ, ВСМЗ, ГРМ, ЦАК ДА и др.) (ил. 2). Их поверхность покрывали суриком и олифой, что предотвращало появление трещин и впитывания вина и влаги в древесину. Иногда деревянные евхаристические сосуды покрывали тонкими серебряными пластинами<sup>23</sup>.



2.  
Деревянный потир.  
Великий Новгород. XVII в.  
НГМ. Фото автора

### Типология и символика евхаристических сосудов

Форма и конструкция евхаристических предметов, священные изображения и литургические надписи свидетельствуют об их назначении при Евхаристии и указывают на символическую связь с Небом — божественным образом мироздания средневекового человека. Такие предметы тесно связаны с церковным Уставом, ходом богослужения и его сложной символикой. На символическую связь евхаристических предметов с Небом указывают тексты из Евангелия, труды святых отцов Церкви и надписи на самих предметах: «Иисус Христос, Агнец Божий — Владыка Неба», «небесная твердь», «небесный круг», «небесная полусфера», «не-

бесный вечный хлеб», «небесный хлеб Христа», «небесная трапеза», «Вифлеемская звезда», «небесный уголь». Об этом же говорят и названия предметов: «звезда дискосная», «звездица», «воздух».

О символике «небесного Хлеба» говорится, например, в евхаристической надписи, гравированной по борту серебряного дискоса работы псковского мастера середины XVI в.: «БЫСТЬ ЧРЕВО ТВОЕ С[ВЯ]ТА(Я) ТРАПЕЗА ИМУЩИ НЕБЕСНАГО ХЛЕБА Х(Р)[ИСТ]А ОТ НЕГО ВСЯК ЯДЫ(Й) НЕ УМ(И)РАЕТ ВОПЛОТИСЯ ИЗ ТЕБЯ ВСЕ(ДЕР)ЖИ(ТЕ)ЛЬ И Г[ОСПО]ДЬ ВСЕХ»<sup>24</sup>. Эта надпись близка по смыслу словам из Евангелия: «Я — хлеб живой, сшедший с небес: ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира» (Ин. 6:51).

Символика Неба — божественного образа мироздания, представленного в виде полусферического купола — прослеживается и в формах древнерусских драгоценных сосудов: полусферической гладкой чаше потира, полукруглых перекрещивающихся парных дугах звезды, схожих со средневековым небесным сводом в виде купола, а также — полусферической лепести лжицы. Конструкция литургического сосуда — сиона (иерусалима), состоящего в основании из круглого дискоса и возвышающегося на колонках полусферического купола, также имеет символическую связь с Небом, о чем подробнее сказано ниже.

В Новое время тип евхаристических сосудов изменяется и значительно усложняется, теряя свою первоначальную полусферическую или круглую форму, олицетворяющую Небо: чаша потира несколько вытягивается, ее края плавно отгибаются наружу, а дугообразные перекрещивающиеся полосы звезд приобретают «П»-образную форму<sup>25</sup>. В этот период круглая полусферическая лепесть лжицы изменяется и становится овальной, заостренной с одного края. В России уже в XVII в. древние сионы, или иерусалимы, не используются при Евхаристии, а их первоначальное назначение было забыто.

В XVI–XVII вв. заметно выделяются своим типом евхаристические сосуды, выполненные в крупнейших художественных центрах — Москве и Великом Новгороде, Пскове, Сольвычегодске, Ярославле, Костроме и в других регионах. Форма и характер декора, стиль и техника их изготовления

в различных древнерусских художественных центрах имеют значительные отличия<sup>26</sup>. Определенное влияние на формы и декор древнерусских потиров, дискосов и лжиц оказали произведения западноевропейских мастеров<sup>27</sup>.

*Потир* (в переводе с греческого — чаша для питья) — один из главных сосудов, используемых при таинстве Евхаристии. Потир символизирует чашу, которую Христос преподал своим ученикам на Тайной Вечери (Мф. 20: 22–23; 26: 39), а также — Богородицу, давшую от Себя кровь Спасителю. Форма и пропорции древнерусского потира, имеющиеся на нем надписи, священные изображения, орнамент и даже техника изготовления тесно связаны с его литургическим назначением. Потир, как правило, изготавливался из драгоценного металла и состоял из гладкой полусферической чаши, скрепленной с устойчивым поддоном при помощи стояна — стержня или трубки, на которую обычно насаживалась округлая полая рукоять, или «яблоко». На лицевой поверхности полированной чаши гравировались изображения Деисуса или Евхаристии и Голгофского креста, в редчайших случаях — избранных святых<sup>28</sup>.

Конструкция древнерусских серебряных потиров с полусферической чашей, округлым яблоком и конусообразным поддоном повторяет конфигурацию византийских евхаристических сосудов. Форма гладкой чаши древнерусского потира, выкованная в виде полусферы, напоминает полусферический небесный купол. На протяжении всего Средневековья она оставалась без изменений. Следует отметить, что полусферические формы и пропорции ранних западноевропейских (романских) и древнерусских потиров домонгольского периода были очень схожи, но при этом, значительно отличался их декор<sup>29</sup>.

Готические потиры делались с небольшой чашей, несколько сужающейся книзу (конусообразной), которая вмещает небольшой объем вина, что обусловлено необходимостью причащения только католического священства. Древнерусские потиры изготавливались непременно с полусферической чашей — более крупной и вместительной по сравнению с чашей католического потира, поскольку на Евхаристии причащались не только священники, но и миряне.

В отличие от древнерусских, чаши католических готических потиров приобретали конусообразную форму, а круглые поддоны и шаровидные рукояти (ротулы) потиров

3.  
Серебряный потир первой трети  
XIII в. из Спасо-Преображенского  
собора Переславля-Залесского.  
ГММК



стали изготавливать гранеными из практических соображений. Грани на рукояти и на поддоне были сделаны для того, чтобы потир не выскользнул из руки священника во время причастия, а также для предотвращения скатывания и падения, когда потир находился в горизонтальном положении после промывки и высушивания на плоской поверхности после богослужения.

С литургическим назначением связаны не только форма и декор, но и материал предмета, а также — техника его изготовления. На полусферических чашах древнерусских и византийских потиров XI–XIV вв. литургические надписи, священные изображения и орнамент традиционно гравировались с целью сохранения гладкой внутренней поверхности чаши, чтобы при причастии святыми Дарами священник лжицей выбирал все мельчайшие частицы. В отличие от древнерусских и византийских предметов, на западноевропейских серебряных потирах XII–XIII вв. священные изображения делались не только гравированные, но и чеканные, поэтому внутри чаш появля-

лись многочисленные рельефные труднодоступные участки для изъятия лжицей частиц святых Даров<sup>30</sup>.

По венцу чаши потира традиционно гравировался поясok литургической надписи, начало и конец которой отделяло изображение гравированного креста или цветочной розетки. На древнерусском потире XIII в. из Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского (ГММК. Инв. № МР 1024), по венцу чаши гравирован поясok Евхаристической молитвы: «ПИТЕ ОТ НЕЯ ВСИ СИЕ ЕСТЬ КРОВЬ МОЯ НОВАГО ЗАВЕТА ИЗЛИВАЕМАЯ ЗА ВЫ ЗА МНОГЫ ВЪ ОСТАВЛЕНИЕ ГРЕХОВ» (ил. 3), восходящая к текстам Евангелия (Мф. 26: 26–29. Мк. 14: 22–25; Лк. 22: 15–20). Схожая надпись имеется на серебряном «потире архиепископа Моисея» 1329 г. (ГММК. Инв. № ДК 17)<sup>31</sup>, на потире XIV в. (СПИХМ. Инв. № 145 ихо)<sup>32</sup> и на многочисленных серебряных потирах как древнерусских<sup>33</sup>, так и сделанных в Новое время.

По венцу полусферической чаши серебряного потира работы псковского мастера XVI в. из Псково-Печерского монастыря вырезана редко встречающаяся на чашах литургическая надпись: «ЯКО ОВЧА НА ЗАКОЛЕНИЕ ВЕДЕСЯ...» со свободно расположенными буквами<sup>34</sup>. Такие надписи часто встречаются на дисках работы псковских мастеров XVI в., о чем подробнее сказано ниже.

*Дискос* (от греческого слова, обозначающего глубокое блюдо) — блюдо, или тарель, со священными изображениями и литургическими надписями. Изготавливались из серебра, золота, олова, дерева. В описях и других документах XVI–XVII вв. дискос назывался: «блюдо»<sup>35</sup>, «блюдо дискосное»<sup>36</sup>, «блюдо дискосное»<sup>37</sup>, «святое блюдо»<sup>38</sup>, «блюдо под дору» и др.<sup>39</sup>

Во время богослужения на проскомидии (от греческого слова — приносить) — первой части христианской литургии — дискос находился на жертвеннике. В Русском государстве с XII в. и вплоть до XVII в. существовала смешанная практика: проскомидию совершал как священник, так и дьякон<sup>40</sup>. На Руси в XI–XII вв. не было установлено определенного числа просфор, на которых можно служить на проскомидии<sup>41</sup>. В Служебнике XVI в. записано: *диакон, приняв «благословение от священника и шед к жертвеннику, благоукрашает святая: святое блюдо поставляет от левыя страны, святой потир от десныя, святая покровца по сторонам»*<sup>42</sup>. Однако уже с XVII в. только священник разрезает

копием просфору («святой Хлеб») на дискосе после предварительных молитв и изымает из нее частицу «агнца» кубической формы в память Христа и частицы других просфор. На дне тарелей дискосов с лицевой стороны часто имеются царапины, оставленные от лезвия копья при разрезании просфор. Затем святые Дары после их первого освящения переносятся из жертвенника на престол.

Круглый дискос, сделанный из драгоценного металла, декорированный священными изображениями и литургически-

4.  
Серебряный дискос. XV в.  
Москва. СПИХМ



ми надписями, символизирует Престол небесный и Небо. Он олицетворяет небесный круг — символ вечности, не имеющий ни начала, ни конца, означающий вечность Церкви Христовой. По мнению Симеона Солунского, дискос «подъемлет владыку неба»<sup>43</sup>. Софроний Патриарх Иерусалимский полагал, что дискос «изображает облако»<sup>44</sup>.

На дне круглого серебряного блюда одного из самых ранних дискосов новгородской работы конца XIII — первой четверти XIV в. гравировано поясное изображение Христа-Эммануила,

благословляющего двумя руками. А борта блюда украшены 16-ю стеклянными вставками<sup>45</sup> в высоких конусообразных кастах (оправках), выполненных в технике выколотки и припаянных к поверхности дискоса. Из этих каст выделяются 4 округлые оправки, расположенные крестообразно, разделяющие все касты на четыре группы по три каста, сделанные в форме трилистника с округлыми лепестками.

На лицевой стороне в центральной части дискосов XV в. работы московских мастеров гравировано изображение Агнца

5.  
Серебряный дискос. XV в.  
Москва. ПерЗМЗ.  
Фото автора



в образе Младенца Христа, лежащего в Чаше, а по борту вырезана литургическая надпись (СПИХМ, ПерЗМЗ) (ил. 4, 5). На дне дискосов наиболее часто гравировались священные изображения в круге — «Се Агнец», а также обрамляющие их литургические надписи. Младенец Христос представлен в жертвенной чаше, с двумя предстоящими ангелами, держащими рипиды. Такие изображения впервые появляются в XII в., в росписях алтарей византийских и сербских храмов<sup>46</sup>, древнейший пример — во фресках новгородской церкви

6.  
Серебряный дискос. Вторая  
половина XVII в. Ярославль.  
ВСМЗ.  
Фото автора



Успения на Волотовом поле XIV в.<sup>47</sup> В XVI–XVII вв. этот же извод преобладает в шитых покровцах для дискосов.

На дискосах, изготовленных московскими, новгородскими, псковскими, строгановскими и ярославскими мастерами в XVI–XVII вв. гравированы изображения: «Евхаристический Агнец с парными фигурами ангелов», «Голгофский Крест», «Снятие со креста», «Церковь Святая Святых», «Распятие» и др.<sup>48</sup>

Тарели ярославских серебряных дискосов начиная с 60-х гг. XVII в. изготавливались в виде многоугольника с восьмью, десятью, двенадцатью или шестнадцатью округлыми вогнутыми гранями<sup>49</sup> (ил. 6). Такая форма отличалась от круглых дискосов, сделанных в других художественных центрах России. Вероятно, восьми- и двенадцатиугольная форма ярославских дискосов XVII в. восходит к новгородским восьмигранным деревянным панагиарам XV–XVI вв. и серебряным панагиям XVI в. с восьмью и двенадцатью гранями псковской и новгородской работы XVI в.<sup>50</sup> Определенное



7.  
Фрагмент  
стенописи  
в алтар-  
ной апсиде  
ярославского  
храма  
Ильи Пророка  
1680–1681 гг.

влияние на абрис ярославских дискосов оказали и западноевропейские серебряные звездчатые тарели XVII в.<sup>51</sup> В описях ярославских храмов подобные серебряные дискосы с резными изображениями ярославской работы XVII в. назывались «угольчатые»<sup>52</sup>.

Изображения дискосов на древнерусских мозаиках XI–XII вв. представлены в виде круглых тарелей, возвышающихся на конусообразных поддонах. Сохранившиеся ранние древнерусские серебряные дискосы XIII–XV вв. выполнены в виде глубоких круглых гладких тарелей без поддонов с узкими бортами и с гравированными священными изображениями на плоском дне. Для удобства перемещения во время службы, в нижней части блюда делается поддон, который в XVII в. становится более высоким и

декорируется орнаментом, священными изображениями и надписями.

Во время великого входа полые поддоны дискосов, при их перемещении во время службы с жертвенника на престол во время входа со святыми Дарами, для удобства ставили на голову, придерживая двумя руками. Об этом писал австрийский дипломат Сигизмунд Герберштейн, наблюдавший церковные обряды русских в храмовый праздник Успения 15 августа 1517 г. в Успенском соборе Московского Кремля: митрополит направился к алтарю «в предшествии певчих, священников и дьяконов, один из которых нес на голове блюдо с хлебом, уже готовым для освящения, а другой — покрытую чашу; прочие несли подряд среди громких возгласов и благоговения стоящего вокруг народа образа святых...»<sup>53</sup>. В ярославском храме Ильи Пророка на стенописи изображены дискосы под покровцами<sup>54</sup>. Торжественное шествие диакона с дискосом, закрытым покровцом, на голове во время великого входа представлено на стенописи в алтарной апсиде ярославского храма Ильи Пророка 1680–1681 гг. (ил. 7). На дискосе, поднятом на голову, переносились также и мощи в ковчеге во время крестного хода при освящении новопостроенного храма<sup>55</sup>.

### Литургические надписи на дискосах

На тарелях древнерусских дискосов гравировались различные литургические надписи, как правило — это тексты из Евангелия, которые священник произносит во время богослужения. На дне в круге серебряного дискоса конца XIII — первой четверти XIV в. (НГМ) гравировано поясное изображение Христа-Эммануила, благословляющего двумя руками, а вокруг медальона вырезан пояс с текстом: «ПРИИМЕТЕ И ЯДІТЕ, СЕІ ЕСТЬ ТЕЛО МОЕ ЛОМИ[М]ОІЕ ЗА ВЫ ЗА МНОГЫ ВЪ ОСТАВЛЕНІЕ ГРЕХОВЪ. АМИНЬ»<sup>56</sup>. (1 Кор. 11: 24, 25). Такие литургические надписи более характерны для серебряных потиров, они часто гравированы в виде пояса по венцам чаш.

Эта же надпись с небольшими отличиями повторяется на двух аналогичных серебряных дискосах XV в. Первый, изготовленный в начале XV в. в виде гладкого неглубокого блюда, был вложен Дмитрием Ивановичем Годуновым в Троице-Сергиев монастырь<sup>57</sup> (ил. 4). На дне гравировано

изображение Агнца в образе Младенца Христа, лежащего в чаше, вверху — звезда, а по узкому борту гравировано: «ПРИИДЕТЕ И ЯДЕТЕ СЕ ЕСТЬ ТЕЛО МОЕ ЕЖЕ ЗА ВЫ ЛОМИМО ВО ОСТАВЛЕНИЕ ГРЕХОВ». Второй дискос XV в. происходит из Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского. На дне в круглом медальоне гравировано изображение Евхаристического Агнца в образе Младенца Иисуса Христа, представленного в жертвенной чаше со звездой, а по борту вырезано: «ПРИМИТЕ ЯДИТЕ, СЕ ИЕСТЬ

8.  
Серебряный дискос. XVI в.  
Россия.  
АОМНИИ.  
Фото автора



ТЕЛО МОИЕ / И ЕЖЕ ЗА ВЫ ЛОМИМОІЕ ВО ОСТАВЛЕНІЕ ГРЕХОВЪ»<sup>58</sup> (ил. 5).

На древнерусских дискосах наиболее часто встречается надпись, восходящая к тексту Евангелия, где Иоанн Предтеча возглашает: «Се Агнец Божий вземляй грехи мира» (Ин. 1: 29), но в другой редакции: «СЕ АГНЕЦ БЖІИ ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ ВСЕГО МИРА», отличающаяся от евангельского текста только добавлением одного слова — «ВСЕГО». При совершении проскомидии при положении Агнца священник



произносил такие же слова, написанные в служебнике XIII в. из библиотеки новгородского Софийского собора: «*Полагается агнец Божий, вземляй грехи всего мира, ныне и присно*»<sup>59</sup>.

Вероятно, происходит эта надпись из толкования свт. Иоанна Златоуста на Евангелие от Иоанна: «...*Агнцем называет Его, припоминая иудеям пророчество Исаии и прообразование из времен Моисея, чтобы чрез прообраз ближе привести их к истине. Но агнец ветхозаветный не прини-*

9.  
Серебряный дискос.  
XVI в. Псков. ЯМЗ.  
Фото автора



*мал на себя никогда ничьих грехов, а этот принял грехи всего мира, избавил его от гнева Божия, когда ему угрожала погибель*»<sup>60</sup>. Такая же надпись имеется на многочисленных серебряных дискосах: на новгородских XVI в.<sup>61</sup> и XVII в.<sup>62</sup>, на псковских XVI в.<sup>63</sup> и особенно часто — на дискосах XVI–XIX вв.<sup>64</sup>

На серебряных «дискосных блюдах» псковской работы XVI в. из Псковского музея<sup>65</sup> имелись литургические надписи, восходящие к пророчеству Исаии: «ЯКО ОВЧА НА ЗА-

КОЛЕНИЕ ВЕДЕСЯ И ЯКО АГНЕЦ ПРЕД СТРЕГУЩИМ ЕГО БЕЗГЛАСЕН СИЦЕ НЕ ОТВЕРЗАЕТ УСТ СВОИХ. ВО СМИРЕНИЕ ЕГО СУД ЕГО ВЗЯТСЯ: РОД ЖЕ ЕГО КТО ИСПОВЕСТЬ» (Ис. 53: 7, 8). На дискосе XVI в. из Архангельского краеведческого музея, выполненном в виде гладкой тарели без бортов, вокруг изображения Евхаристического Агнца с летящим херувимом вырезана тонкой линией традиционная литургическая надпись: «СЕ АГНЕЦ БЖИИ ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ ВСЕГО МИРА», а выше гравирована надпись — продолжение пророчества Исаии: «ВО СМИРЕНИИ СУДЪ Е(Г)[О] ВЗЯ(Т)ЦА: РОД ЖЕ Е(Г)[О] КТО ИСПОВЕСТЬ»<sup>66</sup> (Ис. 53:8) (ил. 8).

Из ярославской церкви Дмитрия Солунского происходит серебряный дискос псковской работы XVI в. изготовленный без поддона в виде глубокого блюда (ЯМЗ. Инв. № 7197) с гравированным изображением Голгофского креста на фоне стены Иерусалима на плоском дне в обрамлении узкого пояса резного растительного орнамента<sup>67</sup> (ил. 9). По борту этого дискоса гравирована характерная для Пскова литургическая надпись вязью: «ЯКО ОВЧА НА ЗАКОЛЕНИЕ ВЕДЕСЯ / И ЯКО АГНЦ ПРЯМО СТРИГУЩЕМУ ЕГО БЕЗГЛАСЕН / СИЦЕ НИОТВЕРЗАЕТЪ УСТЬ СВОИХЪ / В СМИРЕНИИ СУДЪ ЕГО ВЗЯТСЯ А РОДЪ Ж»<sup>68</sup>. Эти пророческие слова Исаии (Ис. 53: 7–8) священник произносит во время литургии Иоанна Златоуста, когда на дискосе вырезает копием из просфоры частицу в форме четырехугольника<sup>69</sup>. Эти же слова приводит патриарх Иерусалимский Софроний, сравнивая дискос с облаком: «*Проскомисуя хлеб и полагая его на дискос, как на облаке, мы говорим таким образом: яко овча на заколение ведеся*»<sup>70</sup>.

### Лжица (ложка, «ложица»)

Древнерусская лжица — небольшая ложка с черенком и округлой вогнутой «лепестью», напоминающая своей формой обычную деревянную ложку, использовалась для причащения из потира. До V в. просфоры подавались мужчинам в руки, женщинам — в чистые платки<sup>71</sup>. История возникновения в Византии традиции причащения лжицей рассматривается в статье Р. Ф. Тафта «Византийская причастная лжица: обзор фактов», где автором указано, что на территории Византийской империи литургическая ложка использовалась



начиная с VII–VIII вв. Однако в повсеместный обиход причащение лжицей входит только в XI в., но это не стало общепринятым правилом, поскольку и в XI в. и в XII в. *«некоторые епископы продолжали раздавать причастие в руки»*<sup>72</sup>.

Лжица (греч. λάρις (лавис) — клещи) символизирует клещи, которыми Серафим взял уголь от алтаря небесного и коснулся им уст пророка Исаии и очистил их<sup>73</sup>. Об этом же говорится в Евангелии (Ис. 6: 6–7). О символике лжицы упоминается в Толковой службе XV в. *«Лжица есть святая Богородица, примиши небесный хлеб Христа во чреве...»*<sup>74</sup>. Аналогичную символику лжицы приводит Софроний, патриарх Иерусалимский: лжица *«знаменует Деву, когда подымлет и самый небесный хлеб»*<sup>75</sup>. О «Небесном Хлебе» есть слова Христа в Евангелии: *«Аз есмь хлеб животный, иже сшедый с небес: аще кто снет от хлеба сего, жив будет во веки»* (Ин. 6: 51). Поэтому лжица, олицетворяющая Богородицу с «небесным хлебом во чреве», является образом «Богородицы «Знамение» или «Богородицы «Воплощения»».

10.  
Серебряная лжица.  
Конец XVI — начало XVII в. Сольвычегодск.  
СИХМ. Фото автора



11.  
Серебряная евхаристическая трубочка  
(фистула). Германия, 1230–1250 гг.  
Метрополитен-музей

Символика лжицы как образа Богородицы отражена в сольвычегодских памятниках серебрелия. Сохранилась серебряная золоченая лжица к потиру конца XVI — начала XVII в., происходящая из сольвычегодского Благовещенского собора, на ее «лепести» гравировано изображение Богородицы «Воплощения»<sup>76</sup> (ил. 10). Н. Ординым отмечена еще одна аналогичная, вероятно утраченная, серебряная золоченая лжица с гравированным изображением Богородицы «Воплощения» на вогнутой полусферической поверхности ее «лепести». На восьми гранях стебля этой лжицы гравирована вкладная надпись, а на тыльной стороне ее лепести — надпись о весе серебра<sup>77</sup>.

В Западной Церкви при Евхаристии была широко распространена практика причащения верующими из чаши при помощи тростинки или серебряной или золотой трубочки, которая на Востоке называлась «сифон», а на Западе — «фистула»<sup>78</sup> (ил. 11). Такие евхаристические трубочки на протяжении многих столетий использовались в Римской Церкви в крупнейших монастырях для поглощения вина из потира во время причастия: в Клуни, Сен-Дени, в церемониях посвящения королей Франции. Бенедиктинские монахи, авторы книги «Voyage Litteraire» (Литературное путешествие), так описывают эту тростинку, которую они видели в сокровищнице Аббатства Кобри: *«И есть у них небольшая чаша, содержащая драгоценную влагу, которая могла быть случайно пролита, но в этом случае она стечет назад в потир по двум тонким трубочкам. Инструмент сей мог быть иногда прикреплен к потиру»*<sup>79</sup>. Технология изготовления подобного потира с тростинкой описана в главе 45 в трактате монаха Теофила<sup>80</sup>. В своем трактате начала XII в. он описывает технику изготовления потира, диска и фистулы, но не упоминает технику изготовления лжицы<sup>81</sup>.

Серебряные золоченые тонкие серебряные тростинки-трубочки сохранились в Метрополитен-музее<sup>82</sup>, Художественно-историческом музее Вены<sup>83</sup> и Британском музее<sup>84</sup> (ил. 11). Подобная золотая трубочка использовалась до недавнего времени на торжественных папских мессах для причащения из чаши Папы и его диакона<sup>85</sup>. Но в греческих храмах и на Руси евхаристические трубочки не применялись, так же как и лжица не использовалась в католических храмах.

## Воздухи (покровцы)

Непременной принадлежностью святых сосудов были тканые покровы — от роскошных шелковых, шитых золотом, серебром и низанных жемчугом, до простых «выбойчатых». Они назывались «покровцы», «платцы», «судари» на дискос и потир, а также — «воздухи». Всего «покровцов» было два, ими покрывали отдельно потир и дискос, а затем общим «воздухом» покрывались вместе дискос и потир. Симеон Солунский писал о символике покровцов, полагаемых иереем на дискос и на чашу, и затем, закрывая все воздухом, «который означает и твердь, и звезды, и все вместе плащаницу»<sup>86</sup>.

В переведенном с греческого изложении символики храма и богослужебных предметов, напечатанном в Москве в 1656 г. под названием «Скрижаль», дается символическое изъяснение покровцев на потире: «Покров чаши образует плащаницу, ей же обвиши тело господне со сминою и алоем по евангелисту»<sup>87</sup>. Св. Герман приводит символическое значение покровца для дискоса и воздуха: «Дискосный покров есть образ сударя лежащего на лице Спасителя и покрывавшего его во гробе. Верхний покров, или воздух, употребляется вместо камня, которым Иосиф утвердил гроб, в который запечатан был Пилатовою стражей»<sup>88</sup>.

## Звездица (звезда, сень, купол)

Звездица (греч. ἀστέρισκος; лат. stellula — маленькая звезда) — традиционно изготавливалась из драгоценного металла в виде двух перекрещенных раздвижных дугообразных металлических полос, скрепленных сверху винтом, и устанавливалась на дискосе. Такие предметы, входившие в число евхаристических сосудов, назывались также «звезда»<sup>89</sup>, «купол», «звезда дискосная», «сень»<sup>90</sup>. Древнерусские «звезды» в XVI–XVII вв. делались в виде двух узких тонких пластин из серебра<sup>91</sup>, золота<sup>92</sup>, олова<sup>93</sup>, меди<sup>94</sup>, железа<sup>95</sup> или вырезались их дерева. Две округлые дуги-арки звездицы в раскрытом виде представляют собой четырехконечный крест. В месте крепления дуг сверху в центре обычно крепилась дробница с различными изображениями: Святого Духа в образе голубя<sup>96</sup>, четырехконечного или восьмиконечного креста, Евхаристического Агнца в Чаше, Спаса Вседержителя, Спаса Нерукотворного, Распятия и др.<sup>97</sup>

12.  
Серебряная звездица.  
XVI в. Псков.  
ПМЗ.  
Фото автора



Древнерусские полосы звездиц украшались орнаментом, круглыми медальонами со священными изображениями, литургическими надписями, драгоценными камнями.

Звездицы, прежде всего, использовались для того, чтобы сохранить определенный порядок в расположении на дискосе изъятых из просфор частиц евхаристического Хлеба<sup>98</sup>. Главное их назначение состояло в том, чтобы тканые покровец и воздух, положенные на дискос, не касались святых Даров.

На христианском Востоке звездицы были известны с V–VI вв.<sup>99</sup> Наряду с дискосом и другими евхаристическими предметами, они широко использовались при богослужении в Византии, откуда были перенесены на Русь. Звездица изображена на мозаике 1040-х гг. «Причащение апостолов» в центральной апсиде Софийского собора в Киеве. Такие предметы использовались при богослужении на протяжении нескольких столетий в различных регионах Византийской империи. Серебряная золоченая звездица XIV в. в виде двух раздвижных дуг с изображением Святого Духа в образе фигурки литого голубя, крепящейся на центральной дробнице, имеется в Ватопедском монастыре<sup>100</sup>. Серебряные и оловянные «сени» отмечены среди евхаристических предметов в Описи 1514 г. Соловецкого монастыря<sup>101</sup>.



13.  
Серебряная звезда 1605 г.  
Сольвычегодск. СИХМ

В Уставе XIV в. в ходе богослужения при установке звезды на дискос иерей произносил: «Словом Господним небеса утвердишися, и духом уст его вся сила их». Звезда, по словам Софрония, патриарха Иерусалимского, «подобно четырем животным, прикрывает небесный уголь»<sup>102</sup>. Символика звезды (сени) приводится в толковании на литургию в «Толковой службе» XV в.: «Сень есть ребра Христова»<sup>103</sup>. Звезда напоминала схематическую модель небесной полусферы и олицетворяла не только Вифлеемскую звезду, приведшую волхвов к месту рождения Иисуса Христа, но и звезды вообще. При богослужении по окончании проскомидии звезда ставилась на дискосе над резным изображением «Евхаристического Агнца» со словами из Евангелия: «И пришедши звезда, ста вверху, иде же бе Отроча» (Мф. 2:9)<sup>104</sup>.

Такие же надписи, выполненные в технике скани или оброна, имеются на серебряных золоченых звездах, сделанных псковскими мастерами в виде широких дугообразных полос, декорированных выпуклыми хрустальными линзами и кам-

нями в кастах с зубчатой кромкой. На парных дугах звезды второй половины XVI в., происходящей из псковского Троицкого собора, в технике скани сделана надпись: «ШЕД ЗВЕЗДА СТА ВЕРХОМ ИДЕ ЖЕ БЕ ОТРОЧА» (ГРМ)<sup>105</sup>.

На аналогичной звезде второй половины XVI в. в верхней части перекрещивающихся дуг вырезана надпись вязью: «И ПРИШЕД ЗВЕЗДА И СТА ВЕРХУ ИДЕ ЖЕ БЕ ОТРОЧА», а внизу дуг — характерный для псковских серебряных предметов XVI в. растительный орнамент, сделанный в технике оброна (ПИАМЗ)<sup>106</sup> (ил. 12). Вверху на звезде закреплена выпуклая хрустальная линза, а по сторонам дуг — четыре плоских дробницы в форме квадрифолия, украшенные камнями с зубчатыми кастами.

Третья серебряная звезда из Псковского музея без хрусталя и камней является работой псковского мастера конца XVI — начала XVII в.<sup>107</sup> В верхней части на ее дугах в четырех местах сделана обронная надпись: «И ПРИШЕДЪ ЗЪВЕЗЪДА СТА ВЕРХУ ИДЕ ЖЕ БЕ ОТРОЧА», а внизу — растительный орнамент. Вверху на круглой накладной дробнице и на расширении перекрещивающихся парных дугообразных полос в четырех местах в форме квадрифолия гравированы изображения Голгофского креста.

Схожие надписи вязью с небольшими отличиями вырезались строгановскими мастерами на четырех дугах звезд в начале XVII в.: «ПРИШЕДЪ ЗВЕЗДА СТА ВЕРХУ ИДЕ ЖЕ БЕ ОТРОЧА» (СИХМ)<sup>108</sup> (ил. 13); «ПРИЕДЪ ЗВЕЗДА И СТА ВЕРХУ ИДЕ ЖЕ БЕ ОТРОЧА» (ПГХГ)<sup>109</sup>. На этих двух аналогичных звездах, выполненных из гладких нешироких серебряных и медных тонких пластин, в пяти медальонах гравированы поясные изображения Спаса Вседержителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, херувимов. На третьей строгановской звезде с литым изображением Спаса Нерукотворного литургическая надпись гравирована на четырех медальонах на гладких дугах: «СЕ ПРИШЕДЪ ЗВЕЗДА И СТА ВЕРХУ [ИДЕ] ЖЕ БЕ ОТРОЧА» (СИХМ)<sup>110</sup>. Можно предположить, что все три звезды сделаны псковскими мастерами в Сольвычегодске в конце XVI — начале XVII в. по заданию Н. Г. Строганова.

Многочисленные звезды в виде перекрещивающихся подвижных дуг изготавливали новгородские мастера в XVI–XVII вв. Три серебряные звезды с серебряной круглой дробницей вверху с резным изображением креста зафиксиро-

ваны в Описи новгородского Хутынского монастыря 1642 г.<sup>111</sup> Серебряная, частично золоченая звезда с изображением креста в восьми местах упомянута в Описи новгородского Антониева монастыря, на ней была «подпись римская», что, вероятно, свидетельствует о ее западноевропейском происхождении<sup>112</sup>. Архимандрит Макарий упоминает «узкую» звездицу из новгородского Юрьева монастыря с надписью «СТА ВВЕРХУ ВЕРТЕПА»<sup>113</sup>. В Новгородском музее сохранилась серебряная звезда конца XVI — начала XVII в. с дугами в виде узких полос, слегка расширяющихся в нижней части, украшенных четырьмя медальонами с резным орнаментом цветов на боковых сторонах<sup>114</sup>. Вверху дуги скреплены круглой дробницей с резным Голгофским крестом.

В документах 1627–1630 гг. в ризнице костромского Бого-явленского монастыря отмечена серебряная золоченая звезда с чеканными изображениями: «Агниче закление», херувимом, образами Пречистой Богородицы, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила, Гавриила и четырех евангелистов. Вокруг изображения Агнца крепилась жемчужная обнизь и камень «лалик»<sup>115</sup>.

### Сионы (иерусалимы)

Формы серебряных сионов-иерусалимов воспроизводят храм-ротонду или сень — сооружение, воздвигнутое над местом погребения и воскресения Иисуса Христа, и символизирует небесный Иерусалим с престолом Божьим на небесах. На Руси из 11 известных по письменным источникам серебряных сионов, или иерусалимов, XI–XV вв., изготовленных в виде храмов или ротонд, сохранилось всего три предмета домонгольского времени<sup>116</sup>. Это малый новгородский, сделанный в Константинополе в XI в. (НГМ)<sup>117</sup>, и большой новгородский, изготовленный в Новгороде в первой четверти XII в. (НГМ)<sup>118</sup> (ил. 14), а также — большой московский сион работы западноевропейских мастеров конца XII — начала XIII в., переделанный московскими мастерами в 1486 г. (ГММК)<sup>119</sup>. Четвертый малый сион 1486 г. был утрачен в 1918 г., но сохранилась его гальваноконья (ГММК)<sup>120</sup>.

Назначение серебряных сионов, или иерусалимов, ранее было не вполне ясным. Например, по мнению А. Н. Грабара они использовались как светильники или кадилыни-



14.  
Большой серебряный сион XII в.  
Великий Новгород.  
НГМ

цы<sup>121</sup>. И. А. Стерлигова считает, что сионы-иерусалимы предназначены для евхаристического Хлеба<sup>122</sup>. Необходимо дальнейшее изучение типологии и истории бытования этих литургических предметов для ответа на вопрос об их назначении.

Письменные источники XVII в. сохранили сведения о копировании древних серебряных новгородских и московских сионов-иерусалимов, но формы древних почитаемых образцов в XVII в. воспроизводились в более дешевом ма-

териале — олове. В 1620-е гг. для тобольского Софийского собора по образцам древних серебряных сионов-иерусалимов, бытовавших в новгородском Софийском соборе (НГМ) и Успенском соборе Московского Кремля (ГММК), были сделаны оловянные пятиглавые сионы, отмеченные в Описях тобольского Софийского собора 1625 г. и 1636 г.: «Град Иерусалим оловянен. На нем пять крестов оловянных же». «Град Сион оловянен же. На нем пять крестов, оловянные ж»<sup>123</sup>.

В 1640х гг. для монастыря Благовещения на реке Папороте московскими мастерами был изготовлен «сион», названный «кивот», или «фимиамник» (то есть — сосуд для воскурений, или кадила). Вероятно, назначение древнейших серебряных литургических сосудов — сионов-иерусалимов, изготовленных в виде храмов или ротонд, к этому времени уже было не совсем ясным, они только лишь выносились во время торжественного богослужения во время великого входа. В грамоте, которую в 1644 г. царице Евдокии Лукьяновне подал игумен Симеон из монастыря Благовещения, что на реке Папороте, сказано: «...молим твое благородие, пришли во св. монастырь царскую красоту, кивот (так называемый: сион или фимиамник), что будут диаконы носить, переходя пред святыми дарами во время божественной литургии, вашему царскому имени в великую похвалу [...]. Царица пожаловала, прислала сосуды церковные и многие другие царские утвари, церковную красоту...»<sup>124</sup>. В XVII в. первоначальное назначение древних роскошных серебряных сосудов «градов-сионов» и «градов-иерусалимов» было уже утрачено. «В XVII веке — писал А. П. Голубцов — в Новгороде, Москве и, вероятно, других городах сионы выносились на великом входе „лепоты ради“ по одному или по два, смотря по величине праздника, и каждый раз выдавались к службе из казны или ризницы и снова возвращались в нее, по окончании литургии, вместе с другими утварями и облачениями. В это время они уже составляли, как многое другое, простую церемониальную принадлежность более торжественного праздничного богослужения: но едва ли так было в древности, с самого начала их возникновения»<sup>125</sup>.

О литургическом назначении древних серебряных сионов-иерусалимов, бытовавших в домонгольской Руси, свидетельствует важнейшая деталь, закрепленная внизу в их основании и являющаяся своеобразным «фундаментом»

15.  
Серебряный «купол» греческой работы начала XIX в. на серебряном диске 1806 г., изготовленном в Москве.  
Музей-ризница монастыря Иоанна Богослова на Патмосе.  
Фото автора



этих драгоценных моделей храма-ротонды. Это круглая серебряная тарель диска с изображением креста или Спаса. Конструкция серебряных сионов-иерусалимов, состоящих из круглого «дискосного блюда», на котором стационарно закреплены колонки, образующие миниатюрную модель храма-ротонды с дверками и ажурными решетками, в своей основе имеет более простую конструкцию — дискос со звездицей (куполом). Серебряные сионы-иерусалимы домонгольского времени, так же как и дискос со звездицей, накрытые малым покровцом, являлись евхаристическими куполообразными сосудами, предназначенными для торжественного богослужения в храме — выноса во время великого входа. Конструкция сионов-иерусалимов в своей основе близка конструкции звездиц, сделанные в виде узких серебряных дуг, скрепленных в центре винтом, с отогнутыми внизу краями, установленных на дискосах. Такая конструкция не менялась на протяжении нескольких столетий.

Наряду со звездами, в греческой церкви использовали серебряные полые сосуды в виде купола, поставленные на дискос. Например, в музее ризнице монастыря Иоанна Богослова на Патмосе имеется греческой работы серебряный купол шлемовидной формы с чеканными изображениями евангелистов в круглых медальонах, увенчанный четырехконечным крестом, накрывающий серебряный дискос, выполненный московским мастером Михаилом Карпинским в 1806 г.<sup>126</sup> (ил. 15). Барочные чеканные мотивы орнамента и характер изображений позволяют этот серебряный предмет греческой работы, установленный на московском дискосе 1806 г., отнести к началу XIX в. Серебряный купол, сделанный в виде главки храма, заменяет звездицу и тканый покровец. Он схож с формой древних сионов-иерусалимов и является более упрощенным вариантом или отголоском бывшего величия древних литургических сосудов — более сложных и роскошных сионов-иерусалимов, участвовавших при перенесении небесного Хлеба при малом входе при Евхаристии.

### Копие

Копие (евхаристический нож) — имеет плоское обоюдоострое лезвие, откованное в виде наконечника копья и вставленное в рукоять, которая оканчивается крестиком. Рукоять делали из серебра, кости, камня, стекла, дерева и др. материалов. Копие является необходимой принадлежностью при совершении проскомидии, использовалось для разрезания (деления) просфор. Символизирует копье, которым римский воин пронзил ребра Иисусу Христу (Ин. 19: 34). Нож для разделения просфор в Константинополе использовали с VIII в., а ранее святой Хлеб только преломляли.

Иногда копие отождествлялось с водосвятным крестом-мощевиком. В Требнике есть последование, которое священник совершает над копием, омывая его водой с особой молитвой. Освященное копие в ряде случаев уподоблялось кресту и также было способно передать его благодатную силу. В Византии при чине малого водоосвящения вода освящалась не только при погружении в нее Древа Креста, но и при погружении в нее св. копия<sup>127</sup>. В рукописном Служебнике XIII в. из библиотеки новгородского Софийского собора указано, что при Евхаристии, перед тем как резать первую просфору, предназначавшуюся для изъятия Агнца, священник произ-



16. Серебряное копие. Византия, VI в. Метрополитен-музей



17. Серебряное копие со стальным лезвием. XVII в. Ярославль. УГИАХМ. Фото автора



18. Серебряное копие со стальным лезвием. 1710 г. Россия. ПерЗМЗ. Фото автора

носит молитву: «Славию тя, Господи, яко сподобил мя еси приятию святому телу...», после которой крестил просфору копием<sup>128</sup>.

Отождествление копия и креста можно видеть на примере древнейших византийских евхаристических ножей, изготовленных в виде серебряного стержня, вверху которого крепился четырехконечный крест, а внизу — треугольное лезвие ножа. Такую форму имеет византийское серебряное копие VI в., изготовленное в виде тонкого стержня с треугольным лезвием с одной стороны и четырехконечным крестом с другой. Этот предмет хранится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке<sup>129</sup> (ил. 16). Такая форма копия с крестиком на рукояти характерна и для древнерусских предметов. Например, это копие второй половины XVII в. ярославской работы из Угличского музея<sup>130</sup> (ил. 17).

На отдельных евхаристических ножах работы русских мастеров имеются вкладные надписи с наименованием «крест». Например, на завершении серебряной рукояти копия из Переславль-Залесского музея имеется надпись: «СІИ С[ВЯ]ТЪ КР(С)ТЪ ПО УСЕРДІЮ ГРЕШНАГО ІЕРОДІАКОНА МОНАХА ТАРАСІЯ ДОМУ СВ[Я]ТЕ[Й]ШАГО ПАТРИАРХА СОДЕЛАНЪ 1710 [ГОДУ]»<sup>131</sup> (ил. 18).

Многочисленные упоминания древнерусских евхаристических ножей встречается в письменных источниках. Железное копие с черенком, составленным из камней («сердолик, и аспид, и хрусталь»), упомянуто среди серебряных сосудов в Описи новгородского Антониева монастыря 1696 г.<sup>132</sup> Три железных копия «просвиромисальные» с костяными ручками («в костяных черенях») в 1685 г. находились в новгородской церкви Успения на Торгу, причем одно из них было обложено белым серебром с резным орнаментом<sup>133</sup>. Серебряное копие с верхней частью, имевшей форму креста и покрытой позолотой, отмечено в Описи Хутынского монастыря 1642 г. На этом предмете было гравировано золоченое изображение Христа<sup>134</sup>. Железные евхаристические ножи в форме копья выполнены сольвыгодскими мастерами в XVI–XVII вв. Такие предметы имеют стеклянную рукоять XVI в., сделанную венецианскими стеклодувами в технике миллефиори (*итал.* — millefiori — «тысяча цветов») или финифтяную, с яркими цветами и листьями на белом фоне конца XVII в. (СИХМ)<sup>135</sup>

## Выводы

Многие древнерусские евхаристические предметы, известные с XI в., на протяжении столетий сохранили назначение и формы ранневизантийской церковной утвари. Они олицетворяют Небо как божественный образ мироздания и Небесный вечный Хлеб — учение Христа о Евхаристии, которое содержится в Его проповеди в Капернауме. Чаши древнерусских потиров на протяжении всего Средневековья имели полусферическую форму, напоминающую небесную полусферу или купол, и символически связаны с Богородицей, давшей жизнь Спасителю. Древнерусская лжица с полусферической лепестью также символизировала Богородицу. Форма дискоса — это круг, символ вечности и олицетворение Небесного престола. А звезда изображала как Вифлеемскую звезду, приведшую Волхвов к месту рождения Христа, так и звезды вообще. Изготовление литургических сосудов было важнейшим актом храмоздания. Нередко полный набор таких предметов сделан одновременно и приурочен к освящению храма. Драгоценные иерусалимы или сионы, сделанные в виде ротонды с дискосом в основании, были использованы при богослужении в домонгольский период для евхаристического Хлеба и олицетворяли образ Небесного Иерусалима.

## Использованные сокращения

АОМИИ — Архангельский областной музей изобразительных искусств.

ВСМЗ — Владимиро-Суздальский историко-художественный музей-заповедник.

ГММК — Государственные Музеи Московского Кремля.

ГРМ — Государственный Русский музей.

ИИМК РАН — Институт истории материальной культуры Российской академии наук.

НГМ — Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.

ПГХГ — Пермская государственная художественная галерея.

ПерЗМЗ — Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный музей-заповедник.

ПИАМЗ — Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

СИХМ — Сольвыгодский историко-художественный музей.

СПИХМ — Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник.



УГИАХМ — Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей.  
ЦАК ДА — Церковно-археологический кабинет  
Московской духовной академии (ныне — Церковно-археологический музей  
Московской духовной академии).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В Софийском соборе в Киеве на мозаике XI в. «Причащение апостолов» в центральной апсиде под конхой имеются изображения потира, диска и звезды (1040-е гг.), а на мозаике XII в. «Причащение апостолов на Евхаристии» Михайловского Златоверхого монастыря изображены: потир, дискос, лжица, звезда, копие.

<sup>2</sup> *Никольский К. Т., прот.* Пособие к изучению Устава богослужения Православной церкви. СПб., 1907. С. 13; *Нефедов Г., прот.* Таинства и обряды Православной церкви. М., 2002. Сс. 303, 304, 306.

<sup>3</sup> *Лебедев А.* Сказание о построении в Ярославле деревянной Вознесенской церкви // Ярославские епархиальные ведомости, 1876. № 19.

<sup>4</sup> Павел Алеппский свидетельствует, что в Успенском соборе Московского Кремля патриархи Никон и Макарий «вошли в алтарь, где жертвенник, помолились и приложились к чаше и дискосу, по их обычаю» (*Павел Алеппский.* Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 2005. С. 299).

<sup>5</sup> См.: *Вениамин, архиеп.* Новая Скрижаль или объяснение о Церкви, о Литургии и о всех службах и утварях церковных. СПб., 1899. С. 268; *Никольский К. Т.* Пособие к изучению Устава богослужения Православной церкви. СПб., 1907. Сс. 14–15.

<sup>6</sup> *Булгаков С. В.* Настольная книга священнослужителя. Киев, 1913. Ч. 1. (Репр. изд. М., 1993). С. 784; *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 139–142.

<sup>7</sup> *Никольский К. Т.* Пособие к изучению Устава богослужения Православной церкви. СПб., 1907. С. 18. Сноска 1.

<sup>8</sup> *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в древней России до XVI века. Церковно-историческое исследование. СПб., 1881. С. 93.

<sup>9</sup> *Braun J.* Das christliche Altargerat in seinem Sein und in Seiner Entwicklund. Munchen, 1932. S. 249–264; *Кунцлер Д.* Литургия Церкви. Т. 1. М., 2001. С. 258; *Сахаров П.* Причастие // Католическая энциклопедия. М., 2007. Сс. 1786–1793.

<sup>10</sup> *Игошев В. В.* Своеобразие технологических приемов произведений древнерусских мастеров золотого и серебряного дела XI–XIV вв. // Вестник РГГУ: Литературоведение. Языкознание. Культурология. Вып. 1. Ч. 2. М., 2019. С. 182.

<sup>11</sup> *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 151–152.

<sup>12</sup> Правила Православной церкви с толкованиями Никодима, епископа Далматинско-Истрийского. Т. 1. СПб., 1911. С. 154.

<sup>13</sup> *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 124–139; 381–403.

<sup>14</sup> *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в Древней Руси до XVI века. Церковно-историческое исследование. СПб., 1881. С. 64; *Стерлигова И. А.* Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в Русской культуре // Отв. ред. Баталов А. Л., Лидов А. М. М., 1994. С. 48.

<sup>15</sup> *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в древней России до XVI века. СПб., 1881. С. 95.

<sup>16</sup> Например, золотые потир и дискос были вложены в 1567 г. царем Иваном Васильевичем в Кирилло-Белозерский монастырь. (Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // Чтения в ИОИДР. Кн. 3. М., 1859. С. 31). В Псково-Печерском монастыре имелись золотые потир, дискос, звезда, лжица и два блюда из чистого золота весом 13 ф. 21 зол. с надписью: «7189 (1681) ГОДУ СИИ СОСУДЫ ЗОЛОТЫЕ ВЪ ДОМ ПРЕЧИСТОЙ БОГОРОДИЦЫ ПСКОВСКОЙ ПЕЧЕРСКОЙ МОНАСТЫРЬ ДАТЬ ВКЛАДУ БОРИСЪ ВАСИЛЬЕВИЧЪ БУТУРЛИНЪ, А ПРЯМОЕ ИМЯ ИВАНЪ СЪ ЖЕНОЮ ТАТЬЯНОЮ ПО ТЕСТЕ СВОЕМЪ СЕМЕНЕ АЛЕКСЕЕВИЧЕ ВИХАРЕВОМЪ И ПО ТЕЩИ СВОЕЙ ИНОКИНИ СХИМНИЦЫ КАПЕТЕЛИНЫ ПО ИХЪ ПРИКАЗУ В ВЕЧНОЕ ПОМИНОВЕНИЕ». (*Толстой М.* Святыни и древности Пскова. М., 1861. С. 120). Павел Алеппский отмечал в Троице-Сергиевом монастыре «чашу для литургии, дискос, купол (так названа звезда — В. И.) и лжицу из чистого, безпримесного золота с драгоценными камнями, а также три больших блюда для антидора, не имеющих цены». (*Павел Алеппский.* Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 2005. С. 428).

<sup>17</sup> См.: *Покровский Н. В.* Памятники церковной старины в Костроме. Спб., 1909. С. 12. Табл. I. Изображение этих золотых евхаристических сосудов имеется на архивной фотографии Прокудина-Горского. № 1284. «Ризница Ипатьевского монастыря. Золотые сосуды. (Интернет ресурс: www.veinik.by). Вместе с потиром в Ипатьевский монастырь в 1599 г. были вложены также золотой дискос, три дорные тарелки, копие и лжица. Поддон дискоса серебряный и является поздним добавлением, сделанным в XVIII в.

<sup>18</sup> Например, в сольвычегодском Благовещенском соборе имелись: «Потир оловянный, Блюда дискосное... Два блюда дорные оловянные. Лжица оловянная... Два потира оловянные. Лжица оловянная... Положение те все сосуды служебные Никиты Григорьева сына Строганова» (*Савваитов П. И.* Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886. С. 56). В Описи монастыря Николая Чудотворца на Лятке близ Новгорода отмечены «на жертвеннике двои сосуды, потиры и дискосы и блюда и звезды и лжицы — оловянные» (Опись монастыря Николая Чудотворца на Лятке, близ Рюрикова городища, под Новгородом. Сообщ. Н. К. Куприяновым // ИИРАО. Т. 4. Вып. 1–6. СПб., 1863. Ст. 437); В Описи Коряжемского Николаевского монастыря первой половины XVI в. отмечены: «сосуды оловянные, да потир, да дескос да два блюда дорные оловянные, лжица оловянная ж». (*Гессен В. Ю.* К истории ремесленного труда в Древней Руси (10–15 вв.) // Архив истории труда в России, выпускаемый Ученой Комиссией по исследованию истории труда в России. Кн. 5. Пг. 1922. С. 91). «А на жертвеннике сосуды церковные: потир оловянный, на нем резано образ Спасов да пречистая Богородица да Иван Предотеца, около потира резаны слова «примете и ядите»; три

блюда дисковые оловянные невелики; ложка оловянная; звезда и копы медяные» (Писцовые и переписные книги Старой Русы конца XV–XVII вв. Сост. И. Ю. Анкундинов. М., 2009. С. 267).

<sup>19</sup> Например, деревянные евхаристические сосуды отмечены в Писцовой книге 1624 г. Старой Русы: «На жертвеннике сосудов церковных: потир, два блюда, звезда, ложка деревянные». Такие сосуды были «писаны сурником» (Писцовые и переписные книги Старой Русы конца XV–XVII вв. Сост. И. Ю. Анкундинов. М., 2009. Сс. 274, 272). В Георгиевской церкви Нижнего Новгорода по Описи 1631 г. отмечены «сосуды деревянные» (Макарий, архим. Памятники церковной древности. Нижний Новгород, 1999. С. 318).

<sup>20</sup> Булгаков С. В. Настольная книга священнослужителя. Киев, 1913. Ч. 1. (Репр. изд. М., 1993). С. 781–782.

<sup>21</sup> См.: Толстой М. Святыни и древности Великого Новгорода. М., 1862. С. 42; Богословский В. И. Деревянные св. сосуды и брачные венцы в Нижегородской губернии // Труды VII Археологического съезда. М., 1892; Филимонов Г. Д. Описание церквей и монастырей в Новгороде и его окрестностях. XIX в. РГАДА. Ф. 1622. Оп. 1. ед. хр. 1. С. 17 об.; Ласковский В. П. Путеводитель по Новгороду. Новгород, 1910. Сс. 51, 105; Бобринский А. А. Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. Вып. XI. М., 1912. Табл. 159; «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. Сс. 330, 331.

<sup>22</sup> Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Т. 2. М., 1860. С. 193.

<sup>23</sup> Например, в переписных книгах Тобольска 1636 г. отмечены деревянные потир и дискос, окованные серебром: «Сосуды деревянные, покрыты серебром листовым, без Предтечева блюда» (Переписные книги 1636 г. // Тобольский Архиепископский дом в XVII веке. История Сибири. Первоисточники. Вып. IV. Издание подг. Н. Н. Покровский, Е. К. Ромодановская. Новосибирск, 1994. С. 60).

<sup>24</sup> Дискос. Середина XVI в. Псковский музей-заповедник. Инв. № 51 (См.: Родникова И. С. Художественное серебро XVI — начала XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013. С. 260).

<sup>25</sup> Игошев В. В. Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М., 2020. С. 74.

<sup>26</sup> Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. М., 1974; Игошев В. В. Ярославское художественное серебро XVI–XVIII веков. М., 1997; Он же. Ярославские серебряные дискосы XVII в. и предметы для Евхаристии из Сольвычегодского и Владимиро-Суздальского музеев // Искусство христианского мира. Вып. 9. М., 2005. Сс. 384–390; Он же. Новгородская церковная утварь XVI–XVII веков: типология, стилистические и технологические особенности. Богослужбные кресты. Оклады Евангелий. Потир. Церковные чаши. Кадила. Светильники. Орнаментация // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. Отв. ред. Л. И. Лифшиц. М., 2008. Сс. 99–193; Он же. Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009; Он же. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018; Он же. Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М., 2020.

<sup>27</sup> Игошев В. В. Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 75–91; Он же. Творчество западноевропейских ювелиров и древнерусская драгоценная церковная утварь XVI–XVII вв. // Вестник истории, литературы, искусства. Т. VI. Под ред. г.М. Бонгард-Левина. М., 2009. Сс. 185–201; Стерлигова И. А. «Потир Юрия Долгорукова» из Оружейной палаты Московского Кремля // Декоративно-прикладное искусство. Материалы и исследования. Вып. IX. М., 1993. Сс. 5–24; Игошев В. В. Своеобразие технологических приемов произведений древнерусских мастеров золотого и серебряного дела XI–XIV вв. // Вестник РГГУ: Литературоведение. Языкознание. Культурология. Вып. 1. Ч. 2. М., 2019. Сс. 175–188.

<sup>28</sup> Например, на чаше серебряного потира новгородской работы первой половины XVI в. (ГММК. Инв. № МР-1163) гравированы фигуры апостолов Петра и Павла.

<sup>29</sup> Игошев В. В. Своеобразие технологических приемов произведений древнерусских мастеров золотого и серебряного дела XI–XIV вв. // Вестник РГГУ: Литературоведение. Языкознание. Культурология. Вып. 1. Ч. 2. М., 2019. Сс. 180–183.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 1996. С. 126–127.

<sup>32</sup> Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. Сс. 126, 128; Ризница Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Т. 1. Сергиев-Посад. С. 58.

<sup>33</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 2008. Сс. 366–373; Игошев В. В. Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. С. 32.

<sup>34</sup> Место нахождения этого потира в настоящее время нам неизвестно. (Игошев В. В. Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. С. 387).

<sup>35</sup> Описи Соловецкого монастыря XVI века / Сост. З. В. Дмитриева, Е. В. Крушельницкая, М. И. Мильчик. СПб., 2003. Сс. 30, 31.

<sup>36</sup> В Описи 1627 г. Московского Успенского собора отмечены «блюдо дисковое, да звезда золоты». (Опись Успенского собора // РИБ. Т. 3. СПб., 1876. Ст. 443). «Блюда дисковые» отмечены также в Описи Новгородского Спасо-Хутынского монастыря, 1642 года. (Опись Новгородского Спасо-Хутынского монастыря, 1642 года. Сост. Макарий, архим. // Записки императорского Археологического Общества. Т. IX. Вып. 2. СПб., 1857. Сс. 446, 448).

<sup>37</sup> Опись Покровского монастыря в Суздале. 1597 г. // Георгиевский В. Т. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927. С. 53.

<sup>38</sup> Дмитриевский А. А. Богослужение в Русской Церкви в XVI веке. Службы круга седмичного и годичного и чинопоследования таинств. Историко-археологическое исследование. Казань, 1884. С. 80.

<sup>39</sup> По борту дискоса гравировано: «Блюдо под дору в церковь Преображение го[спод]а и б[ог]а нашего И[исуса] Х[рист]а на каменое сделано бысть повелением князя Андрея Васильевича Меньшого лета 6986-го [1478]». (Рыбаков А. А. Художественные памятники Вологды XIII — начала XX века. М., 1980). Этот дискос сохранился в Вологодском музее.

<sup>40</sup> *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в древней России до XVI века. Церковно-историческое исследование. СПб., 1881. Сс. 93–94, 117.

<sup>41</sup> *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в древней России до XVI века. Церковно-историческое исследование. СПб., 1881. Сс. 59–60.

<sup>42</sup> *Дмитриевский А. А.* Богослужение в Русской Церкви в XVI веке. Службы круга седмичного и годичного и чинопоследования таинств. Историко-археологическое исследование. Казань, 1884. С. 80.

<sup>43</sup> *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. С. 128.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Стекла — поздние вставки, которые заменили оригинальные кабошоны камней.

<sup>46</sup> *Felmy K. Ch.* «Es schweige alles menschliche Fleisch». Der Grobe Einzug und die «Schlachtung des Christusknaben» // «Die Weisheit baute ihr Haus». Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen. Munchen, 1999. S. 251–292.

<sup>47</sup> *Вздорнов Г. И.* Вологово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989. Ил. 74.

<sup>48</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 2008. Сс. 377, 379–381; *Игошев В. В.* Ярославское художественное серебро XVI–XVIII веков. М., 1997. Сс. 46–49, 137, 140; *Он же.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 32–33, 128–132; *Он же.* Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. Сс. 119–120, 194–199; *Он же.* Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М., 2020. Сс. 58–62, 228, 242, 255–256, 261.

<sup>49</sup> *Игошев В. В.* Ярославское художественное серебро XVI–XVIII в. М., 1997. С. 48; *Он же.* Ярославские серебряные диски XVII в. и предметы для Евхаристии из Сольвычегодского и Владимиро-Суздальского музеев // Искусство христианского мира. Вып. 9. М., 2005. Сс. 384–390; *Он же.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 131–132.

<sup>50</sup> Такие серебряные панагии XVI в., украшенные сканым с эмалью, гравированным и рельефным ажурным узором, имелись, например, в ризнице псковского Троицкого собора, многие из них представлены на архивных снимках 1912 г. фотографа Морозова (ИИМК РАН). См. также: Псковский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник / Автор-сост. Родникова И. С. М., 1981. Ил. 25, 26, 27, 31.

<sup>51</sup> *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 131–133.

<sup>52</sup> ГАЯО. Ф. 230, оп. 13, д. 5714, л. 6 об. Опись Ярославской Соборной церкви. 1744 г.

<sup>53</sup> *Сигизмунд Герберштейн.* Записки о Московии. М., 1988. Сс. 109–110.

<sup>54</sup> *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь... Сс. 334–496; *Он же.* Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М., 2020. Сс. 66–67.

<sup>55</sup> *Нефедов Г., прот.* Таинства и обряды Православной церкви. М., 2002. Сс. 297–299; Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006. С. 72. Сноска 16; *Игошев В. В.* Рака // Православная энциклопедия. М., 2020. (В печати).

<sup>56</sup> Ранее этот серебряный дискос, происходящий из новгородского Антониева монастыря, считался утраченным. (См.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 1996. С. 124. Кат. 4). Обнаружен в фондах НГМ. (См.: *Гормина Н. В., Стерлигова И. А.* Древний дискос из новгородского Антониева монастыря: документы к истории со счастливым концом // Новгородский архивный вестник. № 15. Великий Новгород. 2019. С. 53).

<sup>57</sup> Дискос. СПИХМ. Инв. № 172 ихо. (Ризница Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Т. 1. Сергиев-Посад. С. 77; *Игошев В. В.* Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М., 2020. Сс. 67–69).

<sup>58</sup> С оборотной стороны ко дну дискаса припаян гладкий поддон. (См.: *Игошев В. В.* Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М., 2020. Сс. 67–69, 228–229).

<sup>59</sup> *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в древней России до XVI века. Церковно-историческое исследование. СПб., 1881. С. 94.

<sup>60</sup> Толкования Священного писания Свт. Иоанн Златоуста. Толкование на Ин. 1:29.

<sup>61</sup> Например, на новгородском дискосе 1544–1545 гг. из новгородского монастыря на Лисьей горе. (Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV веков. М., 1996. С. 382. Кат. 104).

<sup>62</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII веков. М., 2008. Сс. 377, 379–381. Кат. 94, 97, 98, 99.

<sup>63</sup> *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 32–33.

<sup>64</sup> Редким образцом такой надписи без слова «ВСЕГО» является дискос 1840 г. работы псковского мастера Андрея Малинина. См.: *Родникова И. С.* Художественное серебро XVI–XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013. Сс. 278–279, кат. 210. В книге И. С. Родниковой имеется несоответствие надписи на дискосе (с. 278) воспроизведению ее в тексте (с. 279).

<sup>65</sup> *Родникова И. С.* Художественное серебро XVI–XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013. Сс. 258 (кат. 187); 264 (кат. 191).

<sup>66</sup> Дискос. АОМИИ. Инв. № 2938. Серебро, выколотка, гравировка. Типологические особенности дискаса, характер иконографии и надписей позволяют отнести этот предмет к работе псковского мастера.

<sup>67</sup> *Игошев В. В.* Ярославское художественное серебро XVI–XVIII веков. М., 1997. С. 81. Сноска 4.

<sup>68</sup> Литургическая надпись разделена четырьмя розетками: двумя цветочными розетками с округлыми шестью и восемью лепестками и двумя розетками с остrokонечными лепестками. Диаметр блюда 33,5 см. На дне плоской тарели имеются многочисленные царапины, частично скрывающие гравированное изображение Голгофского креста. Характер изображения на блюде, надпись и царапины от копия позволяют сделать вывод, что данное блюдо является дискосом без поддона. Надпись с включением элементов

орнамента и растительный узор, обрамляющий изображение Голгофского креста на дне блюда, имеют аналогии в псковских серебряных богослужебных предметах середины XVI в.

<sup>69</sup> См.: Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителей. Киев, 1913. Т. 1. (Репр. Изд. М., 1993). С. 880.

<sup>70</sup> Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. I. С. 274.

<sup>71</sup> Вениамин, архиеп. Новая скрижаль. С. 221.

<sup>72</sup> Тафт Р. Ф. Статьи по литургике. Омск., 2010. Сс. 30–85.

<sup>73</sup> Никольский К. Т. Пособие к изучению Устава богослужения Православной церкви. СПб., 1907. С. 16.

<sup>74</sup> См.: Бусева-Давыдова И. Л. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Ч. 2. М., 1989. С. 286.

<sup>75</sup> Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. I. С. 270.

<sup>76</sup> См.: Игошев В. В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. С. 209. Кат. 24.

<sup>77</sup> На гранях ложки гравировано: «ЛЕТА 7115 (1605) (?) М МАРТА ВЪ 25 ДЕНЬ СІЯ ЛЮШКА ДОМОВАЯ ЦЕРКОВНАЯ СОБОРНАГО ХРАМА ЧЕСНАГО И СЛАВНАГО БЛАГОВЕЩЕНИЯ ПРЕСВЯТЕЙ БОГОРОДИЦЫ И ПРЕДЕЛОВЪ ЕЯ У СОЛИ ВЫЧЕГОДСКІЯ НА ПОСАДЕ, ПОЛОЖЕНІЕ НИКИТЫ ГРИ(ГОРЬ)ЕВА СЫНА СТРОГАНОВА», а на тыльной стороне ложки имеется надпись о ее весе: «ЛЮШКА ВЕСОМЪ СЕРЕБРА ПОЛЬ 8 (3)[ОЛОТНИКОВ], 2 ДЕНГИ, ЗОЛОТА ПОШЛО 2 ДЕНГИ». (См.: Ордин Н. Древности Сольвычегодского Благовещенского собора // Труды VII Археологического съезда в Ярославле. 1887 г. Т. III. М., 1892. Сс. 41, 42). Возможно, эта серебряная «ложка» (инв. № 406) была изъята из Сольвычегодского музея в числе других 27 экспонатов 15 июля 1930 г. как «не имеющая исторической и художественной ценности» (Игошев В. В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. С. 209. Кат. 24).

<sup>78</sup> В разных странах Запада евхаристическая трубочка называлась по-разному: «пипет» — во Франции, «рид» или «стро» — в Англии, «каламус» и «пуджиларис» — в Италии, «пугиярис» — в Испании и Португалии.

<sup>79</sup> Theophilus on divers arts. The Foremost Medieval Treatise on Paiting, Glassmaking and Metalwork. New York, 1979. P. 432.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же. Рр. 117–118, 128.

<sup>82</sup> Тонкая серебряная золоченая трубочка с небольшой ажурной сканой ручкой, припаянной в центре, сохранилась в Метрополитен-музее. Трубочка и другие серебряные предметы для Евхаристии были изготовлены в Германии в 1230–1250 гг. (инв. № 47.101.28). Происходят из Бенедиктинского монастыря Св. Руперта. Куплены в XIX в. А. П. Базилевским в Париже (Collection Basilewsky. Catalogue. Paris. 1874), хранились в Эрмитаже, а в 1930-е гг. были проданы Метрополитен музею (инв. № 47.101.28).

<sup>83</sup> В Художественно-историческом музее Вены сохранилась тонкая серебряная трубочка для причастия длиной 19,6 см. вместе с другими предметами (потиром и блюдом) работы западноевропейской мастера 1160–1180 гг. (Инв. № 9983).

<sup>84</sup> В Британском музее имеется серебряная золоченая трубочка для причастия с небольшой ажурной ручкой, украшенной кабошоном с драгоценным камнем. 1200–1250 гг. Длина — 22,6 см.

<sup>85</sup> Сахаров П. Причастие // Католическая энциклопедия. М., 2007. С. 1786–1793.

<sup>86</sup> Симеон Солунский так пишет о покровцах и воздухе: «Иерей берет покров дискаса, означающий с другими покровами пелены, и читает стихи псалма, где говорится о вочеловечении Слова, потом другой покров полагает только на чашу и произносит также слова, относящиеся до вочеловечения Господня. Наконец иерей полагает и последний воздух, который означает и твердь, и звезды, и все вместе плащаницу. Поэтому на воздухе иногда пишется умерший Христос, помазуемый ароматами, и иерей читает надгробные песни» (Смирнов Юрий. История возникновения покровцов (<https://www.livemaster.ru/topic/1726117-istoriya-vozniknoveniya-pokrovotsov>))

<sup>87</sup> Скрижаль. М., 1656. С. 146.

<sup>88</sup> Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. I. С. 395.

<sup>89</sup> Описи Соловецкого монастыря XVI века. СПб., 2003. С. 75.

<sup>90</sup> Описи Соловецкого монастыря XVI века. СПб., 2003. С. 33.

<sup>91</sup> Например, две серебряные звезды упомянуты в Описи 1736 г. новгородского Софийского собора: «Звезда серебряная, наверху гвоздь плащад. Весу в той звезде фунт одиннадцать золотников». Звезда серебряная весом пятьдесят четыре золотника без полузолотника». (Описи новгородского Софийского собора. М.-Л., 1988. Сс. 72, 73).

<sup>92</sup> В Описи 1736 г. новгородского Софийского собора отмечена «звезда золотая, на ней плащ на забойце сканной да на ней же обретается крест с финифтом, весу в них осмьдесят пять золотников» (Описи новгородского Софийского собора. М.-Л., 1988. С. 71). Золотая звезда XVII в., происходящая из Чудова монастыря, имеется в Музеев Московского Кремля (Русское золото XIV — начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля / Авторы-составители С. Я. Коварская, И. Д. Костина, Е. В. Шакурова. М., 1987. Кат. 42. С. 234).

<sup>93</sup> В новгородской церкви Успения на Торгу отмечены две оловянные звезды (См.: Писцовые и переписные книги Новгорода Великого XVII–начала XVIII в. / Сост. Анкундинов И. Ю. СПб., 2003. С. 218).

<sup>94</sup> Звезда медная» отмечена в Описи 1579 г. сольвычегодского Благовещенского собора. (Савваитов П. И. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886. С. 56). В новгородской церкви Успения на Торгу упомянута одна медная звезда. (Писцовые и переписные книги Новгорода Великого XVII — начала XVIII в. / Сост. Анкундинов И. Ю. СПб., 2003. С. 218).

<sup>95</sup> «Звезда железная» была в казанском Спасском монастыре. (Список с писцовых книг по г. Казани с уездом. 1566–1568 гг. Издан Советом Казанской Духовной Академии к IV Высочайше разрешенному Археологическому Съезду в Казани. Казань, 1877. С. 25); «Звезда» железная отмечена в Отписной книге Воскресенского Горицкого монастыря. (Отписная книга Воскресенского Горицкого девичьего монастыря. 1661 г. // Кириллов Историко-краеведческий альманах. I. Вологда, 1994. С. 270); См.: Макарий,

архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Т. 2. М., 1860. С. 194.

<sup>96</sup> Например, сохранилась серебряная золоченая звезда XIV в. из Ватопедского монастыря в виде двух раздвижных дуг с изображением Святого Духа в образе фигурки литого голубя, крепящейся на центральной дробнице. См.: Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York, 2000. P. 121.

<sup>97</sup> Игошев В. В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. Сс. 22–23; 206–208; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 2008. С. 382; Игошев В. В. Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М., 2020. Сс. 72–74; 238; 249; 57; 264–265; 270–271.

<sup>98</sup> Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. I. С. 270.

<sup>99</sup> Серебряная звезда середины VI в. состоящая из двух тонких дугообразных стержней, скрепленных сверху в центре винтом, найдена в числе других евхаристических предметов в кладе Сионского монастыря. Внизу края тонких дугообразных стержней загнуты для лучшей опоры при установке звезды на дискос.

<sup>100</sup> Byzantium. Faith and Power (1261–1557). New York, 2000. P. 121.

<sup>101</sup> «Да сосуды серебряны церковные: потыр, да лошка, да блюдо, да сень». «Да две сени», «Да сосуды церковные: оловянный потыр, да блюдо, да лошка, да сень». (Описи Соловецкого монастыря XVI века. СПб., 2003. Сс. 30, 32, 33).

<sup>102</sup> Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. I. С. 270.

<sup>103</sup> См.: Бусева-Давыдова И. Л. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Ч. 2. М., 1989. С. 286.

<sup>104</sup> Никольский К. Т. Пособие к изучению Устава богослужения Православной церкви. СПб., 1907. С. 15.

<sup>105</sup> Золотая кладовая Русского музея. СПб, 1998. Ил. 48. № 42. С. 194.

<sup>106</sup> Звезда. Инв. № 278. (Родникова И. С. Художественное серебро XVI–XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013. С. 285. Датирована началом XVII в.)

<sup>107</sup> Звезда. Инв. № 280. (Художественное серебро XVI–XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013. С. 286. Датирована второй половиной XVI в.)

<sup>108</sup> Звезда. СИХМ. Инв. № 97. 702 пр. 1509/1 кп. 1605 г. Сольвычегодск. Серебро, гравировка, золочение. 27×17 см (в развернутом виде). Вклад Н. Г. Строганова в Благовещенский собор Сольвычегодска. (Игошев В. В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. Сс. 22–23; 206–207).

<sup>109</sup> Звезда. ПГХГ. Инв. № 519 пр. Начало XVII века. Сольвычегодск. Медь, гравировка, золочение. 15.0×9,0 см. Поступила из села Слудка или села Орла. (Игошев В. В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. Сс. 22–23).

<sup>110</sup> Звезда. СИХМ. Конец XVI–начало XVII в. Инв. № 96. 702 пр. 1509/2 кп. 1605 г. Сольвычегодск. Серебро, литье, гравировка, золочение. 14,8×9,8 см (в развернутом виде). В месте разлома и чинки надпись не

читается. (Игошев В. В. Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. С. 208. Кат. 23).

<sup>111</sup> Опись Новгородского Спасо-Хутынского монастыря 1642 года // ЗИАО. Т. IX. Вып. 2. СПб., 1857. Сс. 446, 446, 449.

<sup>112</sup> Опись Антониева монастыря 1696 г. // Труды XV Археологического съезда в Новгороде. 1911. М., 1914. С. 254.

<sup>113</sup> Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Ч. 2. М., 1860. Т. 2. Сс. 199–200.

<sup>114</sup> Звезда. НГМ. Инв. № 851.

<sup>115</sup> Писцовая книга г. Костромы. 1627/28–1629/30 гг. / Составители: Л. А. Ковалева, О. Ю. Кивокурцева. Кострома, 2004. С. 303.

<sup>116</sup> Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в Русской культуре / Отв. ред. Баталов А. Л., Лидов А. М. М., 1994. С. 47 (с библиографией); Она же. Иерусалимы // Наше наследие. № 119 / 2016.

<sup>117</sup> Малый сион XI в. происходит из новгородского Софийского собора, сохранился с большими утратами. НГМ. (Стерлигова И. А. Малый сион из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XII в. М., 1988. Сс. 272–286; Она же. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в Русской культуре. М., 1994. С. 46).

<sup>118</sup> Большой сион (НГМ. Инв. № 1354), происходящий из новгородского Софийского собора, копирует сион XI в. работы константинопольского мастера (Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. Сс. 46–47; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV веков / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 1996. Сс. 116–123).

<sup>119</sup> Большой сион происходит из Успенского собора Московского Кремля. ГММК. Ин. № МР-1019. (Великий князь и государь всея Руси Иван III. Каталог выставки. Музеи Московского Кремля.

М., 2013. Сс. 37–38; Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. Сс. 46–47; Христианские реликвии в Московском Кремле. Каталог выставки / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. Сс. 97–98 (автор статьи Л. А. Беляев).

<sup>120</sup> Малый сион. ГММК. Инв. № МР-1019. (Великий князь и государь всея Руси Иван III. Каталог выставки. Музеи Московского Кремля. М., 2013. Сс. 39–40; Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. С. 47).

<sup>121</sup> Grabar A. Le reliquaire byzantine de la cathedrale d'Aix-la-Chapelle // Grabar A. L' de la fin de l'antiquete et du Moyen age. Vol. 1. P., 1968.

<sup>122</sup> Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. Сс. 46–62.

<sup>123</sup> Тобольский Архиерейский Дом в XVII веке. Истории Сибири. Первоисточники. Вып. IV. Новосибирск, 1994. Сс. 45, 90.

<sup>124</sup> Муравьев А.Н. Сношения России с Востоком по делам церковным Ч. 2. СПб., СПб., 1860. С. 282.

<sup>125</sup> Голубцов А.П. Соборные чиновники и особенности службы по ним. М., 1907. С. 217.

<sup>126</sup> Игошев В. В. Русские произведения церковного искусства XVI — начала XX века в греческом монастыре Иоанна Богослова на острове Патмос // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени

Андрея Рублева. Т. XIV. Неизвестные произведения. Новые открытия. Сборник научных статей к юбилею Музея имени Андрея Рублева. М., 2017. С. 400.

<sup>127</sup> *Желтов М., диакон.* Реликвии в византийских чинопоследованиях // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006. С. 75.

<sup>128</sup> *Одинцов Н.* Порядок общественного и частного богослужения в древней России до XVI века. Церковно-историческое исследование. СПб., 1881. С. 94.

<sup>129</sup> Литургический нож (копие). The Metropolitan Museum of Art. Инв. № 55.64.1. VI в. Византия. Серебро, чернь. 15,3×2,4×0,3 см.

<sup>130</sup> Копие. Вторая половина XVII в. Ярославль. УГИАХМ. Инв. № 105. Серебро, сталь, литье, ковка, монтировка. (*Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 138–139).

<sup>131</sup> Это копие со стальным лезвием в форме остроконечного листка и с серебряной витой рукоятью отмечено в Описи 1763 г. Никитского монастыря Переславля-Залесского. Все части копия сделаны в одно время, они пропорционально взаимосвязаны и тщательно подогнаны, каких либо следов переделок не обнаружено. (*Игошев В. В.* Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславля-Залесского музея-заповедника. М., 2020. Сс. 76–77, 267–268).

<sup>132</sup> Опись Антониева монастыря за 1696 год // Труды XV Археологического съезда в Новгороде 1911 г. Т. 1. М., 1914. С. 264.

<sup>133</sup> Писцовые и переписные книги Новгорода Великого XVII — начала XVIII в. / Сост. И. Ю. Анкудинов. СПб., 2003. С. 218.

<sup>134</sup> *Макарий (Миролюбов), архимандрит.* Опись Новгородского Спасо-Хутынского монастыря, 1942 г. // Записки археологического общества. Т. IX. Вып. 2. СПб., 1857. С. 447.

<sup>135</sup> *Игошев В. В.* Строгановское художественное серебро XVI–XVII веков. М., 2018. Сс. 137, 146; *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. Сс. 39–40, 532.

VALERI V. IGOSHEV  
(THE STATE RESEARCH INSTITUTE FOR RESTORATION,  
MOSCOW)

## THE HEAVENLY CIRCLE, THE HEAVENLY SEMI-SPHERE, AND THE STARS IN MEDIEVAL RUSSIAN LITURGICAL OBJECTS

The article is analysing the old Russian unique silver objects used by the priests during the Liturgy of the Eucharist at any mass or liturgy (such as chalices, diskosis, communion spoons, Eucharistic knives, etc.) The analysis includes: purpose, symbolic interpretation, originality of forms, inscriptions, shapes and construction. Eucharistic objects, sacred images and liturgical inscriptions, they all testifying to the purpose of Holy Communion Service and indicating a symbolic connection between Heaven and Earth in a divine way as the world of a medieval man. Such objects are closely connected to the Church Charter, course of the Service and its complex symbolism. Symbolic connection of Eucharistic objects with the Heavens are written in the Gospel, in the works of the Holy Fathers of the Church and inscriptions on the objects themselves.

## НЕБЕСА, АНГЕЛЫ И «АДАМОВО ВОСШЕСТВИЕ»: ДРЕВНЕРУССКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ ЧИНОПОСЛЕДОВАНИЯ ВОЗНЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ И ПРАГМАТИКА ЛИТУРГИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Средневековая восточнохристианская гимнография представляет собой чрезвычайно обширный круг текстов, объединенных общим литургическим контекстом, сугубо христианской тематикой, тесно связанной с библейским претекстом и Преданием Церкви, а также развитым художественным языком, который построен на нескольких универсальных принципах. Среди них — особая прагматика богослужебной гимнографии, до сих пор остающаяся, к сожалению, совершенно не изученной. Прагматика обусловлена ситуацией использования этих текстов, которые не являются окказиональными, но наоборот — постоянно воспроизводимыми, многократно исполняемыми в храме в соответствии с литургическим календарем и предписаниями Типикона, что делает гимнографию особым художественным феноменом. По сути, гимнографические тексты, сочетающие вербальный и музыкальный ряды в единой поликодовой структуре, выступают в качестве одной из смысловых констант традиции: функционируя на протяжении долгих столетий, песнопения наряду с постоянно звучащим за богослужением Священным Писанием определяли круг литургических образов, формировали сценарии их восприятия и прочтения. Одной из особенностей прагматики литургических песнопений, помимо прочего, является их неавтономность. В частности, известно, что музыкальный текст более подвижен, чем вербальный, финальная интерпретация

во многом зависит от распева, а реальное восприятие текста возможно только в ситуации богослужения. Именно в ходе богослужения звучащий текст актуализируется, находясь в непосредственной связи с другими элементами ритуала, которые значительно расширяют «горизонт» его понимания. Так происходит практически с любым литургическим текстом, но гимнография двенадцатых праздников представляет едва ли не наибольший интерес в аспекте интермедиальности средневекового искусства. Именно эти сюжеты являются константами в сакральном пространстве храма, именно они становятся источником сложной литургической образности, отнюдь не всегда ограничиваемой прямой евангельской повествовательностью или фигуративностью, а песнопения в честь Господских праздников — Рождества, Сретения, Богоявления, Входа Господня в Иерусалим, Вознесения, Пятидесятницы, Преображения и Крестовоздвижения, — концентрируя в своей поликодовой художественной структуре яркие, концептуальные образы, активно вступают в сложные семантические интеракции с произведениями других видов искусства. Одним из результатов подобных нелинейных интеракций, с одной стороны, универсальных, с другой — локальных, обусловленных уникальным контекстом конкретного сакрального пространства, может являться удивительная тематическая слитность разных художественных «текстов», что очевидно. Однако, столь же важным следствием становится формирование и транслирование в средневековой традиции иконичных пространственных образов, обладающих особой прагматикой — прагматикой конструирования, верификации и воспроизведения определенных сценариев религиозного опыта.

Одним из наиболее значимых пространственных образов в христианской литургической традиции стал образ *ascensio in caelum* — «восхождение на небеса», концептуальное содержание которого детерминировано ключевым событием Священной истории — Вознесением Спасителя — и его библейскими манифестациями, а также широчайшим кругом святоотеческих текстов. Для него характерно сопряжение семантики «горнего мира» и «восхождения на высоту» с множественными вариациями символических коннотаций (прежде всего, противопоставлением мотивов бесплотных ангельских сил, небес, жизни мотивам плоти, земли и смерти, а также символикой преодоления этого противопоставления), реализующейся в визуальных, вербальных, музыкальных и других «текстах».

С момента установления самостоятельного празднования Вознесения Господня в IV веке этот евангельский сюжет получает не только богословское осмысление, но и обретает традицию визуализации в пространстве христианского храма и входит в литургический контекст, а сложению иконографии Вознесения сопутствует постепенное формирование экзегетических текстов, толкующих символику восшествия Спасителя на небеса в рамках евхаристического богослужения. Первые свидетельства о богослужебных гимнографических текстах, посвященных заключительному событию земной жизни Христа и предназначенных для певческого исполнения во время священнодействия в день празднования, практически современны древнейшим из известных изображений с сюжетом Вознесения. Одними из самых ранних дошедших до нас композиций принято считать рельеф на деревянных дверях церкви Санта-Сабина в Риме (около 430 года), Бамбергский аворий (начало V века), миниатюру Евангелия Раввулы (586 г.)<sup>1</sup>, изображение на ампуле Монцы (около 600 г.)<sup>2</sup>, в монументальной живописи — фреску VII века в восточной апсиде часовни XVII монастыря Бауит<sup>3</sup>. Древнейшие богослужебные тексты, посвященные Вознесению, также могут датироваться V–VII столетиями, по крайней мере, уже в грузинском переводе Лекционария, отражающем богослужебную практику этого времени, указано исполнение прокимна (6-й стих 46-го псалма) и тропаря на вечерне «На горе святой»<sup>4</sup>. В 1-й половине VI века Роман Сладкопевец в цикле кондаков на важнейшие подвижные и неподвижные праздники литургического года создает кондак Вознесению «Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας οἰκονομίαν»<sup>5</sup>, а в древнейшей редакции Иадгари — грузинского перевода Тропология, т. е. гимнографического приложения к иерусалимскому Лекционарию, отражающего практику VII–IX веков, — в чинопоследовании праздника входило уже несколько циклов стихир на «Господи, воззвах», тропарь 2-го гласа, канон плагального 4-го гласа «Возведший нас от врат смертных...» и стихиры на хвалитех<sup>6</sup>. С другой стороны, к первой половине VII века относится «Мистагогия» прп. Максима Исповедника, в которой «дается толкование евхаристического действия и, как следствие, выявляется природа „литургического образа“»<sup>7</sup>. Согласно прп. Максиму, историческое событие Вознесения, «возвращение на преднебесный престол <...> символически изображается вхождением архиерея в алтарь и восхо-

ждением его на священноначальнический престол»<sup>8</sup>, тогда как «нисхождение архиерея с кафедры после чтения Евангелия и удаления катехуменов есть образ (εἰκὼν καὶ τύπος) Второго пришествия, когда „проповедано будет Евангелие Царства <...> и <...> придет конец“ (Мф. 24:14)»<sup>9</sup>. Это историко-символическое толкование действий архиерея во время Литургии оглашенных оказало непосредственное влияние на толкование на литургию свт. Германа Константинопольского и более поздних авторов и послужило одним из важных факторов, сыгравших ключевую роль в выборе сюжета Вознесения для декорации византийских храмов уже с IX века, таких как, например, нижняя церковь Сан-Клементе в Риме, где он вошел в цикл из шести сцен из земной жизни Спасителя, организующий внутреннее пространство самостоятельной капеллы с алтарем в юго-восточном углу нефа (перв. пол. IX в.)<sup>10</sup>, каппадокийские храмы Агачалты-килисе (VII–IX века)<sup>11</sup> и Йиланлы-килисе в долине Ихлара (втор. пол. I — начало X в.) со сценой Вознесения в апсиде, а также церковь Кылычлар (нач. X в.)<sup>12</sup> или храм св. Софии в Фессалониках (880–885 гг.), где Вознесение помещено уже в куполе. При этом в Типиконе Великой Церкви<sup>13</sup> и в Студийском уставе с IX века фиксируются указания на уже достаточно обширный комплекс гимнографических текстов в честь Вознесения, который столетием позже становится известен и на Руси<sup>14</sup>.

Таким образом, ко времени христианизации славян и создания переводов Священного Писания и богослужебных книг на церковнославянский язык в византийской традиции уже сложился опыт художественной интерпретации «литургического образа» Вознесения — христологического сюжета в литургическом контексте — как образа динамического, обусловленного комплексом богословских идей, богослужебным пространством и евхаристическим священнодействием. Древнерусская литургическая традиция в полной мере восприняла образ *ascensio in caelum*, сложившийся в византийском богослужении, заимствовав, в том числе, поэтические тексты чинопоследования Вознесения и найдя для них иные музыкальные формы. Древнерусское монодическое пение, генетически связанное с церковным пением византийской Церкви, постепенно вырабатывало свои собственные музыкальные средства и приемы, которые не только позволяли особым образом «оформить» литургический текст так, чтобы его сакральный статус был максимальным образом подчеркнут, в отличие от текстов



профанных, звучащих вне храмовых стен, но и интерпретировать его, служа значимыми элементами его художественной структуры. Византийская гимнография Вознесения, переведенная на церковнославянский язык и облеченная в новую музыкальную форму, приобрела одновременно и новый пространственный контекст, повлияв на рецепцию русской традицией образа *ascensio in caelum*. Древнерусские песнопения сыграли важную роль в развитии этого литургического образа на русской почве, обладая вербальными инструментами экспликации его семантики, музыкальными средствами интерпретации и усиления этой семантики и особой прагматикой, не ограничивающейся функциями описания или убеждения в рамках богослужебного действия.

В задачи данного исследования входит рассмотрение тезиса об особенностях прагматики литургического образа *ascensio in caelum* на материале древнерусских песнопений из службы Вознесения Господня по избранным нотированным рукописям XII–XVII веков. Поводом для исследования стал уникальный памятник позднего русского литургического шитья — архиерейский омофор середины XVII столетия, который происходит из мастерской царицы Марии Ильиничны и хранится в коллекции Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» (инв. № ТК-2092, ТК-2091)<sup>15</sup>. Особенностью омофора является медальон с лицевым изображением Спасителя, восседающего на радуге и поддерживаемого двумя ангелами в мандорле, окруженной литургической надписью — одним из песнопений чинопоследования Вознесения, а именно текстом стихирь-славника на стиховне великой вечерни «Взыде Бог в воскликновении» 6-го гласа (ил. 1). Н. А. Маясова определяет иконографию этой детали омофора как «Спас Вседержитель»<sup>16</sup>, хотя литургическая надпись, расположенная вокруг фигуры Спасителя, без сомнения указывает на то, что перед нами фрагмент композиции «Вознесение Господне». Включение в декор омофора сокращенного варианта иконографии «Вознесение» и текста песнопения — не тропаря праздника, а одного из музыкально-поэтических текстов вечерни — стало импульсом к постановке вопроса о том, как специфическая семантика *ascensio in caelum* находит воплощение в структуре распева и какую роль играют интермедийные взаимодействия в прагматике этого образа.

Первоначальную поэтическую «оболочку» литургического образа, наполненную цитатами, парафразами, аллюзиями на библейские тексты, создает уже в VI веке один из древнейших текстов византийской гимнографической традиции — кондак Романа Сладкопевца на Вознесение, проимий и первый икос которого до сих пор звучат за богослужением после 6-й песни канона. Важное место в художественной структуре этого многострофного произведения занимает последовательно акцентированный мотив *небес* и *небесных сил*, которому суждено будет впоследствии приобрести универсальный характер и стать общим местом более поздней гимнографии, посвященной Вознесению Господню. Поэтические формулы, определяющие этот мотив, так или иначе восходят к Псалтири, как, например, в 10-м икосо<sup>17</sup>:

Ὅτε ταῦτα ὁ Χριστὸς εἶπε τοῖς φί-  
λοις,  
διανέυει τὸ λοιπὸν τοῖς ἀρχαγγέ-  
λοις  
ἵνα ἐτοιμάσωσι  
τοῖς ἀγνοῖς αὐτοῦ βήμασιν ἄνοδον  
ἀδιόδευτον·  
καὶ δὴ ὡς προσταχθέντες οἱ τῶν ἀγ-  
γέλων πρῶτοι  
πάσαις ταῖς ἐν τῷ ὕψει ἔκραζον ἀρ-  
χαῖς·  
“Ἐπάρατε πύλας καὶ ἐκπετάσατε θύ-  
ρας

Когда Христос сказал сие возлю-  
бленным,  
Он дал знак архангелам,

Чтобы они приготовили  
Его непорочным стопам непрохо-  
димый [доселе] путь восхождения.  
И после того, как им было прика-  
зано, первые из ангелов  
Воскликнули всем Началам в вы-  
шине:  
„Возьмите врата и раскройте  
широко двери

τὰς οὐρανίους καὶ ἐπιδόξους ὁ γὰρ  
τῆς δόξης δεσπότης φθάνει.  
Νεφέλαι, ὑποστρώσατε νῶτα τῷ ἐπι-  
βαίνοντι·  
αἰθήρ, ἐξευτρεπίσθητι τῷ διὰ σοῦ  
ὀδεύοντι·

Небесные и славные, ибо грядет  
Господин славы<sup>18</sup>.  
Облака, подставьте спины  
Восходящему<sup>19</sup>  
Горный воздух, приготовь себя  
Путешествующему сквозь тебя;

ἀνοίχθητε, οὐρανοί·  
οὐρανοὶ τῶν οὐρανῶν, ἐκδέξασθε  
αὐτόν·  
ὅτι φθάνει πρὸς ὑμᾶς ὁ λέγων τοῖς  
αὐτοῦ·

Будьте отворены, небеса;  
Небеса небес, принимайте Его<sup>20</sup>

Потому что идет к вам Тот,  
Который сказал Своим [друзьям]:

“Ὁὐ χωρίζομαι ὑμῶν· ἐγὼ εἰμι μεθ’  
ὑμῶν καὶ οὐδεὶς καθ’ ὑμῶν”·

„Я не отлучаюсь от вас, но пребы-  
ваю с вами, и никто против вас“.

1.  
Деталь  
омофора.  
Мастерская  
царицы  
Марии  
Ильиничны.  
ГММК.  
1649 г.



С первой стихиры на «Господи, воззвах» вечерни до заключительных стихир на хвалитех утрени в гимнографических текстах праздника Вознесения Господня, вошедших уже в древнейшие Триоди, безусловно, доминирует мотив *ascensio in caelum*, представленный практически в каждом песнопении устойчивыми формулами: *възнесеся въ славе Христе Боже, Богъ сътворивы таину днесь възнесеся, възходяи въ славе, възнесеся славно, Богъ на небо възиде, Господь възнесеся на небеса, възшѣдъ на небеса, на облацехъ възносима, видяще Твое възнесение, възнесеся въ славе от земля к небеси, и се твердь небесную проиде, възиде Христе къ безначальну ти Отцю, въ облаце светле възнесеся, възнесыися плътию* и т. д.<sup>21</sup> Лексико-синтаксическим ядром формулы, таким образом, являются формы глаголов движения *вознестися* и *възйти* и номинация локуса, к которому направлено движение (*на небо, к Отцу*) с дополнительными уточнениями в виде обстоятельства образа действия (*на облаце, в славе, с плотию*). Собственно, эта универсальная формула стано-

вится вербальной эмблемой празднуемого события, столь же устойчивой и всеобъемлющей с точки зрения семантики, как и устойчивая иконографическая схема Вознесения. Другой характерной чертой гимнографических текстов чинопоследования можно назвать ярко выраженный мотив противопоставленности мира небесного и мира земного. Христос *възнесеся на небеса, седе на высоте, на облацех носим; небеса уготоваша престол его, небеснии бесплотнии чинове <...> ужасахуся страхомъ, врата же небо отверзши доброте дивятся*, — приведенные вербальные формулы напрямую связаны с гимнографическим топосом небес, семантическое пространство которого, достаточно широкое и неоднозначное, противопоставлено топосу земли, тленности и конечности земной жизни. Ангельские силы противопоставлены апостолам, дух — плоти, радость — плачу. «Непроходимая» граница между миром Божественным и миром человеческим вполне ощутима, разделенность человека и его Творца, столь значимая для богословия Максима Исповедника, в гимнографии Вознесения приобрела почти материальную ощутимость. Однако *Господь възнесеся на небеса* — и *человеческое существо на небеса възнесеся*. Ключевое событие земной жизни Спасителя в музыкально-поэтических текстах чинопоследования истолковывается в духе апостольских посланий и богословской традиции как *владычній Божественный восход, иже къ небесем просвещающий всяческая, яже на земли соединив с небесными*<sup>22</sup>. Следовательно, другим смысловым «вектором» службы Вознесения является мотив упразднения границы, отделяющей человека от Бога, мотив обожения и «сопрестольности» обновленной человеческой природы Божеству.

Эта граница, разделяющая горний и дольний мир, визуализирована в иконографической схеме Вознесения, подразумевающей два регистра композиции: в иконе реальность вознесшегося на небеса Спасителя отделена от пространства, в котором пребывают апостолы, Пресвятая Богородица и два ангела-вестника. В иконографии Вознесения присутствуют и мотив трепетного стояния учеников, созерцающих восхождение Учителя на небеса, и ангельского окружения Господа, и Божественной славы, которая традиционно визуализируется в виде мандорлы разной формы, поддерживаемой ангелами. Семантическая слитность, обусловленная единой темой, как уже отмечалось, характерна для произведений разных видов



2.  
Кондак Вознесению «Еже о нас соверши смотрение», глас 6,  
по рукописи РНБ. Q.n.I.32. Кондакаръ.  
Кон. XII — нач. XIII в.  
Л. 70–70 об.

искусства, однако, музыкальная интерпретация вносит свои нюансы в смысловое пространство чинопоследования уже в самых ранних версиях музыкально-поэтических текстов, дошедших до нас в нотированных рукописях XII–XIII веков<sup>23</sup>.

Например, в одной из древнейших русских певческих книг — Благовещенском кондакаре<sup>24</sup> — зафиксирован кондак Вознесению 6-го гласа, текст которого восходит к первому проимию кондака Романа Сладкопевца (ил. 2). Для распевания кондаков использовался особый стиль с характерным обилием мелизматических фрагментов (пространных, длительных распевов одного или нескольких слогов) и особых внетекстовых вставок (например, вместо «смеше» — «смехехеше»). Для записи таким образом распетых текстов применялась особая «кондакарная» нотация<sup>25</sup>.

Знаки кондакарной нотации, к сожалению, не поддаются расшифровке, поэтому интонационное наполнение кондака Вознесения остается неизвестным. Однако анализ графики невменной строки обнаруживает, по нашему мнению, повторяющиеся графические комплексы, которые «обнажают» музыкальную архитектуру этого самогласного песнопения, организованную как последовательная система «рифмованных» мелодических строк:

Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν  
πληρώσας οἰκονομίαν  
καὶ τὰ ἐπὶ γῆς  
ἐνώσας τοῖς οὐρανίοις  
ἀνελήφθης ἐν δόξῃ,  
Χριστὲ ὁ Θεός,  
οὐδαμόθεν χωριζόμενος,  
ἀλλὰ μένων ἀδιάστατος  
καὶ βοῶν τοῖς ἀγαπῶσί σε·  
Ἐγὼ εἶμι μεθ' ὑμῶν καὶ οὐδεὶς καθ'  
ὑμῶν.

**Еже о насъ**  
*сѣврши сѣмотрение*  
**и яже на земли**  
*сѣмеше сѣ небесъными*  
възнесеся въ славе  
**Христе Боже**  
никакоже ся отълучая  
нѣ пребывая непреступно  
въпия къ любящимъ Тя  
**Азь есмь съ вами**  
**и никтоже на вы.**

В художественной структуре кондака привлекает внимание продуманность повторов: первые четыре строки образуют некое подобие строфы со структурой *a-b-a-b*. При этом строки *еже о нас* и *яже на земли* образуют один элемент антитезы (мы, пребывающие на земле), а строки *соверши смотрение* и *смеше с небесными* — второй (небесный мир), тогда как точная музыкальная анафора скорее подчеркивает вербальный параллелизм (*соверши* — *смеше*) и акцентирует внимание на мотиве преодоления разделенности двух миров,

на осуществленном Спасителем соединении земного и небесного. К двум «рифмованным» музыкально-поэтическим строкам *а-а* примыкают начальные слова фразы Христа, обращенной к апостолам в заключении текста кондака, так как идентичный распев строки *Аз есмь с вами* организует «текст внутри текста»: *еже о нас — яже на земли — Аз есмь с вами*.

В древнем одногласии подобные музыкальные рифмы всегда обладают определенной суггестивностью. Арочные конструкции музыкального текста нарушают принцип цен-



3.  
 Стихира «Господи, Твоему Вознесению»  
 по рукописи РГАДА. Ф. 381. № 147.  
 Стихирарь постный. XII в. Л. 132

тон-композиции, согласно которому музыкальный текст постоянно обновляется за счет неповторяющегося интонационного материала, внесенная в структуру упорядоченность обладает той силой убедительности порождаемого ею художественного образа, которая является неотъемлемой частью прагматики литургического текста. В данном случае этой убедительностью характеризуется образ нерасторгаемого соединения Бога и человека, небес и земли. Поэтому столь же значим и повтор графических комплексов на строках *Хри-*

*сте Боже и никтоже на вы, вознесся в славе — вопия к любящим тя, никакоже ся отлучая — но пребывая непреступно*. Музыкальная логика этого распева заключается во внимательном интонировании текста, нацеленном не на создание самодостаточной музыкальной формы, а на обдуманной интерпретации содержания кондака, на акцентуации значимых для семантики праздника Вознесения мотивов, в частности, преодоления онтологической разделенности Бога и человека. В песнопении, записанном в конце XII века, таким образом, мы обнаруживаем признаки тщательной работы древнерусского распевщика, создающего образ возносящегося от земли на небеса Христа, который не отлучается от «любящих его» — не только апостолов, но и всех «земных» соучастников Его триумфа, к которым и обращено обетование «Аз с вами».

В Стихирах постных XII столетия зафиксированы также и стихиры чинопоследования, распетые традиционным для древнерусской богослужбной традиции знаменным распевом. Древнерусская монодия как особый художественный язык, тесно связанный с поэтическим словом, с самого начала обладал широким набором выразительных средств, которые использовались средневековыми распевщиками не только как приемы усиления эмоциональности или декоративного украшения, но прежде всего как приемы тонкой, осмысленной, целенаправленной интерпретации текста. Длительными вокализирующими музыкальными оборотами, традиционно несущими на себе особую смысловую нагрузку, в песнопениях Вознесения чаще всего выделены лексемы, связанные с ангельскими чинами, их недоумением происходящему чуду, Божественной природой Христа, учениками Спасителя, взывающими к Нему с мольбой о ниспослании им Утешителя. Особым контрастом на фоне песенных гласовых попевок становятся т. н. «фиты», чьи пространственные роспевы усиливают мотив сияния славы Христа, славы нетления, победы над смертью. Уже в XII веке графические комплексы, связанные с фитным пространственным распевом, фиксируются в стихирах Вознесения, например, в рукописи РГАДА. Ф. 381. № 147 (ил. 3).

Для каждой лексемы, распетой длительным вокализирующим оборотом, всегда контрастным по отношению к окружающему интонационному материалу, особенно важен ближайший контекст, так как он определяет ее семантические связи. В данном примере лексема *Бога* входит в состав синтагмы



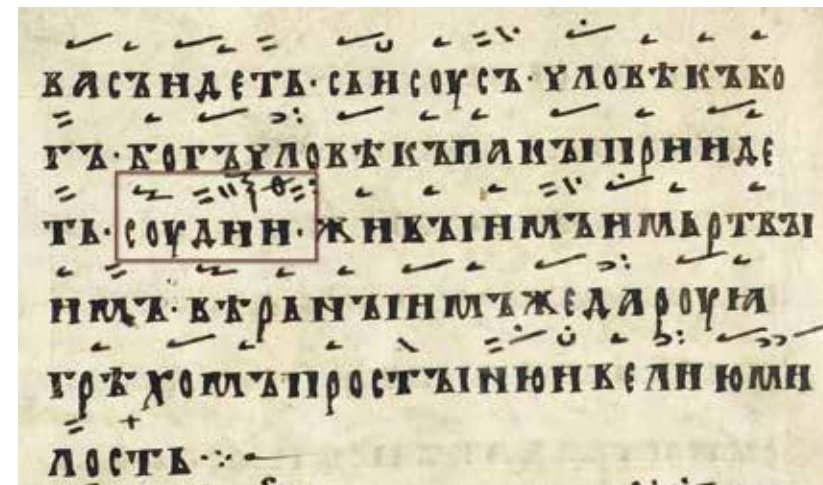
4.  
Фрагмент стихирь «Господи, апостоли яко видеша»  
по рукописи РГАДА. Ф. 381. № 147.  
Стихирарь постный. XII в. Л. 138.

удивишася херувими, зряще Тебе Бога, на облацех восходяща, контекст которой, утратив прямую нарративность (в том числе, за счет вокализации ключевого слова) подчеркивает триумфальность восхождения на небо Божества, «на облацех носима».

В стихире «Господи, апостоли яко видеша» 6-го гласа (ил. 4) с помощью вокализирующих распевов выделены мотив «слезного» рыдания апостолов, видящих возносящегося от них на небеса Христа, и именованя Бога *Владыко* в прямом обращении к Спасителю с прошением не оставить людей на земле без Его заступничества и помощи.

Свойственный многим песнопениям чинопоследования диалогизм, особая эмоциональность, обусловленная драматизмом ситуации, таким образом, приобретает дополнительные коннотации, а именно, нивелируются историзм и нарративность, экспрессия же и вовлеченность в событие участников богослужения (за счет, в том числе, художественных средств распева) заметно усиливаются.

Еще один мотив, акцентированный музыкальным приемом пространной вокализации, — мотив Второго пришествия Судии, являющийся не только важнейшим семантическим элементом в художественной структуре всего чинопоследования, но и ключевой составляющей богословия Вознесения



5.  
Фрагмент стихирь «Сошедшее естество Адамово»  
по рукописи РГАДА. Ф. 381. № 147.  
Стихирарь постный. XII в. Л. 136 об.

с его эсхатологической перспективой. Пример тому находим в стихире «Сошедшее естество Адамово» 4-го гласа, которая позднее, в эпоху Иерусалимского богослужебного устава, войдет в микроцикл стихир на литии (ил. 5).

Маркированная знаком фиты лексема *Судии* находится в контексте, продиктованном двумя стихами Деяний апостольских: «И егда взирающе бяху на небо, идушу ему, и се, мужа два стага предъ ними во одежди беле, яже и рекоста: „Мужие Галилейстии, что стоите зряще на небо? Сей Иисусъ, вознесыйся от васъ на небо, такожде приидеть, имже образомъ видесте Его идуща на небо“» (Деян. 1:10–11). В «Беседах на Деяния Апостольские» свт. Иоанн Златоуст, комментируя ангельские слова, отмечает: «<...> ум смотревших теперь возвысился; Господь даровал им не малое познание Второго пришествия. Слова „придет таким же образом“ означают то, что Он придет с телом <...> и что опять придет на суд таким же образом — на облаке»<sup>26</sup>.

К сожалению, древняя невменная запись XII столетия не поддается реконструкции, поэтому мы вынуждены ограничиться только поверхностными наблюдениями над использованием древним распевщиком мелизматика как значимого средства организации художественной формы и одновременно точного приема интерпретации словесного текста. Если



6.  
Композиция «Вознесение»  
в куполе Спасо-Преображенского собора  
Мирожского монастыря. XII в.

проследить все музыкальные акценты, созданные фитными распевами в стихирах чинопоследования Вознесения в Стихираре XII века, то все они, так или иначе, группируются вокруг мотива восхождения со славою на небеса Богочеловека, соединившего Божественную и человеческую природы, триумф Сына, возвращающегося к Отцу *от земли в небесный дом и паки грядущаго со славою судити живым и мертвым*.

Именно эти мотивы оказываются принципиальными и для традиции расположения сюжета Вознесения в программах росписей русских храмов XII–XIII веков, а именно — для купольных композиций, о чем стоит вспомнить в контексте рассматриваемого вопроса о пространственном контексте богослужебных песнопений и прагматике литургического образа. В частности, В. Д. Сарабьянов так характеризует

иконографические особенности купольного «Вознесения» в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря (1140-е гг.): «В византийской традиции купольное „Вознесение“ трактовалось как завершающее событие земного служения Иисуса Христа и одновременно как образ Второго пришествия. <...> Но в контексте мирожской программы этот сюжет обретает новое осмысление, и на первый план здесь выведен именно факт вознесения Христа во плоти, что явилось окончательным утверждением догмата о соединении божественной и человеческой природы и было столь актуально для богословских диспутов этого периода. Вознесение становится завершающим этапом искупительной жертвы воплотившегося Бога-Слова и торжеством Его богочеловеческой спасительной миссии. <...> Обращает на себя внимание особое построение композиции, при котором центральная часть сцены с Христом во славе, несомым ангелами, выделена пространственно и масштабно. Фигура Спасителя значительно превышает размеры фигур других персонажей, а медальон славы и ангелы занимают всю криволинейную плоскость скуфьи купола. В результате Богоматерь с архангелами и апостолы оказываются уже на стене барабана, воспринимаясь снизу в очень сильном сокращении. Таким образом, явно выделяется теофанический центр композиции, тогда как ее повествовательная часть оказывается второстепенной»<sup>27</sup>. Включение в композицию фигуры Иоанна Предтечи, по мнению исследователя, создает пространственное подобие «Деисиса», что способствует усилению эсхатологизма образа<sup>28</sup> (ил. 6).

Выделенность зоны скуфьи купола, необычность изображения ангелов, окружающих возносящегося Спасителя, ослабление нарративности образа и яркий символический эмблематизм сцены сближают купольную композицию Вознесения из Мирожского монастыря с чрезвычайной концентрацией мотивов триумфальности и вечного прославления ангелами восхождения Бога «в славе» на небеса в поэтических текстах чинопоследования праздника: «Необычно большое число ангелов (их восемь), возносящих Христа, поставленных по кругу и сгруппированных парами; они изображены в сложном ритмическом движении, создающем рисунок хоровода, вращения небесных чинов вокруг мандорлы с Христом. Золото одежд „танцующих“ ангелов, расходясь радиальными лучами от светящегося диска с Хри-

стом, воспринимается как лучи сияния, как обнимающая всю землю Слава Божия»<sup>29</sup>. Исследовательские интерпретации купольных композиций Вознесения в традициях Византии, Руси, Каппадокии, Сербии, Грузии<sup>30</sup> расставляют разные акценты в толковании художественного замысла каждого конкретного памятника и, собственно, самого сюжета: богословский подтекст иконографической программы может быть ориентирован на догматическую проблематику, эсхатологические мотивы, символику Христа-Космократора или литургическую семантику. Если, по мнению В. Д. Сарабьянова, в программе Мирожского собора «наиболее актуальным становится не эсхатологический аспект этого события, но факт вознесения распятого и воскресшего Христа на небо именно во плоти, что окончательно утверждало реальность соединения во Христе божественной и человеческой природы»<sup>31</sup>, то для Г. С. Колпаковой сцена Вознесения «трактована в особом контексте — миродержительной воли Творца, осеняющего своим светом и благословением всю Вселенную, Демиурга, которому поклоняются ангелы»<sup>32</sup>. Однако именно синтетизм теологической концепции образа Вознесения и широкие возможности его контекстуальной нюансировки определили размещение этого сюжета в самой высокой зоне крестово-купольных храмов или на сводах алтарной части, как, например, в виме храма Св. Софии в Охриде, где образ восходящего на небеса Спасителя созвучен изображению Христа-Эммануила как архиерея в композиции конхи «Богоматерь с младенцем на троне»: «Здесь тема прославления Христа получает развитие, повествовательный характер композиции позволяет добиться органичного перехода от символических образов алтарной апсиды к сюжетным изображениям „Домостроительства спасения“ на стенах церкви»<sup>33</sup>. При этом контекст создается как за счет особенностей самой иконографии Вознесения (трансформации композиционной схемы, включения дополнительных деталей или варьирования традиционных ее элементов, собственно живописных приемов), так и за счет взаимодействия сюжета с другими сюжетами в программе монументальной росписи храма.

В этом смысле стоит обратить внимание на литургическую надпись, расположенную в сцене Вознесения в куполе Спаса на Нередице и разделяющей изображение Христа с ангелами и группу апостолов. По мнению Н. В. Пивоваровой, надпись воспроизводит 2-й и 6-й стихи 46-го псалма, который играет

особо важную роль в чинопоследовании праздника, знаменуя вечное «сидение одесную Отца» вознесшего Сына как завершение Его искупительной миссии<sup>34</sup>. Однако внимательное прочтение текста, зафиксированного Н. П. Сычевым в записной книжке<sup>35</sup>, говорит о том, что авторы фресковой композиции в куполе использовали не сам псалтирный текст, а его парафраз, по структуре близкий гимнографическому тексту (хотя в рукописях XI–XII веков ни в составе чинопоследования четверга 6-й седмицы по Пасхе, ни в составе служб пред- и попразднства подобный текст выявить не удастся): «Ньнѣ. вси. язычи. въсплещѣте роуками. яко възиде Хсѣ. идеж»<sup>36</sup>. Синтаксическая структура претекста изменена за счет включения лексемы «ныне» с характерной для нее функцией дейктика, актуализирующего момент совершения богослужения, союза «яко», соединяющего два стиха в одну фразу с причинно-следственной связью, и именованная Бога — «Христос», что невозможно при прямой цитации псалма, учитывая, что точное воспроизведение 2-го и 4-го стихов в микроцикле стихир на стиховне вечерни, в качестве прокимна, первого антифона, аллилуария и причастного стиха на литургии является одной из отличительных черт чинопоследования Вознесения. Типологически близкими тексту надписи можно назвать некоторые тропари канона предпразднства, например: «Всякъ языкъ дн(ь)сѣ въпиеть. въсклицаниемъ Х(ристос)ъ възсходитъ. Б(о)ж(е)ств(е)нымъ гласамъ. // на небеса ихъже не оставилъ» (3-й тропарь 6-й песни канона)<sup>37</sup>. Еще один пример из того же канона: «Рукама въсплещемъ певчыскы. възкръсе Х(ристос)ъ нашъ. и възведе отнюдуже бе възшелъ <...>» (2-й тропарь 8-й песни)<sup>38</sup>.

Что роднит эти тексты, помимо аллюзий на 46-й псалом? Каким образом они могут выстраивать особый контекст для сцены Вознесения в куполе или на своде храма? Общей для всех трех текстов можно назвать апелляцию к человеку, избавленному Спасителем от смерти, и особенно — к участнику богослужения, призываемому прославлять Божественное восхождение на небеса вместе с ангельскими силами, т. е. направленность звучащего текста на восприятие конкретным человеком, типичную для гимнографии при всей универсальности, абстрактности, рекуррентности содержания поэтических формул. Гимнографический текст вербализирует то, что только подразумевается в визуальном искусстве, точнее — того, кто является одной из самых непостоянных переменных в условной формуле богослужебного священнодействия — его



7.  
Центральный свод Успенского собора  
Московского Кремля. «Вознесение» (1770-е гг.)

непосредственного участника, который созерцает, внимает и *проживает* с трудом поддающийся описанию, систематизации и проверке, глубоко интимный внутренний опыт *ascensio in caelum*. Активная позиция субъекта при восприятии литургического образа, безусловно, может быть «инициирована» и пространственным положением наблюдателя в интерьере храма, и внутренней логикой сопряжения сюжетов, выстраивающихся в вертикальной перспективе как развертывание идеи о спасительной жертве Христа, обновляющей человеческое естество, и динамическими деталями самой иконографии Вознесения, такими, как, например, хоровод ангелов, создающий впечатление вращения пространства вокруг сияющий славы Спасителя<sup>39</sup>. Конструктивные особенности храма также могут усиливать динамизм позиции воспринимающего,

как, в частности, это происходит в Мирожском соборе, где контраст между светлым пространством полусферы купола, освещаемого окнами барабана, и притененными сводами наоса и конхи алтарной апсиды является важным элементом архитектурного замысла, и «при взгляде наблюдателя снизу высота купола ощутима как прорыв сквозь подкупольное пространство вверх, как взрыв и взлет», что отметил В. М. Рожнятовский<sup>40</sup>. «Если вспомнить, что в завершение литургии священник в алтарных вратах возносит потир, символически обозначая Вознесение Христа, то указанная вертикаль становится еще величественней — от самого нижнего яруса храма вверх до купольной композиции „Вознесение“»<sup>41</sup>. «Парящая» сень купольной зоны, таким образом, оказывается не только статичным символом «небес» — трансцендентного пространства пребывания Бога-Зиждителя мира, чья творящая энергия является источником жизни, — но и конечной целью вертикального движения в динамическом восприятии пространства как образа «Адамова восшествия». В таком контексте музыкально-поэтические тексты чинопоследования Вознесения, насыщенные специфическими средствами воздействия на слушателя, способствуют динамическому восприятию, сдвигая акценты с богословской сотериологической семантики литургического образа на переживание вознесения, так как возведение Спасителем «нашего естества» на Небесный престол осмыслено в гимнографии отнюдь не как умозрительная истина, но как уже осуществленное спасение.

Безусловно, купольные композиции древнерусских храмов XII–XIII веков с рассматриваемым сюжетом остались локальной традицией, сменившейся в русском храмоздательстве XIV–XVII столетий другими тенденциями, а сцена Вознесения в монументальной живописи впоследствии становится неотъемлемой частью повествовательных христологических циклов на стенах и сводах наоса, утратив тотальность семантики и автономность. Тем не менее, примеры доминирования этого сюжета в верхней зоне храмовой декорации отнюдь не единичны. Внимательное рассмотрение практики расположения Вознесения на сводах наоса в храмах середины — второй половины XVII века и детальный анализ музыкальной структуры песнопений Вознесению по нотированным рукописям конца XVII столетия, содержащим те одноголосные версии текстов, которые сформировались при переходе на Иерусалимский устав в ходе реформы XV



века, позволяют нам определить, насколько устойчивым в литургической традиции оказались основные семантические мотивы литургического образа *ascensio in caelum* в поздне-средневековом культурном контексте.

Самым ранним примером размещения сцены Вознесения на сводах наоса в русской традиции, по-видимому, является Успенский собор Московского Кремля, первоначальные росписи которого датируются началом XVI века. Как известно, в 1642 году по указу государя Михаила Федоровича фрески, сильно пострадавшие в пожаре 1626 года, были «возобновлены»: «старое иконное письмо» перенесено на бумагу, старый левкас был сбит, а росписи сделаны заново в новой смешанной технике с точным сохранением иконографии<sup>42</sup>. Композиция «Вознесение», сохранившая свое расположение в центральном своде и после реставрационных работ 1770–1773 годов (ил. 7), воспринимается достаточно изолированно за счет вертикалей столбов, ярких росписей подпружных арок, на которых попарно изображены апостолы, а также главного и двух малых куполов, окружающих ее с востока, юга и севера с изображениями в скупье Христа-Вседержителя, Саваофа и Спаса Нерукотворного.

Примыкающая с запада к центральному своду сцена Преображения Господня автономна и не образует диалогической пары благодаря разнонаправленности этих двух композиций, рассчитанных на восприятие с разных точек зрения: сюжет Вознесения неожиданно (или, наоборот, — намеренно?) оказывается доминантой наоса, усиленной вертикальным движением взгляда вверх на высоту сводов и световым «кольцом» барабанов, что создает эффект «нависания» над зрителем и «отверстых небес». Осмелимся предположить, что своеобразная выделенность, самостоятельность и, следовательно, семантическая нагруженность этого сюжета в интерьере Успенского собора обусловлена замыслом создателей иконографической программы, сделавших акцент на динамическом усилии в восприятии пространства и новом переосмыслении традиционного толкования верхней зоны храма как образа небес. Если в купольных композициях XII века Вознесение, в первую очередь, знаменует триумф воскресшего Бога, пребывающего на небесном престоле, Источника Божественных энергий и грядущего Судии мира, то в росписях Успенского собора этот сюжет, не утрачивая связи с нарративным евангельским циклом и литурги-



8.  
Троицкий  
собор Ипать-  
евского  
монастыря  
в Костроме.  
«Вознесе-  
ние».  
1685 г.

ческим календарем, интерпретирован в ином ключе — как образ всеобщего восхождения в «небесный дом». Вероятно, умозрительный экклезиологический аспект играет в этом замысле определенную роль (неслучайны изображения апостолов на склонах подпружных арок), однако и осмысление сюжета Вознесения в сугубо индивидуальном, личностном пространстве — как чаяния жизни будущего века в Символе веры, произносимом от первого лица, — нельзя не принимать во внимание: «<...> духовная реальность, изображаемая символом, является реальностью исторической, реальностью будущего Царства Небесного. Символ есть предварение и частичное осуществление этой грядущей реальности. И поскольку Церковь в своей жизни (движении) непрерывно приближает нас к этой реальности, постольку и содержимые Церковью символы осуществляют эту реальность все в большей степени. Именно этот исторический момент придает объективный характер и личному движению в созерцании от символа к символизируемому»<sup>43</sup>.

Можно назвать несколько примеров подобной «автосемантической» сюжета Вознесения в росписях сводов русских храмов 1670–80-х годов: это храм пророка Илии в Ярославле, расписанный в 1680 году артелью ярославских и костромских мастеров, Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме (1685 г.) и Спасо-Преображенский собор Евфимиевского монастыря в Суздале (1689 г.), расписанные коллективами костромских «изографов» во главе с Гурием Никитиным (ил. 8).

Во всех трех случаях прослеживается ориентация на столичный образец, так как композиция «Вознесение», полностью занимающая свод в западном рукаве креста, также доминирует в верхней зоне храма, будучи окружена с востока, юга и севера центральным и двумя малыми куполами, при этом ориентация изображения рассчитана на восприятие декорации свода по оси восток-запад, а не запад-восток, как в Успенском соборе Московского кремля. В Софийском соборе в Вологде (1686–1688 гг.) и Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры (1684 г.) этот сюжет на своде также примыкает к западной стене и служит более локальным акцентом, будучи фланкирован в юго-восточном и юго-западном компариментах сценами Преображения и Сошествия во ад. С последним сюжетом обнаруживается особая связь в иконографических программах нескольких храмов середины — третьей четверти XVII столетия. Прежде всего, стоит упомянуть парную композицию из этих двух сцен, воспринимающуюся как целостное художественное высказывание, на центральном своде наоса в ростовском Успенском соборе (1659, 1670–1671 гг.), окруженном с трех сторон куполами, а с западной стороны — уникальным сочетанием трех сюжетов на западных сводах, украшенных изображениями Троицы Новозаветной во славе, Господа Саваофа во славе и Христа Эммануила во славе. Для ростовских росписей 70-х годов XVII века оправданный отнюдь не только хронологической последовательностью диалогизм Вознесения и Сошествия во ад в декорации сводов наоса находит воплощение и в контексте особой архитектурной пластики бесстолпных храмов, расписанных по заказу митрополита Ионы Сысоевича, например, главного храма Ростовского Архиерейского дома — церкви Спаса на Сенях (1675 г.): здесь Вознесение Господне изображено напротив Сошествия во ад на участке стены под распалубками крещатого свода. В иконографической программе

церкви Иоанна Богослова (1685 г.), как считает Т. Л. Никитина, подобная оппозитивная композиция из четырех сюжетов («Вознесение» — «Сошествие вод ад», «Распятие» — «Сошествие Святого Духа») входит в цикл Символа веры, расположенный на всех поверхностях крещатых сводов: «...эти сюжеты отмечают в интерьере конечные точки крестообразно пересекающихся пространственных осей»<sup>44</sup>, чем подчеркивается их особое значение.

Очевидно, что верхняя зона храма, сохраняя концептуально «небесную» символику, в монументальной живописи XVII века переосмысливается, в соответствии с общими, достаточно противоречивыми тенденциями в культуре этого времени, а именно: нарастанием детализации в традиционных сюжетах, принципиальной многофигурностью композиций и усложнением архитектурного стаффажа, усилением индивидуального авторского начала в интерпретации, в том числе — храмового пространства, влиянием западноевропейской иконографии и одновременно с этим — усложненным символизмом, эсхатологическими мотивами и особо выраженным учительным пафосом. По мнению Т. Л. Никитиной, «1670–1680-е годы представляют особый <...> переходный этап и в области тематики. Преобладавшие прежде идеи небесного покровительства — общегосударственного, личного или местного — в этот период сменяет идея Церкви. В стенописях, созданных по заказам церковных иерархов, затронуты все основные аспекты экклесиологии: идея божественного установления Церкви, ее вселенского единства, тема священства и преемственности благодати от Христа к апостолам и святителям»<sup>45</sup>, тогда как в следующем десятилетии «в приходских церквях и монастырских соборах нарастает интерес к тематике душеспасительного поучения»<sup>46</sup>. Однако при максимальном усложнении иконографии росписей алтарных апсид, распространении расширенной визуализации евхаристического священнодействия, занимающей конхи, коробовые своды и лотки крещатых сводов алтарей, при всех новых тенденциях в восприятии пространства<sup>47</sup> верхняя зона храма во второй половине XVII века продолжает осознаваться, в соответствии с литургическими толкованиями, как своеобразное «видимое» небо<sup>48</sup>, к которому устремлено движение в восприятии наблюдателя внутри храмового пространства.

Сюжет Вознесения, используемый мастерами этого времени для декорации сводов наоса, таким образом, оказывает

ся на перекрестье старых традиций и новых интерпретаций сложившихся «систем» росписей.

Русское одноголосное литургическое пение, достигшее к середине XVII столетия своего расцвета, вплоть до конца века наследовало более ранние традиции, будучи включено при этом в новый художественный контекст, а песнопения Вознесения сохраняли свое универсальное концептуальное содержание, воплощенное в устойчивой на протяжении долгого времени художественной организации. Нотированные рукописи последней четверти XVII века, содержащие так называемые «киноварные пометы», позволяют специалистам достаточно точно интерпретировать интонационную ткань песнопений, в которой с очевидностью обнаруживается семантика динамического образа *ascensio in caelum*, не утратившего своей значимости в литургической культуре сложной переходной эпохи.

Чтобы подтвердить этот тезис, рассмотрим музыкальные средства, использованные в распеве стихиры по 50-м псалме утрени Вознесения «Днесь на небесех» 6-го гласа, по рукописи последней четверти XVII века<sup>49</sup> (пример 1), содержащей одноголосную версию песнопения. Поэтический текст прекрасно иллюстрирует верхний регистр традиционной иконографии Вознесения, располагавшийся в скупье купола, где восходящий на небеса Спаситель восседает на радуге в окружении «хоровода» ангельских сил.

*Пример 1.* Стихира по 50-м псалме на утрени Вознесения Господня «Днесь на небесех» 6-го гласа

В графике песнопений из рукописи XII века мы обращали внимание прежде всего на знаки фиты, маркировавшие лексемы, которые распевались особенно длительными музыкальными оборотами из формульного словаря того или иного гласа и тем самым оказывались акцентированы интонационными средствами знаменного распева. Прием создания художественных и смысловых эмфазисов был традиционным средством организации одноголосного богослужебного песнопения в традиции на протяжении долгих столетий, поэтому музыкальная форма песнопения в рукописи XVII века обнаруживает такие же яркие средства семантического выделения с помощью мелизматичности, резко контрастирующей окружающим песенным попевкам 6-го гласа. Пространные вокализирующие роспевы сконцентрированы в центральной

части музыкальной формы на синтагмах *wosxodu nedoumexusa, vidyace svoego Vladyku, s nimi zhe*, образуя музыкальную кульминацию стихиры, тесно связанную с мотивами удивления горних сил *странному wosxodu* Владыки и, что важно, нашему соучастию в событии Вознесения.

Все три фитных распева, очень близких друг другу по звуковысотности, ритмике и движению мелодии, имеют к тому же и общий каданс — завершения их мелодического движения образуют легко слышимую музыкальную рифму, которая подчеркивает «текст в тексте», в котором сопоставлены два субъекта действия: ангелы *wosxodu nedoumexusa, vidyace svoego Vladyku*, и с ними — мы, непрестанно воспевающие вознесение Спасителя.

не - бе - сна - я бра - та  
взл - ет - по - бе - лк - ба - хъ: с ни - ми же  
не - пре - ста - нно - бо - спк - ба - емх, и - же с пла -  
ти - ю  
ш - о - нл - дл па - ки - грл - дл - ца - го,  
ма - кв с - дн - ю - вкхх и бо - га - бе - си - лна.

Акцент сделан на парадоксальности Вознесения, на прославлении Христа ангельскими силами и соучастии в прославлении Спасителя «нас», т. е. молящихся, которым, собственно, и адресован музыкально-поэтический текст. Третья фита на местоимении *с ними же* открывает заключительный раздел музыкальной композиции, сосредоточенный на «нашем» воспевании грядущего Судии и Бога. Стоит подчеркнуть, что в

структуре песнопения каданс, создающий музыкальную рифму всех трех вокализирующих оборотов, повторяется еще дважды в составе гласовой формулы на синтагмах *горняя силы* и *странного образа*, связанных с удивлением перед парадоксальностью восхождения Спасителя на небеса *во плоти*, что также влияет на целостность образа *странного восхода*.

Однако, помимо ярких, броских звуковых мелодических эмфазисов, в тексте использован также более деликатный, но не менее действенный прием создания музыкальных арок за счет повтора устойчивых кадансовых формул, набор которых в каждом гласе из восьми стабилел, что способствует их узнаванию при восприятии песнопения. Во-первых, одинаковыми, легко узнаваемыми интонационными оборотами так называемых «лиц» распеты синтагмы *днесь на небесех, небесная врата* и *иже с плотию*. Этот прием своеобразного музыкального «рифмования» неслучайно связывает воедино мотив восхождения Христа на небеса и обновления тем самым человеческой природы как таковой. Любопытно, что на уровне микроинтонаций эту же связь поддерживает повтор мелодического движения на лексемах (*наше*) *естество* и *небесная (врата)*, где постепенный ход от *ре* до *соль* создает ощущение восхождения вверх и некоторого «зависания» за счет длительности и повтора интонационного хода во второй синтагме, так же как и в роспеве еще одной лексемы, маркирующем ту же небесную «локацию» в новом контексте — *отонудуже (паки грядущаго)*. Таким образом, распев микроэлементов текста способствует развитию ассоциативного образа вхождения в небесный дом *нашего естества* в абсолютной перспективе — человеческой природы, обновляемой Вознесением Христа. Музыкальная интерпретация обеспечивает еще большую семантическую «плотность» текста, порождая новые связи внутри художественной структуры. Например, одна и та же кадансовая форма (*кулизма* 6-го гласа) формирует еще один «текст внутри текста»: *наше естество зряце дивятся — кто сей пришедый — непрестанно воспевает — отонудуже паки грядущаго*. Музыкальная рифма в этом случае сосредоточена на мотиве Богочеловека, в воспевание которого вовлечена вся тварь — и ангелы, и люди, объятые священным трепетом перед свершающимся перед ними актом Домостроительства Божия. Этот иератический трепет по-своему подчеркнут в роспеве двух фраз в центральной части песнопения: синтагма *друг к другу глаголаху кто сей пришедый* интонационно заметно выделяется на фоне

окружающей музыкальной ткани за счет синкопированного ритма и резких регистровых скачков, которые не только придают мелодии напряженность и динамизм, но и создают особый эмоциональный «шлейф». Любопытно, что эта стихира в соответствии со своей литургической функцией звучала после 50-го псалма с его сугубо покаянными интонациями, мотивами личного переживания греховности и надежды на избавление от греха. Праздничное песнопение, прославляющее возвращение Богочеловека к Отцу, контрастируя псалмодии, звучит как яркое, убедительное художественное высказывание в сложно организованном пространственном контексте, сочетающем четко выявленную вертикальную структуру с динамичным движением вверх к световой чаше купола и более статичным кругообразным движением вниз. «Иконный» символизм гимнографических текстов чинопоследования Вознесения, сконцентрированный на «небесных» мотивах, и аккуратно выраженное эмоциональное напряжение не могли не влиять на восприятие сакрального пространства как динамичного образа *ascensio in caelum*. «Купол очерчивал мистическое пространство, где человек предстоял Богу. Здесь верующий был в действительном центре творения, на одной оси со своим Господом, который находился прямо над его головой. Сюда входили не для того, чтобы решать загадки иконографии, а чтобы быть преображенными или восхищенными. Здесь, должно быть, испытывали чувство трепета, однако в конечном итоге это было ощущение не ужаса, но единения со Христом»<sup>50</sup>.

Еще одно из песнопений чинопоследования — стихира-славник микроцикла на стиховне великой вечерни «Взыде Бог в воскликновении» 6-го гласа, инципит которого вышит вокруг ореола Спасителя на омофоре из мастерской Марии Ильиничны, упоминавшемся выше, — занимает в этом контексте особое место. О значимом статусе этого песнопения косвенно свидетельствуют, в том числе, нотированные Триоди XII века, которые фиксируют поэтический текст с параллельным невменным рядом, тогда как в остальных текстах службы изредка встречаются только отдельные знаки фит<sup>51</sup>. Нотированные же версии песнопения в Стихираре постном того же времени содержат в себе сложные знаковые комплексы, которые могут означать вокализирующие роспевы на лексемах, где позднее, в списках XV–XVII веков будут находиться фиты. Краткий поэтический текст стихире, восходящий к 6-му стиху 46-го псалма, роль которого уже была отмечена

выше, получает в певческой практике Московской Руси изысканную музыкальную форму, которая явным образом корреспондирует с главными семантическими мотивами образа *ascensio in caelum* и закрепляется в традиции вплоть до конца XVII столетия, когда новые принципы искусства Нового времени начинают активно влиять на литургическое пение.

Почему именно этот текст сопровождает лицевое изображение Христа во славе на омофоре середины XVII века, а не тропарь, который чаще всего служил литургической надписью на древнерусских подвесных пеленах, покровах на гробницы святых, палицах и т. д.? Связано ли его использование как своеобразного текста-«идеограммы», не предназначенного для прочтения, с его литургической функцией и художественной формой? Чем обусловлен выбор именно этого сюжета и именно этого песнопения для декорации медальона на одном из самых важных атрибутов архиерейского облачения — омофоре? И как они связаны друг с другом в контексте литургического опыта «восхождения на небеса»?

Чтобы ответить на эти вопросы, имеющие прямое отношение к проблеме прагматики литургического образа, следует прежде всего определить семантическое наполнение музыкально-поэтического текста, который, по-видимому, выступает в роли своеобразной эмблемы праздника, рассмотрев особенности его целостной художественной формы. Пространство текста достаточно узкое. В нем отсутствуют, в отличие от стихире по 50-м псалме и большинства других песнопений Вознесения, драматичные диалоги между ангелами, апостолами и Спасителем, образы ужаса и трепета земли и неба при виде свершающегося чуда, обширные парафразы Евангелия или апостольских Деяний. Сверхкраткий словесный текст при этом открывается наиболее универсальной поэтической формулой, выражающей суть празднуемого события — *взыде Бог в воскликновении*. Именно этот стих Псалтири в древнерусских лицевых рукописях иллюстрировался миниатюрами со сценой Вознесения (см., например, «Годуновскую» Псалтырь ГТГ, 1594–1600 гг. Москва, инв. № МК-6, л. 226). Второй колон стиха, продолжающий псалтирную цитату, за счет семантического параллелизма усиливает выраженную словами энергию движения вверх, так как ассоциативно мотив *трубного гласа* напоминает о разверстых небесах и ангельских силах, встречающих вознесшегося Христа. Собственно, остальные стихи текста сосредоточены

на теме Божественного Промысла: Спаситель нисшел с небес и вновь, после воскресения, вознесся к Небесному Отцу, чтобы Собою вознести падший образ Адамов, послать Святой Дух Церкви и освятить наши души. Роспев текста оказывается неординарным, так как именно за счет дополнительного музыкального кода словесный ряд будто замедляется и приобретает новую художественную энергию, многократно «отражаясь» внутри самого себя, благодаря созданному роспевом «встречному ритму» (пример 4).

Пример 4. Стихира-славник на стиховне великой вечерни Вознесения «Взыде Бог в воскликновении» 6-го гласа<sup>52</sup>

Взы - де - Бо - гъ въ ко-сман - кно - бе -  
 ни - и, Го - спо - дя бо гла - сѣ трѣ - бнѣ,  
 е - же бо - зне - стн  
 па - дши - и о - бразъ а - да - мовъ,  
 и по - гла -  
 стн

а -  
 ха - оу - тѣ - ши - те - ла,  
 ѿ - свѣ - ти  
 ѿ - свѣ - ти  
 а - ша - на - ша.

Яркой «риторической» музыкальной фигурой, организующей практически половину художественной структуры песнопения, являются длительные вокализирующие роспевы с общим кадансом, которые наиболее выразительно выделяют синтагму *послати (Духа) Утешителя*, звучащую максимально долго по сравнению с другими формулами текста. Особым образом делящийся роспев с краткими мелодическими волнами, то восходящим, то нисходящим движением, ритмическим разнообразием и светлым выходом в самую верхнюю зону обиходного звукоряда на лексеме *Утешителя* буквально приковывает внимание к мотиву, который нужно рассматривать в контексте не только грядущего события Священной истории, но и в контексте своеобразной литургической экклезиологии. Помимо этих фитных оборотов смыслообразующим оказывается повтор двух «лицевых» формул, которые также обозначали несколько более краткие по сравнению с фитами мелизматические роспевы синтагм *взыде Бог, в воскликновении, вознести и освятити*. В столь сжатом художественном пространстве текста этот повтор имеет важное значение, так как именно он точно подчеркивает суть Божественного замысла о *падшем образе Адама*, который возносится Христом и освящается соеди-

нением с Богом. «Встречный ритм», создаваемый также за счет микроинтонаций (чуть более длительной вокализации слогов, на многие из которых приходится несколько невм и, следовательно, распев которых усложняется; повторов мелодических ходов от *re* к *sol* на лексемах *воскликновениши, Господь, Духа* и *освятити*; динамики восхождения и нисхождения мелодической волны на синтагме *Господь в гласе трубне*; введением самого низкого тона на слове *падший* и т. д.), не просто порождает ощущение напряженной ретардации, но насыщает текст тем «нелинейным пространством», которое провоцирует «выход за пределы» пропозиционального содержания и наделяет его символической перспективой. Экклезиология, осмысленная не как богословское умозрение, а как живое переживание сопричастности Богу, освящающему человека, является здесь той точкой, в которой соединяются все семантические коннотации образа *ascensio in caelum*, о которых было сказано выше в контексте семантики храмового пространства.

Эта же специфическая богослужебная экклезиология объясняет сочетание текста стихир в виде литургической надписи на архиерейском омофоре из мастерской Марии Ильиничны, который в широко распространенных на Руси толкованиях на Литургию объясняется как «Адамль съставъ, рекше человекъ»<sup>53</sup>. Славник на стиховне Вознесению Господню и изображение Христа «во славе», возносящегося на небеса и вновь приходящего в мир как Судия, входят в еще более сложный визуальный комплекс, который участвует в формировании «пространственной иконы», приобретающей в богослужебном ритуале перформативный характер благодаря, в частности, символике епископского облачения и действий служащего архиерея. В Патриаршем Служебнике ГИМ. Син. 690 XVII века облачение архиерея в омофор сопровождается следующими словами, обусловленными истолкованием омофора как образа евангельской «заблудшей овцы»: «Благодаримъ тя, Христе Боже нашъ, яко изволи, помиловати, истлевшее страстьми, человеческое естество, и заблудшее, волкомъ хищное овча обрете и на рамо въсприимъ, ко Отцу принесе и съ небесными совокупивъ силами»<sup>54</sup>. Как видим, в символике омофора образы Доброго пастыря и овцы, отмеченные еще Исидором Пелусиотом в V веке<sup>55</sup>, переосмыслены в контексте истории спасения, а молитва со словами благодарения апеллирует к уже свершившемуся

акту соединения Бога и «человеческого естества». Этот мотив, играющий ключевую роль в семантической структуре образа *ascensio in caelum*, неоднократно возникает в сочинениях свт. Германа и Симеона Солунского и в древнерусских компиляциях толкований на Литургию в связи с символикой ряда действий епископа в первой части литургии, где вход с Евангелием последовательно комментируется как образ Вознесения Спасителя: «Потом Священники, окончив свои славословия внутрь Святого Алтаря, выходят к Архиерейскому Амвону. Чрез это означает *снисшествие Ангелов с превыспренних кругов в Вознесении Христовом*. Тогда перед ними идут Диаконы по два в ряд с зажженными свечами; за ними следует священное Евангелие, а потом и сам Архиерей, окружаемый отовсюду и поддерживаемый Дяконами, грядет в Алтарь; вслед за ним идут и прочие священнослужители, возглашая купно велегласно: Приидите поклонимся и припадем ко Христу. <...> Архиерей прообразует Самого воскресшего Господа, ученикам явившегося и *возносящегося от земли на небо*. <...> И как *при Вознесении Иисуса Христа на небо предшествовали славе Его, с Боголепным торжеством, лики сил духовных* и, по предречению Боговдохновенного Пророка и царя Давида, Возьмите врата! восклицали горним чиновачалиям, возглашая его Царем Славы и Господом <...>, да и *священные двери Алтаря*, прежде его входа бывшие затворенными, отворяя при самом вшествии, *представляет отверстие прежде затворенных врат небесных, при восхождении Христа в нерукотворенная Святая*. Вшедший же Архиерей в Алтарь, кадя окрест Святой Престол благоуханным курением фимиама, означает тем сошествие Духа Святого, небесным осенением которого вскоре покрылись мы *после того, как Иисус Христос восшел к славе Отца Своего*. <...> Восшед же на Горнее Место и сидя на нем, Архиерей прообразует собою Иисуса Христа, а по бокам сидят другие Епископы и Священники, представляющие лик апостолов, причем Архиерей возглашает: Мир всем! сие же проявляет наше единоедушное соединение. Ибо Христос, по учению Святого Апостола Павла, „есть мир наш, разрушивший вражду плотию Своею и сотворивый обоя едино, яже на небеси и яже на земли“ (Ефес. 2, 14–15)»<sup>56</sup>. У свт. Германа Константинопольского восшествие епископа на горнее место истолковано с той степенью определенности, которая вообще позволительна литургическому образу: «Сидение же



9.  
Фрагмент  
омофора из  
мастерской  
Анны  
Ивановны  
Строгановой  
1665 года.  
ЯХМЗ

бывает потому, что плоть, которую Он носил, и знаменуюмую омофором овцу, то есть естество человеческое, которую Он взял на плечи, Сын Божий вознес превыше всякого начала, власти и господства вышних сил и привел к Богу и Отцу. [Ибо поскольку Он обожил, а оно, то есть одеяние (плоти), обожилось,] Бог и Отец принял это как жертву и приношение благоугодное за человеческий род [ради достоинства Принесшего и чистоты Принесенного]<sup>57</sup>. Стоит привести и фрагмент древнерусской «Толковой службы», описывающий завершение Литургии: «А иже поють падьяци трикратно, ангелом подобяться, иже глаголаху ангельскимъ силам, егда возносящуся Христу ко Отцу, возьмете врата князи ваши. Инии же глаголаху, кто есть Царь славы. Они же противу глаголаху, Господь силам, Тъи есть Царь славе. И противу трех сѣтрокъ подьяци одну строку трегубят, се бо Христос, яко орель, вознесеся, и есть одесную престола величества въ вышних, въсприять его съ плотью, не преложь Божества Своего, и исполнися дыма храмъ. *Посемуже и святители, и*

*вси иже страстеи Его причястницы и Пречистому Телу и Крови въ Горнии Иерусалимъ яко крилати от земных тлеющихъ льсти мира сего взидуть*»<sup>58</sup>. Именно этой литургической символикой обусловлено распространение изображений Вознесения в медальонах русских омофоров XVII века: например, на омофорах из Ризницы патриаршей капеллы в Белграде, из мастерской Анны Ивановны Строгановой, вложенном в 1665 году Дмитрием Андреевичем и Григорием Дмитриевичем Строгановыми в ростовский Успенский собор (ил. 9), на омофоре суздальского архиепископа Стефана 1671 года<sup>59</sup>.

Таким образом, изображение Христа «во славе» и сопровождающий его литургический текст на русском омофоре XVII века находятся в непосредственной связи с символикой этого предмета епископского облачения, с символикой, которая неоднократно актуализируется во время богослужения, в том числе во время Малого входа, восхождения архиерея на Горнее место, во время Евхаристического канона и в завершении Литургии<sup>60</sup>. Словесный образ, его музыкальная интерпретация, визуальный образ на богослужебном предмете или в сакральном пространстве, богословская символика литургического контекста, в котором они соприкасаются, — все вместе они порождают новую реальность «Адамова восшествия», утрачивающую условность художественного образа и превращающуюся в религиозный опыт каждого участника богослужебного ритуала. Возникающий в результате множественных интеракций литургический образ *ascensio in caelum*, как видим, обладает сложной природой. Лежащий в его основе новозаветный сюжет о вознесении Христа на небеса «мультиплицируется» в сакральном пространстве в художественных высказываниях, созданных в разных кодах, а семантика «мерцает» от простейших прямых аллюзий на Священную историю до невероятно усложненных комплексов значений, обусловленных как богословской традицией, так и специфически религиозной психологией. Исследователь может проследить «рисунок» мотивов, свойственный именно этому образу благодаря его очевидной закреплённости в традиции, определив при этом центральные и периферийные сегменты семантического поля, наметив очертания смысловых нюансов и способы их воплощения средствами разных видов искусства, выявив точки пересечения «силовых полей» внутри сложной художественной структуры. Од-



нако только осмысление прагматики литургического образа может приблизить к ответу на вопрос о его телеологии и к пониманию того, как образ становится действием в восприятии человека, *facie ad faciem* переживающего парадокс вознесения и «усыновления» человеческой природы Божеству. В структуре образа *ascensio in caelum* (в том его виде, какой мы можем описать для русской средневековой традиции в ее диахронической перспективе) прагматика восхождения в горный мир балансирует на тонкой грани между умозрением и реальностью, созерцанием и деянием, символизмом и мистерией, но благодаря его репрезентации в сакральном хронотопе храма, «различие <...> между космологической и онтологической оппозициями вообще снимается. Одно до конца приравнено другому»<sup>61</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 1–2. СПб., 1914–15. Т. I. Сс. 187–189. Рис. 105; *Bayet Ch.* Byzantine Art. New York, 2009. III. P. 48; *Тальбот Райс Д.* Искусство Византии. М., 2002. С. 34. Илл. 25.
- <sup>2</sup> *Eastmond A.* The glory of Byzantium and early Christendom. London, 2013. P. 91. Cat. 089.
- <sup>3</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 1–2. СПб., 1914–15. Т. I. Сс. 246–248. Рис. 153, 154; *Clédat J.* Le monastère et la nécropole de Baouït // *l'Institut français d'archéologie orientale.* 1904. Т. XII. Pl. XL, XLII.
- <sup>4</sup> *Tarchnischvili M.* Le Grand lectionnaire de l'église de Jérusalem (Ve — VIII-e siècle). Louvain, 1959. Т. 1. Pars. 1. Pp. 165–166. Pars. 2. Pp. 132–133.
- <sup>5</sup> *Romanos le Mélode.* Hymnes XLVI–LVI / Introduction, texte critique, traduction et notes par José Grosdidier de Matons // *Sources chrétiennes.* 1981. Т. V. № 283. Pp. 125–171.
- <sup>6</sup> *Метревели Е. П.* Древнейший Иадгари. Дисс. ... док. филол. наук. Тбилиси, 1979. Сс. 237–243.
- <sup>7</sup> *Живов В. М.* «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // *Разыскания в области истории и предыстории русской культуры.* М., 2002. С. 17.
- <sup>8</sup> Творения преподобного Максима Исповедника / Пер., вст. статья и коммент. А. И. Сидорова. В 2 тт. Москва, 1993. Т. I. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej\\_Sidorov/tvoreniya-prepodobnogo-maksima-ispovednika-kniga-i-bogoslo-vskie-i-asketicheskie-traktaty/](https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Sidorov/tvoreniya-prepodobnogo-maksima-ispovednika-kniga-i-bogoslo-vskie-i-asketicheskie-traktaty/) (дата обращения: 25.07.2020).
- <sup>9</sup> *Живов В. М.* «Мистагогия» Максима Исповедника... С. 22.
- <sup>10</sup> *Tronzo W.* Setting and Structure in Two Roman Wall Decorations of the Early Middle Ages // *Dumbarton Oaks Papers.* 1987. Vol. 41. P. 488.
- <sup>11</sup> *Thierry N., Thierry M.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Dagi. Paris, 1963. Pp. 73–87. Pl. 38–43; *Lafontaine-Dosogne J.* Nouvelles notes cappadociennes // *Byzantion.* 1963. Vol. 33. № 1. Pp. 159–162.
- <sup>12</sup> О сюжете Вознесения в живописи каппадокийских церквей см.: *Ihm C.* Die Programme der christlichen Apsismalerei IV–VIII Jahrhundert. Stuttgart, 1992. Ss. 95–108; *Thierry N.* A propos des peintures d'Ayvalı köy (Cappadoce).

Les programmes absidaux à trois registres, avec Deïsis, en Cappadoce et en Géorgie // *Zograf.* 1974. № 5. Сс. 5–22; *Захарова А. В.* Изображения групп святых в харамах Каппадокии эпохи македонской династии // *Христианское чтение.* 2011. № 6 (41). Сс. 199–200, 208–210.

<sup>13</sup> *Mateos J.* Le Typicon de la Grande Eglise. Ms. Sainte-Croix no. 40. Introduction, texte critique, traduction et notes // *Orientalia Christiana Analecta.* Rome, 1963. № 166. Т. 2. Pp. 126–129.

<sup>14</sup> В списке Студийско-Алексиевского устава Син. 330 (70-х гг. XII в.) указаны стихиры на «Господи, воззвах» вечерни «Господь вознесся», «Господи, Твоему вознесению», «Родися, яко сам восхоте», на стиховне — «На горе Елеонстей» и «Смотрения тайну», тропарь 4-го гласа «Вознесся в славе», седальны (без инципитов), прокимен 4-го гласа «Взыде Бог в воскликновении», два канона 5-го и 1-го гласа Иосифа Песнописца и свт. Германа Константинопольского, стихиры на хвалитех «Вшед на крест» и «Господи, возносиму Ти», кондак 6-го гласа «Еже о нас». См. *Пентковский А. М.* Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001. Сс. 268–267.

<sup>15</sup> Омофор состоит из двух половин размером 204 × 31,5 и 203 × 31, поступил из Петро-Павловского собора через Главмузей в 1922 г. Памятник упомянут в Описи Патриаршей ризницы 1720 г. и в сводной систематической описи Московской Оружейной палаты (см. Опись Патриаршей ризницы 1720 г. / Подг. Н. Попов. М., 1910. С. 41, № 8; Опись Московской Оружейной палаты. Кн. 12–18. ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 20-А. Оп. 1. 1914–1930-е гг. Д. 13. № 12804, 12805). Об омофоре см.: *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье: Каталог. М., 2004. С. 300; *Егорова М. С.* Древнерусский омофор XVII в. со сценой Вознесения: образ versus текст (к постановке проблемы) // *Церковное шитье: история и современность. Материалы конференции памяти Н. А. Маясовой (СПб., 10–12 октября 2019 г.)* (в печати).

<sup>16</sup> *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье: Каталог. С. 300.

<sup>17</sup> Греческий текст и перевод на русский язык приводятся по изданию: *Похилько А. В.* Кондак преподобного Романа Сладкопевца на Вознесение // *Церковь и время.* 2002. № 4 (21). Сс. 66–67.

<sup>18</sup> Ср. Пс. 23:7–10.

<sup>19</sup> Ср. Пс. 17:11–12.

<sup>20</sup> Ср. Пс. 67:34; 148:4.

<sup>21</sup> Далее в тексте курсивом выделены синтагмы из чинопоследования Вознесения, цитируемые по рукописям РГАДА. Ф. 381. Оп. 1. № 138. Триодь цветная. XI–XII вв. Л. 138 об.–147 об.; РГАДА. Ф. 381. Оп. I. № 138. Триодь цветная. XII в. Л. 138 об.–147 об.; РГБ. Ф. 381. № 42. Праздники. Послед. четв. XVII в. Л. 285–291 об., ГПНТБ СО РАН. Q. III. 42. Праздники. XVII в. Л. 183 об.–193 об.

<sup>22</sup> Ср. Евр. 9:24–26; Еф. 4:8–10. Также см., например, 21-ю гоимию свт. Григория Паламы: «Ибо ныне мы празднуем преведение в Нем нашего естества, не из подземных сфер на землю, но — от земли на небо небес, и затем — к Престолу Того, Кто владычествует над всем» (*Григорий Палама.* Беседы (омилии) святителя Григория Паламы / Пер. с греч. архим. Амвросия (Погодина). М., 1993. Ч. 1. С. 215. Греческий текст: *Patrologia Graeca Cursus Completus. Parisii,* 1865. Т. 151. Col. 276).

<sup>23</sup> К сожалению, текстология гимнографии Вознесения как в греческих, так и в древнерусских рукописных источниках до сих пор остается нераз-

работанной, рукописная традиция песнопений службы в нотированных богослужебных книгах также ни разу не становилась предметом специального исследования, поэтому мы вынуждены ограничиться очень краткими и поверхностными суждениями об истории текстов, которые носят предварительный характер и требуют дальнейшего уточнения.

<sup>24</sup> Кондакарь — это певческий сборник в греческой и древнерусской традиции X–XIV вв., содержащий тексты кондаков, впоследствии вышедший из употребления. О Благовещенском кондакаре см.: *Myers Gr. The Blagoveshchensky Kondakar: A Russian Musical Manuscript of the 12th century // Cyrillomethodianum. Thessaloniki, 1987. Vol. 9. Pp. 103–127; Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006. Сс. 356–357, 377, 382–386, 422; Бражников М. В. Благовещенский Кондакарь / Вступ. ст., прим., сверка указателей, подбор илл. Н. С. Серегиной. СПб., 2015; Швец Т. В. Месяцесловы древнерусских кондакарей // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2017. Вып. 26. Сс. 40–56; Она же. Благовещенский Кондакарь — музыкальный памятник Древней Руси. Дисс. ... канд. иск. СПб., 2018.*

<sup>25</sup> О кондакарном пении и нотации см. *Пожидаева Г. В. Певческие традиции Древней Руси. М., 2007. Сс. 149–186; Myers G. A Historical, Liturgical and Musical Exploration of «Kondakarnoie Pienie»: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma: A Study in Memoriam M. Velimirovic. Sofia, 2009.*

<sup>26</sup> *Иоанн Златоуст. Беседы на Деяния Апостольские // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. СПб., 1903. Т. 9. Кн. 1. Сс. 5–478. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Zlatoust/tolk\\_55/2](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Zlatoust/tolk_55/2) (дата обращения: 15.07.2020).*

<sup>27</sup> *Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010. Сс. 31–32.*

<sup>28</sup> Там же. Сс. 34–36.

<sup>29</sup> *Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. СПб., 2007. С. 353.*

<sup>30</sup> См. об этом: *Grabar A. L'iconoclasm byzantin: le dossier archéologique. 2 éd. Paris, 1984. Pp. 268–269; Demus O. Probleme byzantinischer Kuppel-Darstellungen // Cahiers archéologiques. 1976. Vol. 25. Pp. 101–108; Сарабьянов В. Д. Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви и система росписи древнерусских храмов середины — второй половины XII века // Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. История, архитектура, фрески. Монографическое исследование памятника XII в. / автор-сост. В. Д. Сарабьянов. М., 2002. Сс. 145–157; Она же. Иконографическая программа росписей собора Снеготорского монастыря (по материалам последних раскрытий) // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Грабара (1896–1996). СПб., 1999. Сс. 229–259 и др.*

<sup>31</sup> *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 111.*

<sup>32</sup> *Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. С. 353.*

<sup>33</sup> *Лидов А. М. Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. М., 2014. С. 244.*

<sup>34</sup> *Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб., 2002. С. 45.*

<sup>35</sup> Научный архив Института истории материальной культуры РАН. Ф. 51. Д. 3. Л. 17.

<sup>36</sup> Текст цит. по изданию: *Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи. С. 45.*

<sup>37</sup> Текст цит. по рукописи РГАДА. Ф. 381. Оп. I. № 138. Триодь цветная. XII в. Л. 137–137 об.

<sup>38</sup> Текст цит. по рукописи РГАДА. Ф. 381. Оп. I. № 138. Триодь цветная. XII в. Л. 137 об.

<sup>39</sup> О динамизме сакрального пространства ср.: «Непрерывное движение являлось конституирующей основой этого пространства, рождавшего иконические образы в сознании входящих в храм византийцев, которые, в отличие от нас, не прочитывали увиденное просто как роскошную декорацию или иллюстрацию конкретных идей» (*Лидов А. М. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре // Византийский временник. 2013. Т. 72 (97). С. 288.*)

<sup>40</sup> *Рожнятовский В. М. Рукотворный свет: световые эффекты как самостоятельный элемент декорации восточнохристианского храма. СПб., 2012. С. 69.*

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> *Исаева О. В. Росписи Успенского собора Московского кремля в зеркале русской реставрации // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. Вып. 77. С. 96.*

<sup>43</sup> *Живов В. М. «Мистагогия» Максима Исповедника... С. 26.*

<sup>44</sup> *Никитина Т. Л. Церковь Иоанна Богослова в Ростове Великом. М., 2002. С. 41.*

<sup>45</sup> *Никитина Т. Л. Русские церковные стенные росписи 1670–1680-х годов. М., 2015. С. 195.*

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Ср. характеристику пространства храма Троицы в Никитниках И. Л. Бусевой-Давыдовой: *Бусева-Давыдова И. Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Дисс. ... док. иск. М., 2005. Сс. 102–103.*

<sup>48</sup> «<...> в 1656 г. патриарх Никон предпринимает издание капитального труда по толкованию литургии и связанных с нею предметов. Это сочинение, получившее название «Скрижаль», объясняло символические значения алтаря, жертвенника, самого храма, его притворов, престола, амвона, светильников, архиерейских облачений, богослужебных сосудов и так далее. «Скрижаль» не только читали, но и переписывали, черпая оттуда церковные представления о смысле храмовой архитектуры» (*Бусева-Давыдова И. Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. С. 281*). Фрагменты, толкующие внутренне пространство храма в «Скрижали», восходят к традиционным, известным на Руси сочинениям свт. Германа Константинопольского и Симеона Солунского. См. также: *Бусева-Давыдова И. Л. Толкования на литургию и представления о символике храма в Древней Руси // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство: сборник статей / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. Сс. 197–204.*

<sup>49</sup> ГПНТБ СО РАН, Q. III. 42. Праздники. Послед. четв. XVII в. Л. 195–195 об. Расшифровка Е. Нечипоренко. URL: <http://znamen.ru/Give.php?ruk=q342&id=pn50> (дата обращения: 20.07.2020). Нотный набор Е. В. Жилич. Роспев идентичен музыкальным версиям стихир в списках службы Вознесения в рукописях: РНБ. Кир.-Бел. 632/889 и Солов. 277/282 конца XVII века.

<sup>50</sup> Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство: сборник статей / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 13.

<sup>51</sup> Ср. рукопись РГАДА. Ф. 381. Оп. I. № 137. Триодь. XI–XII вв. Л. 133 об.

<sup>52</sup> Расшифровка песнопения осуществлена Е. Нечипоренко по рукописи ГПНТБ СО РАН. Q. III. 42. Праздники. XVII в. Л. 193 об.–194. URL: <http://znamen.ru/Give.php?ruk=q342&id=pnss> (дата обращения: 15.07.2020). Нотолинейный набор Е. В. Жилич.

<sup>53</sup> Афанасьева Т. И. Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв.: исследование и тексты. М., 2012. С. 393.

<sup>54</sup> Юдаков М. А. Порядок употребления в Русской Церкви архиерейского омофора за Божественной литургией (исторический анализ) // Богословские труды. М., 2013. Вып. 45. С. 312.

<sup>55</sup> Исидор Пелусиот, *прп.* Письма. М., 2000. Т. 1. Сс. 66–67.

<sup>56</sup> Симеон Солунский. Книга о храме // Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. Основано на Священном Писании, Правилах Вселенских и Поместных соборов, и на писании Св. Отцев Церкви / Сост. И. И. Дмитревским. М., 1999. Сс. 401–402.

<sup>57</sup> Герман Константинопольский, *св.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств / Вступ. ст. И. П. Мейендорфа. Пер. и предисл. Е. М. Ломизе. М., 1995. Сс. 61, 63.

<sup>58</sup> Афанасьева Т. И. Древнеславянские толкования на литургию... С. 393.

<sup>59</sup> Безусловно, декорация омофоров могла включать и другие композиции, о чем свидетельствуют Описи архиерейских ризниц XVII века, например, опись Ростовского архиерейского дома 1691 г. (издана в статье: Опись Ростовского архиерейского дома 1691 г. / Подгот. к печати А. Г. Мельник // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 2014. Вып. 20. С. 219). Об этом см.: Егорова М. С. Древнерусский омофор XVII в. со сценой Вознесения... (в печати).

<sup>60</sup> В «Протеории» Николая Андидского «перенос даров с престола на жертвенник после причащения символизирует вознесение, а их последнее оказание — дар Духа Святого» (см. Уайбру Х. Православная литургия: развитие евхаристического богослужения византийского обряда / пер. с англ. А. Дорман. М., 2008. С. 162. То же толкование находится и в «Книге о храме» св. Симеона Солунского (Симеон Солунский. Книга о храме. С. 419).

<sup>61</sup> Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 113.

MARINA EGOROVA  
(SAINT PETERSBURG)

## HEAVEN, ANGELS AND “ADAM’S ASCENSION”: THE ASCENSION OF THE LORD IN THE OLD RUSSIAN SINGING TRADITION (ON THE PRAGMATICS OF THE LITURGICAL IMAGE)

Medieval Eastern Christian hymnography is an extremely wide range of texts united by a common liturgical context, purely Christian themes closely related to the biblical text and the Tradition of the Church, as well as a developed artistic language, built on several universal principles. Among them is the special pragmatics of liturgical hymnography: these texts are repeatedly performed in the church in accordance with the liturgical calendar and Typicon prescriptions. Hymnographic texts of the Twelve Great Feasts, combining verbal and musical lines in a single polycode structure, act as one of the semantic constants of the tradition: functioning for many centuries, these chants, along with the Holy Scripture read during worship, determined the range of intermedial liturgical images with their multi-coded artistic structure.

One of the most significant spatial images in the Christian liturgical tradition is the image of *ascensio in caelum* — “ascent to heaven”, the conceptual content of which is determined by the Ascension of the Savior and manifestations of this subject in the Bible, as well as the widest range of patristic texts. It is characterized by the conjugation of the semantics of the “Heavenly world” and “ascent to heights” with multiple variations of symbolic connotations (first of all, the opposition of the motives of heavenly Powers, New Jerusalem and everlasting life to those of flesh,

earth and death, as well as the symbolism of overcoming this opposition), realized in visual, verbal, musical and other “texts”. By the time of the Christianization of the Slavs and the creation of translations of the Holy Scriptures and liturgical books into Church Slavonic, the Byzantine tradition had already developed an experience of artistic interpretation of the “liturgical image” of the Ascension as a dynamic image, conditioned by a complex of theological ideas, their liturgical space and the Eucharistic holy service. The Old Russian liturgical tradition fully embraced the image of *ascensio in caelum*, borrowing the poetic texts of the rite of the Ascension and finding other musical forms for them.

This study concerns the pragmatics of the liturgical image *ascensio in caelum*, and is based on the material of Old Russian chants of the Ascension of the Lord in selected notated manuscripts of the 12th – 17th centuries. The problem discussed in the article rose in connection with a bishop’s omophorion of the mid-17th century, coming from the workshop of Maria Ilyinichna and kept in the collection of the Moscow Kremlin Museums (No. TK-2092, TC-2091). The omophorion features a medallion with an embroidered image of the Savior sitting on a rainbow and supported by two angels in a mandorla surrounded by a liturgical inscription – the text of the sticheron of the Vespers “God has gone up with a shout “ (Psalm 6 verse 46). The inclusion of the scene of the Ascension and the text of the chant in the decor of omophorions raises the question of how the specific semantics of *ascensio in caelum* is embodied in the structure of the chant and what role is played by intermedial interactions in the pragmatics of this image.

From the first sticheron on “Lord, I cry” of Vespers to the final stichera at the Praises of Matins in the hymnographic texts of the rite of the Ascension the key event of the Savior’s earthly life is interpreted according to the apostolic epistles and theological tradition as the Divine ascent of the Lord, who united everything on earth with heaven. Consequently, the most important semantic “vector” of the service of Ascension is the motive of the elimination of the boundary separating man from God, the motive for the “co-enthronement” of the renewed human nature with the Divine. This boundary dividing the upper and lower worlds is just as significant in the iconographic scheme of the Ascension, which implies two registers of composition: in the icon, the reality of the Savior ascended to heaven is separated from the space where the apostles, the Most Holy Theotokos and two messenger angels

reside. In a similar way, the texts of the rite, sung with a *znamenny* chant and recorded already in the Sticherations of the 12th century, contain long vocalizing musical fragments, traditionally carrying a special semantic load. These fragments highlight lexemes associated with the angelic ranks, their bewilderment at the happening miracle, the Divine nature of Christ, the disciples of the Savior, calling out to Him with a prayer to send them the Comforter. Most musical accents created by vocalization in chants are grouped around the motives of the God-man’s ascent in glory to Heaven, the triumph of the Son returning to the Father from earth to His heavenly home and coming “again with glory to judge the living and the dead”. It is these motives that turn out to be fundamental for the tradition, according to which the Ascension scenes in the iconographic scheme of murals in Russian churches of the 12–13th centuries were painted in the dome. Research interpretations of dome compositions with the Ascension in the traditions of Byzantium, Ancient Rus, Cappadocia, Serbia, Georgia set different accents in the interpretation of the artistic design of each specific artifact and, in fact, the subject itself: the theological subtext of the iconographic program can be focused on dogmatic issues, eschatological motives, symbolism of Christ the Cosmocrator or liturgical semantics. The hymnographic texts verbalize what is only implied in the visual art, more precisely — the direct participant who contemplates, listens and gets deeply intimate inner experience of *ascensio in caelum* difficult to describe, systemize and verify. The active position of the observer in the perception of the liturgical image, of course, can be “initiated” both by the spatial position of the observer in the interior of the temple, and by the internal logic of conjugation of iconographic compositions that are built in a vertical perspective as the development of the idea of the saving sacrifice of Christ renewing human nature and the dynamic details of the iconography of the Ascension itself, such as, for example, the round dance of angels, which creates the impression of space rotating around the shining glory of the Savior. The “floating” canopy of the dome, thus, turns out to be not only a static symbol of “heaven” — the transcendental space of the presence of God the Creator of the world, whose creative energy is the source of life, but also the final point of vertical movement in the dynamic perception of space as the image of “Adam’s ascension”. In this context, the hymnographic texts of the rite of the Ascension, with their specific verbal and musical means of influencing the listener, contribute to dynamic

perception, shifting the emphasis from the theological soteriological semantics of the liturgical image to the experience of ascension, since the Savior's erection of "our nature" on the Heavenly throne is understood in hymnography not as a speculative truth, but as the salvation already realized.

A close examination of the location of the Ascension on the vaults of the naos in the temples of the middle — second half of the 17th century and a detailed analysis of the musical structure of the monodic chants of the Ascension based on the notated manuscripts of the end of the 17th century allow us to determine how stable the main semantic motives of the liturgical image *ascensio in caelum* turned out to be in the late medieval cultural context. With the growing complication of the iconography of the murals in altar apses, the spread of visualizations of the Eucharistic rite which occupy the altar conchs and vaults and the new trends in the perception of space, the upper zone of the temple in the second half of the 17th century continues to be perceived in accordance with liturgical interpretations as a kind of "visible" sky towards which the observer inside the temple space can see the whole movement directed. Notated manuscripts of the last quarter of the 17th century allow specialists to interpret accurately the intonation texture of chants of the Ascension. Consideration of the musical means of the monodic sticheron after the 50th psalm of the Matins "Today in Heaven" and the sticheron of the Vespers "God has gone up with a shout" (according to the manuscript of the last quarter of the 17th century from the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Q.III.42) clearly reveals the semantics of the dynamic image *ascensio in caelum*, which has not lost its significance in the liturgical culture of this complex transitional period. Among these means of musical expression, in addition to vocalizing fragments, one can note the rhythmic pattern and register leaps, highlighting individual syntagmas, often the most dramatic and emotional in content, melodic waves with ascending intonations, repetitive cadences forming musical rhymes, etc. Moreover, the texts and the image of Christ "in glory", ascending to heaven and re-entering the world as a Judge, are included in an even more sophisticated visual complex, which participates in the formation of a "spatial icon". This icon acquires a performative character, owing, in particular, to the symbolism of the episcopal vestments and the actions of the celebrating bishop. In particular, according to the Byzantine interpretations of the Eucharistic

worship and their Old Russian compilations, in the Liturgy of the catechumens the omophorion symbolizes human nature raised by the Savior to the Throne of God the Father, which explains the depiction of the Ascension of the Lord in a medallion and gives the liturgical image a performativity. The verbal image, its musical interpretation, the visual image on a liturgical object or in a sacred space, the theological symbolism of the liturgical context in which they are present — all together they give rise to a new reality of "Adam's Ascension", which loses the conventionality of the artistic image and turns into the religious experience of each participant in the liturgical ritual.

However, only an understanding of the pragmatics of the liturgical image can bring one closer to realizing how the image becomes an action in the perception of a person, *facie ad faciem* experiencing the paradox of ascension and "adoption" of human nature to the Divine. In the structure of the image *ascensio in caelum* (in the form that we can describe for the Russian medieval tradition in its diachronic perspective), the pragmatics of ascent to the heavenly world balances on a thin thread between speculation and reality, contemplation and action, symbolism and mystery. However, owing to its representation in the sacred chronotope of the temple, "the difference <...> between the cosmological and ontological oppositions is generally removed. One is fully equated to the other" (S. S. Averintsev).

## THE CONSTANTINE'S VISION OF THE CROSS IN THE HEAVENS AND HIEROTOPY IN SIXTEENTH CENTURY MUSCOVY

Emperor Constantine's vision of the cross in the stars of heaven and accompanying message "in this sign conquer" resulted in his defeat of Emperor Maxentius, recreation of the New Testament Holy Land and the establishment of the first Christian empire in the fourth century. Constantine's materialization of the divine revelation — creation of prototypical crosses ("Cross of Constantine") — were a central feature of this sacred history and were copied by Christian rulers thereafter. While the Russian iconography of the miraculous vision and the images of the "sign" made by Constantine are well-known, their significance for hierotopy in Muscovy deserve further attention.

This essay connects celebrations of Constantine's vision of the cross in heaven and reenactments of the saint-emperor's related deeds with the creation of sacred spaces and the overall conception of Russia as a New Jerusalem/Holy Land in the reign of Tsar Ivan IV (1547–1584). It is informed by and provides precedent for the seventeenth-century Byzantine-New Jerusalem scenarios of Tsars Aleksei Mikhailovich (1645–1676) and Feodor Alekseevich (1676–1682)<sup>1</sup>. In these programs, the tsars emulated the deeds of St. Constantine detailed in the September 14 commemoration of "Elevation of the Cross" in Moscow Metropolitan Makarii's *Great Menology* (1541)<sup>2</sup>. That is, after scoring military victories ascribed to the power of the cross in imitation of Constantine, they constructed "New Jerusalems" in the image of the prototypical Church of the Holy Sepulcher created by the Byzantine emperor and his mother, St. Helen.

Metropolitan Makarii's account of the divine apparition qualified the Muscovites possession of a cross-relic believed to be created

by Constantine as well as representations of the prototypical "sign" (vision of the cross) on the tsars' military standards (*znamyona*). These regimental *znamyona* were considered "holies" (*sviatynia*) in their own right because they depicted holy images, including the Cross, Christ, the Mother of God, and the saints. They were celebrated together with the Cross of Constantine and other relics, including miraculous icons in rituals conducted in Moscow during the tsars' departure (*profectio*) and arrival (*adventus*) from military campaigns designed to identify Russian rulers with the Byzantine saint-emperor divinely guiding victories. Attention to these complexes of commemorative texts, "holies" and rituals and the places in which they transpired, offers new perspectives on notions of sacred space in Moscow in the sixteenth and seventeenth centuries<sup>3</sup>.

Ivan IV's triumphant return to Moscow after the victorious conquest of Kazan in 1552 is recognized as context essential to decoding manifestations of the New Jerusalem concept, including the construction of Cathedral of the Intercession on the Moat and the inherently connected Palm Sunday ritual<sup>4</sup>. This study expands the scope of investigation in order to include further realizations of the idea in the context of Livonian War (1558–1583). It shows that while crucial to establishing Muscovite notions of New Jerusalem and the creation of related sacred spaces in Ivan's reign, the *adventus* following the Kazan victory was just part of a longer scenario of historical reenactment. The association of Ivan IV with Emperor Constantine's cross-guided military victories shaped and reflected the conception of Muscovy as a new Holy Land from the 1540s to the 1580s. Throughout this time, the tsar as well as his allies and enemies, both Russian and foreign, identified his victories and resulting churchwardenship with Constantine's example. Indeed, until the very the end of his reign, Ivan maintained that his possession and deployment of a/the relic cross manufactured by the saint-emperor in the image of his miraculous apparition sanctified the entire Muscovite realm.

### Contextualizing the Victory at Kazan

The clerical discourse surrounding Ivan III's campaign against the Tartars and subjection of Kazan in the 1480s provided precedent for Ivan IV's association with Constantine's cross-empowered victory and the identification of Moscow as New Jerusalem. Archbishop Vasian Rylo of Rostov witnessed the ritual of tsar's departure in Moscow and recounted that event in a missive sent to

Ivan III in the field in November 1480: “The Metropolitan (of all Rus) [Gerontius] and all clergy attended the ceremony and saw the blessing of the Cross and heard the wish to let the Lord keep our *tsarstvo* using the might of the True Cross and give you victories against your enemies and crush them beneath your foot like Tsar Constantine in ancient times”<sup>5</sup>. Moscow Metropolitan Zosima’s *Izlozhenie paskhalii* (1492) confirmed and contextualized the results of the tsar’s actions, explaining that Constantine’s vision of Cross in heaven led to creation of new sacred city space — “New Jerusalem”<sup>6</sup>. According to Zosima, “God glorified the first Orthodox Tsar Constantine showing him the sign of the True Cross in heaven ... and he defeated all enemies... Constantine created a city in his own name that is Constantinople, which is Tsargrad” or, according to some redactions, “New Jerusalem”<sup>7</sup>. Grand Prince Vladimir adopted the true faith from Tsargrad / New Jerusalem and became “second Constantine”<sup>8</sup>. Ivan III inherited the “invincible weapon” (Cross of Constantine) and used it against the infidel, became “new Tsar Constantine” and his capital “a new city of Constantine”<sup>9</sup>. In other words, “New Jerusalem.”

Moscow Metropolitan Makarii canonized the Byzantine-New Jerusalem model in the Muscovite tradition by including texts celebrating the September 14 holiday devoted to the “Elevation of the Cross,” in his *Great Menology*<sup>10</sup>. According to the prescribed readings, Constantine’s vision of the Cross in the heavens began a string of heavenly-dictated events leading to the creation of the Church of the Holy Sepulcher. Prior to his battle against Emperor Maxentius, Constantine had a vision of the Cross with the words ‘with this [sign] victory’ and heard the voice of the Lord telling him to create and carry this sign (*znamenie*) to ensure the defeat of all enemies. “The next day, the emperor created an image of the Cross and up to this day it is kept in the tsar’s palace and carried in front of his troops on campaign”. After defeating Emperor Maxentius<sup>11</sup>, Constantine accepted “the power of the life-giving cross”, sent his mother St. Helen to Jerusalem where she discovered the True Cross at Golgotha<sup>12</sup> and Christ’s tomb and constructed the Church of the Holy Sepulcher<sup>13</sup>, which then was deemed “New Jerusalem”<sup>14</sup>. In other words, Constantine’s divine revelation precipitated the creation of the Christian New Jerusalem that revived the Old Testament one. This chain of events is hierotopic. Unlike St. John’s *Revelation*, Constantine’s vision provided specific divinely ordained prototypes, which Byzantium’s (presumed) Muscovite heirs could and did copy in

order to sacralize themselves and their domains, including territories gained through the power of the cross.

Metropolitan Makarii’s commemorative text not only explained that the saint-emperor materialized his vision creating an actual cross, but also confirmed notions of the same relic’s transfer to Moscow (as part of royal regalia inherited from Byzantium). In the broadest sense, the relic’s location in Moscow identified it as a “New Jerusalem”<sup>15</sup>. More specifically, Makarii’s interjection that the Cross created by Constantine after his miraculous vision was “up to this day ... kept in the tsar’s place and carried in front of his troops on campaign” connected Muscovite rulers with the tangible results of the Saint-Emperor’s divine revelation and provided Ivan IV the means to duplicate Constantine’s actions and sacralize himself.

Orthodox hierarchs identified Ivan IV with Constantine and his victory over Maxentius before, during and immediately after Kazan Campaign<sup>16</sup>. The correspondence between the tsar and Feodosii, Archbishop of Novgorod, reveals that elements of Ivan’s scenario appeared in the mid-1540s<sup>17</sup>. According to Fedosii, Ivan wrote to him explaining that Orthodox Christians were suffering under enemies in Kazan and that he intended to go on campaign against the city in the spring. Blessing the plan, Feodosii reported that he assembled the Novgorodian clergy in the Cathedral and prayed that God grant the tsar “help, strength and defeat of his enemy as it was for the first Christian tsar Constantine who conquered the tormentor Maxentius using the True Cross”<sup>18</sup>. Reinforcing the association in reply to another decree sent by the tsar, Feodosii proclaimed: “Oh God-invested Sovereign! God will grant you the strong and powerful stardom... May Christ and His Virgin Mother be glorified on account of your imperial achievement and endeavor and may the True Cross of Christ with which Tsar Constantine defeated his foes in ancient times be yours”<sup>19</sup>. Thus, seven years before the event, Feodosii predicted that Ivan IV, following Constantine’s example, would conquer Kazan and erect a cross (re)sacralizing the defiled land<sup>20</sup>.

The *znamia* created by Ivan (or Metropolitan Makarii?) to lead the tsar’s regiment against Kazan in 1552 was a crucial and highly visible, but neglected feature of his scenario, including hierotopy<sup>21</sup>. Clearly associating Ivan’s campaign against the Tartars with Constantine’s divine revelation and victory, the imagery of the new “holy” featured a representation of Constantine’s vision of the cross in heaven, depicted as two four-ended crosses in a field of five stars, together with a painted image of “Christ

Made without Human Hands”<sup>22</sup>. The *znamia*’s well-documented deployment proves that it was not only central to victory and creation of new holy spaces in the defiled land of Kazan, but that the tsar also enlisted it during Livonian War<sup>23</sup>.

While there is no known account detailing the departure ceremony staged for Ivan’s Kazan campaign, we may speculate that it followed the established tradition of earlier rulers, including the afore mentioned case recorded by Vassian of Rostov which identified Ivan III with Constantine<sup>24</sup>. Indeed, Makarii, directly copying Vassian, connected his tsar with the emperor-saint when he wrote to the Ivan on the front, portraying him as a defender of “pure faith of Greek Law” and likening him to Byzantine Emperors Constantine and Theodosius<sup>25</sup>.

Upon arriving at the siege of Kazan on August 23, “the tsar himself came to the head of the large regiment, and just as the tsar reached the meadow opposite the city and he ordered to erect the *khорugvi*, also called *znamia*’, and on this is the image of Our Lord Jesus Christ Made without Human Hands and above this image erected the Life-giving Cross... and started to pray”<sup>26</sup>. Dismounting from their horses, the Ivan and his commanders started the “singing of prayers to the most pure image of the Savior and to the True Cross for granting victory to their military”<sup>27</sup>.

Witness Prince Andrei Kurbsky explained that when “Tartar sorcery” manifest in violent storms thwarted by the siege, Ivan sent to Moscow for “the Cross which always lies by the tsar’s crown.” When it arrived, all the priests took it “in procession around the whole army, performing Christian rites, and, according to the custom of the Church, sanctified water with it. And thanks to the power of the Life-giving Cross ... all trace of the pagan magic disappeared”<sup>28</sup>.

When the assault begun on October 1 proved decisive, “the pious tsar and grand prince and his regiments sang prayers about victory under his *znamia* [which depicted Constantine’s vision of the Cross in the stars] ... and ordered to erect a Life-giving Cross and a church ... on the place where the *znamia* stood during the taking of the city<sup>29</sup>. Entering the city, “Orthodox people saw the Life-giving Cross and the pious tsar in the abandoned awful place of Kazan. Pagan tsars formerly occupied this place for many years and shed the blood of Christians and committed many evils, and now we can see the true sun... the Life-giving Cross”<sup>30</sup>. In short, Ivan created new sacred space through the power of the Life-giving Cross in emulation of Constantine.

When Ivan returned to Moscow in triumph, Metropolitan Makarii and entire church council, led by a procession of miraculous icons, met him at the city gate. According to one account, the people welcomed the tsar proclaimingz: “our orthodox tsar, conqueror of enemies, new Constantine!”<sup>31</sup> Makarii recapped Ivan’s pious deeds in accordance with his prototypical account in his *Great Menology*, announcing: “Earlier pious tsars, who realized the Lord’s will like Pious and Apostle-equal Emperor Constantine were granted the cross for victory against enemies, and like them, you scored victory by the power of the cross and through your pious tsar’s power you erected the Life-giving Cross and a holy church”<sup>32</sup>.

The letter sent in Fall 1552 by Silvester, priest of the Moscow Kremlin’s Annunciation Cathedral, to Aleksander Borisovich Shuiskii-Gorbatyi, the newly installed governor of Kazan directly connected Ivan’s victory at Kazan and its “baptism” with the account of Constantine’s divine apparition and Elevation of the Cross in Makarii’s *Great Menology*<sup>33</sup>. Establishing the saint-emperor’s precedent he recalled:

At the sunrise there appeared the holy cross and there was speaking to Constantine, who was not yet baptized... a sign in the image of the Cross appeared in the heaven brighter than the sun. It was a sign of victory and words ‘with this conquer’ appeared. Then, like a voice [he heard] ‘you will conquer and all who will follow you will also conquer.’ Before Constantine, Christian people were treated as criminals, kept in prisons and tortured. When the graceful light [read the image of the Cross in heaven] got inserted into the heart of Constantine he decided to get baptized by Pope Silvester and many turned to the Lord and were baptized like Pious Great Tsar Constantine. And instead of the spear the Cross became his scepter<sup>34</sup>.

Confirming Ivan’s emulation of the prototype, Silvester concluded:

In our day, the Christ-lover, our lord the sovereign of all Rus Tsar and Grand Prince Ivan Vasilyevich by the grace of God, became like Tsar Constantine and has... the same true faith *khорugvi* in his hand and he also received the holy mighty Life-giving Cross as a weapon against numerous barbarians and was granted victory and the city of Kazan was destroyed through the nobility and bravery and all enemies were defeated<sup>35</sup>.



The creation of new sacred spaces in Moscow followed the re-sacralization of Kazan when, on October 1, 1555 Ivan founded the Cathedral of the Intercession on the Moat on Red Square with its chapel dedicated to “The Lord’s Entry into Jerusalem” in commemoration of the victory<sup>36</sup>. Progress in the new sanctuary’s construction was matched by the tsar’s latest military achievements.

### The Significance of Constantine’s Vision of the Cross during the Livonian War (1558–1583)

The significance of Constantine’s vision continued to develop in the context of the Livonian War as Ivan IV’s victories and his ensuing churchwardenship were identified with the saint-emperor’s paradigm. In the Spring and Summer of 1558 the tsar scored triumphs at Dorpat and Narva which he later ascribed to “the power of the Life-giving Cross, which conquered Amalek and Maxientius”<sup>37</sup>. The connections between Ivan’s Cross empowered victory at Dorpat and the creation of new sacred spaces became immediately apparent during negotiations with the Poles on June 5–July 1, 1558, when Polish diplomat Vasily Tishkevich declared: “We see that he [Ivan] does everything before God. He fulfills the tenets of Christianity and strengthens Christianity throughout his entire realm. Christian churches blossom there as in ancient Jerusalem during the reign of Emperor Constantine, who was equal to an Apostle”<sup>38</sup>. In other words, Ivan was a “New Constantine” and Muscovy a “New Jerusalem”.

The realization of the Cathedral of the Intercession on the Moat, and chapel dedicated to “the Entry into Jerusalem” intensified such thinking<sup>39</sup>. After its consecration on October 1, 1560, the sanctuary became a focal point of another ceremonial reenactment designed to promote notions of Moscow as a new Holy Land — the revised Palm Sunday Ritual. The enhanced new rite increased the sacred geography of Moscow by moving in procession beyond the Kremlin walls to the Jerusalem Chapel before returning to the Dormition Cathedral. The creation of this extended space in the image of Jerusalem prototype further heightened the reality of historical-geographical reenactment. Harvard historian Michael Flier astutely observed that “in the context of an annual church feast that celebrates a triumphant entry into the holy city of Jerusalem, Ivan’s procession to the Jerusalem chapel of the cathedral dedicated to his victory over the Kazan infidels recalled that in real life, he too was a victor. He had entered the city of unbelievers-Kazan-in triumph. And he returned to

Moscow, the New Jerusalem, as a victor”<sup>40</sup>. Furthermore, “the ceremony made the historical . . . dimensions of the celebration a social reality, that is, it had the transformative power to bring contemporary Moscow in line with the Jerusalem of Old”<sup>41</sup>. Indeed, contemporary observers called the cathedral “Jerusalem” and believed it was modeled after the Church of the Holy Sepulcher<sup>42</sup>. In this sense, Ivan fulfilled the Byzantine-New Jerusalem scenario in accordance with Metropolitan Makarii’s *Great Menology*. After scoring military victory at Kazan in emulation of Constantine, the Russian tsar constructed a “New Jerusalem” in the image of the prototypical Church of the Holy Sepulcher created by the saint-emperor.

The campaign that Ivan led against Polotsk in early 1663 reprised the successful Kazan scenario, once again emulating the following example of Constantine, and deploying materializations of the emperor’s divine vision. Following the precedent set by Metropolitan Makarii, Archbishop Pimen of Novgorod composed message on January 24, 1563 which was proclaimed to the tsar during the departure ritual<sup>43</sup>. Therein, Pimen connected the tsar and his realm with sacred precedents praying that; “let the Lord keep your tsardom using the might of His Cross and give you victory against enemies as it was in ancient time with David and Constantine”. Revisiting the example of the first Christian emperor he concluded; “Let the Lord grant you victory as it was for good pious and Apostle-equal great Emperor Constantine who was supported by the True Holy Cross in his victory against the tormentor Maxentius”. The chronicle account of the *profectio* explains that the message gave spiritual strength to Ivan and “all of his troops”, suggesting a broader understanding and acceptance of the comparisons between Ivan and Constantine and the sacred nature of the homeland. It likewise clarifies that, after a bishop blessed Ivan and his “Christ loving troops” with the Life-giving Cross, they unfurled the *znamia*’ on which was the miraculous image of the Lord made without Human Hands and the representation of Constantine’s vision of the Cross in the stars and set off for Polotsk<sup>44</sup>. The equation of Ivan with Constantine’s divinely guided victory appeared confirmed when the city fell on February 15. It was followed by familiar hierotopy in Moscow — a new chapel dedicated to the Entry into Jerusalem in the Kremlin’s Annunciation Cathedral (1564–1566)<sup>45</sup>. The repeated creation of spaces in the image of the Biblical city reveal unmistakable consistency in the celebration and commemoration of victories at Kazan and Polotsk and related efforts designed to heighten the tsar’s identification with Constantine and belief in

Moscow as New Jerusalem. The enhancement of the iconography in the Kremlin's Archangel Cathedral (1564–1565) conducted concurrently with construction in the Annunciation Cathedral is another manifestation of the same process<sup>46</sup>.

The two-part image of Constantine's vision of the Cross in heaven painted on the third tier of the north wall of Archangel Cathedral is the most obvious, and perhaps most influential, depiction of the miracle created during Ivan IV's reign<sup>47</sup>. The scene to the right depicts an already sainted Constantine, mounted on a white horse, and guided by Archangel Michael, witnessing the Cross in stars in the heaven during the day. To the left, a sleeping saint-emperor, once again directed by the Archangel, sees the Cross in a dream. While part of larger iconographic cycle depicting Biblical precedents of divinely guided victories calculated to identify Muscovy as a new Holy Land and its tsar and people as "chosen ones" in context the contemporary wars against "enemies of the Cross," it was especially important. This was the case because the images focus on the miraculous inception of the "sign" which, materialized by Constantine and transferred to Russia, proved equally successful in the hands of Ivan. Such thinking is clearly evident the tsar's own writings.

The correspondence between Ivan IV and Prince Andrei Kurbsky (1564–1579) exposes manifestations of the New Jerusalem idea in the context of the Livonian War<sup>48</sup>. The exchange is packed with references upholding Emperor Constantine as prototype of Ivan's actions. The tsar introduced association in the letter dated 1577, when he rhetorically abnegated himself as "tormentor" and hoped that God would grant him mercy, as He had earlier, "with his Life-giving Cross which of old threw down Amalek and Maxentius; and advancing banner inscribed with the cross had no need of military cunning, as not only Russia, but also the Germans and Lithuanians and the Tartars... I wish not to recount them, for they were not my victories but God's"<sup>49</sup>. Ivan returned to the same examples to qualify his victories past and present. Rhetorically answering the question "who now takes the strong German towns?" he responded; "It is the power of the Life-giving Cross, which conquered Amalek and Maxientius, that take the town!"<sup>50</sup> Pointing to more recent victories, he explained: "The German towns wait not for the clash of arms but bow down their heads at the appearance of the Life-giving Cross"<sup>51</sup>.

While Kurbsky initially recognized, even promoted, the tsar's image as a "new Constantine", he ultimately countered Ivan's

self-identification with the emperor-saint and his vision. Responding directly to the tsar, he charged: "are you not ashamed to write us the strength of the Life-giving Cross helped you as you warred against your enemies!"<sup>52</sup> He followed that: "the strength of the Cross is given to us Christians for aid, just as Constantine the Great, when he was still a heathen and unenlightened, there appeared the sign of the life-giving Cross written in the stars upon the heaven, instructing him and guiding him to piety and showing him the brilliant victory over vainglorious Maxentius"<sup>53</sup>. However, likening Ivan's actions with the Byzantine emperor's alleged faults, he concluded: "when that same great Constantine had long been enlightened and confirmed in the true faith", he "inclined his ears to toadies or foul flatterers" and unjustly persecuted officials until he was visited by St. Nicholas who threatened him with destruction<sup>54</sup>. Thus, while the tsars' claims to the emperor's sacred legacy were challenged, the central place of Constantine's vision in Muscovite political discourse remained undisputable during the Livonian War.

Undeterred, Ivan continued to identify himself with the Constantinian paradigm during the unfavorable conclusion of the Livonian War manifest in the Truce of Yam Zapolsky (January 15, 1582) in which Moscow renounced its claims to Livonia and Polotsk. The decree Ivan issued to papal legate Antonii Possevino following the truce shows that, despite the territorial losses, the tsar continued to found the universal recognition of his realm's sacred nature in line with Constantine's divine revelation. Tracing "the origin of our state, including Kazan, Astrakhan ... and coastlines in the Orient and Occident", the tsar declared:

It should be known to the pope [Gregory XIII] that... we (Ivan) are bearer and keeper of the Cross of Christ that was elevated for the first time due to the piety of Tsar Constantine to whom our Lord Jesus Christ appeared at noon. The Cross consisted of stars that were as brighter than the sun. [During] the second appearance he saw while sleeping he heard a voice telling him 'Constantine by this [sign] conquer!'<sup>55</sup>

Thus, in the twilight of his reign, Ivan qualified the territorial definition of his realm in sacred terms by associating it with the results of the Byzantine emperor's vision. His claim that "we are

bearer and keeper of the Cross of Christ that was elevated for the first time due to the piety of Tsar Constantine” follows the celebration of the “Elevation of the Cross” encoded in Metropolitan Makarii’s *Great Menology* in the 1540s, with its clarification that Constantine’s materialization of his apparition passed to the Muscovite rulers. The tsar’s conception of the miracle clearly parallels the two-part image painted in the Kremlin’s Archangel Cathedral in the mid-1560s. This combination of references testifies the deep, evolving significance of Constantine’s vision in sixteenth-century Muscovite religious-political culture and hierotopy.

## Conclusions

Investigation of the celebrations of Constantine’s vision of the cross in heaven and reenactments of the saint-emperor’s related deeds in the reign of Tsar Ivan IV sheds new light the creation of sacred spaces and the overall conception of Russia as a New Jerusalem/Holy Land. It shows that while crucial to establishing Muscovite notions of New Jerusalem and the creation of related sacred spaces in Ivan’s reign, the *adventus* following the Kazan victory was just part of a longer scenario which identified the Muscovite tsar with Constantine’s divinely guided cross-empowered victory and his subsequent creation of the Holy Land and which continued to evolve in the contexts of the Livonian War and persisted until the very end of his reign. In addition to highlighting the significance of Ivan IV’s Byzantine New Jerusalem scenario in its own right, this study introduces new events as precedents essential to comprehending the scenarios of the seventeenth century Romanovs, including Peter I (1682–1725).

The findings presented here challenge the claim that Tsar Peter I’s identification with Emperor Constantine’s divinely guided cross-empowered victory over Emperor Maxentius during his triumphant return to Moscow from Azov in 1696, marked the “advent” of new political ideology which rejected the past and “traditional Orthodoxy”<sup>56</sup>. These ideas about Peter’s *adventus* overlook the precedents of Ivan IV’s scenario outlined above, focusing instead on the triumphal arch constructed in classical style for the Moscow victory celebration. This arch, it is argued, induced new classical imagery, including the Roman mythology, but was devoid of Christian imagery. However, according to the records of the Armory Chamber, Peter deployed the *znamia*’ created for Ivan IV’s campaign against Kazan in 1552 which depicted a cross in a

field of stars, representing Constantine’s holy apparition together with a “Cross of Constantine” on the Azov and later Swedish campaigns<sup>57</sup>. This meant that materializations of Constantine’s vision, which were believed to empower the tsar’s victories, continued to be the focus of the celebrations. Therefore, I hypothesize that further research will show that triumphal gates created in Peter’s reign represent a new type of sacred geography informed by Orthodox traditions and not slavish copies of European practices. More specifically, the classical arches introduced in Peter’s reign were designed both literally and figuratively around the holies which passed through them in procession and which sacralized the tsar and his capital and his most recent conquests.

## NOTES

<sup>1</sup> See Kevin M. Kain. Before New Jerusalem: Patriarch Nikon’s Iverskii and Krestnyi Monasteries // *Russian History* 39 No. 1–2 (2012): Pp. 173–223 and idem; New Jerusalem and the Politics of Byzantine Renewal in Russia: The Resurrection of the Resurrection ‘New Jerusalem Monastery’ in the Reign of Tsar Fedor Alekseevich (1676–1682) // *Canadian-American Slavic Studies* 54 No. 1–3 (2020): Pp. 134–169. Richard Wortman’s seminal conception of “scenarios of power” inspired my thinking and adoption of the term “scenario”. See *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in the Russian Monarchy*, 2 vols. (Princeton: Princeton Univ. Press, 1995).

<sup>2</sup> *Velikie minei chetii, sobrannye vserossiiskim mitropolitom Makariem. Sentiatbr’, Dni 1–13* (Moscow: Tip. Imp. Akademii nauk, 1868), Pp. 664–774. On the importance of the *Great Menology* in the Muscovite development of the New Jerusalem idea, see Rowland, “Moscow — The Third Rome or New Israel?” P. 602–603. See also, Avdeev A. G. Kto i kogda nazval Voskresenskii monastyr’ Novym Ierusalimom // A.G. Avdeev. *Nikonovskii sbornik* (Moscow: Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii gumanitarnyi universitet, 2006), Pp. 87–98.

<sup>3</sup> Thus, my approach heeds Alexei Lidov’s call to investigate the religious-political significance relics and other holies include icons in Orthodox traditions. See Lidov A. M. Introduction // A. M. Lidov. Ed. *Vostochnokhristianskie relikvii/ Eastern Christian Relics*. Moscow: Progress-Traditsiia, 2003. Pp. 11–15.

<sup>4</sup> Rowland D. Moscow — The Third Rome or New Israel? // *The Russian Review*, 55, 4 (1996): Pp. 591–614; Flier M. Breaking the Code The Image of the Tsar in the Muscovite Palm Sunday Ritual / Ed. Michael Flier and Daniel Rowland // *Medieval Russian Culture* 2; Pp. 213–242; Idem. Filling in the Blanks: The Church of the Intercession and the Architectonics of Medieval Muscovite Ritual // *Harvard Ukrainian Studies* 19 (1995): Pp. 120–137; Idem. Church of the Intercession on the Moat/St. Basil’s Cathedral // *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture* / Ed. Kivelson Valerie A. and Neuberger Joan. New Haven: Yale University Press, 2008. Pp. 42–46. See also Brunov N. I. *Khram Vasiliia Blazhennogov Moskve*. Moscow: Iskusstvo 1988.

<sup>5</sup> *Stepennaia kniga Tsarskogo Rodosloviia po drevneishim spiskam* / Ed. N. Pokrovskii and G. D. Lekhoff // Moscow Iazyki slavaiaanskikh kultur, 2008, 2 vols. P. 254.

<sup>6</sup> *Russkaia Istoricheskaia Biblioteka* [hereafter RIB]. St. Petersburg: Topographiia Imperatorskoi Akademii Nauk, 1880. Vol. 6: No 118 *Izlozhenie paskhalii*, Pp. 795–802.

<sup>7</sup> See *Tikhoniuk I. A.* *Izlozhenie paskhalii* Moskovskogo mitropolita Zosimy, in *Issledovaniia po istochnikovedeniiu istorii SSSR XIII–XVIII vv.* // *Sbornik statei* / Ed. V. I. Bugaganov, et al. Moscow: Institut istorii SSSR AN SSSR, 1986. P. 65; *Ostrowski Donald.* *Moscow the Third Rome* as Historical Ghost / Ed. Sarah T. Brooks // *Byzantium: faith and Power (1261–1557)*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006. Pp. 171, 173.

<sup>8</sup> RIB 6: 798.

<sup>9</sup> RIB 6: 799/

<sup>10</sup> *Velikiia Minei Chetii sobrannia Vserossiiskim mitropolitom Makariem Sentiabr dni 1–14* (St. Petersburg: Tipografiia imperatorskoi akademii nauk, 1869) includes the following readings for September 14: “Slovo istoricheskoe o obretenii Kresta”, Pp. 684–724; “Iavlentie Konstantinu tsariu i obretenie Kresta...”. Pp. 724–730; “Slovo na Vozdvizhenie chestnago i zhivotvoriashchago Kresta”. Pp. 730–749; “Slovo na Vozdvizhenie chestnago i zhivotvoriashchago Kresta”. Pp. 749–756; “Slovo Seviriana, episkopa Aval’skogo, o dreve vscespasenago kresta, gde obretesia i kako byst”. Pp. 763–766; “Slovo Grigoria arkhiepiskopa Rosiiskago, na vozdvizhenie chestnago Kresta”. Pp. 766–773.

<sup>11</sup> *Velikiia Minei Chetii*, cols. 701–702, 724, 730, 749, 771. On the Cross in Orthodox legends about Constantine and as a symbol military power in Muscovy in the fifteenth and sixteenth centuries, see *Plukhanova M.* *Suzhety i simvoli moskovskogo tsarstva*. St. Petersburg: Akropol, 1995. Pp. 106–111 and 132–136.

<sup>12</sup> *Velikiia Minei Chetii*, cols. 704–705, 724–726, 730, 750–755.

<sup>13</sup> *Velikiia Minei Chetii*, cols. 705–706, 727–729.

<sup>14</sup> *Velikiia Minei Chetii*, col. 706.

<sup>15</sup> See the works of Alexei Lidov, including Lidov, “Introduction”.

<sup>16</sup> *Sokol’skii V.* *Uchastie russkago dukhovenstva i monshestva v razvitii edinoderzhavii is samoderzhavii v Moskovskom gosudarstve v kontse XV i pervoy polovine XVI vv.* Kiev, 1902. Pp. 177–185, traces Makarii’s efforts to construct Ivan IV’s image as a new Constantine highlighting the tsar’s coronation.

<sup>17</sup> *Pelenski J.* *Russia and Kazan Conquest and Imperial Ideology (1438–1560)*. Paris: Mouton, 1974. Pp. 230–231. Pelenski demonstrates that Feodosii directly copied sections of Vassian’s exhortations to Ivan III in his own missives to Ivan IV.

<sup>18</sup> *Dopolneniya k Aktam istoricheskim, sobranniya i izdanniya Arkheograficheskoy kommissii* [hereafter DAI], 12 vols. St. Petersburg 1846–1875. 1: No. 37.

<sup>19</sup> DAI 1: No. 37, 13.

<sup>20</sup> *Pelenski*, P. 230.

<sup>21</sup> *Drevnosti Rossijskago Gosudarstva: Dopolnenie k III otdeleniyu, Russkie starinnye znamena* [hereafter DRG D III] / Eds. Sergei Grigor’evich Stroganov, F. G. Solntsev, Luk’ian Pavlovich Iakovlev. (Moscow: V Svnodal’noi tipografii, 1866. III) and *Opis’ Moskovskoj oruzheynoj palaty* Ch. 3 Kn 1 *Znamena, Prapory, znachki, flagi i shtandarty* (Moscow: Tipografii Obschestva Rasprotraneniia Poleanykh Knig, 1864) No. 4060, 5–7.

<sup>22</sup> *Opis’ Moskovskoi oruzheynoi palaty*, No. 4060, 5–7; DRG D III: 2 No. 3572, 3–4.

<sup>23</sup> *Opis’ Moskovskoi oruzheynoi palaty*, No. 4060, 6.

<sup>24</sup> See *Stepennaia Kniga* 2: 254.

<sup>25</sup> *Akty istoricheskie, sobrannye i izdannye Arkheograficheskoy kommissiej* [hereafter AI], 5 vols. (St. Petersburg 1841–1842) 1: No 160, 290–296; *Polnoe*

*sobranie russkikh letopisej* [hereafter: PSRL], 43 vols. to date. (Moscow–St. Petersburg 1843–1999) 13: 192–197; PSRL 29: 87–89. *Pelenskii*, 198, compares the texts of Vassian’s and Makarii’s epistles showing later copied the former’s associations of the Russian tsar with Constantine.

<sup>26</sup> PSRL 13: 203.

<sup>27</sup> PSRL 13: 203; PSRL 29: 95

<sup>28</sup> *Prince A. M. Kurbsky’s History of Ivan IV* / J. L. I. Fennell trans. and ed. New York: Cambridge University Press, 1965. Kurbsky, 53. It is noteworthy that Kurbsky, 3, framed his account of Ivan by pondering how the same man who distinguished himself “in war against the enemies of the Cross of Christ” went so wrong.

On the regalia see *Miller D. B.* *The Coronation of Ivan IV of Moscow* // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 15, no. 4, 1967, P. 561.

<sup>29</sup> PSRL 13: 219; PSRL 29: 108; *Stepennaia Kniga* 2: 369. See also DRG D III: 2 No. 3572, 3–4.

<sup>30</sup> PSRL 13: 220; PSRL 29: 109; *Stepennaia Kniga*, 2: 369–370.

<sup>31</sup> See, *The Sofiiskii Chronicle* PSRL 6: 315.

<sup>32</sup> PSRL 13: 226; PSRL 29: 114. *Pelenskii*, 201–203, asserts that like Makarii’s address this one was also greatly influenced by Vassian’s missive to Ivan III. Recognizing the significance of Ivan’s elevation of the Cross, historian S. M. concluded “the taking of Kazan and the raising of the cross on the banks of its rivers had great significance... Central Asia with its banner of Islam was assailed at its last bulwark against Europe. The Muscovite tsar attacked under the banner of Christianity. Kazan fell and the entire Volga became a Muscovite river”. *Solov’ev S. M.* *Istoriia Rossii s drev neishikh vremen*. 29 vols. St. Petersburg, 1851–1879; many reprints; here Moscow: Folio 2001. 10: 20.

<sup>33</sup> The letter is published as “Poslanie k kniazii Aleksandru Borisovich” ChOidr 1: 88–100. See *Pouncy C. J.* ‘The Blessed Silvester’ and the Politics of Intervention in Muscovy, 1545–1700 // Eds. Nancy Schield Kollmann et al. *Kamen’ kraeugol’nyj Rhetoric of the Medieval Slavic World*. Harvard Ukrainian Studies XIX (1995), Pp. 548–572; on the letter 543–555; *Ševčenko Ihor.* *Muscovy’s Conquest of Kazan: Two Views Reconciled* // *Slavic Review* 26, no. 4 (1967): Pp. 541–547; *Sokol’skii V.* *Uchastie russkago dukhovenstva i monshestva v razvitii edinoderzhavii is samoderzhavii...* Kiev, 1902, Pp. 185–189, recognized that Silvester drew “concrete parallels between the first orthodox tsar of the Greek empire — equal to the apostles Constantine and the rule of sovereign of all Russias Ivan Vassilivich Grozny.” *Pouncy*, 554, agrees.

<sup>34</sup> “Poslanie k kniazii Aleksandru Borisovich,” ChOidr 1: 89.

<sup>35</sup> “Poslanie k kniazii Aleksandru Borisovich,” ChOidr 1: 90.

<sup>36</sup> *Ilin M. A.* *Russkoe shatrovloe zodchestvo pamiatniki serediny XVI Veka*. Moscow: Iskusstvo, 1980. P. 64.

<sup>37</sup> PSRL 13: 328.

<sup>38</sup> *Solov’ev* 10: 80.

<sup>39</sup> PSRL 13: 320. See *Flier*, *Breaking the Code*, 215 n. 8.

<sup>40</sup> *Flier M. S.*, *Breaking the Code. The Image of the Tsar in the Muscovite Palm Sunday Ritual*, 239. *Idem.* *Filling in the Blanks: The Church of the Intercession and the Architectonics of Medieval Muscovite Ritual* // *Harvard Ukrainian Studies* 19 (1995): 120–37.

<sup>41</sup> *Flier*, *Breaking the Code*, Pp. 219–220.

<sup>42</sup> *Rowland*, *Moscow — The Third Rome or the New Israel?* P. 608; *Flier*, *Breaking the Code*, P. 215.

<sup>43</sup> AI 1: No. 302 “Poslanie Novgorodskago arhiespickopa Pimena Tsariu Ioanu Vasilevichu,” 549–551. This missive was also copied into the Nikonian Chronicle PSRL 13: 350–353. Metropolitan Makarii died January 12, 1563.

<sup>44</sup> PSRL 13: 353; *Opis' Moskovskoi oruzheinoi palaty*, No. 4060, 6.

<sup>45</sup> *Bogaterev S. Battle for Divine Wisdom. The Rhetoric of Ivan IV's Campaign against Polotsk* / Eds. Eric Lohr and Marshall Poe // *The Military and Society in Russia 1450–1917*. Brill: Boston, 2002. Pp. 353–354.

<sup>46</sup> *Dmitriev Iu. N. 'Stenopis' Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremlia* // Eds. V. N. Lazarev et al. // *Dreverusskoe isskustvo: XVII vek*. Moscow: Nauka, 1964. Pp. 145–148. *Podobedova O. I. Moskovskaia shkola zhivopisi pri Ivan IV Raboty v moskovskom kremlе 40–70-x godov XVI v.* Moscow: Nauka, 1972. Pp. 131–132.

<https://archangel-cathedral.kreml.ru/en-Ur/wall-painting/view/rospis-severnoy-steny-arkhangel'skogo-sobora/>

<sup>47</sup> *Dmitriev Iu. N. 'Stenopis' Arkhangel'skogo sobora...* Pp. 145–148. *Podobedova O. I. Moskovskaia shkola...* Pp. 131–132. <https://archangel-cathedral.kreml.ru/en-Ur/wall-painting/view/rospis-severnoy-steny-arkhangel'skogo-sobora/>

<sup>48</sup> The Correspondence between Prince A. M. Kurbsky and Tsar Ivan IV of Russia 1564–1579 / Trans., ed. J. L. I. Fennell. London: Cambridge, 1955. See *Halperin Ch. Edward Keenan and the Kurbskii — Groznyi Correspondence in Hindsight* // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 46 (1998): Pp. 376–403. *Podobedova*, 131–132, connects the mural of Constantine's visions in Archangel Cathedral with Ivan IV's first letter to Kurbsky.

<sup>49</sup> *Fennell, The Correspondence...* P. 189. Earlier Ivan wrote: “The Archangel Michael the champion of Constantine, the first Christian tsar in piety and the new grace, marching invisibly before his army and conquering all his foes; and from that time forth to the present day he has aided all pious tsars”. *Fennell, The Correspondence...* P. 111.

<sup>50</sup> *Fennell, The Correspondence...* explains that “Strong German towns” refers to Baltic towns captured during first three years of Livonian War (1558–1560), namely Narva, Neuhausen and Dorpat in 1558 and Marienburg, Ermes and Fellin in 1560. Acknowledging the same idea in his *History* (1573), Kurbsky wrote “the tsar was glorified everywhere, and the land of Russia flourished in good renown, and the strong German towns were shattered, and Christian boundaries were enlarged.” *Fennell, Prince A. M. Kurbsky's History of Ivan IV*. P. 135.

<sup>51</sup> *Fennell, The Correspondence...* P. 195. Fennell, 194, notes this is a reference to the capitulation of numerous Livonian towns that surrendered to Ivan's armies without resistance during the campaign of 1577.

<sup>52</sup> *Fennell, The Correspondence...* P. 231.

<sup>53</sup> *Ibid.* P. 233.

<sup>54</sup> *Fennell, The Correspondence*, 235.

<sup>55</sup> *Pamiatniki Diplomaticeskikh snoshenii*. St. Peterburg: Tip. II Otd-niia Sobstvennoi E.I.V. kantseliarii, 185. X: Pp. 231–232.

<sup>56</sup> Most notably, *Wortman, Scenarios of Power 1*: Pp. 42–45 and *Zhivov V. Cultural Reforms in Peter I's System of Transformations* / Boris Uspenskii and Victor Zhivov eds. // “Tsar and God” And Other Essays in Russian Cultural Semiotics / Marcus C. Levit trans. and ed. Boston: Academic Studies Press, 2012. Pp. 199–205.

<sup>57</sup> *Opis' Moskovskoi oruzheinoi palaty*, No. 4060. P. 6.

КЕВИН КАЙН

(UNIVERSITY OF WISCONSIN, GREEN BAY, USA)

## КОНСТАНТИНОВО ВИДЕНИЕ КРЕСТА НА НЕБЕСАХ И ИЕРОТОПИЯ В МОСКОВИИ XVI ВЕКА

Считается, что видение императором Константином креста на звёздных небесах и сопровождавшего его послания «Сим победиши!» привело к его победе над императором Максимилианом, воссозданию Святой Земли Нового Завета и основанию первой христианской империи в четвёртом веке. Материализация Константином божественного откровения — создание прототипов крестов («Крест Константина») — стала основой этой священной истории и впоследствии была скопирована христианскими правителями. Несмотря на то, что русская иконография чудотворного видения и изображения «знака» Константином хорошо известна, её значение для иеротопии Московии заслуживает дальнейшего внимания.

В статье увязывается празднование чуда видения Константином креста на небесах и реконструкцию связанных с ним деяний святого-императора с созданием священных мест Московии, а также общей концепцией России как Нового Иерусалима / Святой Земли в период правления царя Ивана IV (1547–1584). Это подтверждается также стремлениями реализовать сценарий Византии и Нового Иерусалима в XVII веке царями Алексеем Михайловичем (1645–1676) и Фёдором Алексеевичем (1676–1682). В этих устремлениях цари подражали подвигам св. Константина, подробно описанных в поминовении «Воздвижения Креста» 14 сентября в Великой митрополии митрополита Московского Макария (1541). То есть, одержанные военные победы приписывались, в подражание Константину, силе Креста, а материализация этого видения была реализована в ходе строительства «Нового Иерусалима» по образу прототипа Храма Гроба Господня, созданного византийским императором и его матерью Святой Еленой.

Свидетельство митрополита Макария о божественном явлении убеждало москвитов во владении ими крестом-реликвией, который, как считается, был создан Константином, а также обосновывало изображения прототипного «знака» (видение креста) на царских воинских знамёнах. Эти полковые знамёна сами по себе считались «святыми», потому что несли на себе святые образы, в том числе Крест, Христа, Богородицу и святых. Они использовались вместе с Крестом Константина и другими реликвиями, в том числе чудотворными иконами, в ритуалах, проводимых в Москве во время ухода (profectio) и прихода (adventus) царей из военных походов, исходя из идеи отождествления русских правителей с византийскими святыми-императорами, ведомыми Богом к победам. Внимание к этим комплексам памятных текстов, к «святым» и ритуалам, а также к местам, в которых они происходили, открывают новые перспективы для представлений об особенностях сакрального пространства в Москве шестнадцатого и семнадцатого веков.

Триумфальное возвращение Ивана IV в Москву после победного завоевания Казани в 1552 году служит ярким примером реализации идей концепции Нового Иерусалима, как и последовавшее затем строительство Покровского собора на Рву и связанный с этим ритуал шествия на осляти во время празднования Вербного воскресенья.

Предлагается расширить рамки исследования, рассматривая в качестве примера дальнейшей реализации этой идеи ход Ливонской войны (1558–1583). Её итоги имели не только решающее значение для утверждения в Московии представлений о Новом Иерусалиме и создания связанных с ним священных мест в царствование Ивана, но и стало после победы в Казани частью более длительного сценария исторической реконструкции. Увязка военных успехов Ивана IV с военными победами императора Константина стала основой и отражением представлений о Московии как о новой Святой Земле в период с 1540-х по 1580-е годы. Всё это время царь, а также его союзники и враги, как российские, так и иностранные, отождествляли его победы и последующее церковное служение с примером Константина. Действительно, до самого конца своего царствования Иван IV утверждал, что владение и использование им креста-реликвии, созданного при святом императоре по образу его чудесного явления, освящало всё Московское царство.

Г. М. ЗЕЛЕНСКАЯ

## «НЕБЕСА НЕБЕС» В ИКОНОГРАФИЧЕСКОМ И ИЕРОТОПИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАТРИАРХА НИКОНА

*«Из миров один сотворен прежде.  
Это — иное небо, обитель богоносцев,  
созерцаемая единым умом, пресветлая,  
в нее вступит впоследствии человек Божий,  
когда, очистив ум и плоть, совершится богом.»*

Свт. Григорий Богослов

Образы мира горнего — парадигма иконоческого творчества Святейшего Никона, что прослеживается во всех произведениях церковного искусства, связанных с его именем. Тема духовного неба занимает центральное место в иконографии антиминов, икон, изразцовых композиций и колоколов, созданных под руководством первосвященника.

Одно из первых знаковых деяний Патриарха — изготовление Московским Печатным двором антиминов со специальной иконографией, которая, используя изводы воздухов и плащаниц, объединила темы Положения во гроб, Оплакивания Христа и Небесной литургии (ил. 1, 2)<sup>1</sup>.

Для первосвященника была важна догматическая полнота и наглядность антиминовской гравюры. Изображая смерть Спасителя как искупительную жертву, следовало показать, что на Крест была вознесена Пресвятая Троица, гроб же Господень «несть гроб, но престол Божий, олтарь небесный, и покоище Святого Духа, и одр небеснаго царя»<sup>2</sup>. Предстояло совместить центральное изображение Креста Господня, характерное для Оплакивания, с образом Пресвятой Троицы, традиционным для большинства изводов Положения во гроб. В композиции плащаниц и воздухов XVI — первой пол. XVII в.



1.  
Антиминс из церкви св. ап. Филиппа и св. Филиппа митрополита.  
Москва. 1656 г. Атлас, холст, гравюра на дереве, краски, чернила, полуустав.  
Музеи Московского Кремля

эта задача решалась изображением Господа Саваофа или Троицы Ветхозаветной на верхнем поле и сегмента неба со Св. Духом в виде голубя в среднике<sup>3</sup>. Если поля заполняли надписи, в небесной сфере средника помещался образ Св. Духа с исходящими тремя лучами, знаменующими Пресвятую Троицу<sup>4</sup>, или, как в Строгановском лицевом шитье, — Троицы Новозаветной в изводе Предвечного совета<sup>5</sup>.

Вместе с тем, существовал извод, послуживший непосредственным образцом для антиминосной гравюры. Он представлял в сегменте неба на среднике Господа Саваофа, из уст Которого к лику Христа, лежащего во гробе, нисходит в лучах Св. Дух. Эта композиция изображена на плащанице 1649 г. из Ново-Спасского монастыря (ил. 3)<sup>6</sup> и на воздухе того же года из церкви Воскресения Христова «в Панех»<sup>7</sup>.



2.  
Антиминс из церкви прп. Макария Желтоводского. Москва. Вт. пол. 1650-х гг.  
Выдан в 1660 г. Холст, гравюра на дереве, чернила, полуустав, скоропись.  
Церковно-археологический музей истории Нижегородской епархии при Печерском  
Вознесенском мужском монастыре

Оба произведения были хорошо знакомы патриарху Никону, бывшему в 1646–1649 гг. архимандритом Ново-Спасской обители, а в 1649–1652 гг. — митрополитом Новгородским. Каменный Воскресенский храм, строение купцов Юдиных, находился на Ильинской улице в Китай-городе близ подворья Новгородского архиерейского дома. В 1657 г. церковь с кладбищем и земельным участком была передана Воскресенскому монастырю Нового Иерусалима для создания подворья<sup>8</sup>.

Несомненная осведомленность Святейшего Никона в деталях иконографии плащаницы и воздуха 1649 г. позволяет говорить о целенаправленном выборе образцов для антиминосной гравюры и о творческом их переосмыслении. Святоотеческой основой новой иконографической схемы послужило сочинение блж. Симеона Солунского о таинствах



3.  
Планица «Положение во гроб». Москва. 1649 г.  
Вклад княгини Ф. В. Сицкой в московский Ново-Спасский монастырь.  
Музеи Московского Кремля

церковных, где храм истолкован как «обитель Троицы» и где детально изложена символика престола, которому тождественен антиминс:

«Храм, как дом Божий, изображает собою весь мир... и, знаменуя это, разделяется на три части, потому что и Бог — Троица...

Священный алтарь служит образом пренебесных и горних (обителей), где, говорят, находится и престол невещественного Бога, то есть, место Его упокоения; его изображает трапеза...

Трапеза посреди святилища являет гроб Христов и таинство страдания, в котором совершается всемирная и живая жертва; здесь Спаситель и почивает, как Бог, и закаляется, как человек».

Ковчег под трапезой «служит вместо гроба, и в нем полагаются мощи убиенных за Христа: потому что здесь воистину гроб и место погребения Христова».

Собрание верующих, «питающихся от трапезы, составилось от всех концов земли и созвано четырьмя Евангелия-

ми... Посему и на четырех углах непокрытой еще трапезы полагаются части ткани с именами Евангелистов».

За жертвенником стоит «орудие жертвы — божественный крест. Он бывает четверочастный, ради Пригвожденного на нем, сотворившаго и содержащаго небесное и земное... соединившаго небесное с земным, нисшедшаго с неба на землю и с земли вознесшагося на небо». Крестом Спаситель преподавал нам «учение о таинстве Троицы, большим древом знаменуя высочайшаго Отца, промышляющаго о нас земных, а поперечным — самага Сына и Духа, которыми Он, как бы руками, воссозидает нас».

Внешний вид храма «означает видимый мир, и поелику алтарь здесь знаменует небо, то он и имеет вид полукружия... в знаменованье горних небес».

Воздух символизирует «твердь, где утверждаются и звезды, и плащаницу: ибо им часто объемлется (тело и кровь) Иисуса, умершаго и миром помазаннаго... Таким образом, здесь ясно изображается как бы в сокращении все таинство»<sup>9</sup>.

О всестороннем осмыслении иконографии первого печатного антиминса свидетельствует изданное в «Скрижали» письмо патриарха Константинопольского Паисия с ответами на вопросы Святейшего Никона. Изъясняя литургию, вселенский патриарх отметил изменение семантики антиминса в процессе богослужения: сначала он знаменует плащаницу, а затем — Гроб Господень<sup>10</sup>.

Антиминсная гравюра совмещает в центре композиции изображения Пресвятой Троицы и Голгофского Креста благодаря объединению средника с верхним полем полукружием «горних небес», где представлен Господь Саваоф в обрамлении облаков. Правой опущенной рукой Он благословляет, в левой держит перед грудью державу — символ Царствия Небесного. Из уст Саваофа исходят лучи, которые пересекают верхнюю перекладину Креста и ниже ее прерываются ореолом с образом Св. Духа в виде голубя. Средник, увенчанный высоким полукруглым завершением, подобен изображению в разрезе храма (алтаря) с образом Господа Саваофа в куполе (конхе), что нередко встречается в древнерусских фресках XVI–XVII вв.<sup>11</sup>

На антиминсе полуфигура Саваофа слегка повернута влево, глава склонена по направлению благословляющей десницы. Поза и жест семантически связаны с надписью в две строки по сторонам небесной сферы: «Освятися (слева) олтарь Го-



спода Бога (справа) / и Спаса нашего (слева) Иисуса Христа. В церкви (справа)». Дальнейший текст с названием храма, дат от сотворения мира и Рождества Христова, а также с титулами царя и патриарха, при которых напечатан антиминос, размещен на боковых полях и нижней кайме. В контексте начальных строк надписи образ Сафаофа знаменует благословение Божие, подаваемое данному алтарю и престолу, где на антиминосе поставляются во время Евхаристии Святые Дары.

Учение о таинстве Пресвятой Троицы и об искупительной жертве Спасителя «преподает» и антиминосный Голгофский Крест с орудиями Страстей Христовых. Копие и губка перекрещиваются, лестница нижним концом касается нимба прав. Никодима, а сверху опирается на центральную перекладину, обогащая свое значение метафорой из церковных песнопений: «...широта Креста и долгота небеси равна есть. О божественныя лестницы, еюже восходим на небеса»<sup>12</sup>.

В изображении Креста использована редкая для русского искусства середины XVII в. деталь: титло пространственно отделено от вертикального дерева, крепится к нему тонким бруском и примыкает к облакам, обрамляющим фигуру Саваофа. Эта иконография характерна для живописи поздней готики и раннего Возрождения, однако встречается и в греческом лицевом шитье, о чем свидетельствует, в частности, плащаница «Положение во гроб» 1460 г. из монастыря Св. ап. Иоанна Богослова на о. Патмос. В Москве извод использовался в конце XVII ст. в иконописи<sup>13</sup> и миниатюре<sup>14</sup> наряду с другими, более традиционными<sup>15</sup>. Вариативность изображения титла характерна и для творчества патриарха Никона. Семиконечные Кресты в монастыре Ставрос на Кий-острове и в Голгофской церкви Нового Иерусалима, изготовленные из палестинского кипариса в меру Креста Господня, завершены перекладиной, прикрепленной заподлицо к верхнему концу вертикального дерева. Именно эту форму титла видим на антиминосе из деревянной домово́й церкви патриарха Никона, сооруженной на южном прясле городской стены Воскресенского монастыря и освященной в 1665 г. в честь свв. Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова (ил. 4)<sup>16</sup>.

В данном изводе верхняя перекладина Креста воспринимается как часть крестного дерева, а не как прибитая к нему «дщица». Изображение же таблички, пространственно отделенной от вертикали дерева и поднятой до «горних небес», акцентирует вневременные аспекты Распятия. По словам свт.



4. Антиминс из церкви Трех святителей. Воскресенский монастырь Нового Иерусалима. 1665 г. Холст, гравюра на олове (?), подкраска, чернила, полуустав. Государственный Исторический музей

Иоанна Златоуста, всё, сделанное в поношение Спасителя, «служило к подтверждению истины», и Пилат, объявив на трех языках, что Христос — «Иисус Назорянин, Царь Иудейский» (Ин. 19:19), «положил, как бы на победном памятнике, надпись, которая издает величественный голос и возвещает Его победу, и провозглашает царство»<sup>17</sup>. Не случайно титло на антиминосах 1650-х гг. изображено без текста, что подчеркивает его полисемантическую знаковость.

Гравюра «Положение во гроб», созданная при патриархе Никоне, органично синтезировала исторические, символические, гимнографические и литургические образы, характерные для иконографии воздухов-плащаниц XV — первой половины XVII вв. Антиминсы печатались тысячными тиражами и продолжали выдаваться монастырским и приход-



5–6.  
Фрагменты «среднего» колокола.  
Изображение херувимов с лицом человеческим и львиным. Воскресенский монастырь Нового Иерусалима. 1666 г.  
ГБУК МО «Музей „Новый Иерусалим“»

ским церквам не только после оставления Святейшим Никоном кафедры (1658 г.), но даже после его низложения и ссылки (1667 г.)<sup>18</sup>. Безупречная богословско-художественная формула изображения оказывала влияние на иконографию «Положения во гроб» вплоть до начала XVIII в. В лицевом шитье при ее воспроизведении сохранялось иногда и пространственное выделение титла<sup>19</sup>.

Новое осмысление «инога неба» отличает лицевые колокола, вылитые в Новом Иерусалиме «тщанием и труды»

патриарха Никона. Кампан — «святая вещь», неразрывно связанная с воздушной стихией. Силой Божией посредством колокольного звона совершается освящение самого воздуха. Услышав глас кампана, отступают «противныя воздушныя силы», утоляются и утихают бури «и вся вредная воздухов злорастворения»<sup>20</sup>.

Согласно толковательной надписи на 500-пудовом Воскресенском колоколе (нач. 1660-х гг.), форма кампана символизирует «нераздельное Троицы всеприличное бытие»: «начальное коло, не имущее конца, безначального Отца, собезначальное горнее кояго венца, собезначальное рождение Сына от Отца, а звукогласное исхождение около венца, исхождение Святаго Духа от Отца». Кампан, являя образ Пресвятой Троицы, семантически подобен храму, что отражает вылитое на нем ктиторское изображение патриарха Никона, который «в правой руке держит церковь, а в левой колокол»<sup>21</sup>.

Уникальна и символично-семантическая программа 300-пудового Всехсвятского колокола (1664 г.), представлявшего собой лицевую годовую Минею. Кампан осмыслялся как пространственная икона, «первороденных показующе Церковь, яко горния образ содержащу» (икос канона Всем святым).

Для церковного художества Нового Иерусалима характерно разнообразие иконографических изводов, что относится и к изображению Сил небесных. На 100-пудовом Трехсвятительском колоколе шестикрылые херувимы осеняют арки с изображением свв. Иоанна Златоуста, Василия Великого и Григория Богослова. Поверхность двух «средних» колоколов опоясана текстом исторической «летописи», а в нижнем венце между орнаментальными поясами изображены херувимы того же извода: средние крылья подняты, нижние и верхние скрещены. В орнаменте чередуются крупный цветок на коротком стебле с длинными пальмовидными листьями и «лице львово», обрамленное двумя симметричными завитками, концы которых волнообразно переплетаются с листьями цветка (ил. 5–6).

В изразцовом убранстве Воскресенского собора херувимы с лицами человеческими и львиными представлены во фризах колокольной<sup>22</sup>, на капителях полуколонок иконостасов Архангельского и Предтеченского приделов, в портале Голгофской церкви. Семантика иконографии восходит к видению пр. Иезекииля храма, где на стенах снаружи и внутри были



7.  
Изразец с изображением херувимов  
из иконостаса церкви Всех святых  
под колокольной Воскресенского монастыря

изваяны «херувимы и финики» и было «два лица херувиму: лице человеческо... и лице львово» (Иез. 41:17–19). Видение пророка относилось к Дому Божию «будущего века» и к «Святой Церкви Христовой»<sup>23</sup>.

Во фризе иконостасов Предтеченского придела, церкви Всех святых под колокольной и в наличниках сдвоенных окон крестовой части собора использованы изразцы сложного профиля: на верхней лицевой пластине изображен херувим с юношеским ликом и горизонтально распростертыми крыльями, а на нижней пластине — херувим со стилизованным «лицом» льва и крыльями-завитками (ил. 7)<sup>24</sup>.

Образ льва в символике Ангелов «означает господственную, крепкую, непреодолимую силу и посильное уподобление непостижимому и неизреченному Богу в том, что они таинственно закрывают духовные стези и пути, ведущие при Божественном просвещении к Богу». В колокольном литье и архитектурной керамике Нового Иерусалима «лица львовы» — это та «несообразность» в изображении Сил небесных, которая показывает, что «они превыше всякой вещественности», и побуждает «отвергать все материальные свойства... научая чрез видимое благоговейно возноситься к невидимому»<sup>25</sup>. Значимы и другие аспекты символа. Так, прп. Антоний Великий сравнивает лица Ангелов в видении пр. Иезекииля с духовным

возрастанием монахов: «Кто, усовершенствовавшись в правилах общежития, исходит в уединение и вступает в борьбу с невидимыми демонами, тот уподобляется лицу льва, царя диких зверей»<sup>26</sup>.

Изобразительные мотивы колоколов являли чувственному взору «Небеса небес» — место жизни вечной с Богом и в Боге, где «праведник яко финик процветет» (Пс. 91:13). Эта метафора распространяется на храм Воскресения Христова, задуманный патриархом Никоном как «великая церковь» Всех святых с приделами по числу дней в году<sup>27</sup>, и на Кийский Крест-реликварий — пространственный образ Собора всех святых, где частицы мощей угодников Божиих с серебряными гравированными иконками над ними сгруппированы по чинам святости, лучеобразно расходясь от ковчежца в средокрестии к концам крестного дерева. В ковчежце, ныне утраченном, хранились наиболее чтимые святыни, в том числе — «часть святая пречистая Кровь Господня» и «часть от святых Ризы Господни»<sup>28</sup>. Малый реликварий был прямоугольным, с фигурным завершением в виде двух боковых полукруглых арок и повышенной центральной, трехлепестковой, над которой помещался резной афонский крест, что зрительно уподобляло ковчежцу храму<sup>29</sup>.

Композиция оформления Кийского Креста, включающая частицы «недоведомых святых» и паломнические евлогии в обрамлении серебряных вызолоченных звезд, воплощает гимнографический образ «церковного неба», на котором «явившиеся святии, яко звезды многосветлыя» (канон Всем святым). Это торжествующая «Церковь Сионская», где Крест — «чудный свет и вечное солнце» — предстает образом древа жизни (Откр. 22:1–2), «стоящего у исходов воды от ребра Христова и давшего плод свой во время свое»<sup>30</sup>.

Образ райского древа в соборах патриарших монастырей создавали и необычные паникадила. Так, для Иверона на Валдае Святейший Никон «выписал из франкских земель люстру, т. е. большой полиелей, из желтой меди, величиною с большое дерево, с цветами, птицами и неопикуемыми диковинками»<sup>31</sup>.

Изразцовое убранство Нового Иерусалима, воплощая тему рая разнообразием растительных мотивов, отражает и представления о четырех стихиях, прежде всего, — о воздухе, населенном Силами небесными, которых «тмы тем и тысячи тысяч» (Откр. 5:11), «потому что бесчисленно блаженное во-



8. Фрагмент восстановленного изразцового наличника на южном фасаде церкви Всех святых



9–10. Фрагменты фронтона алтарного окна на восточном фасаде церкви Всех святых с изображением головки ангела и «поющего» херувима с лицом львиным. В процессе реставрации. Фото начала 2010-х гг.



11–12. Архитектор Л.Э. Тепфер. Изразцы с изображением херувима и «окрыленного винограда» на архивольте портала Успенского придела Воскресенского собора. Бумага, акварель. 1982 г. ГБУК МО «Музей „Новый Иерусалим“»



инство премирных Умов»<sup>32</sup>. Изображениями Сил небесных изобилуют керамические фризы, порталы, наличники окон и особенно иконостасы Воскресенского собора.

Не имеет аналогов орнаментальная композиция, в центре которой — оплечная головка Ангела, а над ним — стилизованное «лице львово», в чью открытую пасть вписаны первые слова ирмоса 4-й Песни Пасхального канона св. Иоанна Дамаскина: «На божествене стражи богогл[аголивый Аввакум]» (ил. 8, 9–10).

Семантика изображения обусловлена текстом Священного Писания (Авв. 2:1) и 45-м Словом на Пасху свт. Григория Богослова, где описан муж в образе Ангела, «восшедший на облака» и возгласивший Воскресение Христово<sup>33</sup>. Это Слово, послужившее источником поэтики ирмоса, читается, соглас-



13.  
Кувуклия  
Гроба  
Господня  
в Новом  
Иерусалиме.  
Архивольты  
изразцовой  
аркады

но уставу, перед 4-й Песнью Пасхального канона. Патриарх Никон использовал цитаты из него при составлении изразцовой святоотеческой надписи «Отдадим Образу пообразное...» в ротонде Воскресенского собора<sup>34</sup>, что позволяет рассматривать надпись и композицию с началом ирмоса как единый семантико-символический комплекс.

Иконография Сил небесных включает два извода еще одной уникальной композиции, предназначенной для архивольтов арок<sup>35</sup>. Один рапорт состоит из двух изразцов. На левом представлен херувим между клубящимися сине-голубыми облаками, от которых нисходят пять лучей. Два из них — на втором изразце, где изображен «окрыленный виноград» в виде золотого контура короны с крестом, несомой двумя парами белых крыльев — распростертой нижней и поднятой верхней. В центре венца-короны — крупная виноградная гроздь, по сторонам — две малые (ил. 11–12).

Второй извод, с рапортом из одного изразца, — без херувимов. Между венцами изображен сегмент неба, обрамленный облаками в виде белой, волнистой с обеих сторон дуги, из которой исходят широкие остrokонечные лучи: на каждом изразце по три луча в верхних углах. Нумерология в обоих изводах символична: три луча знаменуют Пресвятую Троицу, два луча по сторонам короны в первом рапорте — двуединую природу Богочеловека Христа.

Символично-метафорическая композиция означает Вознесение Христово, интерпретированное как восхождение Спасителя на небеса вместе с праведными душами, искупленными Его Кровью. В творениях Святых отцов этот образ основан

на Евангельских словах Господа: «Аще Аз вознесен буду от земли, вся привлеку к себе» (Ин. 12:32). По словам прп. Макария Великого, кровь Христова «нас соделала окрыленными, потому что дала крыла Святаго Духа невозбранно воспарять в воздухе божества». Свт. Афанасий Великий в толковании псалмов пишет, что выражение «И взыде на Херувимы, и лете, лете на крилу ветреню» (Пс. 17:11) «изображает Вознесение», а свт. Кирилл Туровский на основании этого стиха полагает, что возносящийся Господь «имел с Собой и души человеческие, которые вознес на небеса в дар Своему Отцу и поселил в горнем граде»<sup>36</sup>.

Изразцы с изображением «окрыленного винограда» во многом экспериментальны. Вероятно, они изначально предназначались для аркады на фасадах Кувуклии Гроба Господня. Архивольты опираются здесь на колонки с изобразительными образами Евхаристии, и семантика их рапортов знаменует завершение Божественной литургии. Возглас священника «Вознесися на небеса, Боже, и по всей земли слава Твоя» звучит «в напоминание о телесном Вознесении Господа нашего Иисуса Христа и о будущем вознесении нас, обожженных, в Царствие Небесное»<sup>37</sup>. Композиция на архивольтах символизирует «превысшее небо», где пребывают праведники и где «Господь Бог освещает их» (Откр. 22:5).

На замковом камне аркады Кувуклии помещен изразец, изображающий херувима со сложенными крыльями; пространство между архивольтами заполняют херувимы, у которых верхние и нижние крылья скрещены, а средние — распростерты. Силы небесные, населяющие верхнюю часть аркады, создают наряду с «окрыленным виноградом» образ мира горнего, путь в который открыла человечеству Крестная Жертва Спасителя (ил. 13).

Поиск новых изобразительных образов отражает композиция на изразце из современных археологических находок, где представлен потир, обрамленный внизу завесой — символом Тела Христова — и осененный херувимом, покрывающим крылами чашу. Основой для этого изображения служат слова Спасителя: «сия чаша Новый Завет есть в Моей Крови» (1 Кор. 11:25), а также уподобление Плоти Христовой завесе, открывшей вход «во святилище», то есть в Царствие Небесное (Евр. 10:9–20).

Новонайденный изразец относится, по-видимому, к концу XVII в. В таком случае он свидетельствует о создании новой

иконографии в архитектурной керамике Воскресенского монастыря при пострижении Святейшего Никона архимандрите Никаноре (1686–1698), когда завершалось строительство обители. В то время ценную мастерскую возглавлял «изразешной монах» Анания, выходец из Киева<sup>38</sup>.

Связи патриарших монастырей с Малой Россией и внимание их насельников к украинской книжности<sup>39</sup> способствовали возможности включения в орнаментику деревянной резьбы и ценного убранства Нового Иерусалима маска-



14.  
Фрагмент изразцового портала Успенского придела Воскресенского собора. Постамент грушевидной колонки с изображением маскарона

ронов, широко распространенных в искусстве юго-западной Руси в качестве охранителей от «духов злобы поднебесных» (Еф. 6:12).

Маскароны в изразцах Нового Иерусалима использованы только в порталах, на постаментах грушевидных колонок. Изображение представляет композицию, в которой завитки, кружки и фигурные овалы образуют глаза, брови, рот и бороздку антропоморфного маскарона (ил. 14).

Элементы растительного орнамента органичны и для гротескных маскарон в резьбе двустворчатых Красных врат Воскресенского собора. Они изображены в профиль и анфас, с открытыми «кричащими» ртами (ил. 15–17).

Этот и другие типы маскарон, восходящие к античной традиции, были излюбленным мотивом западноевропей-



15–17.  
Красные врата Воскресенского собора. Фрагменты резьбы с изображением «кричащих» маскарон. Мастера патриарших монастырей. Кон. 1650-х — первая пол. 1660-х гг. Дуб, резьба, золочение

ской и украинской книжной графики XVII в.<sup>40</sup> Вместе с тем на вратах изображены этнические маскароны, близкие портретам малороссийских казаков — защитников Православия (ил. 18–19).

Гибкая пластика разновысотной резьбы по виртуозно стилизованному рисунку создает образы пожилых панов с высоким морщинистым лбом, в толстых свисающих усах, заостряющихся книзу. Пышный головной убор увенчан плюмажем и откинут набок. Все изображения, будучи парными, индивидуальны и представляют уникальное явление не только для России, но и для Украины, где охранительное значение маскарон обусловило их использование в разных видах православного искусства, в том числе — на антиминсах<sup>41</sup>.



18–19.  
Красные врата Воскресенского собора.  
Фрагменты с изображением маскаронов «казацкого» типа.  
Конец 1650-х — первая пол. 1660-х гг.  
Мастера патриарших монастырей. Дуб, резьба, золочение.

Следует отметить общность произведений церковного искусства, связанных с личностью Святейшего Никона. Так, извод шитого жемчугом херувима на клобуке, снятом с главы патриарха при его низложении на Московском Соборе 1666–1667 гг., идентичен херувимам на колоколах Нового Иерусалима. Вариативность иконографии и множественность Сил небесных характерны для лицевого шитья на богослужебных облачениях первосвятителя. К примеру, оплечье его Похвальского саккоса 1655 г. сплошь покрыто изображением профильных и прямоличных херувимов<sup>42</sup>. Традиционный образ «неба нового» являют епитрахили патриарха, где святые представлены на фоне звезд, луны и солнца<sup>43</sup>.

Необычен извод иконы «Глава св. Иоанна Предтечи», написанной в Воскресенском монастыре в сентябре 1666 г. и отправленной в Москву вместе с письмом царю Алексею Михайловичу. Патриарх Никон сообщал, что он, получив известие о крещении царевича Иоанна, «в нищих своих вещех... не обретох достойных» для дара новорожденному. «И помыслив, трудами своими чтити паче, нежели златом, и серебром... написав икону святаго славнаго Пророка и Предтечи Крестителя Господня Иоанна отсеченную главу его, и мало святых его крови утвердив в тую таблицу, послал во вечное

благословение и поклонение сыну вашему, а нашему государю царевичу... Иоанну Алексеевичу»<sup>44</sup>.

Выбор сюжета определил день тезоименитства царевича 29 августа, в праздник Усекновения главы св. Иоанна Предтечи. В центре иконы изображено на серебряной чаше золотое блюдо с главой Крестителя Христова, по сторонам которого — два Ангела, стоящие на облаках (ил. 20).

На бортике блюда внизу помещен круглый ковчежец, над ним — надпись: «...истая кровь мученика... Иоанна Предтечи». В верхней части иконы — увенчанный крестом картуш с надписью, чье содержание делится на две части. В первой излагается история усекновения главы св. Иоанна, составленная из трех Евангельских цитат (Лк. 3:19–20, Мк. 6:17–20, Мф. 14:6–11). К последнему стиху о дочери Ироди-



20.  
Икона «Глава св. Иоанна Предтечи».  
Воскресенский монастырь Нового Иерусалима. 1666 г.  
Дерево, левкас, темпера. 71,2×69,4 см.  
Музеи Московского Кремля

ады, которая, приняв блюдо с главой пророка, «отнесе матери своей» (Мф. 14:11), добавлено: «и бысть ей в вечное неблагословение». За этим следует дарственная часть надписи: «Ныне же дни ради Рождества и благородного царевича и великаго князя Иоанна Алексеевича, Крестителя Христова Иоанна ново глава его вапными писмены воображается и яко четвертое обретение почитается и благородному царевичю Иоанну в вечное благословение подносится. Нам же нищим богомолцем благодать открывается». Далее истолковывается имя царевича, означающее «милость и дар, и милосердие и благодать Господня»<sup>45</sup>.

Новизна изображения, которое «яко четвертое обретение почитается»<sup>46</sup>, относится и к изводу иконы, и к его интерпретации. Близкий аналог — фамильная святыня князей Каллимахов, вложенная в Афонский Пантелеимонов монастырь<sup>47</sup>, не имеет изображения Ангелов и точной датировки. Образ, созданный в Новом Иерусалиме, представляет иконографическое творчество патриарха Никона в контексте авторских надписей, расширяющих смысловое пространство изображения.

Усекновение главы св. Иоанна традиционно осмысливается как жертвенное убиение, предварившее крестную смерть Спасителя. Эту тему отражает и Кийский Крест, в центральной части которого помещена иконка Предтечи в изводе «Ангел пустыни», а также частица мощей пророка «и святая кровь его»<sup>48</sup>.

Все детали образа 1666 г. символичны. Золотое блюдо подобно дискусу, его бортик образует вокруг главы нимб, а лучеобразная штриховка на слегка углубленном зеркале — сияние. Лик выражает «спокойствие и мир... показывая, что и самая лютая смерть не может возмутить души мученика»<sup>49</sup>. Губы св. Иоанна полураскрыты, соответствуя преданию о языке пророка, продолжавшем и после усекновения главы обличать беззаконие<sup>50</sup>, за что Иродиада исколола его иголками. Пятно крови в волосах указывает на святыню, вложенную в ковчежец. Над изображением Ангелов надписи: «Иродиа главой Иоанна Крестителя играише» / «Но аггли на то беззаконнаго ради оубитва рыдахои». Скорбящие Силы небесные создают семантическую параллель с Оплакиванием Христа. Традиционен жест печали одного из Ангелов, закрывшего щеку ладонью, у другого руки молитвенно подняты перед грудью. «Четвертое обретение» главы св. Иоанна Крестителя

акцентирует тему скорби о незаконном убийстве, тогда как исторические обретения являют «богосозванное торжество», где все «ангельское воинство» воспевают «хвалебную песнь, ибо им любезен всечестной праздник»<sup>51</sup>.

Икона создавалась Святейшим Никоном как архипастырское поучение о праведности обличения незаконной власти имущих и неизбежности кары за них свыше. Эта тема, присутствующая в агиографии, гомилетике и гимнографии Усекновения и Обретения главы св. Иоанна Предтечи, впервые доминировала в иконописном сюжете. Патриарх, составивший в начале 1660-х гг. для государя Алексея Михайловича сборник выписок из «Нравственных правил» свт. Василия Великого<sup>52</sup>, продолжал свои «наставления царю», придавая им новый оттенок смысла, созвучный библейскому: «суд жесточайший преимущественно бывает» (Прем. 6:5). Силы небесные скорбят о Предтече — Ангеле Господнем во плоти (Мф. 11:10), но их рыдание относится и к погубленным душам тех, кто причастен к его смерти. «По правилу... священной любви жалеем убийц», — говорит в Слове на память Усекновения главы св. Иоанна Предтечи свт. Геннадий Схоларий<sup>53</sup>.

Образы «неба небес» в иконографии и иеротопии патриарха Никона представляют единое целое, как, например, в структуре изразцовых трехъярусных трехпролетных иконостасов в приделах «Написания титла», «Разделения риз» и «Поругания Господня» за алтарем Воскресенского собора. Их местный ряд, состоящий из трех дверных проемов, вместе с тремя проходами на западной стене Успенской церкви, именуемой «Темница», уподобляет восточную часть храма ограде нового Иерусалима (Откр. 21:12–13) и создает предпосылки для изменения традиционного состава высокого иконостаса (ил. 21).

Зодческий замысел соборных храмов патриарших монастырей предполагает 3-ярусное богослужбное использование пространства: внутрискладные лестницы соединяют первый этаж с западными хорами и хорами в центральной главе. Эта особенность, напоминая о храме Божиим, где «от долних восходят на горняя, а от средних на трекровная» (Иез. 41:7), формирует в Новом Иерусалиме, наряду с приделами-главами и кровлями-гульбищами, зримый образ храма-града.

В каждой из обителей Святейшего Никона семантика «умного неба» имеет свою программу, выражающую разные грани эсхатологических, богословско-символических и цер-





21.  
Изразцовый иконостас заалтарного придела Воскресенского собора с изображением херувимов в капителях полуколонн и над пролетами третьего яруса

ковно-исторических аспектов образа-парадигмы. Это прослеживается в топонимике престолов, отражается в иконографии иконостасов и оформлении святынь. Так, Кийский монастырь, согласно вкладной надписи патриарха на колоколе 1657 г., посвящен Всемиловитому Спасу и Кресту<sup>54</sup>. Богослужебные тексты праздника, совершаемого 1 августа (по ст. ст. здесь и далее), прославляют «небесный крест», который «воздух озаряет» и «освящает мира концы». В стихирах звучит тема Воздвижения Креста Господня, тропари Канона Всемиловитому Спасу воспевают торжество Церкви Небесной, когда ликуют «Ангельская чиноначалия», лики пророков, апостолов и мучеников, и возносятся ко Господу молитвенное прошение освятить, возвысить, возвеличить и утвердить Церковь земную<sup>55</sup>. Посвящение монастыря опре-

делило состав, схему расположения и оформления святынь Кийского Креста, где «Небеса небес» отражены совокупностью образов Собора всех святых, лицевой годовой Минеи, евлогий Иерусалима, Константинополя и Афона. Оно же обусловило агиотопонику престолов. Соборная церковь Ставроса наименована в честь Воздвижения Креста Господня, надкладная — Происхождения (изнесения) Честных древ Животворящего Креста, кладбищенская посвящена Всем святым. Деревянную Крестовоздвиженскую церковь патриарх Никон после возведения каменного храма переосвятил в честь Собора Архистратига Михаила и прочих Небесных Сил бесплотных. Надвратная церковь, ныне утраченная, была посвящена Иверской иконе Пресвятой Богородицы — Путеводительницы и Вратохранительницы, Которая «скверным и нечистым возбраняет вход» в Царствие Небесное.

В связи с крестоцентричностью творчества патриарха Никона уместно привести значимое для темы «иноного неба» святоотеческое толкование Распятия: «Иисус Христос, подъявший смерть за всех не где-либо на земле внизу, но в самом воздухе распротер руки, дабы явным стало... что Он, ниспровергши диавола, имеющего особую силу в области воздушной, вновь открывает нам доступ к небу и делает его свободным»<sup>56</sup>.

Возведение патриарших монастырей предварялось и сопровождалось перемещением на огромные расстояния чудотворных «святых вещей». Многодневные шествия по Руси раки с мощами свт. Филиппа, митр. Московского, Иверской иконы Божией Матери и Кийского Креста совершались с остановками, молитвами в походных шатрах, крестными ходами, молебнами, поклонением святыням, изготовлением их подобий. Эти торжества осеяли Божественной благодатью землю, воду и воздух, освящали обширные территории, где впоследствии водружались в честь памятного события Кресты, устраивались приделы в церквах, строились часовни. Сакральное пространство обителей Святейшего Никона, включавшее вотчины, подворья и приписные монастыри, было интегрировано с окружающей средой, друг с другом и с путями, их соединявшими, создавая икону «будущего века», когда «Бог будет всё во всё» (1 Кор. 15:28).

<sup>1</sup> *Желтов М. С., Попов И. О., Силкин А. В.* Антиминс // ПЭ. Т. II. М., 2001. Сс. 489–493; *Вилкова М. В., Желтов Михаил, диак.* Воздух // ПЭ. М., Т. 9. М., 2000. Сс. 184–186. Вопрос о первом печатном русском антиминсе остается открытым. Признание таковым вологодского антиминса 1612 г. (ГИМ. Инв. № 96072/5840) ныне оспаривается, — он, по-видимому, рукописный. См.: *Чекалова И. В.* К истории изучения коллекции Вологодских антиминсов: свидетельства освящения престолов Софийского и Воскресенского кафедральных соборов Вологды // Историко-культурное наследие Русского Севера: проблемы сохранения и перспективы развития. Материалы научно-практической конференции (г. Вологда, 16–18 октября 2018). Сс. 269–273.

<sup>2</sup> Поучения св. Кирилла, еп. Туровского. Слово в неделю третью по Пасхе // Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Вып. 1. СПб., 1894. Сс. 149.

<sup>3</sup> Плащаница «Положение во гроб». 1561 г. Вклад княгини Евфросинии Старицкой в Успенский собор Московского Кремля. Смоленск, собор Успения Пресвятой Богородицы. См.: *Маясова Н. А.* Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья // Убрус. Вып. 1. СПб., 2003. С. 16; воздух «Положение во гроб». 1561 г. Вклад Владимира и Евфросинии Старицких в Троице-Сергиев монастырь. Сергиево-Посадский музей. Инв. № 408. См.: *Дроздова О. Э.* Иконография Оплакивания и Погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье // Убрус. № 3. СПб., 2005. С. 28; плащаница «Положение во гроб». 1645–1647 г. Вклад царя Алексея Михайловича в Преображенский собор московского Новоспасского монастыря. ММК. Инв. № ТК-2962. См.: *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье. Каталог. М., 2004. Кат. № 98. Сс. 296–299.

<sup>4</sup> Плащаница «Положение во гроб». 1627 г. Вклад в кремлевский Вознесенский монастырь. ММК. Инв. № ТК-2955. См.: *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье. Кат. № 83. Сс. 259–261.

<sup>5</sup> Плащаница «Положение во гроб». 1592 г. Сольвычегодск. ГРМ. ДРТ-287. См.: *Силкин А. В.* Строгановское лицевое шитье. К проблеме иконографии и стиля изобразительного искусства XVII в. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1992.

<sup>6</sup> *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье. Кат. № 104. Сс. 340–341.

<sup>7</sup> *Черненилова Л. М.* Волшебная нить. Лицевое и орнаментальное шитье XVII — начала XVIII века из собрания музей «Новый Иерусалим». Каталог. М., 2014. Кат. № 17. Сс. 64–65.

<sup>8</sup> Историческое описание Ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря, составленное по монастырским актам настоятелем оного архимандритом Леонидом. М., 1876. Сс. 663–667.

<sup>9</sup> Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Сочинения блж. Симеона, архиеп. Фессалоникийского. Т. II. СПб., 1856. Сс. 179, 185–188, 193, 131.

<sup>10</sup> Скрижаль. М., 1655–1656. Л. 146, 678.

<sup>11</sup> *Ткаченко А. А., Квливидзе Н. В.* Господь Саваоф // ПЭ. Т. 12. Сс. 181–183.

<sup>12</sup> Стихира «на хвалитех». Поется после чтения канона на Всенощном бдении в канун праздника Воздвижения Креста Господня.

<sup>13</sup> *Борисова Т. С.* Икона «Воздвижение Креста» // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. Кат. № 90. Сс. 282–283.

<sup>14</sup> Сийское Евангелие-апракос. БАН. Археогр. ком. № 339 (№ 190). Посл. четверть XVII в. F° (44,5×32 см). 945 л. Устав. Переплет. Москва. Л. 12, 100, 528, 529, 661, 684 об., 727.

<sup>15</sup> Сийское Евангелие. Л. 146, 527, 691, 874 и др. Характерно, что в антиминсах, напечатанных при патриархе Иоакиме (1674–1690), титло изображено в виде верхней перекладины Креста при сохранении иконографии «Положение во гроб» 1650-х гг.

<sup>16</sup> *Вышар Н. И., Юхименко Е. М.* Антиминс // Патриарх Никон. Облечение, личные вещи, автографы, вклады, портреты / Сост. Е. М. Юхименко. М., 2002. Кат. № 56. Сс. 124–125.

<sup>17</sup> Полное собрание творений св. Иоанна Златоуста. Беседы на Евангелие от св. ап. Иоанна. Т. 8. Кн. 2. СПб., 1902. С. 573.

<sup>18</sup> *Тихон (Затёкин), игум.* Нижегородские антиминсы XVII столетия // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». Сб. статей / Ред.-сост. Г. М. Зеленская. Вып. II. М., 2005. Сс. 124, 129–130; Троицкие антиминсы Патриарха Никона / *Макарий (Веретенников), архим.* Обитель преподобного Сергия. Сб. статей. Сергиев Посад, 2004. Сс. 111–113.

<sup>19</sup> Плащаница «Положение во гроб с избранными святыми». После 1656 — 1660-е гг. Нижегородский государственный художественный музей; воздух «Положение во гроб». Кон. XVII — нач. XVIII в. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург.

<sup>20</sup> Чин благословения Кампаны, си есть Колокола, или Звона // Требник митр. Петра Могилы. Ч. 2. Киев, 1996. (Репринт изд. 1646 г.). Л. 136–142.

<sup>21</sup> Опись Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря 1685 г., составлена дьяком Сысского приказа Борисом Ивановичем Остолоповым // РГАДА.

Ф. 1209. Оп. 4. Д. 5092. Л. 220 об.–221. Воскресенский и Всехсвятский колокола пострадали в XVIII в. от пожара и были перелиты. В 2012 г. восстановлены с воспроизведением исторических изображений и надписей.

<sup>22</sup> Памятники древнего русского зодчества снятые с природы и представленные в планах, фасадах, разрезах, с замечательнейшими деталями украшений... / Сост. и изд. при Моск. дворцовом арх. уч-ще под рук. проф. архитектуры Академии художеств Федора Рихтера. М., 1850. Л. XLIII.

<sup>23</sup> *Св. Ефрем Сирий.* Творения. Т. 6. М., 1995. С. 48.

<sup>24</sup> *Зеленская Г. М.* Символика изразцов Нового Иерусалима. М., 2012. Сс. 104–114.

<sup>25</sup> *Св. Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. Гл. XV. § 8.

<sup>26</sup> Наставления св. Антония Великого // Добротолюбие. Т. I. М., 2000. Сс. 42–43.

<sup>27</sup> *Зеленская Г. М.* Новый Иерусалим под Москвой. Аспекты замысла и новые открытия // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009. Сс. 766–769.

<sup>28</sup> *Севастьянова С. К.* Сказания о Кийском Кресте // ПА. 2017. № 4. Т. 1. Ч. 2. С. 56.

<sup>29</sup> *Зеленская Г. М.* Иеротопия Кийского Креста // ПА. 2017. № 4. Т. 1. Ч. 2. С. 72.

<sup>30</sup> *Свт. Иоанн Златоуст*. Полное собрание творений. СПб., 1905. Т. XI. Кн. I. Сс. 956, 952.

<sup>31</sup> Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Вып. 4. М., 1898. С. 63.

<sup>32</sup> *Св. Дионисий Ареопагит*. О Небесной иерархии. Гл. XIV. § 1.

<sup>33</sup> *Свт. Григорий Богослов*. Творения. Т. 1. СПб., б. г. Сс. 661–662.

<sup>34</sup> *Зеленская Г. М.* Святыни Нового Иерусалима. М., 2002. Сс. 115–116.

<sup>35</sup> *Зеленская Г. М.* Символика изразцов Нового Иерусалима. Сс. 126–133.

<sup>36</sup> Наставления св. Макария Великого о христианской жизни // Добро-толюбие. Т. 1. М., 2000. С. 152; *Свт. Афанасий Великий*. Толкование на псалмы. М., 2011. С. 59; Слово на Вознесение Господне. *Св. Кирилл, еп. Туровского* // Церковная проповедь на двенадцатые праздники. Ч. 1. Киев, 1904. С. 212.

<sup>37</sup> *Уминский Алексей, прот.* Божественная Литургия. Объяснение смысла, значения, содержания. М., 2012. Сс. 153–154.

<sup>38</sup> Историческое описание... Сс. 412, 415; *Харламович К. В.* Малорос-сийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. Казань, 1914. Сс. 275–276, 300.

<sup>39</sup> *Зеленская Г. М.* Новый Иерусалим и Малая Россия в XVII веке // Рус-ский мир в мировом контексте. Сб. статей и материалов всерос. заочной науч. конференции с междунар. участием «Человек и мир человека» / Ред.-сост. С. К. Севастьянова. Рубцовск, 2012. Сс. 145–196.

<sup>40</sup> См.: Патерик, или Отечник Печерский. Киев, 1661. Л. 223; *Иоанникий (Галатовский), иером.* Ключ разумения. Киев, 1659. Л. 197 об.; Мессия правдивый. Киев, 1669. Л. 4 об. 3-й пагинации.

<sup>41</sup> Напр., антиминос, освященный в 1694 г. архиеп. Черниговским Иоанном (Максимовичем). См.: *Алексеева М. А.* Малоизвестные произведения рус-ского искусства XVII — первой половины XVIII в. — гравированные анти-минсы // Памятники культуры. Новые открытия. 1982 г. М., 1984. С. 437.

<sup>42</sup> *Маясова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье. Кат. № 108. Сс. 318–321.

<sup>43</sup> *Черненилова Л. М.* Волшебная нить. Кат. № 83. Сс. 196–198.

<sup>44</sup> *Севастьянова С. К.* Эпистолярное наследие патриарха Никона. Переписка с современниками: исследование и тексты. М., 2007. С. 434.

<sup>45</sup> *Маркина Н. Д.* Икона-мошевик «Глава Иоанна Предтечи» // Христиан-ские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. Кат. № 97. Сс. 292–293.

<sup>46</sup> Православная Церковь празднует три чудесных обретения главы св. Иоанна Предтечи: первое и второе (24 февраля) и третье (25 мая).

<sup>47</sup> *Лазарь, монах.* Мощи и чудотворная икона Крестителя Господня Ио-анна в Пантелеимоновом монастыре на Афоне (из истории русской свято-горской обители). URL: <https://afonit.info> — Русь и Афон. Наследие Святой Горы — Русский Афон (дата обращения 25.04.2020).

<sup>48</sup> *Севастьянова С. К.* Сказания о Кийском Кресте. С. 60.

<sup>49</sup> *Каменнов В.* Иконография св. Иоанна Предтечи в восточной и западной Церкви // Православный собеседник. Казань, 1887. Июль. С. 306.

<sup>50</sup> *Свт. Иоанн Златоуст*. Полное собрание творений. Т. 8. Кн. 1. СПб., 1902. С. 982.

<sup>51</sup> *Прп. Феодор Студит*. Творения. Т. 3. М., 2012. С. 696.

<sup>52</sup> «Наставление царю» патриарха Никона. Текст // *Севастьянова С. К.* Материалы к «Летописи жизни и литературной деятельности патриарха Никона». СПб., 2003. Сс. 404–458.

<sup>53</sup> Проповеди св. Геннадия (Георгия) Схолария, патриарха Константино-польского. СПб., 2007. С. 405.

<sup>54</sup> 1825 г. Февраля 18. — Опись второклассного Онежского Крестного монастыря... // Кий-остров: История и современность: Сб. материалов научно-практической конференции. Архангельск, 2005. С. 134.

<sup>55</sup> *Миней.* Август. М., 1630. Л. 34–43 об.

<sup>56</sup> Творения иже во святых отца нашего Афанасия Великого, архиеписко-па Александрийского. Ч. 3. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1903. С. 516.

## “HEAVEN OF HEAVENS” IN PATRIARCH NIKON’S ICONOGRAPHY AND HIEROTOPY

The images of «spiritual heaven» occupied a central place in church art created under the leadership of Patriarch Nikon in 1652–1666.

The iconography of the first printed Russian antimensions synthesized compositions of shrouds and air depicting the Lord of hosts, the Holy Spirit, the Golgotha Cross, the Entombment of Christ and the Heavenly Liturgy. Being rare for Eastern Christian art, iconography depicted a «titlo» in the form of a tablet raised on a thin bar to the heaven. According to St. John Chrysostom, «titlo» with an inscription about Christ as king of Judah proclaimed to the whole world about Christ as King of Heaven.

New iconography reflects bells poured in the New Jerusalem Monastery. Patriarch Nikon associated the bell shape with the image of the Holy Trinity. All Hallows bell represented a spatial icon with the image of Mineya as a symbol of the Heavenly Jerusalem.

The tiled decoration of the Church of the Resurrection of Christ abounds with the images of heavenly hosts, including cherubs with the faces of young men or lions. This semantics is based on the vision of the prophet Ezekiel (41: 17–19) and the work of St. Dionysius the Areopagite «On the Celestial Hierarchy» (chap. XV, § 8). A metaphorical composition with cherubs in the heaven and «winged grapes» symbolizes the Savior’s ascension to Heaven with righteous souls redeemed by His Blood.

In architectural ceramics and wood carvings the ornaments of mascarons-guards from the «spirits of malice under the heavens» are unique (Eph. 6:12).

The plot of the icon «The Head of St. John the Baptist» written in 1666 as a gift to the newborn Tsarevitch Ivan Alekseyevich,

emphasizes the theme of sorrow for the murder of the prophet. It is also a teaching of the Archpastor about the righteousness of denouncing the lawless acts of kings and the inevitability of God’s punishment for them.

The sacred space of the Patriarchal monasteries with their fiefdoms and assigned monasteries occupied a vast territory, where landscapes, architecture, shrines and Church art created the image of «future age» when «God will be all and in all» (1 Cor. 15:28).

## «НЕБЕСНОЕ», ЗНАКОВОЕ И ИКОНИЧЕСКОЕ В ХРАМОВОЙ ИЕРОТОПИИ ФРАНЦИИ И МОСКОВСКОЙ РУСИ В XVII В.\*

Основная задача статьи — постановка вопроса: в какой степени по-разному (если вообще по-разному) *переживалось* прихожанами всё, что составляло в XVII веке иеротопическое «наполнение» храма в католической культуре Франции, с одной стороны, и православной культуре Московской Руси — с другой. В идеале речь должна идти именно о «переживаемом христианстве», *vésci*, в религиозной жизни приходов Франции и России<sup>1</sup>, а не о *нормах*, выраженных богословскими сочинениями, толкованиями на литургию и храмовое строительство, соборными постановлениями, катехизисами и иными подобными текстами. Однако до *vésci* в христианской культуре Средних веков и раннего Нового времени «добраться» очень сложно. А до нормативного — относительно просто. При этом очевидно, что самое *vésci* есть продукт взаимодействия норм, «спускаемых сверху» (через проповедь, богослужение, исповедь, внехрамовые обряды и пр.), и того, что видится, чувствуется, осознается «внизу» самими прихожанами<sup>2</sup>. В итоге предметом рассмотрения не могут не оказаться, во-первых, именно взаимодействие нормативного и «низового» в христианской культуре; во-вторых — продукты такого взаимодействия.

Частным ракурсом этой темы становится вопрос о «небесном» в иеротопии христианских храмов Франции и России в

\* В данной научной работе использованы результаты проекта «Границы светского и церковного в Средние века и раннее Новое время: Русь и Западная Европа», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2022 году.

XVII в. В данной статье «небесное» — это скорее метафора, а не «небеса» как часть архитектуры, иеротопии и поэтики, например, древнерусского храма<sup>3</sup>; и не небесный свод в средневековом, ренессансном или барочном храмовом искусстве Запада. Но, с другой стороны, наш предмет не сводится к одному лишь метафорическому в представлениях христиан XVII в. об их святилищах. Нас интересует, в какой степени в религиозности средневекового человека храм виделся не только физическим местом совершения служб, но и пространством, где мир дольний встречался с миром горним. Что имеется в виду?

Отвечая, поделюсь опытом любознательного туриста. В июне 1991 года, в компании бывшего протестантского пастора и замечательного историка французского протестантизма Бернара Руссея, я оказался в Шартрском соборе и впервые — в великом готическом храме с витражами. Даже в 1991 году контраст между физическим обликом и атмосферой скромного небогатого городка и громадного, наполненного воздухом и «небесами» собора был огромен. И с тех пор я возвращаюсь к одному и тому же тогда возникшему вопросу: как в Средние века (в Шартре, например) присутствие в соборе, участие в службе, созерцание витражей переживалось грубоватыми, бедноватыми, грязноватыми, неграмотными, неразвитыми, суеверными, напуганными и жизнью, и духовенством, но искренно верующими прихожанами и какое это имело значение и в их собственном социальном быту, и в каждодневном существовании католиков последующих поколений... И в чем состояли (а это особый вопрос — особенно важный, если вы россиянин) эвентуальные различия в религиозном переживаемом, в *vésci* между культурой католиков и культурой православных христиан?

Этот вопрос с легкостью проецируется на проблематику проводимых и вдохновляемых А. М. Лидовым конференций. Своды готического или барочного собора, витражи, купола или фрески с изображением небес, ангелов, святых, или купола и иконы православного храма — чем это было для верующего, для его *vésci*? Обиталище ли Бога и сил горних, или только *знак* того, что где-то обитают Бог, Богоматерь, ангелы, святые?

Понятно, что такой вопрос лежит в самой сердцевине христианской культуры, религиозной жизни христианских социумов<sup>4</sup>. И уже в том, как поставлен вопрос, представлена

и гипотеза, выросшая из осуществляемого с начала 1990-х годов международного проекта по сравнению православной и западнохристианской культур Европы в Средние века и раннее Новое время<sup>5</sup>. Применительно к XVII веку (мог бы быть и другой век) эта гипотеза состоит в следующем: видимо, рядовой католик в романском, готическом, ренессансном или барочном храме — даже если и был склонен понимать храмовые своды и фрески с изображением небес как нечто, что расположено уже не в земном, а в трансцендентном мире — в XVII веке, то есть в эпоху Католической Реформы и Контрреформации, не смог бы найти поддержку такому пониманию вещей в «официальном» учении церкви. В эпоху, когда приходская жизнь подвергалась «переформатированию» и очищению от «суеверий» и магии, прихожанин сталкивался с тем, что его кюре или прибывший со стороны монах-проповедник давали объяснения, которые должны были разрушить эти «суеверные» представления и предложить верующему иную интерпретацию. Какую именно? Это и будет нас интересовать...

А вот православный современник нашего воображаемого прихожанина-католика, согласно предлагаемой гипотезе, видимо, получал от духовенства разъяснения иного рода... Какие именно? Это интересует нас в *pendant* к первому вопросу как его естественное расширение.

Какова историографическая ситуация в данной области исследований?

Существует, конечно, громадное число работ, посвященных христианскому храму, храмовой литургии, богослужбной иеротопии — тогда, когда речь идет и о западном, и о византийско-православном опыте. Но вот проблематика, так сказать, культурной истории храма, то есть того, как именно храм, это место встречи и диалога трансцендентного и имманентного, понимался и «переживался» прихожанами, ставятся, как кажется, очень редко<sup>6</sup>. Вопрос о том, как христианские храмы отразили религиозные представления архитекторов, художников и «режиссеров» литургических действий — один из центральных в проекте А. М. Лидова, и самое определение иеротопии («Иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, и одновременно область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества») подразумевает нашу проблематику<sup>8</sup>.

В первой части статьи мы будем опираться на то, что известно об интерпретации храмовой иеротопии французским духовенством в XVII в. и о том, как эти установки сочетались с мировоззрением рядовых прихожан. Во второй части — рассмотрим, насколько современные французские русские источники позволяют увидеть, существенно ли православная культура в этом же измерении религиозной жизни отличалась от католической.

### Храм в приходской культуре Франции XVII века

Христианская культура Франции в эпоху Людовика XIII и Людовика XIV, эпоху католической Реформы<sup>9</sup> — поле открытой и подспудной конфронтации католицизма и протестантизма. И один из самых существенных аспектов этой конфронтации — спор о святом и сакральном в богослужбной практике и в приходской повседневности. Главным «нервом» этого спора был, конечно, вопрос о таинстве Евхаристии. Программа Тридентского собора последовательно и резко противопоставила протестантам учение о *реальном* присутствии Христа в Св. Дарах. В соответствующей доктрине был развит тезис о трансубстанциации вина и хлеба во время совершения евхаристического таинства<sup>10</sup>. За всеми этими контрверсами стояла острейшая проблема совместимости или несовместимости благодати и тварной материи, а эта проблематика была напрямую связана и с темой почитания реликвий, освященных изображений, статуй, «инструментов» культа и храма как такового. Как приходской священник или монах-миссионер должен был объяснять и объяснял прихожанам, в каком смысле пространство и самые стены храма святы (или — только сакральны)? Что из объясняемого входило в «переживаемую религию», в *vésti* французских христиан в XVII веке? Чем был храм для французского прихожанина-католика в XVII веке? На этот простой вопрос очень непросто найти ответ, хотя, казалось бы, эпоха религиозных войн оставила следы множества баталий между протестантами и католиками по поводу того, что Реформация провозгласила идолопоклонством<sup>11</sup>.

В католической народной культуре храм оставался местом мистической встречи с Христом, Девой Марией, святыми, ангелами и вообще «силами небесными». Приходские «фабрики» (то есть своего рода советы прихожан, которые заботились о поддержании храма в достойном облике<sup>12</sup>) за-

казывали строительные и ремонтные работы, приглашали скульпторов и художников, приобретали церковную утварь, статуи и картины. Реликвии святых, статуи и священные изображения были предметом искреннего поклонения.

В то же время в храмах и около их стен происходила торговля, назначались свидания, велись вполне мирские разговоры, рядом с церковью хохотали и ругались, случались драки и устраивались... танцы<sup>13</sup>.

А как повседневная религиозность рядовых прихожан соотнеслась с нормами, которые проповедовало духовенство?

Этьенн Буррэ, в конце XVII в., в проповеди, озаглавленной «Почитание, должествующее храму» («Le respect dû aux églises»), писал, что пришествие Иисуса вырвало весь мир из его профанного состояния, очистило Его драгоценной кровью, освятило различными мистериями. Мир стал как бы обширным храмом Божиим, где Бог получает обеты своих созданий. Поэтому апостол Павел желал, чтобы люди молились повсюду. Тем не менее должны были существовать места, полностью отделенные от всякого профанного использования и специально предназначенные для божественного культа<sup>14</sup>. Другой проповедник, Ж.-Л. де Фроментьер, писал, что днём и ночью, полная людей или пустая, церковь остается «иным» местом, потому что Бог в ней находится постоянно, и таинства, уделяемые верующим, — это возобновляемый знак Его присутствия<sup>15</sup>... Но если таинства есть знак (лишь знак?) присутствия Божьего, то как понимать утверждение, что Бог *находится* в храме?

Парижский кюре Г. де Сан Мартэн в начале 1680-х годов высказался на этот счёт, на первый взгляд, ярко и определенно. «Входя в церковь, я вхожу в пространство, где находится (*est*) тот же самый Бог, Которого ангелы воспевают на небесах и Которому поклонились цари, когда Он лежал в яслях; я вхожу в пространство, где на алтаре приносится в жертву тот же Агнец, какой был принесен в жертву на Голгофе; в то пространство, где и теперь источается во время наших таинств та же кровь, какая стекала по голгофскому кресту; где тот же Дух, какой когда-то зримо снизошёл на апостолов, спускается незримым образом на верующих»<sup>16</sup>.

Такого рода высказывания — гиперболические аллегории или утверждение, что Господь буквально, «реально», «на самом деле» «присутствует» в храме? Если да, то как такое возможно, каким «теоретическим» учением можно обосновать

и оправдать столь радикальные заявления парижского проповедника? Как именно французское духовенство эпохи католической Реформы более пространно и подробно объясняло, что такое святость или сакральность храма?

Возьмём вполне, как кажется, «срединный», банальный пример таких объяснений — сочинение Ж.-Б. Тьера<sup>17</sup> «Рассуждение о церковных папертях» (1679 г.)<sup>18</sup>.

Первые шесть глав говорят о том, что к папертям храмов нужно относиться с уважением, ибо они обретают реликвии многих святых, епископов, правителей, в них размещались баптистерии, а прежде здесь стояли оглашенные, теперь же — стоят кающиеся, и это место, где нельзя проводить никакие встречи.

Тьер начинает с того, что те, кто не знает подлинной цены святым вещам и недостаточно предупреждены об уважении, которое следует испытывать к «Дому Божьему» (*la Maison de Dieu*), бывают нечувствительны и к «профанациям», которыми обесценивается храм. Признавая, что в храме нельзя устраивать «скандалов» и творить безобразия, они, тем не менее, полагают, что тут можно стоять в вольных позах, болтать, прогуливаться, собираться для светских дел, даже заниматься торговлей. Тьер напоминает о том, как Христос изгнал из храма торговцев, и это было лишь предвестием тех строгих решений, которые позднее принимали соборы, и рвення, с которым светочи церкви боролись с «поругателями святых мест» («*les profanateurs des lieux saints*»). Всё это помогает увидеть и признать, что такие действия есть никак не «малый грех»<sup>19</sup>. Тьер приводит соответствующие высказывания Оригена, Василия Великого, Иоанна Златоуста (на него особенно много ссылок), Августина, Беды Достопочтенного, Анастасия Библиотекаря, аббата Ключи Одона, а также постановления императоров и многочисленных церковных соборов.

В отдельной главе, где речь идет, главным образом, о реликвиях, развивается мотив того, что паперти и входы в церкви предназначались для соблюдения священных обычаев и совершения обрядов, «полных великих тайн» («*Et de vray les Porches et l'entrée des Églises ont toujours été destinez à de saints usages, et à des cérémonies pleines de grands mystères*»<sup>20</sup>). На папертях и при входе в храмы в древности помещались мощи святых — «с тем, чтобы эти места были бы освящены присутствием этих блаженных останков» («*afin que ces lieux fussent consacrés par la présence de ces bien-heureuses*

dépouilles”). Входя в храм, верующие prostираются ниц, целуют пол, начинают молиться, и если бы это были профанные места, разве помещали бы тут реликвии, падали бы тут ниц верующие, целовали бы землю? — спрашивает Тьер<sup>21</sup>. Наконец, здесь же хоронили императоров, располагали баптистерии, помещали источники воды, чтобы омыть лицо перед входом в храм, — и всё это говорит о сакральности данной части храмового пространства.

Седьмая глава посвящена обоснованию тезиса, что «церковные паперти, обобщенно говоря, — священные места» (“*sont des lieux saints*”), и тому есть пять причин. Во-первых, здесь находятся реликвии и образы; во-вторых — это места погребения верующих; в-третьих — это пространства, предназначенные для «святых» действий (*usages*); в-четвертых, они составляют часть храма; в-пятых — их называли святыми «освященные соборы» (“*les saints conciles*”) и «церковные учителя»<sup>22</sup>.

При этом, как специально подчеркивает Тьер, «я не хочу этим сказать, что паперти церковей святы настолько же, насколько святы внутренние части храмов» (“*Je ne veux pas dire pour cela que les Porches des Églises soient aussi saints que les dedans des Églises*”), и пишет далее, что нужно различать отдельные «степени святости» (“*divers degrés de Sainteté*”) частей, составляющих храм. Нет сомнения, что алтарь более свят, чем остальная часть приалтарного пространства; что приалтарное пространство священнее хоров, а хоры более святы, чем неф; неф же более свят, чем паперть<sup>23</sup>. Но и паперть есть часть храма; так в теле ноги не так важны как голова, но они тоже часть тела; так в теле государства народ много ниже князя и магистратов, но и народ тоже входит в состав «политического тела» страны. «Так и паперти церковей, хотя, может быть, и не имеют той же степени святости, что внутренние части храмов, вполне справедливо сказать, что они — святы» (“*il est toujours vrai de dire qu’ils sont saints*”)<sup>24</sup>.

Тьер приводит примеры многих авторитетных церковных постановлений, где о храмовом пространстве говорят «*sancta sunt loca*», и ссылается на знаменитого богослова и канониста Наварруса (Мартин де Акпилькуэта, 1491–1586), который ясно формулирует церковную позицию: «под сакральным пространством нужно понимать все храмы, все часовни, все базилики, все скиты и все молельни, которые построены для того, чтобы совершать в них, с позволения епископа, мессу».

Тьер распространяет утверждение Наварруса на кладбища, паперти и входы, которые ведут в церковь или на кладбища<sup>25</sup>, и ссылается как на очевидное на примеры «прекрасных» соборов и, в том числе, — на пример собора в Шартре...

Констатировав, с опорой на авторитетнейшие мнения и решения, что пространства, связанные с храмами и таинствами, «священны» или «святы» (в каком, однако, смысле?), Тьер переходит к тому, что его больше всего заботит: невозможности допустить на папертях и в других «освященных» местах какую бы то ни было профанную деятельность, в частности, торговлю, даже торговлю предметами культа, четками, например... Сакральный характер этих пространств, повторяет без устали Тьер, исключает все, что относится к миру профанного (“*Que les porches des Églises étant des lieux Saints, il ne s’y doit faire aucune action profane*”), и на протяжении семи обширных глав он очень эрудированно мобилизует огромное количество ссылок на соответствующие богословские и церковно-исторические решения и мнения.

И что же именно значат атрибуты «сакрального», «освященного», «священного», «святого» в понимании Ж.-Б. Тьера и, шире, в католической культуре Франции XVII в.? В каком смысле употребляются эти близкие друг другу понятия в дискурсах Католической реформы? Конечно, жанр сочинения Тьера таков, что объяснить смысл «сакрального» не входит в задачу автора. Но по этой причине релевантность нашего текста даже возрастает, а не уменьшается. В нём речь идёт о таком понимании сакрального, какое «само собой разумеется». О каком же?

Ясного ответа мы не находим не только у Тьера, но и, как кажется, в католической нормативной культуре этого времени, даже в решениях Тридентского собора. А. Кабантус замечает, что размышления о сакральном в эту эпоху были интенсивными, но их основы оставались традиционными<sup>26</sup>, то есть средневековыми.

А как именно сакральность храма понималась в средневековой культуре латинского Запада? Именно этому вопросу посвящена значительная часть книги Д. Ионы-Прата «Дом Божий. Храмовая история Церкви в Средние века»<sup>27</sup>. Историк напоминает, что вплоть до IX века христианская мысль решала вопрос о соотношении святого, сакрального, священного, и, применительно к храму, «всё затруднение состояло в необходимости обосновать идею, что церковное здание есть



место божественного присутствия, в то время как всякий ответственный читатель Августина знает, что Бог внеположен любому пространству или, по крайней мере, не ограничен локусом, который мог бы Бога вместить (*“illocalis”*)»<sup>28</sup>.

На латинском Западе, в каролингские и посткаролингские времена сложилась сеть диоцезий и приходов, в которых храмы были освящены авторитетом Церкви и папства, и проблема каждой отдельно взятой церкви-храма как пространства, вмещающего Церковь, была решена, в конце концов, тем, что именно в храмах помещали реликвии и совершали богослужение, в котором главное место заняли семь таинств. Церковь-храм стала пространственной точкой, «где совершались таинства и куда они были помещены»<sup>29</sup>. Чтобы быть в Церкви, нужно было быть в церкви-храме. «В результате, освящение церкви было не более, чем последствием совершения в ней таинств»<sup>30</sup>.

Но как в этой культуре понималась самая святость храма, обеспеченная совершением таинств и присутствием реликвий? Решение загадки, как на латинском Западе Бог стал «Богом в камнях» (*“l'énigme permettant d'expliquer pourquoi, en Occident, Dieu est devenu 'de pierre' ”*), согласно очень фундированным наблюдениям французского историка, зависит от того, как понималось и трактовалось главнейшее из таинств — таинство Евхаристии<sup>31</sup>.

Но если бесспорно свята Евхаристия, то как, всё-таки, эта святость *передается* храму, его камням? И, опять-таки, в каком именно смысле они после этого святы? Приходится признать, что по-настоящему ясного ответа на этот кардинальный вопрос иеротопии западная христианская мысль в Средние века не выработала. Опыт же Византии и её наследников позволяет предположить, что это, видимо, было невозможно там, где нет учения об иконических ипостасях тварного и божественного и о эвентуальном теозисе материального как вывода из догмата о Боговоплощении<sup>32</sup>. И важно подчеркнуть, что речь идёт не о сакральном вообще и даже не о сакральном в христианской культуре вообще, а о конкретно-исторической усредненной матрице понимания сакрального в культуре именно латинского мира в зрелое средневековье и в XVI–XVII вв. Даже после Тридентского собора католический взгляд на этот предмет оставался амбивалентным<sup>33</sup>.

Это амбивалентно-неопределенное понимание сакрального было зафиксировано словарями того времени<sup>34</sup>. Согласно

мыслительной модели, внедряемой посттридентским католицизмом, «сакральное касается непосредственно Бога», тех мест, где он должен почитаться, относится к жестам созерцания и молитвы, а всё остальное есть профанное, и имеет негативный оттенок нечистого. Как констатирует А. Кабантус, исследования по католической религиозной культуре Франции XVII–XVIII вв. постоянно выявляют это «усредненное» понимание сакрального, выработанное и внедренное в культуру богословами<sup>35</sup>. Но в каком смысле — в понимании католической теологии и культуры того времени — сакральное «касается непосредственно» Бога? Католическая культура «эпохи конфессий» так и не дала, как кажется, ясного ответа на данный вопрос.

И это при том, что в борьбе с протестантским радикальным пересмотром представлений о сакральном Римская церковь в центр всей приходской культуры поставила почитание Св. Даров, в которых *реально* присутствует Бог и внутри храма, и во время процессий с дарохранительницами. Соответствующим образом перестраивалось внутрив храмовое пространство и интерпретировались внехрамовые обряды и церемонии<sup>36</sup>.

Принимая во внимание такое неопределенное и амбивалентное понимание сакрального в нормативных дискурсах католической посттридентской культуры и возвращаясь к ярким и радикальным высказываниям Э. Буррэ и Г. де Сан-Мартэна, кажется невозможным квалифицировать тезис о *присутствии* Бога в храме иначе, нежели как барочно-экстатические метафоры и гиперболы, которые вряд ли предлагают отказаться от более «уравновешенного» мнения, что имеющиеся в церкви статуи, престолы, изображения, распятия, сами стены и своды есть *знаки* связи храма с «небесами», а не сами «небеса». Св. Дары — единственная «точка», где святое присутствует реально, благодаря тому, что произошла мистическая транссубстанциация и материальное перестало быть материальным в том же смысле, в каком материальны стены храма, его престолы, статуи и картины. Учение Тридентского собора о священных изображениях ввело дискурсы священного в строгие рамки нормативных представлений в том смысле, что храм и его убранство были признаны «словами и фразами» конвенционального невербального языка, с помощью знаков говорящего о Боге, Боговоплощении, ангельском мире, потусторонних реалиях. Храм как знак или

как система знаков есть указание на то, что где-то, вне этого храма и вне посястороннего мира, существует божественное. Храм — не место присутствия божественного здесь и сейчас, *hic et nunc*<sup>37</sup>. Храм — это освященное и сакральное и — в некотором неопределенном смысле! — святое пространство, но это никак не пространственная *икона*, какой храм выступает, как мы увидим, в нормативной византийско-православной традиции, усвоенной на Руси.

Подчеркнем ещё раз: сказанное относится к области декретизируемого. Народная культура, культура «безмолствующего большинства»<sup>38</sup> тяготела как раз к «суевериям» (*superstitiones*), с которыми должно было систематически бороться духовенство. «Суеверия» же подталкивали верующего к тому, чтобы в статуе святого и в его останках находить чудотворное, истинно «божественное» и неконвенционально-святое начало, сверхъестественную «субстанцию». Нормативное и переживаемое оказывались, таким образом, в конфликте, даже в остром конфликте, и католическое духовенство пост-тридентской эпохи делало всё возможное, чтобы подчинить народную религиозность церковным нормам<sup>39</sup>. А как складывалась ситуация на Руси?

### Храм в православной приходской культуре Московской Руси

Вопрос о том, чем была иеротопия православного храма для рядового прихожанина в допетровское и петровское время, скорее не исследован, чем не обеспечен источниками. Так, тексты многочисленных «хожений» на Ближний Восток или, например, материалы из посадской среды Ярославля XVII в. могут, видимо, многое прояснить.

Для более поздних эпох материалов очень много, начиная с «Размышлений о божественной литургии» такого прихожанина, как Н. В. Гоголь. Утверждение, что православные прихожане видели в храме дом Божий — общее место этнографических свидетельств XIX — начала XX вв. В проповедях говорилось, что Бог может быть повсюду, но Он избрал храм местом, где Его присутствие ощущается наиболее полно<sup>40</sup>. Священник П. Светлов в 1894 году сравнивал божественное присутствие в мире со светом: свет может быть всюду, но в некоторых местах его больше, и «все лучи божественного света сходятся во храме, как в своем сосредоточении, в такой степени, какая невоз-

можна вне храма в силу особых законов и условий духовной жизни». Другой священник объяснял в 1908 году прихожанам, что после Воскресения и Вознесения Христос не покинул своих последователей, «а основал здесь... свое вечное пребывание. Где же? Во Святой Церкви, в храмах святых». Митр. Макарий (Булгаков), в бытность епископом Харьковским, писал, что после Воплощения Господь велел людям строить особые здания, «где Он Сам обетовал обитать для верующих особым таинственным образом во все дни»<sup>41</sup>. Корреспонденты Тенишевского бюро сообщали, что крестьяне относятся к храму с благоговением, называют Божьим домом; их «набожность выражается в усердии ко храму Божиему»; в одном из прошений, добиваясь отмены постановления о переносе церкви на новое место, крестьяне писали: «Не давайте творить это беззаконие, иначе мы все погибнем у этого святого места»<sup>42</sup>. Из Олонецкой губернии сообщали, что среди крестьян «церковь считается „святыней“: входят в неё робко, стоят скромно, смиренно, молятся истово». Другой корреспондент утверждал, что крестьяне, проходя мимо храма, непременно поклонятся и помолются; снимают шапки, «молятся, как на святыню»<sup>43</sup>.

Более или менее очевидно, что мы имеем дело с сохранившейся в «низовой» православной культуре России (несмотря на все пертурбации петровских церковных реформ) той матрицы благочестия, какая сложилась на Руси ещё в Средние века<sup>44</sup>. Датский посланник Я. Ульфельдт проезжал по России в 1570-е годы и, судя по его запискам, был очень внимателен ко всему, что касалось религии и религиозности русских: «... очень часто беседовал с их священниками и боярами об их религии и обрядах»<sup>45</sup>. Согласно его свидетельству, «каждый день они идут в церковь, и даже если двери [храма] бывают закрыты, они, тем не менее, осеняют себя перед ними крестным знаменем, преклоняют колена и склоняют голову к земле»<sup>46</sup>.

В XVII веке А. Олеарий включил в свою книгу специальную главу «О русских церквах». Он был удивлен огромному числу храмов в Кремле и вне Кремля; строительство собственных, домовых церквей «вельможами» вызывает его особенное недоумение («они не могли мне объяснить, чем это вызвано»), и он несколько неожиданно предполагает, что москвиты следовали примеру древних римлян, которые считали, что «храмы, являясь Божиими домами, должны иметь сходство с небесным сводом»<sup>47</sup>. Если верить Олеарию, то собеседники объясняли ему, «что крест обозначает главу церкви, то есть Христа; так как

Христос был распят на кресте, то крест стал гербом Христовым, и там, где подобного герба нет, там нет и церкви. Поэтому-то церковь и является *святым, чистым местом* (курсив мой — М. Д.), куда ничто нечистое не должно входить. Они неохотно впускают сюда приверженцев чужой религии». И поэтому, «когда мы в первый раз прибыли в страну и некоторые из нас, по незнанию, вошли в их церкви для осмотра их, они нас под руки вывели из церкви и метлою вымели пол за нами. Таков же, как говорят, обычай у них, если в церковь заберется нечистое существо или собака; лишь только они заметят нечто подобное, как тотчас же омывают загрязненное место и освящают его вновь водою, огнем и ладаном. Церковные дворы они также держат в чистоте и святости (*так!* — М. Д.)»<sup>48</sup>. По этой же причине, согласно Олеарию, во время обряда крещения москвиты считали нужным совершать обряд экзорцизма перед церковными дверями, чтобы «нечистый дух не загрязнил церкви»<sup>49</sup>.

В анонимном сочинении «Сын церковный» (1645–1655 гг.) автор подробно говорит о том, как себя вести в храме, как класть земные поклоны и т.д. и, в частности, пишет: «В начале святых литургий да соберутся вси в церковь, и всея святые службы со страхом и благоговением стояще да молятся и слушают... *Во храме бо стоящи мнятся на небеси пред самим Богом* (курсив мой — М. Д.)»<sup>50</sup>.

Автору «Сына церковного» в послании своему ученику Симеону (1677 г.) вторил протопоп Аввакум. Находясь в храме (в Пустозерске), он не мог стерпеть непристойного (по мнению Аввакума) поведения других прихожан и «ратовался» и с ними, и с священниками оттого, что дети в храме играли, а нищие во время службы собирали милостыню. От этого «совесть его болит», пишет Аввакум, ссылаясь на призыв Иоанна Златоуста изгонять из храма бесчинников, которые могли даже сбросить с алтаря Св. Дары. Апеллируя к авторитету Иоанна Златоуста, Аввакум пишет, что хождение по храму во время службы даже больший грех, чем небрежное обхождение со Св. Дарами. «Зде же не трапезу разоряют, ниже святая опровергают, но самый Дух Святый оскорбляют и досаждают Богу паче, нежели оный разоритель трапезы». «Досаждения» выражаются в том, что один смеется, другой разговаривает, третий «плищ счиняет во время соборного моления»; «вси бегуны, вси потаковники, вси своя си ищут, а не яже суть Божия». Всё это возмутительно и неприемлемо, потому что «церковь бо есть небо, церковь Духу Святому жилище; хе-

рувимом Владыка возлежит на престоле; Господь серафимом почивает на дискосе. Егда восступил еси на праг церковный, помышляй, яко на небо възде, равно со ангелы послужити Богу, Богу живому, истинному, Богу живортворящему мертвые и разрешающему от греховныя смерти к вечной нестареющей жизни, ея же да улучим вси о Христе Иусе»<sup>51</sup>.

Какой смысл в контексте православных представлений о храме, о сакральном, о храмовой иеротопии имело воспроизведенное Аввакумом мнение и стоявшая за ним мыслительная традиция? Мог ли храм видеться «небом» не только как знак, не аллегорически и не метафорически, а именно символически<sup>52</sup>? Мог ли он быть, в христианской ментальности православной Московии, *иконой* небесного мира — в том именно смысле, в каком икона предстает ипостасью, а не одним лишь изображением или знаком того, кто (или что) на ней явлен (явлено)?

Рассмотрим этот вопрос на примере «Нового Иерусалима» патриарха Никона.

#### «Небесное» и иконическое в «начальном» Иерусалиме и «Новом Иерусалиме» патриарха Никона

«Новому Иерусалиму» патриарха Никона посвящена большая научная литература<sup>53</sup>. Канва событий, конфликтов и драм, сопровождавших строительство «Нового Иерусалима» (Воскресенского монастыря), хорошо изучена, но некоторые моменты заслуживают специального акцента в контексте изучаемого нами вопроса.

Как известно, село Воскресенское лежало на пути Никона из Новгорода и обратно, и Никон здесь часто останавливался. Село „с придатками“ было куплено за 2000 рублей в середине 1650-х гг. В 1656 году начались работы, собрана монастырская община. Освящение будущего монастыря состоялось в октябре 1657 года, в присутствии «всего собора». В этот день, как считается, царь обошел место, поднялся на взгорье к востоку от монастыря и, смотря на новосозданный монастырь, якобы воскликнул: «Во истину благоволи Бог исперва место сие предуготовати на создание монастыря; понеже прекрасно, подобно Иерусалиму»<sup>54</sup>. Этот эпизод был увековечен в надписи на каменном кресте, поставленном на месте события. Надпись гласила: «Водрузися Святый Божественный крест Господа нашего Иисуса Христа *на сей горе Елеоне (!)*, от востока, прямо лавры Святаго Живоносного Воскресения,

на Святом Сионе (!), благословением Великого господина и Государя Никона», потому что царь при посещении был восхищен и «возлюбил пространство польное» «и нарече имя монастырю Новый Иерусалим, и честныя своя руки писанием изобрази, его же Патриарх в ковчежец серебряный вложи». Всё это произошло 18 октября 1657 года<sup>55</sup>.

Следующий день, 19 октября, царь проводит у Никона, а рано утром 20 октября едет в Саввино-Сторожевский монастырь, прибыв туда в тот же день, в четвертом часу. Никон шлет вслед царю старца с благодарственным письмом и благословенным хлебом. А царь с этим старцем шлет ответное послание Никону: «Великому государю и Отце нашему... сын твой возлюбленный, Царь Алексей, челом бьет...». Мы, пишет Алексей Михайлович, дошли до Саввина монастыря и, «аще Бог даст», живы будем, и будем приезжать... «А старца твоего, Государева, Новаго Иерусалима, препokoив, отпустили к тебе...». Никон же снял копию с письма, положил в серебряный ковчежец оригинал и велел хранить в обители<sup>56</sup>. Грамота хранилась старательно и в 1679 году была упомянута (с подробным пересказом) в описи монастырского имущества, но была утеряна после 1764 года, в ходе екатерининской монастырской реформы.

Считается, что именно после царской инициативы Никон выдвинул идею создать в монастыре храм по подобию Иерусалимского храма Воскресения Господня — подобный Иерусалимскому храму, как позднее писал сам Никон «образом, мерою и добротой». Долгое время утверждалось, что для этого на Восток в третий раз был послан келарь Троицы, Суханов, однако это предположение оказалось ошибочным<sup>57</sup>.

Итак, 18 октября 1657 года — время освящения бывшего деревянного храма Воскресения Господня. Основание каменного храма состоялось 1 сентября 1658 года (согласно надписи, вылитой на колоколе). Обратим внимание, что в жалованной грамоте от 9 октября 1657 года монастырь был назван еще Воскресенским<sup>58</sup>. Именовался ли он после 18 октября 1657 года «официально» «Новым Иерусалимом»?<sup>59</sup> Патриарх после октября 1657 года находился в Москве, но часто писал в монастырь — причем письма адресованы именно в Воскресенский монастырь, а не в «Новый Иерусалим». Но вот одна из грамот (1658 г., без даты) была послана от имени Никона «в Новый Иерусалим Живоноснаго Христова Воскресения»<sup>60</sup>.

После ссоры с царем Никон продолжает строительство, но когда Никона сослали на север, оно остановилось на четырнадцать лет. Работы возобновились в 1679 году при Федоре Алексеевиче стараниями его тетки царевны Татьяны Михайловны. Татьяна Михайловна была очень набожна, подерживала тесные связи с монастырем, часто бывала там. Освящение монастыря состоялось в 1685 году, а в 1694 строительство было окончательно завершено.

Если принять, что Никон в самом деле создавал «Новый Иерусалим», то есть как бы часть *подлинной* Палестины под Москвой — то как понять самое возможность такой странной претензии?

В нашем распоряжении есть ряд источников и свидетельств, позволяющих понять (или, по меньшей мере, предположить, догадаться), какие именно богословские представления и религиозные идеи нашли выражение в предприятии Никона. Один из самых надежных и релевантных — материала суда над Никонем: ответы Никона во время суда на вопросы боярина Семёна Лукьяновича Стрешнева и упреки, адресованные никоновскому проекту Газским митрополитом Паисием Лигаридом. Начнем с последних.

Среди тридцати вопросов, на которые, по просьбе Стрешнева, ответил Паисий Лигарид, два (тринадцатый и четырнадцатый) касались Нового Иерусалима.

С. Л. Стрешнев констатировал, что строящийся монастырь назван Никонем «Новым Иерусалимом», и спрашивал: «Никон строит ныне по се время один монастырь и назвал его новым Иерусалимом. Доведет ли ся, чтоб так Святаго Града имя было перенесено и иному дано и опозорено?»<sup>61</sup>

Ответ Паисия неясен и даже невнятен. Однако суть его такова: Никон не прав, так как, «пишет святой Кирилл во своих поучениях, яко старый Иерусалим был пророкоубийца и Христуубийца, а новая Иерусалима есть Христос... из Сиону изыде закон и слово господне из Ерусалима». Когда мы поем на святую Пасху «Светися, светися Новый Иерусалиме», — можно ли сказать, что и Никонов Новый Иерусалим имеется в виду («ныне есть ли есть новый Иерусалим, но Никонов»)? Не получается ли так, что мы «от прежняго и сущаго Иерусалима отстали, а в сей новой Никонов пристали»? Паисий видит в этом неприемлемое новшество («неизвычайна новость») и призывает Никона: «не шути святыми делы, не играй речми от Бога данными», ибо — «един есть Иерусалим на

земли, а второй — на Небеси, который никогда несказательный<sup>62</sup>, сиречь нерушимый». Новый Иерусалим Никона есть «третий Иеросалим», которого никто, кроме Никона, пока не придумал, «и то не по достоинству». И тут Паисий добавляет фразу, которая, возможно, объясняет особые причины несогласия Паисия с проектом Никона: кто же будет «истинный патриарх Иеросалимский», если Никон «не по достоинству» назвал свой монастырь Новым Иерусалимом<sup>63</sup>?

Ответ Никона мы проанализируем ниже, взяв во внимание и второй из двух вопросов Стрешнева, касающихся Нового Иерусалима: «Не говорит ли святой Герман, патриарх Царегородский, яко просвиромисание образует Вифлиом, и святой престол образует богоприемный Гроб Господен?»<sup>64</sup> Вопрос, упрощённо говоря, касается отношений иконы и первообраза, стоящих за тезисом о связи Гроба Господня и каждого алтаря, на котором совершается таинство евхаристии. Паисий, отвечая, оказывается в затруднительном положении, потому что спор переходит в область представлений о природе иконы. Он вынужден отвечать, следуя логике именно такого подхода: «Тако есть, но ино есть; ино есть образец нарицается, ино есть *что*<sup>65</sup> нарицается и первый образец<sup>66</sup> и самая сущая истинная речь<sup>67</sup>; образец имеет начало от истинных речи». Иными словами: Никонов Новый Иерусалим, может быть, и мог бы рассматриваться как икона, если бы в самом деле имел отношение (был бы воплощением, выражением, *иконой* прообраза) к первообразу, подлинному, первоначальному Иерусалиму. Паисий в этом сомневается и продолжает: «ныне Иеросалим Никонов не есть ли образец, последующий истинному образу, но самый первый начальной Новый Иеросалим»<sup>68</sup>? Паисий, как кажется, верно передает «иконическую» логику проекта Никона, и именно с ней он не согласен... Однако аргументация его выглядит путаной и невнятной (как отметила и И. Л. Бусева-Давыдова<sup>69</sup>): претензии Никона неприемлемы, так как, если истинный Иерусалим перестал существовать и нет нового «подлинного» Иерусалима («истинна Иерусалима престала и не есть Новый Иеросалим, и ни Мати Церквам Божиим, жития Божия и селения, как поет, восхваляя его любительной Иоанн Дамаскин», и далее эта мысль развивается весьма неясно), то «преставают всякия церковныя уставы».

Высказывание Паисия о разрушении авторитета церковных уставов, видимо, нельзя понять иначе, как двойное утверждение: во-первых, инициатива Никона «отменяет» статус «старо-

го» Иерусалима; во-вторых, его, Никоновский, Новый Иерусалим не есть «настоящий» Иерусалим. Поэтому нововведение Никона разрушает основы церковной жизни... Далее в ответе Паисия «иерусалимская тема» превращается в «римскую», в тему соотношения «первого» и «второго» Рима. Здесь Паисий, кажется, ищет опору для обоснования своего отрицания Никоновского проекта: «новым Римом наречен есть Царьград, по последованию ветхаго Рима». При этом ни старый Рим не назывался новым, ни новый не назывался старым. Поэтому призывает Паисий, обращаясь, видимо, к царю, нужно «рассудить» и издать соборный указ, «что святой Новой Иеросалим не называется впредь Новым Иеросалимом, он старинной, чтоб утвердился его новый Иеросалим Никонов».

Ответы Паисия Лигарида Стрешневу на два вопроса, касающиеся никоновского Нового Иерусалима, позволяют увидеть много «странностей» (по сравнению с Западом) в ситуации, созданной Никоновским проектом. Прежде всего, они показывают, что в глазах самого Никона и многих его современников (и даже Паисий Лигарид признает такую возможность!) сама идея создать под Москвой *икону* Иерусалима была идеей не только приемлемой, но и, по-своему, необходимо-неизбежной, естественно и органично вытекающей и из представлений о «перемещении святости и святынь», и из христианских концепций земного и небесного Иерусалима, и из учения об иконе, и из претензий России на статус Третьего Рима в силу её бесспорной православности и эсхатологически-имперского призвания. Кроме того, уже сами ответы Паисия подтверждают правомерность предположения, что для Никона Воскресенский монастырь был в самом деле *иконой* «подлинного» и «начального» Иерусалима...

Эта гипотеза может быть проверена ответами самого Никона на вопросы Стрешнева и мнения Паисия<sup>70</sup>.

Отвечая на тринадцатый вопрос Стрешнева и соответствующие комментарии Лигарида, Никон гордо заявляет, что он и сам — «иерусалимлянин», хотя вовсе не все таковые, а только те, кто действительно хранит церковное предание<sup>71</sup>. И нисколько «не позорю аз староноваго Иерусалима», если называю Воскресенский монастырь новым Иерусалимом, заявляет Никон, добавив, что монастырь на Истре был назван Новым Иерусалимом самим царём «и всем синклитом», о чём и написано в царской грамоте, которую Никон бережно хранит. И неверно говорит Паисий, что есть лишь два Иеру-

салима: на земле и на небеси; на самом деле Иерусалимов много — и «иерусалимлянов» много, как много христиан, потому что не те лишь христиане, кто живёт в Антиохии<sup>72</sup>.

Равным образом и Церковь одна, а церковей при этом — множество. Так и Храм Воскресения есть храм по образу Иерусалимского «величеством и мерою, и добротой»<sup>73</sup>.

И далее Никон развивает идею о трансмиссии «истинного» двумя путями — словами и иконами («Словесы же проповедание и иконами истины извещение»). Икона есть инструмент Боговидения — как словом освещаются слушатели, так «освещаются убо такожде честными иконами очи зрящих»<sup>74</sup>. Так, и Евангелие можно приравнять к иконе, и к иконе же можно приравнять Новый Иерусалим («Или и самага того Иерусалима кто бы по образу его во славу Божию святое ограждение создал, на видение приснопамятного святого того Иерусалима»), ибо что было бы греховного и ошибочного в создании града-иконы, ипостасно воспроизводящего град-первообраз («Да аще града от первообразнаго ин создати беззаконно есть?»)? Переписать Евангелие есть то же самое, что переписать иконное изображение или создать священные храмы и прочие вещи «от первообразных воображенья». Паисий обвинён Никоном в непонимании этой иконической логики, стоящей за проектом Нового Иерусалима: «И что различие ты глаголеши, еже начертанными или воображенными священныя вещи воображены, яже суть иконы, яже суть храмы и жертвенники, иже повсюду от первообразных размножишася?»<sup>75</sup>.

Реагрируя на четырнадцатый вопрос Стрешнева и ответы Лигарида, Никон снова разворачивает иконическую аргументацию. Всякая церковь и всякий церковный престол есть Сион или Новый Иерусалим («ниже погрешит тот от истины, иже назовет всякую православную церковь святой Сион или Новый Иерусалим») <sup>76</sup>. Связь между ними такая же, как связь причастия и просфоры (так причастие из просфоры изымается «ипостасию», так каждый алтарь есть подлинный престол Божий, так каждая кадильница и другие предметы литургического обихода связаны с первообразными носителями святости (эти предметы — «святая и умная суть»). Как церковь «не престала», так «не престал и Иерусалим», и в этом смысле Новый Иерусалим есть новый Адам... и сам Христос<sup>77</sup>.

Важно, что Никон подчеркивает, что его Новый Иерусалим есть не только носитель имени (имя Авраам или Иисус есть у многих, пишет он...), но и *образ* Иерусалима, и этот тезис

пространно развит в «Возражениях» (Новый Иерусалим есть образ «старого» Иерусалима так же, как сын есть образ отца, как Церковь «вообще» и церковь иерусалимская есть мать всем храмам, как сам Христос есть тоже церковь, и «мы все» (!) есть части и уды тела Христова («Тако и в Церкви едино нечто вси есмы, аще бо и от многих Та слагается удов, но многия сия едино бывает тело»<sup>78</sup>).

Эти и иные утверждения Никона важны в контексте нашей проблематики прежде всего потому, что в них отражается убеждение, что Новый Иерусалим (Воскресенский монастырь) не есть лишь копия, *знаковое* изображение «начального» Иерусалима; это — именно *икона-ипостась* того первообраза, какой находится в Палестине. Присмотримся к тому, как Никон развертывает и обосновывает свои положения.

Он, в частности, отталкивается от мотива семи церковей Азии в «Откровении» ап. Иоанна, в которых «семь духов» связывают их с Иисусом Христом, и «седмичное число таинственное, сущих повсюду церкви знаменую», и этим является («знаменуется») множественность единственного и единого («грядый Отец назнаменуем есть, содержай в Себе всех сущих начало, средняя и конечная»), и вся аргументация опирается на учение об ипостасях, которое позволяет понять, как единый Бог может присутствовать (ипостасно!) во многих местах одновременно («На мнозех бо местех не разбыственне каяждо Божественная ипостась, у апостола предчиняется и после полагается»<sup>79</sup>). И далее оказывается, что головоломку ипостасных связей единого и множественного помогает разрешить учение об иконе: «И се слышал еси, яко и в седмех вся суть Церкви, яже во вселенней, и едина Церковь ангелов и человеков Христом Богом совокупившем растоящая и средостение градежа разоршем».

«Множественные» церкви есть образы или явления единой первообразной церкви («Аще месты и составми глаголются мнози и что разнство есть Церкви первообразней»), каждая из них есть образ (то есть именно *икона*, а не «образ» нашего современного языка!) «первообразной» церкви («Ей, якоже и первообразному образ»). Никон поясняет свою мысль ссылкой на то, что «икона глаголется от еже подобитися», по-словенски же — образ, в том смысле, что «образовати ино лице, ино естественный и ино подобительный образ»<sup>80</sup> и «ов убо не естество разнство имущи к виновнику, но состава, якоже Сын ко Отцу»<sup>81</sup>, то есть, говоря современным языком, образ от прото-

типа отличается не существом, не естеством, а «составом», и отношение «Христос — Бог-отец» это хорошо передает...

«Подобительный» образ — это соотношение, например, Христа и образа Христа: «Ов же сопротивно сему не состава разнство имущи к первообразному, но естественое, якобы образ Христов ко Христу». При этом, однако, поклонение иконе есть поклонение Христу, бесчестие иконы есть бесчестие Христа; таким же образом, тот, кто обещивает алтарь, обещивает и первообразный храм, «живущий» в алтаре.

Следуют достаточно пространные рассуждения об иконах и поклонении им в связи с поклонением и самой Троице, и Христу в Троице. «Иконное поклонение» Христу, таким образом, оказывается ключом к обоснованию и оправданию проекта Нового Иерусалима, а самое существование иконы обосновано ссылками на Боговоплощение<sup>82</sup>.

Таким образом, из «Возражения» патриарха Никона видно, что Новый Иерусалим понимался им и его единомышленниками именно как *икона-ипостась* «начального» Иерусалима — икона не в том аллегорическом смысле, какой в это слово чаще всего вкладывает наш секуляризованный русский язык, а в специфически конфессиональном смысле, выработанном византийской богословской и (шире) религиозной мыслью. Икона же, как ипостась, *ex definitione*, объединяет земное и небесное, вещное и не-вещное, материальное и не-материальное, тварное и несотворенное.

Воспользуемся для проверки нашего тезиса описаниями Воскресенского монастыря (Нового Иерусалима).

Жалованная грамота, данная монастырю в 1685 году от имени царей Петра и Ивана и всей царской семьи, адресована «...обители Святыя Живоноснаго Воскресения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, что в Московском уезде на реке Истре»<sup>83</sup>. Она дана, чтобы обитель «сияла благочестием», чтобы молилась за семью «и за всю царствия нашего Державу, и за всех сущих в ней Православных христиан». В той же грамоте говорится, что «та святая обитель от иных обителей и монастырей отменно строена нашею, Государскою, милостию, *во образ* святыя великия Иерусалимские церкви, в тое святую обитель Наше, великих Государей пришествие бывает»<sup>84</sup> (курсив мой. — М. Д.).

Сохранился список «Описания Великой церкви Воскресенского монастыря, Нового Иерусалима, с подлинной переписной книги... дьяка Бориса Остолопова, а та переписная кни-

га в Воскресенском монастыре в казне...»<sup>85</sup>. Из этого текста мы узнаем, какие и где надписи были сделаны во время строительства на стенах храма Воскресения Господня и составляющих его церквей. Зафиксированные в описании надписи были в своё время изучены архим. Леонидом. Стоит прочитать их очень внимательно (ключевые для решения наших исследовательских задач слова и обороты снова выделены нами курсивом).

«В Воскресенском монастыре: Новаго Иерусалима соборная каменная великая церковь Воскресения Господа Бога и Спаса Нашего, Иисуса Христа, построена *во образ* Иерусалимской церкви»<sup>86</sup>, и далее приводятся точные замеры. Подробно описана часовня гроба Господня, и она описана так, будто мы имеем дело *здесь и теперь* с подлинным Иерусалимским храмом. Перечислены иконы, и говорится: «тут же место *в подобие*, идеже положено было пречистое и животворное тело Христа Бога нашего» (следуют замеры). «Где у Гроба, сущаго во Иерусалиме, была лавочка, тут же впереди Гроба Христова приделана полатка невелика, мерою...» (даются точные замеры)<sup>87</sup>.

Далее речь идет о поставленных здесь иконах, и сообщается, что «в той полатке перед полаточными дверями» Гроба Господня — «лежит белый камень, *в подобие* отваленного камня от Гроба Господня»<sup>88</sup> (говорится о толщине камня и его размерах) и упоминается: «тут же на стене написан Ангел Господен».

Ниже следуют замеры «горы Голгофы», которая, «по Иерусалимскому описанию, разделена на два места», и следует «роспись подписям по местам внутри великия церкви внизу противу росписи Иерусалимской слово в слово».

Каковы же были эти подписи?

У Предтечевой церкви, «по правую сторону у столпа, подпись: „На сем месте тамо гроб“, о нем же пишет сице: „Царь Болдвинов был вторый Иуда Маккавеос, Надежда, упование отечеству“» и пр.<sup>89</sup>

Другая надпись: «на том месте, егда снемше со креста Иосиф Аримоеф, и Никодим тело Иисусово, и снемше с Голгофы, тут положиша и помазаша смирною, со алоем смешану, и в плащаницу обвиша»<sup>90</sup>. А «от того столпа и от Предтечевой церкви, идучи к великому олтарю, на правой стране подпись на стене: „Зде лежит славный Годифредус Булион, иже ту всю землю взял, для веры, душу его Бог покоит в мире. Аминь“»<sup>91</sup>.

Имелась и надпись о гробе Болдуина. Обозначено и то место, где расселась гора в тот момент, когда «на кресте завопил Христос и испусти дух — и говорят нецыи, что той скважиной кровь Христа упала на голову Адама»<sup>92</sup>.

От «великого олтаря» вела лестница на Голгофу, и у дверей на стене была начертана подпись: «*На сем месте*» во время распятия стояла «Пресвятая Богородица со инеми женами; от Креста Христова сажени полтретья, в самой стене церковной, на том месте учинены двери»<sup>93</sup>.

Кроме того, отмечено место без икон, сопровождаемое надписью: «*Церковь на месте*, идеже поругашася воины Христу, и пакости деяху ему»<sup>94</sup>, а также место, где находилась императрица Елена в то время, когда искала крест Христов («Седалище Святыя Царицы Елены, в кое время искала креста Христова»)<sup>95</sup>, как и «церковь на месте, идеже разделиша воины ризы Христовы, и меташа жребий»<sup>96</sup>.

Были отмечены также места, «где служат Эфиопы, Армяне, Франки, Марониты», место, где стоят «римские органы», место церкви «римских старцев», места, которые в Иерусалимском храме почитают римляне, и пр.<sup>97</sup>

Таким образом, в описании Воскресенского храма в 1685 году мы находим ещё одно выражение идеи (точнее — *дискурса*), что он мыслился как *икона* (а не только копия или изображение) иерусалимских святынь. В нём — в *пространственной иконе*<sup>98</sup> подлинного, «начального» Иерусалима — так же, как в любой настоящей иконе, — реально присутствует подлинная Святая Земля, явленная своей ипостасью. А Святая земля и Иерусалим как её центр — это место, где «небеса» сходятся и сливаются с твердью земной.

Очень похожи, по характеру надписей, и модели Воскресенского храма, хранившиеся в Грановитой палате и (позднее) в музее Ново-Иерусалимского монастыря.

Эти модели — суть небольшие изображения зданий, сделанные из черного ореха, с многочисленными перламутровыми украшениями, причем вся внутренность была видна, так как крыши с моделей снимались. Во многих местах моделей были наклеены бумажки, которые объясняли, что значит та или иная часть. «Особенно богата этими пояснениями модель Вифлеемского храма. На доске, на которой стояла модель, внутри храма, в восточной части, где алтарь, было написано: „а zde Господь наш Иисус Христос от Пресвятыя Девы Марии родился“; на севере: „лестница с церкви на низ к вертепу Христову“;

внутри же храма на стенках — с южной стороны: „Поклонение волхвов“; ближе к востоку: „ясли“; с западной стороны: „ход в вертеп римских попов“<sup>99</sup>. Имелась и пространная запись о самом „вертепе“: „Святый вертеп, где Христов родился. Сие место лежит на востоке, украшено белым и порфиловым мрамором, тако же ясписовым и серпентинным камнем; иконы мусийные на потолке: Рождество Христово, Явление ангелов, Поклонение волхвов и прочия“<sup>100</sup>. Имелся и ряд иных пояснений: ясли, «где Христос повися» (с точными замерами, «длиною 5 пядей» и пр.); «пещера, где поклонилися трие волхвы, близ ясел и протягается от востоку на запад»; «место, идеже во сне явился ангел Иосифу...»; «пещера избивенных младенцев, с ними же крычахуся zde матери от убийства Иродова»; «ход задела ныне, которым ходят римляне в вертеп и в пещеру для служения своих обеден во всех оных предельных церквах»<sup>101</sup>. Модель служила и предшествовала, таким образом, *иконическому* воспроизведению святых мест Палестины в пространстве иконового Нового Иерусалима.

Подчеркнем, что подлинного аналога «Новому Иерусалиму» Никона в опыте западного христианского мира мы не находим и, видимо, никогда не найдем<sup>102</sup>. Иконово-замысел становится внятн, понятн, доступен адекватному истолкованию лишь в контексте специфических конфессиональных традиций византийско-славянского православия, а именно в контексте представлений об иконе и, как стали с некоторого времени говорить специалисты<sup>103</sup>, иконичности. Сам по себе тезис о Новом Иерусалиме как пространственной *иконе* Святой Земли уже принят значительной частью научного сообщества<sup>104</sup>. В случае нашей статьи важен не столько тезис об иконово-связи Нового Иерусалим под Москвой с Иерусалимом в Палестине, сколько выявляемая этим примером самая логика взаимоотношений двух реальностей, которые связаны не тем, что одна (Воскресенский монастырь и его окрестности) есть *знак* другой (храма Гроба Господня и Иерусалима), а тем, что одна реальность выступает именно иконой, то есть ипостасью другой реальности, подобно тому, как в византийском «высоком» богословском мышлении связаны ипостаси Троицы. Храм как «небо земное» не есть ни метафора неба, ни знак небесного; земной, «материальный» храм может (и должен!) мыслиться как *ипостась* небесных реалий. Именно такая мыслительная конструкция стоит, как кажется, за «новоиерусалимским проектом» патриарха Никона. Из каких традиций она выростала?



Понимание храма как «земного неба» или как иконического воплощения небесных начал было унаследовано Древней Русью от Византии и, ещё точнее, от византийской богословской и экзегетической мысли. Упрощенно говоря, византийская богословская мысль не видела ничего экстраординарного или экстравагантного в идее *обожения* самого пространства, стен и убранства храма. Скорее наоборот, обожение храма было чем-то само собой разумеющимся, и в этом византийские авторы продолжали тот строй мысли, какой был выражен Дионисием Ареопагитом в трактате «О небесной иерархии». Для Иоанна Златоуста, чье влияние на Русь было особенно велико, разграничение чувственного и духовного «не подразумевает противопоставления двух вселенных, видимой и невидимой»<sup>105</sup>. Для Феодора Мопсуестийского литургия есть «икона *небесной* реальности»<sup>106</sup>, для Максима Исповедника материальное здание храма есть выражение тайны Церкви: в храме пребывают в гармонии небесные и земные силы, «Трисвятое» — это *ангельское* пение, богослужение есть единение людей и ангелов в «присносущном движении окрест Бога»<sup>107</sup>, а Симеон Солунский (Симеон Фессалоникийский), продолжая в XIV веке традицию Ареопагитик, «понимает под символом духовную реальность, проникающую в чувственный мир и сокрытую в нём», где церковь есть образ мира, а алтарь олицетворяет небо<sup>108</sup>. «Вся вселенная является храмом, а церковь представляет образ вселенной: неф символизирует землю и видимый мир, алтарь — небо»<sup>109</sup>. Храм есть «жилище Бога», в нём присутствует «премирная благодать»<sup>110</sup>, и этим самым в храме как бы продолжается, как и в Евхаристии, Боговоплощение<sup>111</sup>.

Эти представления пришли на Русь вместе с принятием христианства, и знаменитая фраза «Повести временных лет», вложенная автором летописи в уста русских послов, пришедших в храм Св. Софии («И придохомъ же въ Греки, и ведоша ны, идеже служатъ Богу своему, и не свемы, на небе ли есмы были, ли на земли»), отражает, видимо, начальные этапы рецепции соответствующих представлений русским духовенством<sup>112</sup>. В «Изборник Святослава» 1073 году была включена статья «Максима черноризца чии образ держит соборная церковь», содержащая отрывок из «Мистагогии»

Максима Исповедника<sup>113</sup>, а «Изборник» 1076 года «знакомил с пониманием церкви как Гроба Господня и земного неба»<sup>114</sup>. Усвоение представлений о храме как «небе земном» продолжалось в XII–XIV веках, а в XV веке византийские по происхождению толкования на литургию были уже весьма распространены в письменности. «Толк апостольской соборной церкви» начинался словами: «Церковь есть земное небо и храм Божии, славят бо в ней Бога, яко на небеси. Верх церковный есть глава Господня, олтарь есть престол Божий, или паки олтарь есть гроб Господен. Трапеза есть перси Господни...», а «Толковая служба» предлагала несколько иное вступительное определение: «Церковь есть небо земное и храм Божий невеста Христова... Олтарь есть престол Божий»<sup>115</sup>.

На рубеже XV и XVI веков Иосиф Волоцкий суммировал в «Просветителе» характерные, видимо, для просвещенной, начитанной части духовенства представления о храме. Шестая глава сочинения рассматривает вопрос о поклонении рукотворным предметам. Полемика отталкивается от слов Второзакония: «Не сотвори себе всякаго подобия, елика на небеси горе и елика на земли низу, и елика в водах под землею» (Исх.20, 4)<sup>116</sup>.

Иосиф пишет, что если бы в Библии было сказано никакого («никогоче») подобия, то «иудействующие» еретики были бы правы. Но выражение «*всякого*» подразумевает запрет на те подобия, которые недостойны образа Божия. «Аще ли достойное сътвориши подобие в честь и славу Божию, не грешил еси»<sup>117</sup>. Бог повелел Моисею создать «многа подобия». Во-первых, — построить храм, или скинию. Внутренняя же часть храма («внутриная оубо храма») была устроена как «образ небесного» («в подобие образ небеснымъ оустрой»<sup>118</sup>): «понеже херувими на небесех, повеле Моисею херувимы от злата сотворити, и поставити тех внезаходимыхъ вноутрь храма». Далее речь идёт о ковчеге, скрижалях, где перстом Божиим были начертаны 10 заповедей, сосуде с манной, жезле Аарона, изображениях херувимов золотыми, голубыми и пурпурными нитями на стенах и на занавесях. Все эти «образы и подобия» Бог повелел сотворить «в славу свою». Поэтому «оумомъ възводитися к Богу, и поклонятися и почитати сих, добро и богоугодно есть дело, точиюж не обоготворити сих, якож еллини»<sup>119</sup>.

Моисей входил в скинию, и Бог входил туда в облачном столпе, и «вместоже селения небеснаго имейше скинию»).

Этим Бог хотел «показать честь и славу Божественныя Церкви изначала» с тем, чтобы мы поняли, «яко идеже Церковь Господа Бога Вседержителя, тамо и Божие пришествие»<sup>120</sup>. Поэтому, поклоняясь облачному столпу, поклоняются именно Богу, а не столпу, а «поклоняющагося Богу, поклоняхуся и свету оному, и честнейшей церкви оной»<sup>121</sup>».

Сославшись на слова 137-го псалма («Поклонюся ко храму святому Твоему и исповемся имени Твоему о милости Твоей и истине твоей, яко возвеличил еси над всем имя Твое святое» (Пс. 137, 2)<sup>122</sup>, Иосиф пишет, что «хотя показать пророк, яко едино есть, еже Богу поклоняются и церкви Божией поклоняются», и тезис о том, что храм нужно почитать (поклоняться ему) так же, как мы почитаем Бога, многократно, энергично и тавтологично повторен в очередных пассажах «Просветителя»<sup>123</sup>.

Этот тезис развивается со ссылкой на Пс. 98, 5 («Вознесите Господа Бога нашего, и поклоняйтесь подножию ногу, его яко свято есть»)<sup>124</sup>, и Иосиф сосредотачивается на слове «подножие», видя в этом обоснование идеи, что нужно поклоняться самому храму: «ныне же хотя показать, яко подобает поклоняться и божественной церкви, глаголетъ: и поклоняются и подножию ногу его». Смысловое удвоение оборота в славянской Библии, то есть употребление не только слова «подножие», но оборота «подножие ног», имеет в данном случае немалое значение, потому что далее Иосиф Волоцкий настойчиво и эмфатически, «с напором», развивает идею, что «подножие ног Божиих» есть то же самое, что храм («и церковь Божиа, и подножие ног Божиих единое»)<sup>125</sup>. В эпоху Ветхого завета церковь «и еже в ней божественныя вещи» были «подножием ног Бога». Теперь же, в эпоху Нового завета, «церковь и животворящий крест честный, и божественныя иконы и прочаа освященныя вещи подножие ног Божиих есть»<sup>126</sup>. Далее это утверждение весьма подробно развивается со ссылками на пророка Иеремию, Моисея, царя Давида. Моисей, как подчеркивает Иосиф, поклонялся и «от рук человеческих сътворенным вещем в честь и в славу Божию». «Сими бо Божественными вещьми и церкви освященна бысть, и сих ради вещей Божественных и церкви поклоняхоуся, якож в Исходе писание свидетельствует»<sup>127</sup>, и снова дается ряд экзегетических аргументов в пользу тезиса о том, что храм освящается «Божественными вещьми». При этом поклоняться стали не только Иерусалимскому храму, но

и церквям «иных же стран и градов», и теперь Иосиф развивает аргументы в пользу и этого тезиса, подводя к выводу, что «идеже церковь Господа Бога вседержителя, тамо и Божие вселение»<sup>128</sup>. Поэтому слова библейской книги Царств «И рече к нему Господь: оуслышах глас молитвы твоя и моления твоего, им же молился еси предо мною: сотворих ти по всей молитве твоей и освятих храм сей, его же создал еси, еже положити имя мое тамо во веки, и будут очи мои ту и сердце мое во вся дни» (3-я Царств, 9, 3)<sup>129</sup> нужно понимать в смысле «сам Господь Бог в церкви»<sup>130</sup>. Соответственно, храму поклоняются так же, как поклоняются самому Богу на том основании, что «Бог в церкви есть»<sup>131</sup>. Следуют очередные апеллирующие к текстам Ветхого Завета аргументы, из которых вытекает, что молитва храму (именно — *храму*, а не только в храме) и есть молитва самому Богу — при том, что поклонение храму ещё не означает обожения его материального состава, «Божественных вещей»<sup>132</sup>.

Далее Иосиф решает относительно более простую задачу — доказать, что икона, несмотря на свою вещественность и рукотворность, не есть идол. И дело не только в том, что иконы не есть идолы. Ещё большее значение имеет тот факт, что «благодать Божиа изволи теми приходити. Тем же образом и ныне благоизволи благодать Божиа святых ради икон и честнаго и животворящаго креста, и прочих Божественных и освященных вещей к нам приходити»<sup>133</sup>. Вещи прямо участвуют в спасении людей... Бог «нам бездушными сими Божественными вещьми сътвори спасение»<sup>134</sup>. Почему это стало возможно? И тут, увидев ответ Иосифа на этот вопрос, мы обнаруживаем, что квинтэссенция представлений о том, что Бог «вселился» в христианские храмы, что благодать может «приходить» буквально через материально-вещественное, что храм и «вещи» сами по себе могут спасать верующего, — квинтэссенция этих представлений содержится в тезисе, что всё это стало возможным по причине явления Бога во плоти, Боговоплощения и вочеловечения: «аще и бездушни суть и рукотворени, тако потопа греховнаго и оумнаго угрызения змиина избавльшеся вочеловечения ради Божиа Слова»<sup>135</sup> (курсив мой. — М. Д.).

В сумме же взгляд Иосифа Волоцкого на почитаемые христианами храмы конденсируется, резюмируется и кульминирует в утверждении: «в новой благодати Господь наш Исус Христос вложив, скры, благодать свою в святей своей церкви и в прочих Божественных и освященных вещех»<sup>136</sup>.

У нас нет никаких оснований считать выраженные Иосифом Волоцким идеи не характерными для православной культуры Московской Руси. Напротив, внимательное прочтение других текстов русской богословской мысли и, шире, религиозной мысли этой эпохи скорее всего лишь подтвердит, что идея (дискурс) храма-иконы, в которой — благодаря Боговоплощению — ипостасно «присутствует» Господь и в самом «материальном» составе которой в известном смысле заключена благодать, была вполне релевантна для нормативной религиозности Руси. Насколько полно, тонко, прочно и глубоко такие представления и дискурсы входили в православное *vésci* — это другой вопрос. Если, однако, считать сказанное, например, протопопом Аввакумом в послании Симеону выражением именно *переживаемого* христианства, то нужно будет допустить, что зафиксированные внешними наблюдателями жесты почитания храма были отблеском такого же типа религиозности.

В середине XVII века в ясной и последовательной форме взгляд на храм как «дом Божий» был выражен в «Скрижали». «Храм убо дом Божий есть. Аще и создан есть камени и древесы, обаче освящается благодатию Божию и молитвами священными. И несть общий дом, яко же и прочии доми, но есть дом на земли, посвященный Богу или, вкупе с Ним, и некоему от святых Его. Сего ради имать и именование „святаго“, имже именовася, и не просто той храм зовем „дом“, но „святой“, яко освящаемый от святаго Отца всесвятим Сыном в Святом Дусе, и жилище Святыя Троицы. ... посвятися Богу и есть дом Самого Бога, и Той обитает в нем. И раб Его, имже именовася, ту обитает в нем, яко во своем жилищи и душею приходит тамо невестественне. Многажды есть ту положен с мощми своими и Божию силою и благодатию действует... Отнюду же и в *вещех сея церкви, сиречь в каменех, и ванне, и древесех благодать Божия приходит и пребывает* (курсив мой — М. Д.), и внегда молимся мы, действует с благоволением Отца, и милостию Иисуса Христа, иже воплотися нас ради и паки отроди нас, и пришествием и милостию содействителя Его и неразделнаго Духа... И бездушная, яже обретаются во храмах: воды и камень, столпы и покрови святых, и железа — действуют не от себе. Како есть возможно сущей твари Божией, аще и бездушная суть, имети что от себе? Обаче сия действуют благодатию Божию. Зане внегда именуем имя Божие и призываем е в сия, освящаемся и мы и

исцеляемся. Убо во храме, в немже есть именование и призывание воистинну истиннаго Бога, свята суть»<sup>137</sup>.

\*\*\*

Какова же, предположительно, мера сходств и различий в нормах и в *vésci* католических и православных приходов в том, что касалось храмовой иеротопии в «эпоху конфессий»?

Сведения о смысле, какой придавался почитанию храма и, соответственно, храмовой иеротопии во Франции XVII века и в Московской Руси, позволяют утверждать, что, в отличие от Франции (и латинского Запада эпохи Тридентского собора), в России храм не виделся лишь как *знак* существования сил небесных. Храм, его стены и находящиеся в нём «святыя вещи» осмысливались в церковной проповеди как *иконическая ипостась* небесного мира, и это коренилось в пришедшем из Византии понимании христианских символов и символического. Соответственно то, что представлялось идеологам Католической Реформы (да и протестантам) как суеверие, *superstitio*, в православной культуре осмысливалось как именно символически-ипостасная связь земного и небесного. Фраза толкований на литургию «церковь есть небо земное» в таком контексте не была ни аллегорией, ни метафорой, ни гиперболой. Подобно иконе, совмещающей «небесное» и «земное», потому что это суть ипостаси одной и той же, одновременно и тварной, и нетварной реальности (ипостаси Богочеловеческого, если угодно), — храм есть икона. Соответственно, храм как икона есть и небо, и земля одновременно.

В католической Франции, на католическом Западе помыслить храм именно таким образом невозможно; тут храм — лишь знак небесного; если Бог и «присутствует» в нём, то это присутствие в иеротопии храма лишь знаков трансцендентного, окружающих «реально» присутствующего лишь в евхаристии Агнца. Сакральное и трансцендентное в этом случае весьма радикально разведены. Своды храма, «святыя вещи» в храме могут быть сакральны, но они — не святы (потому что свят один лишь Бог), и слово «святой» применительно к стенам, престолу или статуям есть лишь гипербола. А вот в православной культуре Московской Руси, в языке и дискурсах, касающихся храма, дистанция между «святым», «священным» и «освященным» почти что исчезает. Сакральное оказывается святым.

Гипотеза об эвентуальных существенных различиях между иеротопией двух христианских культур может иметь своим продолжением и следующий тезис: нормативное учение, пришедшее на Русь из Византии, основывалось на богословских представлениях о *теозисе* даже материальных компонентов храма и богослужения (а не только христианина в его следование за Христом); выходя за пределы нормативного, становясь частью приходской низовой культуры, эти представления о теозисе материального становились частью переживаемого, *vésci* культуры православного населения Восточной Европы. С этим, то есть с византийскими представлениями о теозисе материального, вероятно, связаны различия между тем, чем был храм для православного верующего Руси, и тем, чем он был для католического прихожанина, пришедшего, например, в величественный и великолепный Шартрский собор. Нормативная доктрина католицизма и католического духовенства исходила из того, что Бог и божественное, небо и небесное присутствуют в храме фигуративно, метафорически, лишь как знаки, но никак не «реально», потому что барьер между божественным и тварным в «теле» храма не может быть преодолен. Соответственно, иные представления, которые предполагают подлинно-реальное присутствие ангелов, Бога, сил небесных в храме — преодолевались и изгонялись как суеверия. В православной культуре ситуация была — как кажется! — иной. Благодаря учению о теозисе материального, об ипостасях, об иконическом «небесное» могло пониматься и могло быть «пережито» как реально, онтологически, бытийно присутствующее в храмовой иеротопии<sup>138</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Различение между *le prescrit* и *le vésci* в истории христианства и других религиозных традиций — один из центральных принципов в подходах французских исследователей. Введение этих понятий в научный оборот связывают прежде всего с именем и работами Жана Делюмо (см.: *Делюмо Ж. Историк и его религия* / Пер. М. В. Дмитриева // Французский ежегодник. 2004. М., 2004. С. 56–75; *Histoire vécue du peuple chrétien* / Delumeau J., éd. Vol. 1–2. Toulouse, 1979; *Delumeau J. Un chemin d'histoire. Chrétienté et christianisation*. Paris, 1981).

<sup>2</sup> Пример книги, где это хорошо показано: *Chatellier L. La religion des pauvres. Les missions rurales en Europe et la formation du catholicisme moderne, XVIe–XIXe siècle*. Paris, 1993 (есть англ. перевод). См. также, например: *Lebrun F. Les échanges entre culture populaire et culture des élites* // *Lebrun F. Croyances et cultures dans la France d'Ancien Régime*. Paris, 2001. P. 235–242.

<sup>3</sup> См., например: *Кольцова Т. М. «Небеса» Русского Севера* // Воздух и небеса в иеротопии и иконографии христианского мира. Материалы международного симпозиума / Редактор-составитель А. М. Лидов. М., 2019. С. 101–104; *Седов В. В. «Небо» псковских бесстолпных храмов* // Там же. С. 76–77

<sup>4</sup> Характерный и весомый голос: *Бенедикт XVI (Йозеф Ратцингер)*. Богословие литургии. Сакраментальное обоснование христианского существования. М., 2017.

<sup>5</sup> *Дмитриев М. В.* Влияние православия и западного христианства на общество // Вопросы истории, 1997. № 12. С. 3–19; *Moines et monastères dans les sociétés de rite grec et latin* / Études publiées par J.-L. Lemaître, M. Dmitriev et P. Gonneau. Genève, 1996; *Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Age et à l'époque moderne. Approche comparative* / Sous la dir. de M. Derwich et M. Dmitriev. Wrocław, 1999; *Les Chrétiens et les Juifs dans les sociétés de rite grec et latin, Moyen Âge — XXe siècle. Approche comparative* / Sous la dir. de M. Dmitriev et D. Tollet. Paris, 2003; *La frontière entre les chrétientés grecque et latine au XVIIème siècle. De la Lithuanie à l'Ukraine subcarpathique* (= XVIIème siècle, 2003, N 3, Juillet-Septembre 2003, 55ème année); *Être catholique, être orthodoxe, être protestant. Confessions et identités culturelles en Europe médiévale et moderne* / Etudes réunies et publiées par Marek Derwich et Mikhail V. Dmitriev. Wrocław, 2003; *Религиозные и этнические традиции в формировании национальных идентичностей в Европе. Средние века — новое время* / Под ред. М. В. Дмитриева. М., 2008; *Христиане и евреи в православных обществах Восточной Европы. Средние века — новое время* / Под ред. М. В. Дмитриева. Москва, 2011; *Confessiones et nationes. Discours identitaires nationaux dans les cultures chrétiennes: Moyen Âge — XXe siècle* / Textes réunis par Mikhail-V. Dmitriev et Daniel Tiollet. Paris, 2014.

<sup>6</sup> Вопрос о месте «материального» в русской народной православной религиозности был поставлен уже Г. П. Федотовым (*Федотов Г. П.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991; впервые эта книга была опубликована в Париже в 1930-е годы). К этой же проблематике подводила книга Г. К. Вагнера (*Вагнер Г. К.* Искусство мыслить в камне (опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры) / Отв. ред. Т. И. Макарова. М., 1990). В книге Л. Б. Сукиной есть глава, посвященная храмостроительству (*Сукина Л. Б.* Человек верующий в русской культуре XVI–XVII веков. М., 2011. С. 193–233), но интересующие нас вопросы автор не ставит.

<sup>7</sup> *Лидов А. М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума / Редактор-составитель А. М. Лидов. Москва, 2004. С. 16.

<sup>8</sup> Пример попытки заглянуть в *vésci* молящегося в православном храме верующего, над которым в куполе простирается образ Христа-Пантократора — статья Т. Мэтьюза (*Мэтьюз Т.* Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Византийский храм. Литургия и искусство / Редактор-составитель А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 7–16). Исследователь ставит весьма неожиданный для искусствоведа вопрос: «Может быть, вместо рассмотрения сложных моментов иконографии нужно выяснить её психологическое воздействие на зрителя. Как реагировал на это изображение входящий в церковь? Что означал всепро-

никающий взор Христа — неумолимость или милосердие? Что заставлял испытывать — трепет или блаженную радость? Был ли этот образ устрашающим или притягательным для того, кто на него смотрел? Эти вопросы выводят нас за привычные рамки истории искусства, но тем не менее психологический контекст столь значительного изображения нельзя игнорировать». «Важно, как зритель соотносился с этим изображением, как он взаимодействовал с ним» (Там же. С. 8, 9). Статья Мэтьюза и представляет собой смелую попытку реконструировать то, что переживал во время литургии пребывающий под куполом византийского храма верующий.

<sup>9</sup> Для российской историографии остается всё ещё сравнительно непривычным понятие «католическая Реформа», которое непременно должно быть добавлено к привычной нам оппозиции «Реформация-Контрреформация» (см.: *Maurenbrecher W.* Geschichte der katholischen Reformation. Nördlingen, 1880; *Jedin H.* Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil. Luzern, 1946 ("Die katholische Reform ist die Selbstbesinnung der Kirche auf das katholische Lebensideal durch innere Erneuerung, die Gegenreformation ist die Selbstbehauptung der Kirche im Kampf gegen den Protestantismus". S. 38.); *Jedin H.* Geschichte des Konzils von Trient. Bd. 1–4. Freiburg, 1949–1975; *Delumeau J.* Le Catholicisme entre Luther et Voltaire. Paris, 1971 (есть ряд переизданий и переводов); *Wojtyśka H. D.* Reformacja — Reforma katolicka — Kontreformacja. Dzieje nomenklatury i próba uściślenia pojęć // Roczniki teologiczno-kanoniczne, 24 (1977). Zeszyt 4. S. 223–249; Handbuch der Kirchengeschichte. Bd. 4. Reformation, Katholische Reform und Gegenreformation / Hrsg. von Iserloh E., Jedin H., Glazik J. Stuttgart, 1979; Histoire du christianisme des origines à nos jours. T. VIII. Le temps des confessions (1530–1620) / Sous la dir. de M. Venard. Paris, 1987; *O'Malley J. W.* Trent and all that. Renaming Catholicism in the early modern era. Cambridge/Mass., London, 2000; Histoire des curés / Sous la dir. de N. Lemaitre. Paris, 2002; *Bireley R.* Redefining Catholicism: Trent and beyond // The Cambridge History of Christianity. Vol. VI. Reform and Expansion, 1500–1660 / Edited by R. Po-Chia Hsia. Cambridge University Press, 2007. P. 145–161, 630–632 (bibliography); *Лёмэтр Н.* Католики и протестанты: религиозный раскол XVI в. в новой исторической перспективе // Вопросы истории. 1995. № 10. С. 44–53; *Прокопьев А. Ю.* Германия в эпоху религиозного раскола. 1555–1648. СПб., 2008; *Он же.* Введение. Реформация, Контрреформация, Конфессионализация // Конфессионализация в Западной и Восточной Европе в раннее Новое время. Доклады русско-немецкой научной конференции 14–16 ноября 2000 г. / Под ред. А. Ю. Прокопьева. СПб., 2004. С. 5–30. Среди русскоязычной литературы сохраняет ценность и небольшая книга А. Г. Вульфуса (*Вульфус А. Г.* Проблемы духовного развития. Гуманизм, Реформация, Католическая реакция. Пг., 1922).

<sup>10</sup> Этой теме посвящена огромная специальная литература, превосходным введением в которую может послужить книга Ф. Лестрингана: *Lestringant F.* Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie : XVIe–XVIIIe siècle. Paris, 1996 (Histoires).

<sup>11</sup> См., например: *Christin O.* Une revolution symbolique: l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique. P., 1991; *Deyon S., Lottin A.* Les casseurs de l'été 1566: l'iconoclasme dans le Nord. Paris, 1986.

<sup>12</sup> См., например: *Lemaitre N.* Pouvoirs des curés et pouvoir des laïcs dans les paroisses en France aux XVe–XVIIIe siècles // Istina. Vol. 50 (2005). № 2.

P. 183–197; *Lemaitre N.* Le Rouergue flamboyant. Le clergé et les fidèles du diocèse de Rodez, 1417–1563. Paris, 1988. P. 297–392; *Bonzon A.* L'esprit de clocher. Prêtres et paroisses dans le diocèse de Beauvais, 1535–1650. Paris, 1999. P. 219–285; *Brunet S.* Les prêtres des montagnes. La vie, la mort, la foi dans les Pyrénées centrales sous l'Ancien Régime. Aspet, 2001. P. 595–606.

<sup>13</sup> См., например: *Brunet S.* Les prêtres des montagnes. P. 276–288; *Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. Profane et sacré dans l'Europe moderne. XVIIe–XVIIIe siècle. Paris, 2002. P. 210–223. П. Мандру в большой рецензионной статье на одну из книг, посвященных французскому католицизму в XVII–XVIII вв. (*Schmitt Th.-J.* L'Organisation ecclésiastique et la pratique religieuse dans l'archidiaconé d'Autun de 1650 à 1750. Autun, 1957), настаивает, что новшества были делом очень узкого круга по-настоящему набожных прихожан и представителей клира, в то время как большинство продолжало и в XVII веке жить в обстановке «институализированной» религиозной рутины. Поэтому так важны были «внутренние» миссии духовенства и столь драматичной выглядела позиция янсенистов (*Mandrou R.* Spiritualité et pratique catholique au XVIIe siècle // Annales E.S.C. 16 (1961). № 1. P. 136–146).

<sup>14</sup> Цит. по: *Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. P. 128.

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 134.

<sup>16</sup> Цит. по: *Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. P. 59 (ср. ниже очень близкое по смыслу высказывание протопопа Аввакума в 1677 г.).

<sup>17</sup> Жан-Батист Тьер (1636–1703) был кюре, заметным полемистом, автором ряда сочинений против «суеверий» народной религиозной культуры.

<sup>18</sup> *Thiers J.-B.* Dissertation sur les porches des églises, dans lesquelles on fait voir les divers usages auxquels ils sont destinez, que ce sont des lieux saints, dignes de la vénération des fidèles, et qu'il n'est pas permis d'y vendre aucunes marchandises, non pas mesmes celles qui peuvent servir à la piété. Orléans, 1679.

<sup>19</sup> *Ibid.* P. 3.

<sup>20</sup> *Ibid.* P. 12.

<sup>21</sup> *Ibid.* P. 20.

<sup>22</sup> Во французском языке слово «saint» может соответствовать и понятию «святой», и понятию «священный» / «освященный» / «сакральный». При переводе на русский язык возникает большая проблема: в какой степени в дискурсивной стихии французского языка эпохи католической Реформы «святое» было отделено от «просто» «священного», «сакрального» и «освященного»? не было ли «святое» всего лишь «сакральным»?

<sup>23</sup> *Ibid.* P. 75 («Car j'estime qu'il faut distinguer entre les parties qui composent une Église; et je ne fais nul doute que l'Autel, par exemple, ne soit plus saint que le reste du Sanctuaire; que le Sanctuaire ne soit plus saint que le Choeur; que le Choeur ne soit plus saint que la Nef; et que la Nef ne soit plus sainte que les Porches»).

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 76.

<sup>25</sup> *Ibid.* P. 82.

<sup>26</sup> *Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. P. 134.

<sup>27</sup> *Iogna-Prat D.* La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800–v. 1200). Paris, 2006.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 313 («Toute la difficulté consiste à justifier le fait que l'église est le lieu de la présence divine, alors que tout bon lecteur d'Augustin sait que Dieu est "hors lieu", à tout le moins "sans lieu" capable de le contenir (*illocais*)»).

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 439 (“où sont contenus les sacrements divins et où ils sont administrés”).

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 443 (“La sanctification de l’église n’est donc qu’une conséquence de sa sacramentalisation”).

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 443–486.

<sup>32</sup> См. ниже.

<sup>33</sup> *Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. P. 33–37 (раздел “Ambiguïtés catholiques”).

<sup>34</sup> А. Кабантус ссылается на словари Ришле (*Richelet P.* Dictionnaire François concernant les mots et les choses. Genève, 1680) и Фюретьера (*Furetière A.* Essai d’un Dictionnaire universel. Amsterdam, 1690), которые фиксируют, что во французском языке эпохи Людовика XIV сакрально то, что «принадлежит» (“appartient”) Богу и церкви. Фюретьер напоминает о связи между сакральным и запрещенным — в том смысле, что сакральное это то, к чему нельзя сметь прикоснуться. Он же констатирует неопределенность в соотношении сакрального и святого («sacré, qui est saint, qui a été offert et dédié à Dieu solennellement avec cérémonies, bénédictions et onctions»). И через сто лет, в последней трети XVIII в. «сакральное» определялось так же, как в конце XVII в. — как то, что относится к Богу и церкви через предметы, людей, места (*Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. P. 23).

<sup>35</sup> *Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. P. 23 («Ces recherches ne font que réitérer le sens commun des époques étudiées et reproduisent le modèle sacré imposé par les théologiens du catholicisme. Pour ceux des XVIIe et XVIIIe siècles, le sacré se rapporte directement à Dieu, aux lieux où il doit être honoré, aux gestes de contemplation ou de prière, aux hommes qui le gèrent. Tout le reste appartient au profane, dont la connotation devient alors essentiellement négative et désigne aussi bien les “actions impures” que les divertissements associés aux figures du paganisme»).

<sup>36</sup> См., в частности: *Lemaitre N.* Le Rouergue flamboyant. P. 321–341; *Venard M.* Réforme protestante, Réforme catholique dans la province d’Avignon au XVIe siècle. Paris, 1993. P. 839–850; *Bonzon A.* L’esprit de clocher. P. 369–382; *Cabantous A.* Entre fêtes et clochers. P. 127–161.

<sup>37</sup> Параллелью для такой логики понимания храма выступает взгляд на священные изображения и реликвии. Постановления Тридентского собора сводились к тому, что реликвии и священные изображения должны почитаться, потому что поклонение им восходит к прототипам, которых они представляют. «Тогда происходит, что мы посредством образов, к которым мы прикладываемся, перед которыми обнажаем головы или преклоняем колена, самого Христа почитаем (*adoremus*) и тем святым поклоняемся (*veneremus*), подобие (*similitudinem*) которых они изображают. Духовенство должно поучать прихожан при помощи рассказов и „живописи или образов другого рода“, объясняя символ веры. Однако не должно быть злоупотреблений и суеверий. „Всякое суеверие да будет устранено посредством обращения к святым за помощью, почитания реликвий и святого использования (*sacro usu*) образов“, да избегнем недостаточной благопристойности. „Следовательно, не нужно больше рисовать и украшать образы соблазнительной красотой“... Нужно, чтобы порядок не нарушался, невежественное и бесчестное не вторгалось бы в жизнь прихода, „ибо божьему дому подобает святость“» (курсив мой — М. Д.) (Цит. по: *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. М., 2002. С. 617–618).

<sup>38</sup> Я имею в виду яркое название книги А. Я. Гуревича (*Гуревич А.Я.* Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства. М., 1990).

<sup>39</sup> На этом особенно настаивает известный французский историк Р. Мюшамблэ (*Muchembled R.* Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV–XVIII siècles). Essai. Paris, 1978; *Muchembled R.* L’invention de l’homme moderne. Culture et sensibilités en France du XVe au XVIIIe siècle. Paris, 1988).

<sup>40</sup> *Шевцова В. Ф.* Православие в России накануне 1917 года. СПб., 2010 (перевод с англ.: *Shevzov V.* Russian Orthodoxy on the eve of Revolution. Oxford, 2004). С. 113.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> *Громыко М. М.* Отношение к храму и священнику // Православная жизнь русских крестьян XIX–XX веков. Итоги этнографических исследований / Отв. ред. Т. А. Листова. М., 2001. С. 89–91.

<sup>43</sup> *Бернштам Т. А.* Приходская жизнь русской деревни: очерки по церковной этнографии. СПб., 2007. С. 263.

<sup>44</sup> По сегодняшней день сохраняет ценность обзор Рушинского: *Рушинский Л. П.* Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI и XVII вв. М., 1871.

<sup>45</sup> *Ульфелдт Я.* Путешествие в Россию / Отв. редакторы Д. Линд, А. Л. Хорошкевич / Пер. Л. Н. Годовиковой. Москва, 2002. С. 307.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> *Олеарий Адам.* Описание путешествия в Московию/ Пер. с нем. А. М. Ловягина. Смоленск, 2003 (переиздание книги: *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Пер. с нем. А. М. Ловягина. СПб., 1906). С. 281.

<sup>48</sup> Там же. С. 282.

<sup>49</sup> Там же. С. 262.

<sup>50</sup> *Бернштам Т. А.* Приходская жизнь русской деревни. С. 153.

<sup>51</sup> *[Аввакум].* Письма и послания Симеону // Житие Аввакума и другие его сочинения / Сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Робинсона. М., 1991. С. 152–153.

<sup>52</sup> Особенности символа, в отличие от знака: символ это «идейная, образная или идейно-образная структура, содержащая в себе указание на те или иные, отличные от неё предметы, для которых она является обобщением или неразвернутым знаком»; символ является «не просто знаком тех или иных предметов, но он заключает в себе обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нём смыслового содержания»; «ввиду многозначности самого термина „символ“ его часто отождествляли со „знаком“, „олицетворением“, „аллегорией“, „метафорой“, „эмблемой“», но это не одно и то же. Символ не есть метафора, «поскольку в последней образ носит совершенно самостоятельный характер и не указывает на какую-либо, хотя бы и многозначную, идею предмета» (*Лосев А. Ф.* Символ // *Философская энциклопедия.* Т. 5. М., 1970. С. 10).

<sup>53</sup> *Леонид (Кавелин).* Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1876; *Алферова Г. В.* К вопросу о строительной деятельности патриарха Никона // *Архитектурное наследство.* Вып. 18. М., 1969. С. 30–44; *Баталов А. Л.* Московское каменное зодчество конца XVI века: проблемы художественного мышления эпохи. М., 1996; *Баталов А. Л., Вятчина Т. Н.* Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII вв. // *Архитек-*

турное наследство. Вып. 36. М., 1988. С. 22–42; Бусева-Давыдова И. Л. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов и А. Лидов. М.: Наука, 1994. С. 174–181; Зеленская Г. М. Святыни Нового Иерусалима. Москва, 2002; Она же. Новый Иерусалим под Москвой. Аспекты замысла и новые открытия // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре. Материалы международного симпозиума. / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006. С. 149–152; Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов и А. Лидов. М.: Наука, 1994; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009; Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре. Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006; Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / Сост. А. Баталов и А. Лидов. М., 1994. С. 47–58.

<sup>54</sup> Леонид (Кавелин). Историческое описание. С. 6. И. Шушерин, биограф и неформальный агиограф патр. Никона говорит лишь о том, что царь «полюбил это место» и после того, как уехал, написал письмо Никону, где говорилось, что место «прекрасно и подобно Иерусалиму» ([Шушерин И.] Повесть о рождении, воспитании и жизни святейшего Никона, патриарха Московского и всея России, написанная его клириком Иоанном Шушериным. Москва, 1997. С. 64–65).

<sup>55</sup> Леонид (Кавелин). Историческое описание. С. 6, прим. 4.

<sup>56</sup> Там же. С. 7.

<sup>57</sup> Белокуров С. А. Арсений Суханов. Часть 1. Биография Арсения Суханова. М.: 1891. С. 428–429.

<sup>58</sup> Леонид (Кавелин). Историческое описание. С. 6, прим. 5.

<sup>59</sup> Г. М. Зеленская, обобщая накопленные в науке данные о строительстве Воскресенского монастыря, считает «несомненным», что «грамота содержала название „Новый Иерусалим“» (Зеленская Г. М. Новый Иерусалим под Москвой. Аспекты замысла и новые открытия // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре. Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006. С. 150).

<sup>60</sup> Леонид (Кавелин). Историческое описание. С. 11.

<sup>61</sup> [Никон, патриарх]. Возражение, или Разорение смиреннаго Никона, Божию милостию патриарха, противу вопросов боярина Симеона Стрешнева, еже написа Газскому митрополиту Паисее Ликаридиусу, и на ответы Паисеовы // Никон, патриарх. Труды. / Научное исследование, подготовка документов к изданию, составление и общая редакция В. В. Шмидта. М., 2004. С. 229.

<sup>62</sup> То есть и не-описуемый, и не-воплотимый, и не-воспроизводимый.

<sup>63</sup> Ответ Паисия Лигарида предваряет возражения Никона в опубликованном В. В. Шмидтом памятнике: Никон, патриарх. Труды. С. 229.

<sup>64</sup> [Никон, патриарх]. Возражение. С. 236.

<sup>65</sup> «что» — не союз, а прямое дополнение, предмет, аналог латинскому *quid*.

<sup>66</sup> То есть прообраз, прототип.

<sup>67</sup> «речь»: видимо, полонизм; на русском языке значение этого слова — «вещь», «предмет».

<sup>68</sup> [Никон, патриарх]. Возражение. С. 236.

<sup>69</sup> Бусева-Давыдова И. Л. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона. С. 176.

<sup>70</sup> Высказанные патр. Никоном в полемике с Паисием Лигаридом взгляды недавно стали предметом исследования Н. В. Воробьевой (Воробьева Н. В. Богословские воззрения патриарха Никона. СПб., 2018).

<sup>71</sup> [Никон, патриарх]. Возражение. С. 230

<sup>72</sup> Там же. С. 232.

<sup>73</sup> Там же. С. 233.

<sup>74</sup> Там же. С. 233.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же. С. 236.

<sup>77</sup> Там же. С. 236, правая колонка.

<sup>78</sup> Там же. С. 239, левая колонка.

<sup>79</sup> Там же. С. 239, правая колонка.

<sup>80</sup> Там же. С. 239 – 240.

<sup>81</sup> Там же. С. 240, левая колонка.

<sup>82</sup> «О иконе же Христове усвоительное, рекше любовнаго завещания поклонение, и единоименно. Поклоняяй бо ся сей не спокланяется Отцу и Духу, но токмо иже в ней Христу, иже заеже воплотитись образуемому по телесовидному зраце Его, иже есть усвоительное, рекше любовное поклонение и составное, рекше состава»; «Христос убо зрится во иконе Его, таже состоится о Нем, якоже сень с телесем» — «его же и разделится се не мощно, аще и не вина сия видится, но якоже сень осиянием является солнечным» (Там же. С. 240, левая колонка).

<sup>83</sup> Леонид (Кавелин). Историческое описание. С. 106.

<sup>84</sup> Там же. С. 108.

<sup>85</sup> Из приписки в конце документа следует, что опись была составлена около 1685 г. (Леонид (Кавелин). Историческое описание. С. 81)

<sup>86</sup> Там же. С. 70.

<sup>87</sup> Там же. С. 76 («Полатка же та, что у Гроба Христова спереди приделана, зовется, по писанию Иерусалимскому, престолом Сербским»).

<sup>88</sup> Там же.

<sup>89</sup> Там же. С. 82 (тут упомянута и «могила Никона там, где гроб Мелхиседека, первого архиерея Иерусалимского»).

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> Там же. С. 83.

<sup>94</sup> Там же.

<sup>95</sup> Там же. С. 84.

<sup>96</sup> Там же. С. 85.

<sup>97</sup> Там же. С. 83–88.

<sup>98</sup> Понятие, разработанное А. М. Лидовым (см., например: Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2009).

<sup>99</sup> Белокуров С. А. Арсений Суханов. Часть 1. Биография Арсения Суханова. М.: 1891. С. 429.

<sup>100</sup> Там же. С. 430.

<sup>101</sup> Там же.

<sup>102</sup> Образу и идее Иерусалима в западнохристианских культурах посвящено множество работ. См., например: Bonner A., Hidrio G., Mentré M.

Jérusalem. Symboles et représentations dans l'Occident médiéval. Paris, 1998; *Bredero A. H. Jérusalem dans l'Occident médiéval // Mélanges offerts à René Crozet. 2 vols / Ed. par P. Gallais et Y.-J. Riou. Poitiers, 1966. T. 1. P. 259–271; Gerusalemme / A cura di G. Trotta. Brescia, 1990; Konrad R. Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterlichen Denken. Mystische Vorstellung und geschichtliche Wirkung // Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung / Hrsg. von C. Bauer et al. München, 1965. S. 523–540; La Gerusalemme celeste. Cataloga della mostra. Milano, 1983 (огромная библиография).*

<sup>103</sup> Икона и образ, иконичность и словесность. Сб. статей / Сост. В. Лепехин. Москва, 2007.

<sup>104</sup> *Лидов А. М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Исследование сакральных пространств. Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2004. С. 15–33; *Зеленская Г. М.* Святыни Нового Иерусалима. Москва, 2002.

<sup>105</sup> *Борнер М.* Византийские толкования VII–XV веков на Божественную литургию. М., 2015. С. 87–88.

<sup>106</sup> Там же. С. 93.

<sup>107</sup> Там же. С. 122–123.

<sup>108</sup> Там же. С. 306.

<sup>109</sup> Там же. С. 323.

<sup>110</sup> «Что такое божественный храм? Храм, хотя и из вещества слагается, имеет в себе премирную благодать: потому что освящается таинственными молитвами от архиерея, помазывается божественными миром, после чего весь становится жилищем Божиим». «Что означает храм, находящийся вне алтаря? Посредством целого храма означается или, как мы сказали прежде, этот земной мир, или и видимое небо. Ибо, когда мы совершаем пред храмом молитвы, то он имеет значение неба, как мы сказали, и здемского рая». ([Симеон Солунский]. Блаженнаго Симеона, архиепископа Фессалоникийского, толкование о божественном храме // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 3. Спб., 1857. С. 10, 14).

<sup>111</sup> О Симеоне Солунском и выраженных им византийских представлениях о храме см.: *Kunzler M. Symeon von Thessaloniki (gestorben 1429) als Beispiel für die Einflussnahme des Palamismus auf die orthodoxe Sakramententheologie und Liturgik. Trier: Paulinus-Verl., 1989 (Trierer theologische Studien, 47).*

<sup>112</sup> О дальнейшем усвоении этих представлений на Руси см.: *Красносельцев Н. Ф.* «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII в. (Библиографический обзор) // Православный собеседник (Казань). 1878. Вып. 2. С. 4–43; *Бусева-Давыдова И. Л.* Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2. XVI — начало XVIII веков. М., 1989. С. 279–308; *Она же.* Толкования на литургию и представления о символике храма в Древней Руси // Византийский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. Спб., 1994. С. 197–203; *Афанасьева Т. И.* Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв.: исследование и тексты. М. 2012.

<sup>113</sup> См., в частности: *Живов В. М.* «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневеко-

вья / Под ред. В. А. Карпушина. М., 1982. С. 108–127 (переиздано в: *Живов В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. Москва, 2002. С. 15–39).

<sup>114</sup> *Бусева-Давыдова И. Л.* Толкования на литургию. С. 197.

<sup>115</sup> Цит. по: *Бусева-Давыдова И. Л.* Толкования на литургию. С. 198.

<sup>116</sup> Синодальный перевод приводит к потере многих важных нюансов церковнославянского текста («Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли»).

<sup>117</sup> [*Иосиф Волоцкий*]. Просветитель или обличение ереси жидовствующих. Творение преподобного отца нашего Иосифа, игумена Волоцкого. Изд. 4-е. Казань, 1903. С. 221.

<sup>118</sup> Нужно иметь в виду, что «образ» и икона в церковнославянском языке — два очень близкородственных понятия.

<sup>119</sup> [*Иосиф Волоцкий*]. Просветитель. С. 222–223.

<sup>120</sup> Там же. С. 225.

<sup>121</sup> Там же.

<sup>122</sup> И в этом случае синодальный перевод («Поклонюсь пред святым храмом Твоим, и славлю имя Твое за милость Твою и за истину Твою; ибо Ты возвеличил слово Твое превыше всякого имени Твоего») не передает весьма важные нюансы церковнославянского текста.

<sup>123</sup> [*Иосиф Волоцкий*]. Просветитель. С. 225–228.

<sup>124</sup> Синодальный перевод: «Превозносите Господа, Бога нашего, и поклоняйтесь подножию его: свято оно!»

<sup>125</sup> [*Иосиф Волоцкий*]. Просветитель. С. 228–229.

<sup>126</sup> Там же. С. 229.

<sup>127</sup> Там же. С. 231.

<sup>128</sup> Там же. С. 237.

<sup>129</sup> Синодальный перевод: «И сказал ему Господь: Я услышал молитву твою и прошение твое, о чем ты просил Меня. Я освятит сей храм, который ты построил, чтобы пребывать имени Моему там вовек; и будут очи Мои и сердце Мое там во все дни».

<sup>130</sup> [*Иосиф Волоцкий*]. Просветитель. С. 237.

<sup>131</sup> Там же.

<sup>132</sup> Там же. С. 242.

<sup>133</sup> Там же. С. 247.

<sup>134</sup> Там же. С. 248.

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Там же. С. 252. Из контекста и всех рассуждений Иосифа, в частности, и из данной фразы, видно, что слово «церковь» означает храм, один из храмов, а не Церковь как сообщество верующих и сил небесных.

<sup>137</sup> Скрижаль. Акты соборов 1654, 1655, 1656 годов / Сост. Г. Г. Сидаш. Спб., 2013. С. 53–54.

<sup>138</sup> Очень важен и очень перспективен обоснованный Б. А. Успенским тезис, что начальные шаги Раскола выявили, что самое язык обрядов и богослужебных формул понимался как система не-конвенциональных знаков (*Успенский Б. А.* Раскол и культурный конфликт XVII века // *Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 333–367).



MIKHAIL DMITRIEV  
(Moscow)

‘HEAVENLY’, SYMBOLIC AND ICONIC  
IN THE TEMPLE HIEROTOPIES  
OF FRANCE AND MOSCOW RUS’  
IN THE 17TH CENTURY

This article treats the issue of differences between how Christian hierotopy was understood and expressed in the “New Jerusalem” constructed by patriarch Nikon and in the Russian XVIIth century texts, on the one hand; and, on the other hand, in the French XVIIth century texts (especially those written by J.-B. Thiers) dealing with the church sacral spaces. The thesis has been substantiated, that the church spaces were understood in Muscovite Russia as *icons*, and this was connected to the theological teaching on theosis as applied to the sacred spaces, which were conceptualized as spatial icons where the divine is contained in its hypostasis. Such mental construction was not possible in France as a country of Catholic culture, where a church, its walls and territory were understood merely as *signs* of links to God and places for worshipping God.

CRISTIANO ZANETTI  
(Moscow)

A HIEROTOPY<sup>1</sup> *EX MACHINA*  
IN RENAISSANCE FLORENCE.  
THE MACHINE IN THE REPRESENTATION  
OF AERIAL JOURNEYS  
IN LITURGICAL DRAMAS

In this paper I intend to offer a preliminary exploration of the appearance of mechanical devices in Florentine Renaissance liturgical dramas, of the influences that they took from and exercised upon the local visualization of heavenly places, and their use in the creation of an acrobatic and pyrotechnic sacred space.

Florence is still today famous for a liturgical drama, the traditional *Scoppio del Carro* performance on Easter day, when a rocket-propelled automaton in the shape of a dove flies along a wire from the main altar of the Cathedral of Santa Maria del Fiore, across the nave through the gates to the centre of the square, in front of which it ignites the fireworks that have been placed on a large cart, after which it flies back to the altar (fig. 1). The dove, with its sparkles disseminating all around from its tail as though it were a missile, resembles the traditional representation of the Holy Ghost. The ritual is believed to originate from the time of the first Crusade, when the Florentine Pazzino de’ Pazzi was said to have been the first Crusader to climb Jerusalem’s walls. For this he was given three fragments of stone from the Holy Sepulchre, which are still used to relight the fire for the lamps and candles of the churches of Florence after Jesus’ resurrection on Easter day. However, the first records of the cart, its fireworks and its connection to the Pazzi family date only to the second half of the fifteenth century. The explosion of the fireworks and the descent of the dove representing the Holy Ghost to ignite them seem to allude to the so-called Miracle of the Holy Fire performed in Jerusalem by the Orthodox Church each year for the Resurrection<sup>2</sup>. The fascinating *Scoppio del Carro* still attracts



1.  
The moment when the rocket-propelled automaton in the shape of a dove flies along a wire from the main altar of the Cathedral of Florence, out of the gates and to ignite the fireworks on the carro

Момент, когда реактивное устройство в форме голубя вылетает из главного алтаря кафедрального собора Флоренции, пронесется по проволоке сквозь ворота и зажигает фейерверк на карро

great crowds from everywhere. Nonetheless, during the Renaissance, even more impressive liturgical spectacles, now forgotten, took place in Florence.

Between the second half of the thirteenth century and the fifteenth century, several new large churches belonging to the urbanized monastic orders were built in Florence. Their large dimensions provided great spaces where impressive indoor *feste* could be held, which were not simply feasts or festivals but plays based on holy stories performed in colourful liturgical dramas by actors. This phenomenon reached its acme in the fifteenth century in the three large churches of San Felice in Piazza, Santa Maria del Carmine and Santo Spirito. All these churches were placed in the quarter of the Oltrarno (which literally means “on the other side of the Arno River”) in southern Florence. Here, marvellous

mechanical and pyrotechnical devices were used. Lay devotional confraternities called *laudesi* were in charge of these spectacles: it has been calculated that in Florence these confraternities often spent half their annual budgets on these plays<sup>3</sup>.

The *laudesi* confraternities took their name from the vernacular religious musical genre of the *lauda* — from the Latin *laus* for hymn — which were a devotional activity. It seems that the *lauda* had flourished in thirteenth-century Florence as an anti-heretical activity<sup>4</sup>. The *laudes* (the Latin plural form of *laus*) probably



2.  
Astronomic clock that shows an astrolabic representation of the heavens (1394). The clock was placed in the deambulatory of the church of St. Nicholas in Stralsund, just behind the main altar

Астрономические часы, показывающие астрлябическое изображение неба (1394 г.). Часы были размещены в галерее церкви Святого Николая в Штральзунде, сразу за главным алтарем

originated from the Byzantine *troparium*, a collection of local religious moral songs. In Latin Christendom they were called “*festivae laudes*” because they were considered the best ornament for religious festivities. The *lauda lirica* (chanted hymn) could consist of a dramatization, with actors singing in the vernacular and performing a liturgical activity on special holy days. This *lauda drammatica* (hymn-drama) seems to have its origins in the evangelical activities of San Francesco who is traditionally credited with the invention of the live nativity scene. Dialogues



3. Fifteenth-century Flemish wall tapestry, the *Tapiz de los Astrolabios*, Museo de Santa Cruz, Toledo. [http://tapestries.flandesenhispania.org/index.php/Tapestry\\_of\\_the\\_Astrolabes\\_\(Tapiz\\_de\\_los\\_Astrolabios\)](http://tapestries.flandesenhispania.org/index.php/Tapestry_of_the_Astrolabes_(Tapiz_de_los_Astrolabios)) last accessed: 20/07/20  
 Фламандский настенный гобелен пятнадцатого века, *Tapiz de los Astrolabios*, Музей Санта-Крус, Толедо

such as that between angels and shepherds and Christmas and, especially, the dramatization of the visit to the Holy Sepulchre on Easter Day, when actors performed the dialogue between the three women and the angel who announces the resurrection of Christ, had a special role in the development of liturgical drama<sup>5</sup>.

All the Florentine plays considered here were connected with the liturgical idea of birth or re-birth, and took place during the spring: in Florence, the holiday of the Annunciation, on the 25<sup>th</sup> of March, marked the beginning of the calendar year, although its accompanying play was usually staged only after Easter: its joyful appeal and the excitement it provoked were more suitable for the period following the contrition and penance of Lent. The church of San Felice in Piazza, at the time a possession of the Camaldolese monks, hosted the *fiesta* of the Annunciation. After this, the Ascension of Jesus, celebrated forty days after the resurrection, was performed in the Carmelite church of Santa Maria del Carmine. Finally, the *fiesta* of the Pentecost was performed 50 days after Easter in the Augustinian church of Santo Spirito<sup>6</sup>.



4. Fifteenth-century Flemish wall tapestry, the *Tapiz de los Astrolabios*, Museo de Santa Cruz, Toledo. Detail of God the Father with the caption “*Pote[n]tia primi motoris*” (the power of the first mover), and the angel with the caption “*intelligentia movens*” (the moving intelligence), turning a crank that transmits motion to the *primum mobile* or first moved

Фламандский настенный гобелен пятнадцатого века, *Tapiz de los Astrolabios*, Музей Санта-Крус, Толедо. Фрагмент. Надпись возле изображения Бога-Отца: «*Pote[n]tia primi motoris*» (сила перводвигателя); надпись возле верхнего ангела: «*intelligentia movens*» (движущий разум); нижний ангел вращает рукоятку, заставляя двигаться *primum mobile*, или Перводвигатель

In addition to the influence of the recitation of dialogues from the Holy Scriptures in the adoption of props that were to be lifted or pulled when staging liturgical dramas, we can also see a possible inspiration from the ancient Byzantine “cyclical miracles”, such as the self-unveiling of the icon of the Virgin at the Blachernai in Constantinople or the Miracle of the Holy Fire in Jerusalem<sup>7</sup>. In the Baptistery of the Cathedral of Siena, during the holy day of the Assumption of the Virgin, an image was elevated through a trapdoor in the ceiling. In Rome



5.  
The mosaic of the ceiling of the dome of San Giovanni  
(late thirteenth century), Florence

Мозаика потолка купола собора Сан-Джованни  
(конец тринадцатого века), Флоренция

and in Germany (for instance, in Halle) and in other churches across Northern Europe too, during the sixteenth century we find many examples of the creation and decoration of trapdoors for the similar ascension of sacred images<sup>8</sup>. Even so, it seems that these Florentine liturgical dramas were unique in their spectacular mechanical refinements, which enabled actors to fly through the air, and in their richness and complexity. Their scenography was constantly being improved and became a marvel to be shown to important guests who were visiting the city. Sometimes the spectacular Oltrarno *feste* were repeated or even performed on an earlier date, in violation of the holiness of Lent, as happened in 1471 (1470 *more Fiorentino*), when the Duke of Milan Galeazzo Maria Sforza visited Florence during the period before Easter<sup>9</sup>. On that occasion some of the lights from the liturgical drama were left burning and unextinguished during the night on the complex wooden stage, where they set the church on fire, destroying part of its ceiling, several liturgical books and other items, with a total cost for repairs of 1000 golden florins<sup>10</sup>.

The first narrative description of the Oltrarno plays can be found in a document dating to 1422: Paolo di Matteo Pietribuoni, when contemplating the *festa* of the Ascension in the church of Santa Maria del Carmine, wrote that:

On Thursday, May 21, 1422 during the Day of the Ascension and the night before it there was a solemn and beautiful festival in the church of the Carmine. And a living man instead of (i.e. representing) Our Lord went up into Heaven. He was pulled from the arches to the platform and reached the roof, going straight upward. All episodes were represented in the likeness of (the life of) Our Lady, of St. Mary Magdalene and of the twelve Apostles. This festival was considered to be very beautiful on account of the many devices around the *nuvola*, so that when the *nuvola* came down and united with (the figure of) Christ ascending, then many candles burst at once into light, reflecting also on other figures of angels. (This) will be seen by those who witness the festival, if it pleases God to let it be performed<sup>11</sup>.

This performance was probably the first one to involve such complex equipment: in the same year a new monumental iconostasis had just been built and used as a stage for the festival of the Ascension. A few years later, the Russian bishop Abraham of Suzdal, who visited Florence on the occasion of the Council of 1439, witnessed the *feste* of the Annunciation and of the Ascension<sup>12</sup>. Most probably, the presence of so many Oriental Christians in Florence motivated the organizers of the plays to improve them, and it seems that they managed to achieve a great result: the Russian bishop was indeed very much impressed. As I had previously presented the 1422 description of the Ascension *festa*, I shall now recount the same play as described in Abraham's report, although this was the second one that he witnessed.

High above this [the stone rood screen] is a wooden structure about 4 *sanges*<sup>13</sup> square and 8 *sagens* high, beautifully painted underneath and on the sides. In the middle of the upper part of this structure is a large round opening, 2 *sages* in diameter, draped with a blue curtain, on which the sun, the moon and the surrounding stars are painted: a representation of the first celestial sphere. At the appointed time this drape is lifted, that is, the doors of Heaven are opened, and above is seen a man, with a crown on his head, just like God the Father; he is supported in such a wondrous fashion over the doors of Heaven, lowering his gaze down over the Mount of Olives, where his divine Son, the Holy Virgin, and the Apostles are gathered, and blessing them with his hand. He seems, as he hovers in the air, not to be supported by anything. Around him is a throng of little children who represent angels with pipes and lutes and lots of tiny bells, and in their midst numerous tiny candles. And beside the Heavenly Father and the children, is fixed against the opening which represents Heaven, a paper disc, whose lower edge touches that of the opening: on it are painted life-size angels<sup>14</sup>. From the opening of Heaven down to the Mount of Olives run seven fine strong cords with ingenious iron pulleys. From these a young man, representing Christ in the act of ascending to the Father, is pulled up. Above the



6.  
Detail from the print of *La festa dell'annuntiatione di Nostra Donna* (Florence, before 1515); from Newbiggin, *Feste d'Oltrarno*, p. 15

Фрагмент гравюры «Праздник Благовещения Пресвятой Богородицы» (Флоренция, до 1515 г.); из Newbiggin, *Feste d'Oltrarno*, p. 15

altar, beneath the roof of the church, in the same wall as the altar, is a stone chamber, measuring 3 *sagenes* on all sides; on the side open to the church it is hung with a red curtain on which is seen a crown in a circle, which without ceasing moves to right and left. Everything is marvellously organized, and nothing has ever been seen like it [...]<sup>15</sup>.

Bishop Abraham of Suzdal described in detail the several scenes that took place on stage and the dialogues between Jesus, the Apostles, Mary, and Mary Magdalen. Eventually, Jesus was ready for the Ascension:

After these and other words, a peal of thunder is heard, Christ appears on the Mount, and all turn their eyes upwards to see Heaven open and God the Father floating above, suspended in the air in wondrous fashion, in a great light, which comes

from innumerable lamps; the little boys, who represent the heavenly Powers, move around him to the sounds of deafening music and sweet singing; the big painted angels on the discs move in the shape of a circle so that they seem to be alive. From Heaven where God the Father is there descends on the seven ropes an exceedingly beautiful and cleverly constructed *nuvola* [i.e. “cloud”]: it is round and surrounded by swiftly turning discs. To the right and to the left are two children dressed as angels, with golden wings. When the *nuvola* is half-way down, Jesus takes two great golden keys and says to Peter: You are Peter and on this rock I shall build my church and the gates of Hell shall not prevail against it. And I shall give you the keys of the kingdom of Heaven and all that you shall unbind on earth shall also be unbound in heaven. And when he has blessed him and handed him the keys, he goes up with the help of the seven ropes in the direction of the *nuvola*, blessing Mary and the Apostles with his hand.

It is a marvellous sight and without equal: the ropes are set in motion by means of a very clever pulley-system, so that the person who represents Jesus seems really to go up by himself, and he reaches a great height without wobbling. The pulley-system is invisible.

The Holy Virgin and the Apostles, seeing him depart, shed tears. When he approaches the *nuvola*, this envelops him from head to foot, the two Angels bow before him on the left and the right, and in the same instant the *nuvola* is lit up by multitude of lights which shed their splendour everywhere. But Jesus goes higher and higher, accompanied by two Angels, and soon he steps out next to God the Father, the music ceases and it grows dark. Then the Virgin and the Apostles look up to the chamber above the altar: the curtain is drawn back from the place which represents upper Heaven, and there is light again<sup>16</sup>.

The mechanical Heaven at the Carmine was slightly bigger than that of San Felice in Piazza, but the mechanism was probably the same. The liturgical drama was different, however. As we have seen, Bishop Abraham of Suzdal had previously attended this other liturgical drama, which he described in detail:

In Italy in the city of Florence a certain clever man, Italian by birth, has created a wonderful work of genius closely representing the descent from heaven of the Archangel Gabriel to the Virgin Marina in Nazareth to announce to her the conception of her only-begotten Son, the Word of God. This is how it was done.

It is not clear whether this very performance was held as usual in San Felice in Piazza or in another church. Abraham of Suzdal describes the drama as having been staged on a stone rood screen some 22.5 meters from the main door. On the rood screen, covered all over in precious Florentine woollen fabric, the curtains were swept open to reveal a scene with the Virgin (interpreted by a beautiful boy) reading quietly in her bedroom while at the sides some prophets discuss their predictions, which are written on scrolls. Around 7 meters above the main door of the church:

A platform was constructed up against the front wall. It measured 1 ½ *saghenes*<sup>17</sup> on all sides. [...] The platform and the steps are both concealed by curtains. This platform is supposed to represent the heavenly spheres from which the Archangel Gabriel is sent by God the Father to the Virgin. On this elevated platform is set a throne, on which a man of majestic appearance sits, in magnificent robes and with a crown on his head. From all these things, it is deduced that he is the figure of the Father; in his left hand, he holds the book of the Gospels. Around him and by his foot-stool are arranged a multitude of little boys in due order, representing heavenly virtues. Around the throne and amid the children around the Father there are five hundred little oil lamps. Their creator arranged them wonderfully, placing them higher up behind the curtain. [...] From the upper place [...] down



7.  
*Francesco Botticini, Assumption of the Virgin (ca. 1475–1476),  
 from the tomb of Matteo Palmieri, National Gallery, London*

*Франческо Боттичини, Успение Богородицы (ок. 1475–1476),  
 из гробницы Маттео Пальмиери, Национальная галерея, Лондон*

to the stone rood screen run five fine strong ropes, right up to the altar. Two of them however are secured in front of the person who acts the part of the pure Virgin. It is on these that the Angel sent by God descends, by means of a third very fine cord, to give here the good tidings. Then in jubilation he returns to Heaven again, whence he came. [...] Later, when the time came for the spectacle [...]. For a while they stood in silence, looking up at the scene prepared on the rood screen in the middle of the church. After a while the curtains and hangings are swept open and everybody can see the person acting the part of the pure Virgin Mary [...]. It is easy to see, it is a wonderful thing to contemplate, it is full of joy and absolutely ineffable. Then there come on the rood screen the four men of whom I spoke before to whom has been granted the gift of prophecy. [...] While they are arguing, the curtains

covering the upper platform are swept back with the sound of cannon fire, in imitation of heavenly thunder. The prophets with their scrolls disappear in the flash. There on the upper platform, the venerable Father can be seen; around him, as we described above, burned more than five hundred lights. These lights moved endlessly to and fro, weaving in and out very fast, some going up and others going down. Little boys in white robes, surrounded him, representing heavenly virtues. Some of them were singing, another played the cymbals, others played the lute and pipes. In every respect it is a wonderfully joyous spectacle that no man can describe. [...] The Angel was played by a beautiful, curly-haired boy: his gown was snow-white and decorated all over with gold as was the Angel's stole over his shoulders. He has golden wings, and in everything his appearance expressed perfectly the picture of one of God's angels. He came down on the ropes singing softly and he stood sweetly, just like a [real] angel. [...] He has on his back two small pulleys, invisible from below on account of the great distance. These pulleys are supported by two ropes. Meanwhile the third and finest rope is pulled by people who are up high and out of sight to lower the angel and pull him up back again. The appearance of the machinery is amazingly wonderful, even to grown men.

Then, after the dialogue between Gabriel and Mary had ended, Mary "looking up, she saw the Father enthroned in great might and magnificence blessing her from above". Next, she watched the return flight of the archangel towards the upper platform.

While the Angel was going up, simultaneously there emerged from God the Father a loud and continuous thunder-flash, and it moved in the direction of the above-mentioned three ropes to the middle of the rood screen where the prophets were; and again it blazed quickly up and sprang down again, so that all the church was full of sparks. The Angel continued up rejoicing, gesturing with his



8.  
Sandro Botticelli, *The Mystical Nativity* (1501),  
National Gallery, London

Сандро Боттичелли, «Мистическое Рождество» (1501 г.),  
Национальная галерея, Лондон

hands and moving his wings; it really looked as if he were flying. Flames came down from the upper platform and exploded all over the church with terrifying thunder, and lights all over the church which had been extinguished were lit by the flash, but it did not scorch the clothes of the spectators nor harm them in any way [according to a different translation: “the people watch and no smile is observed on their lips”], for it is a spectacle that is both marvellous and terrifying. When the Angel had gone back into the place from which he had come, the flames were extinguished and all the curtains closed as they had been before<sup>18</sup>.

At that time, the *festa* of the Pentecost took place in the Augustinian church of Santo Spirito (i.e. the Holy Ghost), rebuilt in its most monumental form during the fifteenth century. Unfortunately, we do not know if this play was also one of those performed in 1439, given that Abraham made no mention of it. The *laudesi* confraternity of the *Compagnia del Piccione* (i.e. the Dove, the animal that represents the Holy Ghost) was the richest among these organizations and included members from the most important families of the Republic of Florence. The lack of dialogues in the Holy Scriptures regarding the Pentecost perhaps left space for a more pyrotechnical solution. Machines for Heaven and Paradise were hung from the ceiling, angels were lifted and lowered from it, and a dove ignited a fuse that branched off towards the wooden sculptures of the Virgin and the Apostles (with the later addition of Mary Magdalene) set in an elaborate structure resembling Jerusalem and the Cenacle. These sculptures had fireworks set in their heads and wore inflammable crowns. Thirteen actors, with golden crowns, then appeared on another stage speaking in tongues, representing the effect of their reception of the flaming Holy Ghost.

The clever use of fireworks, sounds, music, carefully controlled mechanized movements, and light effects must have held an astonishing power over the people who crowded into these

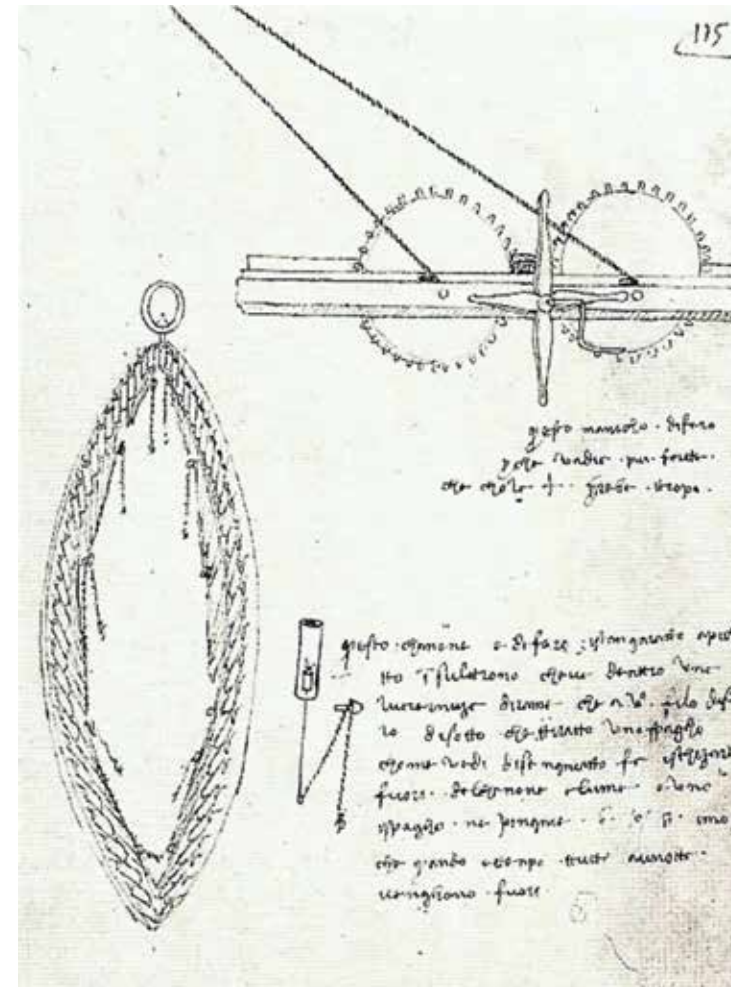


churches in occasion of these three plays. A rare document can help us to understand the powerful illuminating effect of the tricks of light used in these dramas: in folio 115 of the *Zibaldone*, or sketchbook of Bonaccorso Ghiberti (1451–1516), an important manuscript from the end of the fifteenth or beginning of the following century, we find a very useful visual and written description of the mechanical elements of the “almond”, a metal-frame used as an elevator by the person acting as Jesus in the Assumption performance. On one side of the page we can see the system of pulleys and cords which enabled the elevation of an almond-shaped metal frame (fig. 10). On the other side of the page there are three sketches: the first represents the mechanism for the elevation, while the other two describe in general and in detail the illuminating system of the almond, which was made of a hundred sliding tubes (fig. 9). The inscription related to this system notes:

This tube is (made) of leaded iron fixed on the “throne”; inside it has a copper lantern and an iron wire is below. When a cord, as is shown on the drawing, is pulled, it sends lights out of the tube. One cord sends out six or eight of them, so that when it is time (to do so) they all come out simultaneously<sup>19</sup>.

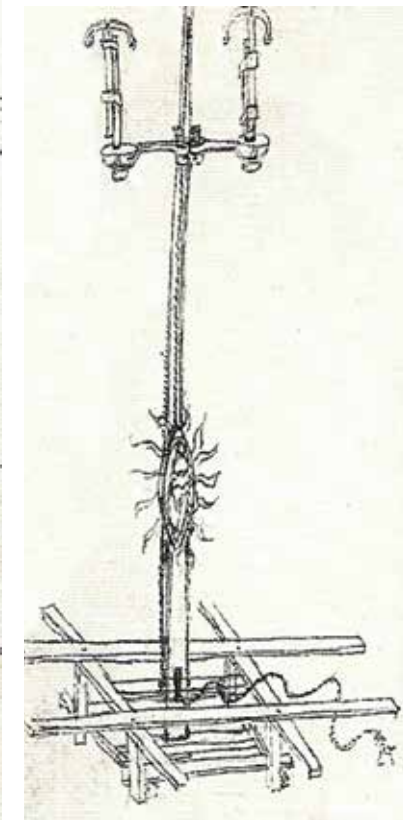
As the actor stepped into the almond-shaped metal framework, their combined weight appears to have pulled on the ten cords, which simultaneously retracted the hundred tubes, so that the flames became visible and shone much light inside the dark space of the church.

The large budgets required for these *feste* was probably one of the reasons as to why they came to an end. Another reason may have been changing tastes: less spectacular but newly articulated and linguistically refined liturgical dramas such as the *Sacre Rappresentazioni* (“holy plays”) were written and staged in other churches in the city, attracting enthusiastic audiences<sup>20</sup>. After several decades of interruption, the last great representation of the Annunciation was held in 1566 in Santo Spirito, on the occasion of the wedding of Francesco I and Giovanna d’Austria, the daughter of Emperor Ferdinand I of the House of Habsburg. However, although spectacular, this event was only a revival and not a rebirth of the tradition.



9. Bonaccorso Ghiberti, from the *Zibaldone*, sketch of the disappearing light device of the Ascension, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Banco Rari 228 f. 115v.

Бонаккорсо Гиберди, из *Зибальдоне*, эскиз исчезающего светового устройства Вознесения. Центральная библиотека Флоренции, Ms. Banco Rari 228 f. 115v.



10. Bonaccorso Ghiberti, *Zibaldone*, sketch of the machine of the mandorla for the Ascension, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Banco Rari 228 f. 115r.

Бонаккорсо Гиберди, *Зибальдоне*, эскиз машины мандорлы для Вознесения, Национальная центральная библиотека Флоренции, Ms. Banco Rari 228 f. 115r.

Because of the precocious dignity that the vernacular gained in the city and because of the spectacular machines used here, the grand Florentine liturgical dramas had a great influence on other cities. Florentine masters skilled in staging such performances were in demand all over Italy<sup>21</sup>. Leonardo da Vinci transferred this spectacular know-how to other parts of Italy: in 1490, he staged the so-called *Festa del Paradiso* (the Festival of Paradise) by the Florentine Bernardo Bellincioni<sup>22</sup> at the Sforza court in Milan. This production featured a hemispherical revolving sky with hundreds of lights, most likely inspired by the Florentine liturgical dramas. The difference was that the Milanese Paradise was a pagan one, populated with the ancient gods. In the vicinity of Siena, Florence's regional competitor, the public celebrations for the beatification of local saints, such as San Bernardino and Santa Caterina da Siena, may have facilitated the adoption of similar machines in order to stage religious dramas featuring the ascension of holy figures<sup>23</sup>. As far away as Palermo, there was a spectacular *fiesta* of the Annunciation by the end of the sixteenth century.

As Nerida Newbiggin, the leading expert in the field, notes in one of her seminal works on the Oltrarno liturgical dramas: "When the Russian Bishop observed in 1439 that the spectacle he witnessed was 'just like the paintings', he was possibly acknowledging a very important underlying premise: that the iconographical traditions of painting determined what happened on stage, and not vice versa"<sup>24</sup>. Yet, elsewhere Newbiggin also observes that it may also be true that the vivid representations of the liturgical dramas may have left some of their traces on Florentine iconography<sup>25</sup>. Whether the liturgical drama of a holy story or its visual representations came first is hard to say<sup>26</sup>. However we can be sure that both forms of visual display were consistently created by the same culture. It is therefore reasonable to think that anyone witnessing these *feste* was able to identify its representations, including of Heaven and Paradise. In the Florentine *feste* of the Assumption and the Pentecost two different machines separately represented the Heavens and Paradise. From the sources it is difficult to ascertain the difference in the representation of the two places: both were illuminated with hundreds of lamps and mirrors<sup>27</sup>.

In medieval and Renaissance Florence, the World was represented according to the Ptolemaic-Aristotelian model: at the centre of creation was planet Earth. This first sphere, the sublunary

one, was the natural place of the four elements: earth, water, air and fire. Thanks to the interaction of imbedded qualities such as cold, warmth, dryness and moistness, the elements were combined under planetary influences to generate any form and substance. This sphere was contained in a series of a further nine: the Moon, Mercury, Venus, Sun, Mars, Jupiter, Saturn, the fixed stars with the Zodiac and, finally, the *Primum Mobile* or "first moved". According to some philosophers, these spheres were made of a fifth element, aether. Outside of this spherical World lay the Empyrean, the amorphous place where God and the angels are to be found. The term Empyrean comes from the ancient Greek ἔμπερος, meaning "in the fire", and it was represented by means of golden and white light. It seems that the best visualization for the Empyrean, which must have been pervaded with the glory of God, was a gilded background: the complex concept of glory was indeed to be represented with light: "Then an angel of the Lord stood before them, and the glory of the Lord shone around them, and they were terrified" (Luke 2.9).

The Annunciation and Ascension are probably the most important moments in sacred Christian history, where the sublunary world and the Empyrean are directly connected through the physical journey of God. They represent the descent and incarnation, as the Holy Ghost, of God on Earth, and his return, in spirit, flesh and bone, to the Empyrean: "No one has ascended into heaven but he who descended from heaven, the son of man" (John 3:13). The journey physically had to cut through the elements (water, air and fire), the nine ethereal spheres of the seven planets, the fixed stars and the *Primum Mobile*. Although scholars and theologians of the day engaged in discussions on the physical ascension of Christ<sup>28</sup>, it seems that this topic was not a central issue for the believer, who only needed his faith to accept the fact<sup>29</sup>.

The intervention of God in human history or the assumption of humans into the Heavens is not a rare event in the stories of the Old Testament. Even in the New Testament and in the other Christian writings there are several records of the physical transfer of bodies and spirits between the Empyrean sky and planet Earth. The worshipper, visually educated, could easily recognize the representation of the birth of Christ through the singing and dancing angels descending from the sky, the Assumption of the Virgin, and the Pentecost, with the Holy Ghost swooping on the apostles as tongues of fire.

From this perspective, the *Assumption of the Virgin* (fig. 7) by Francesco Botticini (1475–1476)<sup>30</sup>, the *Mystical Nativity* (fig. 8) by Sandro Botticelli (1501)<sup>31</sup>, and the woodcut illustrating the printed *Festa dell'annunciazione di nostra Donna* (fig. 6), dated before 1515<sup>32</sup>, can help us to visualize the shapes of Heaven and Paradise as these were created in the liturgical dramas of the fifteenth century. These three representations of Paradise seen from the ground up have the appearance of a hemisphere opening downwards, just as a dome does. The belts of the planets and the fixed stars are visible in the Botticini and in the woodcut, but not in the Botticelli. Botticini's hemispherical Paradise is divided into three distinct tiers. The lower order, with saints and angels, represents the heavenly messengers and soldiers (Angels dressed in red, Archangels in white and the Principalities in blue). The second order, also populated with angels and saints, represents the heavenly governors (the Dominions in white are the angelic magistrates; the Virtues, dressed in blue and carrying flaming torches, are responsible for the motion and order of the spheres; and the Powers, dressed in green, are the heavenly warriors). Around God, the superior ring and dome is populated with the heavenly counselors: four saints (Saint Peter, Saint John the Baptist, an Evangelist, and Mary Magdalen), Seraphs, Cherubs and Thrones<sup>33</sup>. In contrast, Botticelli's Paradise is empty of figures, and a ring of dancing angels seems to be placed between the two worlds. The woodcut, although divided into six concentric tiers, also appears to be empty of figures. Yet, it is clear that the archangel Gabriel, standing in an almond-shaped frame flanked by other two angels, is descending from Paradise. What the three representations have in common is light: although the woodcut is not painted, the white colour of the domed Heaven represents a luminous space, whereas both Botticini's and Botticelli's paintings show a Paradise of gilded light.

Examining the local Florentine medieval iconographic tradition may help us to understand the genealogy of the representations of Paradise in both liturgical dramas and paintings, such as the ones just discussed. The bright luminosity of the gilded background of icons and sacred images, representing the Empyrean or God's Glory, as seen through the mystical window of a visual representation, draws on an ancient tradition: "the basic Byzantine concept of icons as spatial images mediating between the earthly and heavenly realms"<sup>34</sup>. The late thirteenth-century mosaics found in

Florentine monuments probably provided the strongest visual influence for that tradition: specifically, the enthroned Christ in the apsidal conch of San Miniato al Monte, and the ceiling of the dome of San Giovanni (fig. 5), representing Jesus as the Alpha and the Omega of the angelic hierarchies (*Dominations, Potestates, Archangeli, Angeli, Principatus, Virtutes Troni*, as we have just seen, which are also represented in Botticini's Assumption), and as the Judge of Doomsday. The light, penetrating from the lantern at the centre of the vault, radiates through these two representations of Christ and the population of the Empyrean towards the sacred stories of the Old and New Testaments, failing only to penetrate the dark caves of Hell (the background of which is not gilded), where the doomed are taken as flesh and bones after the Final Judgement.

At the time that this amazing mosaic was being completed, Dante Alighieri was writing his Comedy in exile. His poetic representation of the Empyrean, the space one can find outside of the World, seems to be a caption for the mosaic:

*'We quit the greater bodied mass,  
And gain that heaven which all purelight is shining,*

*Light of the mind, that love's full influx has,  
Love to the One True Good, with joy replete,  
Joy, that all other sweetness doth surpass.*

*Here either soldiery thine eye shall greet  
Of paradise; and one the same in look  
As thou shalt see before the Judgment-seat.*

*'Like sudden glare that hath asunder shook  
The visual spirits, till the eye is dazed,  
Nor can the sight of strongest object brook,*

*E'en thus a living light around me blazed,  
And left me wrapt in brightness which became  
Such veil, that I saw nothing where I gazed.*

*'The love which calms this heaven doth ever frame  
Round those whom it embraces like defence,  
To make the candle suited for its flame'<sup>35</sup>.*



11.  
Domenico di Michelino, Commemorative painting  
of Dante for the 200th anniversary of his birth (1265–1465),  
left nave of the Cathedral of Santa Maria del Fiore, Florence

Доменико ди Микелино. Памятная картина Данте к  
200-летию со дня его рождения (1265–1465),  
левый неф собора Санта-Мария-дель-Фьоре, Флоренция

A hundred years later, the concept was still the same, and the popularity of Dante’s work made it accessible to the broader population during the heyday of the Oltrarno liturgical dramas: any Florentine could admire a representation of the spheres in Domenico di Michelino’s painted monument to Dante commissioned by the Opera del Duomo for the 200<sup>th</sup> anniversary of the poet’s birth (1265–1465), which is still visible today in the left nave of the Cathedral of Santa Maria del Fiore (fig. 11)<sup>36</sup>.

The hundreds of lights used in the mechanical Paradise and Heaven of the *feste* seem to compete with the power of the mosa-

ic in capturing light and diffusing it. This quality of the mosaic, especially efficient in the craft of the Byzantine tradition<sup>37</sup>, was beautifully expressed by the poem written at the beginning of the sixth century by Peter II, metropolitan bishop of Ravenna, and which is inscribed in the famous mosaic-clad chapel of Saint Andrew<sup>38</sup>. The poem started with the remarkable sentence: “*Aut hic lux nata est, aut capta hic libera regnat*”<sup>39</sup>, which translates as: “Either the light was born right here, or here it was captured, and here freely rules”.

The light used by the Florentine *laudesi* confraternities was not just that produced by lamps, torches, candles and mirrors, but it was also the terrifying and exciting one produced by gunpowder. Its careful blending with resins and camphor also enabled the production of different coloured lights capable of enhancing the expressive potential of certain special moments in the drama. The dove or the sparks that flew along the fuses as a rocket, were called “*razzi*”. The Italian term for rockets is still “*razzi*” (singular “*razzo*”). Its etymology comes from the medieval Italian word “*razzo*”, which then meant “ray” and which in modern Italian became “*raggio*”, to be distinguished from the self-propelled weapon or vehicle, which is still known as “*razzo*”.

Later, in the following century, Giorgio Vasari, in the two editions of his opus magnum, wrote about the mechanical structures that allowed these spectacular *feste* to take place, attributing the mechanisms of the Annunciation to the famous engineer of the dome of Santa Maria del Fiore, and inventor of linear perspective Filippo Brunelleschi. Vasari later attributed the *nuvola* machine used for the procession of Saint John the Baptist, patron saint of Florence, to a certain Francesco d’Angelo, nicknamed “il Cecca”, as a re-adaptation of an earlier one allegedly invented by Brunelleschi. Newbigin, carefully analysing the inventories of the *laudesi* companies in relation to the purchases made for the *feste* during a time span of fifty years, observes that the machines described by Vasari were far more complex than the one described by Abraham of Suzdal, and that they are likely the result of progressive improvements, and not the invention of a single man<sup>40</sup>. Similar arguments were recently made by Margaret Heines, who has published and studied several thousand documents for the construction of Brunelleschi’s Cupola of Santa Maria del Fiore, showing how such an endeavour was more the result of a collective organization (including dozens of workers and administrators), with its constant inner conflicts and negotiations,

rather than the achievement of one single isolated mind—as the contemporary encomiastic tradition has it—even one as creative and clever as Brunelleschi's. The constant examination and criticism of both careful administrators and expert workmen, made it possible to turn the great innovative ideas of Brunelleschi into feasible and effective technologies<sup>41</sup>. For the machines used in the Oltrarno *feste* there is no documentary evidence of any involvement of Filippo Brunelleschi, though he may also have been engaged in similar endeavours.

In any case, what is important here is to underline that, during the fifteenth century, Florence was a place for advanced mechanics, and in theatrical performances too. Brunelleschi represents the visible face of a culture that saw in innovative machines a sign of “genius”, or divine gift, suitable to building the largest Cathedral dome that had ever been seen and inventing clever devices for the Florentine liturgical dramas. Moreover, considering the distinctive humanist milieu of Florence, one may imagine that the study of classical plays, might have pushed the local intellectuals to challenge capable engineers to reinterpret the ancient Greek dramaturgical plot device expressed by the phrase “ἀπὸ μηχανῆς θεός”, which is translated in Latin as “*deus ex machina*”, or “god from the machine”.

By 1560 the ironworks of the machines used for the play of the Annunciation in San Felice in Piazza and for the performance of the Ascension in the Carmine were dismantled, damaged, and shortly after sold<sup>42</sup>. The expensive liturgical dramas were not performed for many decades because of the economic and institutional crisis that engulfed the city of Florence during the turbulent period of the Italian Wars (1494–1559). The city's glorious republican past had been definitively buried by the ducal regime of the imperially-supported Medici. In 1566, on the occasion of the wedding of Francesco I de Medici, Cosimo I's firstborn son, to Giovanna of Austria, the play of the Annunciation was performed in grand style in Santo Spirito. This was to be the last time, however. Its costs were remarkable, as evidenced by the image of this magnificent performance that remained in the collective memory of Francesco's court: in November 1573, Grand Duke Francesco's diplomat Enea Vaini wrote to his lord from Palermo that his return had to be delayed because the city wanted its important guest to see the *festa della Pinta*, “*which is a representation of the Annunciation, such as was done in Santo Spirito in Firenze, although in this one there are many other mysteries. It is way*

*behind, and I don't think that it is at all worth delaying our departure on its account*”<sup>43</sup>.

In conclusion, machines had gained a special dignity in Latin Christendom: besides the mills created by monasteries all around the continent, during the thirteenth century the mechanical clock had been invented to call monks to prayer. From the fourteenth century, the mechanical clock—anachronistically perceived as a tool in the service of lay commerce—became a Christian metaphor for the Virtue of Moderation (*Temperantia*) and for the Divine Wisdom<sup>44</sup>. The circular and repetitional movements of the heavenly spheres reminded the faithful of the geared clockworks and of the turning machines used to shape spherical objects<sup>45</sup>. Mechanical representations of the heavens such as astrolabic clocks, or automata of the holy figures such as the Rood of Grace of Boxley Abbey (Kent), the angels in the Florentine festivals, and many other mechanically animated figures in theatrical representations around early modern Europe, entered the sacred spaces of Latin Christian rituals<sup>46</sup>. This world soon started to use the powerful image of “God-Clockmaker”, which was an evolution of the idea of *Deus Artifex*, God-craftsman, architect of the World.

Although automata and mechanical devices had for a long time been the pride of the Byzantine Empire and of the Islamic world it is still an open question as to why and how, by the fourteenth and fifteenth centuries, the Latin West had taken first place as the most important location for the manufacture of mechanized innovations. For instance, we know from a letter to the Despot of Morea by the Greek prelate and intellectual Basilios Bessarion (1403–1472), who was later made a Latin Cardinal, that he had been very much impressed by the superior mechanical knowledge he had found in Italy<sup>47</sup>. Later on, when in the mid-fifteenth century Bessarion governed Bologna as an Apostolic Legate, he granted a financial reward to the engineer Aristotle of Bologna, who had managed to move a stone bell tower several meters high along a considerable distance using a machine of his own invention<sup>48</sup>.

Machines such as the ones used in the Florentine *feste* were not perceived as inappropriate or even blasphemous, but as a contribution made by the talents of man to the glorification of God<sup>49</sup>. To most people it is probably hard to consider these mechanically activated religious dramas as typical products of the Florentine Renaissance in the same way as the paintings, sculptures and architecture that we still admire as unique achievements of a high-

ly creative and refined culture. Yet, they most certainly were<sup>50</sup>. Forgotten, because of their ephemeral nature, they must be re-integrated into the hermeneutics of Renaissance culture. In the mimetic attempt of convincingly imitating reality through mathematically based crafts, fifteenth-century Florentine society may have used machinery to portray miraculous facts and heavenly places “in motion”, just as it was using vanishing point perspective to represent the same scenes on a more durable static two-dimensional medium to be placed within the very same holy spaces in which the religious rituals took place.

#### NOTES

- <sup>1</sup> *Lidov Alexei*. Creating the Sacred Space: Hierotopy as a New Field of Cultural History // Spazi e percorsi sacri: i santuari, le vie, i corpi / Eds. Laura Carnevale & Chiara Cremonesi. Libreriauniversitaria.it edizioni, Padova 2014, Italy. Pp. 61–89.
- <sup>2</sup> *Gulino Roberto*. Il Rito dello Scoppio del Carro della Chiesa Fiorentina della Solennità di Pasqua. Pagnini Editore, Firenze 2018. Pp. 110–111. During the fall of 2018, Professor Alexei Lidov presented his interpretation of the ritual in connection with the Miracle of the Holy Fire at I Tatti.
- <sup>3</sup> *Campbell Andrea*. A Spectacular Celebration of the Assumption in Siena // Renaissance Quarterly. Summer 2005; 58, 2. P. 441.
- <sup>4</sup> *Blake McDowell Wilson*. Music and Merchants: The laudesi companies of Republican Florence, ca. 1270–1494 / PhD dissertation, Indiana University 1987. P. 65.
- <sup>5</sup> *Gulino*. Rito dello Scoppio del Carro. Pp. 39–60.
- <sup>6</sup> *Newbiggin Nerida*. Feste d’Oltrarno : plays in churches in fifteenth-century Florence. Olschki, Firenze 1996.
- <sup>7</sup> *Fisher Elizabeth A*. Michael Psellos on the ‘Usual’ Miracle at Blachernae, the Law, and Neoplatonism // Byzantine Religious Culture. Pp. 187–204.
- <sup>8</sup> *Campbell*. Spectacular Celebration of the Assumption in Siena. 58, 2. P. 445; *Haastrup Ulla*. Medieval Props in the Liturgical Drama // Hafnia: Copenhagen Papers in the History of Art, 11, 1987? Pp. 133–170.
- <sup>9</sup> *Newbiggin*. Feste d’Oltrarno. Pp. 82–83.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 205.
- <sup>11</sup> *Pochat Götz*. Brunelleschi and the “Ascension” of 1422 // The Art Bulletin, Vol. 60, No. 2 (Jun., 1978). Pp. 232–233; *Larson Orville K*. Vasari’s Descriptions of Stage Machinery // Educational Theatre Journal 9, no. 4 (1957): 287–299.
- <sup>12</sup> *Newbiggin*. Feste d’Oltrarno. Pp. 3–7 and 60–63.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 63: according to Nerida Newbiggin, a Russian *sagene* is equivalent to 91 cm.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 84: these had been previously painted by one Masolino, most probably the same Masolino da Panicale who had also painted frescoes with Masaccio in the Cappella Brancacci in the very same basilica.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 60–63.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 60–63.
- <sup>17</sup> Approximately 135 cm.

- <sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 5–7.
- <sup>19</sup> *Pochat*. Brunelleschi and the “Ascension” of 1422.
- <sup>20</sup> *Newbiggin*. Feste d’Oltrarno, pp. 137 and 208.
- <sup>21</sup> *Pieri Marzia*. La nascita del teatro moderno in Italian tra XV e XVI secolo. Bollati Boringhieri, Turin, 1989. Pp. 43–44.
- <sup>22</sup> Newbiggin hypothesizes a family tie between this Bellincioni and another individual of the same name who, some seventy years earlier, had paid, through a rental contract, for the lamps of the Paradise machine in Santo Spirito: *Newbiggin*, Feste d’Oltrarno, p. 211.
- <sup>23</sup> *Campbell*. Spectacular Celebration of the Assumption in Siena, p. 443.
- <sup>24</sup> *Newbiggin Nerida*. Greasing the Wheels of Heaven: Recycling, Innovation and the Question of “Brunelleschi’s” Stage Machinery // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, Vol. 11 (2007). Pp. 201–241, The University of Chicago Press on behalf of Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies, p. 209.
- <sup>25</sup> *Newbiggin*, Feste d’Oltrarno, p. 183.
- <sup>26</sup> *Haastrup*, Medieval Props in the Liturgical Drama, p. 134 and footnote 3.
- <sup>27</sup> *Newbiggin*, Feste d’Oltrarno, p. 184.
- <sup>28</sup> *Long R. James*. Richard Fishacre’s Quaestio on the Ascension of Christ: An Edition // Mediaeval Studies 40 (1978): 30–55.
- <sup>29</sup> For the scientific theoretical framework of visual representations of the holy images in Renaissance Florence, see: *Edgerton Samuel Y*. The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe. Cornell University Press, Ithaca and London 2009.
- <sup>30</sup> See: *Sliwka Jennifer*. Visions of Paradise: Botticini’s Palmieri Altarpiece. National Gallery Company, Yale University Press, London 2015.
- <sup>31</sup> Both paintings belong to the National Gallery, London.
- <sup>32</sup> *Festa dell’annunciazione di nostra Donna*, ante 1515, Florence, reproduced in *Newbiggin*, Feste d’Oltrarno, p. 15.
- <sup>33</sup> *Sliwka*, Visions of Paradise, pp. 99–100.
- <sup>34</sup> *Lidov Alexei*. Icon as Chora: Spatial Aspects of Iconicity in Byzantium and Russia // L’icône dans la pensée et dans l’art / Eds. Kristina Mitalaitė et Anca Vasiliu. Brepols Publishers, Turnhout 2017. Pp. 423–448.
- <sup>35</sup> *Dante Alighieri*. The Divine Comedy of Dante Alighieri: Translated in Terza Rima by John Dayman. Longmans, Green and Co., London 1865, *Paradise*, Canto XXX, p. 745.
- <sup>36</sup> *Guerrieri Francesco*. Domenico di Michelino, Dante, la Divina Commedia e Firenze. Edizioni Polistampa, Firenze 2017. P. 27.
- <sup>37</sup> *Lidov*, Icon as Chora, Pp. 425–426.
- <sup>38</sup> *Rizzardi Clementina*. Le residenze dei vescovi di Ravenna dal Tardoantico all’Alto Medioevo // Des ‘domus ecclesiae’ aux palais épiscopaux: Actes du colloque tenu à Autun du 26 au 28 novembre 2009, Brepols Publishers, Turnhout 2012. Pp. 139–140.
- <sup>39</sup> *Ravennatis Agnellus*. Vita S. Petri Chrysologi Ravennatis Archiepiscopi, Ex Libro Pontificali Agnelli, qui et Andreas, Additis nunc Variis Lectionibus ms. Vallicellani // Patrologia Latina, vol. 52 / Ed. Cl. Bacchinio. Tom. I, Parisiis, in via dicta d’Amboise, 1845. P. 321.
- <sup>40</sup> *Newbiggin*, Feste d’Oltrarno, pp. IX, 22–27, 123–24.
- Heines Margaret*. Myth and Management in the Construction of Brunelleschi’s Cupola // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, 01 January 2011, Vol. 14/15. Pp. 47–101.

<sup>42</sup> *Newbiggin, Greasing the Wheels of Heaven*, pp. 211–212.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>44</sup> *Dohrn-van Rossum Gerhard*. *History of the hour: Clocks and modern temporal orders*. University of Chicago Press, Chicago 1996. P. 96. See also chap. 2 “The Rise of the Clock Metaphor” in: *Mayr Otto*. *Authority, liberty, & automatic machinery in early modern Europe*. Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1986.

<sup>45</sup> *Oosterhoff Richard J*. *A Lathe and the Material Sphaera: Astronomical Technique at the Origins of the Cosmographical Handbook* / Ed. Valleriani M. // *De sphaera of Johannes de Sacrobosco in the Early Modern Period*. Springer, Cham (2020). Pp. 25–52.

<sup>46</sup> *Riskin Jessica*. *Machines in the Garden* // *Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts*, 1, no. 2 (April 30, 2010): <http://rofl.stanford.edu/node/59>.

<sup>47</sup> *Keller Alex G*. *A Byzantine Admirer of ‘Western’ Progress: Cardinal Bessarion* // *Cambridge Historical Journal* 11, no. 3 (1955). Pp. 343–348.

<sup>48</sup> *Giavarina Adriano Ghisetti*. *Fioravanti Aristotele (Fieravanti)* // *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 48, 1997, ad vocem.

<sup>49</sup> Since the time of Max Weber, several works have been devoted to the controversial relationship between Religion and Technology. For the arguments for a Christian promotion of technology, see for instance see the seminal contribution by *White Lynn Jr*. *Medieval Technology and Religion*. University of California Press, Berkeley 1978. A later work inspired by him, that of *Noble David F*. *The religion of technology: the divinity of man and the spirit of invention*. A. A. Knopf. Distributed by Random House, New York 1997, further highlights the Latin Christian perception of technologies as useful tools for human salvation.

<sup>50</sup> A still very useful tool for debunking overly idealizing and partial ideas of Renaissance culture is: *Battisti Eugenio*. *L’antirinasimento, con una appendice di manoscritti inediti*. Feltrinelli, Milano 1962.

КРИСТИАНО ДЗАНЕТТИ  
(CREMONA)

## ИЕРОТОПИЯ ЕХ МАШИНА В РЕНЕССАНСНОЙ ФЛОРЕНЦИИ. МЕХАНИЧЕСКИЕ УСТРОЙСТВА, СОЗДАЮЩИЕ ИЛЛЮЗИЮ ПОЛЕТА В ЛИТУРГИЧЕСКИХ ДЕЙСТВАХ

В статье представлены результаты предварительного исследования истории возникновения механических устройств, используемых в литургических действиях во времена флорентийского Ренессанса, а также влияния, которое они оказали на формирование визуального представления о Небесных обителях, и того, как с помощью акробатических и пиротехнических ухищрений создавалось сакральное пространство.

Флоренция до сих пор славится традиционным пасхальным литургическим представлением *Scoppio del Carro* («взрывающаяся повозка»), когда реактивное устройство в форме голубя, напоминающего традиционное изображение Святого Духа, мчится по проволоке от главного алтаря собора Санта-Мария-дель-Фьоре через неф и вылетает через ворота в центр площади, где зажигает фейерверк, установленный на большой украшенной повозке, после чего летит обратно к алтарю. Это представление берет свое начало как минимум в пятнадцатом веке.

Между второй половиной тринадцатого века и пятнадцатым веком во Флоренции было построено несколько новых больших церквей, принадлежащих урбанизированным монашеским орденам. Обширные внутренние пространства этих церквей позволяли монахам устраивать впечатляющие торжества (*feste*), которые были не просто церковными праздниками или фестивалями, а основанными на библейских сюжетах красочными спектаклями, которые исполняли актеры. Этот обычай достиг апогея в пятнадцатом веке в трех больших церквях: Сан-Феличе-ин-Пьяцца, Санта-Мария-дель-Кармине и Санто-Спирито, где использовались чу-

десные механические и пиротехнические устройства. За эти зрелища отвечали мирские религиозные братства, называемые *laudesi*; было подсчитано, что во Флоренции братства часто тратили на подобные спектакли половину своего годового бюджета.

Все рассматриваемые здесь флорентийские представления были связаны с литургической идеей рождения или возрождения и происходили весной: во Флоренции праздник Благовещения 25 марта отмечал начало календарного года, хотя сопровождающая его пьеса обычно ставилась только после Пасхи: ее радостная атмосфера и возбуждение, которое она вызывала, больше подходило для времени, следующего за периодом покаяния и раскаяния во время Великого поста. Один из первых пространных рассказов об этих механизированных акробатических и пиротехнических представлениях принадлежит русскому епископу Суздальскому Авраамиию, посетившему Флоренцию по случаю Собора 1439 года. Он был свидетелем праздников Благовещения и Вознесения.

Флорентийские религиозные действия, возможно, черпали вдохновение в древних византийских «повторяющихся чудесах», таких как явление иконы Богородицы во Влахернах в Константинополе или Чудо Благодатного огня в Иерусалиме. В других западноевропейских городах во время священного дня Успения Богородицы также использовались механические приспособления, например подпорки, которые нужно было толкать или тянуть, чтобы фигуры святых поднимались через люк в потолке. Однако флорентийские литургические спектакли были уникальны своей впечатляющей утонченной машинерией, которая позволяла актерам летать по воздуху, а также своим богатством и сложностью.

Хотя долгое время автоматы и механические устройства были гордостью Византийской империи и исламского мира, к пятнадцатому веку первое место в производстве механизированных инноваций занял латинский Запад, о чем свидетельствует греческий прелат, а затем латинский кардинал Василий Виссарион Никейский (1403–1472). Пожалуй, самые передовые достижения в области механики совершались во Флоренции. Знаменитый флорентийский архитектор, скульптор, ученый и инженер Брунеллески олицетворял собою направление культуры, видевшей в новаторских машинах признак «гениальности» или божественного дара, подходящего как для строительства самого большого купола собора,

прославившего его как архитектора, так и для изобретения умных устройств для флорентийских литургических драм. Более того, учитывая самобытную гуманистическую среду Флоренции, можно предположить, что изучение классических пьес могло подтолкнуть местных интеллектуалов к тому, чтобы бросить вызов способным инженерам и переосмыслить древнегреческий драматургический сюжетный прием, выраженный фразой «*ἀπό μηχανῆς θεός*», что переводится на латынь как «*deus ex machina*», или «бог из машины».

В латинском христианском мире машины приобретали особое значение: помимо мельниц, построенных монастырями по всему континенту, в тринадцатом веке были изобретены механические часы, чтобы созывать монахов на молитву. С четырнадцатого века механические часы, анахронически воспринимаемые как инструмент на службе мирской торговли, стали христианской метафорой добродетели Умеренности (*Temperantia*) и Божественной Мудрости. Круговые повторяющиеся движения небесных сфер напоминали верующим зубчатые часовые механизмы и токарные станки, используемые для придания формы сферическим предметам. Механические изображения неба, такие как астролябии, или автоматы с фигурами святых, такие как Крест благодати аббатства Боксли (Кент), ангелы на флорентийских фестивалях и многие другие механически оживляемые фигуры в театральных представлениях в Европе раннего Нового времени вошли в сакральные пространства латинских христианских ритуалов. Этот мир вскоре стал использовать мощный образ «Бога-Часовщика», который был развитием идеи *Deus Artifex*, Бога-ремесленника, архитектора Мира.

В средневековой и ренессансной Флоренции представление о мире соответствовало птолемеевско-аристотелевской модели: в центре творения находилась планета Земля. Эта первая сфера, подлунная, была естественной областью существования четырех элементов: земли, воды, воздуха и огня. Благодаря взаимодействию заложенных в них качеств, таких как холод, тепло, сухость и влажность, элементы объединялись под планетарным влиянием для создания любой формы и вещества. Помимо этой сферы существовало еще девять: Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна, неподвижных звезд с Зодиаком и, наконец, самая внешняя движущаяся сфера *Primum Mobile*, или Перводвигатель.



По мнению некоторых философов, эти сферы были сделаны из пятого элемента, эфира. За пределами этого сферического Мира лежат Эмпиреи, аморфное место, обиталище Бога и ангелов. Термин Эмпиреи происходит от древнегреческого ἔμπερος, что означает «в огне», и считалось, что они наполнены золотым и белым светом. Кажется, что лучшей визуализацией Эмпирей, которые пронизаны славой Божией, должен служить золотой фон. Сложное понятие славы действительно должно быть представлено светом: «Тогда предстал пред ними Ангел Господень, и слава Господня осияла их, и они ужаснулись» (Луки 2:9). Флорентийские мозаики тринадцатого века, такие как мозаика в Сан-Джованни, являются наиболее красноречивым воплощением таких видений. С другой стороны, кажется, что механизированные небеса во флорентийских литургических пьесах повлияли на некоторые современные изображения небес художниками и скульпторами.

Ныне забытые из-за своей эфемерной природы, механизированные религиозные представления должны были быть реинтегрированы в герменевтику культуры Возрождения. В миметической попытке убедительно имитировать реальность с помощью математических расчетов и искусных ремесленных приемов, флорентийское общество пятнадцатого века, возможно, использовало машинерию для изображения земных и небесных чудес «в движении» подобно тому, как оно использовало перспективу для изображения тех же сцен на прочных неподвижных двухмерных поверхностях, расположенных в тех самых священных пространствах, в которых происходили религиозные ритуалы.

А. Д. ОХОЦИМСКИЙ

## ОБЛАКА В ИЕРОТОПИИ И ЖИВОПИСИ ВОСТОКА И ЗАПАДА

*Кто научится рисовать облака,  
Сумеет изобразить исток всех вещей.*

Хань Чуньцюань, 12 век

### Введение

Тема данного исследования — сопоставление облачной образности в сакральных пространствах западноевропейской, византийской и китайской живописи. Невзирая на кажущуюся тривиальность, образы облаков выразительны, проблематичны и во многом загадочны. Заметим, что обилие облаков в западноевропейской иконографии неба удивительно контрастирует с почти полным их отсутствием в иконах византийского мира. А, собственно, почему? Неужели византийцы забыли о светящемся облаке Славы Божией? И почему на европейских пейзажах облака находятся там, где им положено, т.е. на небе, отделенном от земли линией горизонта, а на китайских — они стелятся дымкой по долинам и по взгорьям, закрывая их от взора и почти сливаясь с землей? Поиск ответов на эти и многие другие вопросы, возникающие в дискурсе предлагаемого сопоставления, позволит не только лучше понять не всегда очевидные смыслы живописных облаков, но и прочувствовать различия мировидения, духовности и эстетики трех цивилизаций.

Облака как предмет живописи во многом уникальны и даже парадоксальны. Их изображения одновременно и конкретны и абстрактны, и реалистичны и фантастичны. Они бросают вызов нашим обычным понятиям о материи и форме и отрицают нашу инстинктивную веру в стабильность видимых вещей — основу наших знаний о мире. Леонардо сравнивал их с пятнами на стенах, но они более эфемерны и переменчивы. Даже их местонахождение не очевидно: они кажутся ближе, чем они есть, и до них хочется дотянуться.

Изображение облаков, пусть и реалистичное, придает живописи оттенок абстракционизма. Ведь абстракционизм отрицает предметность — а облака и сами её отрицают<sup>1</sup>. Они принадлежат видимому миру и, вместе с тем, миру воображения<sup>2</sup>. Кажется, что они куда-то зовут, но куда? Может быть, на небо? Или в полет? В любом случае очевидно, что место облаков в религиозном сознании определяется их тесной связью с небом и с небесным.

Сакральность неба является одним из наиболее глубоких и древних архетипов. По замечанию Элиаде, небо сакрально в любой религии<sup>3</sup>. Хотя в последнее время, благодаря научным исследованиям атмосферы и её интенсивному использованию, физическое небо, заполненное радиоволнами, космическими лучами, самолетами и спутниками, больше не отождествляется с религиозными небесами, населенными ангелами, святыми душами и прочей «небесной иерархией», это разграничение нельзя считать полностью состоявшимся. Религиозное изображение упрямо рисует «Царство небесное» на физическом небе, и не только в силу многовековой иконографической традиции. Во многих языках небо физическое и небо религиозное обозначаются одним и тем же словом, так что само языковое сознание противится их разводу.

Подняв взор, мы, как и люди прошлых веков, не видим «ничего, кроме неба, — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нему серыми облаками»<sup>4</sup>. Безоблачное небо вообще нельзя видеть в обычном смысле, его можно лишь созерцать. На нем ничего нет, кроме слепящего солнца, и оно представляет собой чистый свет, который, по сути, эквивалентен полной тьме. Особая, беспредметная сущность неба должна проявляться и в живописи. Небо, строго говоря, нельзя изобразить — а если и возможно, то совсем в ином смысле, чем обычные предметы, имеющие индивидуальность, форму и видимую поверхность. На линии горизонта происходит разрыв непрерывности художественного языка. Особенно явно этот разрыв проявлялся в живописи Возрождения, которая страшилась неба и предпочитала закрытые помещения, пространство которых конструировалось геометрически по законам линейной перспективы. Чтобы взглянуть на небо, надо снять крышку с «перспективной коробки» и приобщиться, так или иначе, к сияющей пустоте, вечной в

своей неизменности. Сияние нельзя нарисовать, но для отображения неизобразимого можно разработать художественную «иероглифическую» систему. Частично изобразимые облака являются синтаксическим элементом этой системы. За ними начинается светоносный континуум и угадывается иной мир, радикально отличающийся от земного.

Молящиеся всех эпох и культур привычно возводили взор к небу и воздымали руки в жесте Оранты, не всегда осознавая, что тем самым обращались к небесному Божеству. Но где оно? Может быть, Бог пребывает на облаке, и поэтому Его не видно с земли? Громы и молнии, исходящие из грозowych облаков, свидетельствовали о присутствии Бога-громовержца. В Библии Бог говорил с Моисеем из «среды облака». В виде (или внутри?) облака он спускался в Скинию, а под видом облачного столпа вел израильтян по пустыне. Облако скрывало Бога и, вместе с тем, указывало на его присутствие, которое проявляло себя в виде «Славы Божией», т.е. как исходящее из облака сияние.

Сама неизобразимость неба превращает его в визуальную метафору божественного. Неизобразимость неба и неизобразимость Бога идут рука об руку. Изображение неизобразимого требует переключения «регистра» репрезентации, включая иную интерпретацию предметов, иную перспективу и другое использование цвета. Это относится и к физическим небесам, и к религиозным. Поэтому неизобразимость Божества можно «изобразать» в живописи через неизобразимость физического неба, которое, таким образом, оказывается онтологически адекватной моделью для неба религиозного. Таким образом, «естественная» сакральность неба превращает его в живописный инструмент иконизации видимого мира, и облака играют в этом первую скрипку. Облака «обозначают» небо и хранят за своей непрозрачностью тайну имманентности Бога.

Для понимания того, как работает облачная образность, существенно и то, что облака частично предметны, но не имеют предметной индивидуальности. Облако — это просто облако. Облако над моей головой или на картине ничем не лучше и не хуже того облака, из которого Бог говорил с Моисеем. Это такое же облако. Может быть Бог и сейчас говорит со мной из этого облака, но я его не слышу?

Когда мы говорим, что смотрим на небо, в действительности мы почти всегда смотрим на облака, которые ползут под

небом, образуя промежуточный динамичный мир между вечно неизменным небом и землей. Этот мир полуматериальных форм чем-то напоминает платоновскую хору — загадочное промежуточное пространство, в котором начинается материализация форм, завершающаяся на земле в законченной субстанциальности вещей. Влияние облаков на наше восприятие неба и их способность формировать настроение, «атмосферу» момента широко используются в искусстве — особенно явно в литературе, в силу возможности прямых описательных уподоблений для формы, цвета и движения облаков. Метафорический потенциал живописи слабее. Она может лишь изображать узнаваемые облака, оставляя интерпретацию зрителю. Однако живопись может создавать зрительно впечатляющие и запоминающиеся образы облаков, необходимые для формирования выразительного пространственного образа-переживания, не всегда поддающегося интерпретации на языке символических смыслов<sup>5</sup>.

Поэтому инструментальный характер использования облачной образности легче распознать и расшифровать в литературе. Параллелизм земных событий и облачной динамики помогает писателям более выпукло обрисовать судьбоносный характер происходящего, как в толстовском описании грозовой тучи, сопровождавшей Бородинскую битву. Облачная образность помогает модулировать эмоциональный фон действия, подчас в довольно прямолинейной форме. Она не выражает содержание, но задает тональность, подобно ключу в нотной записи. Метафорический потенциал литературного языка позволяет одушевлять облака и тучи и приписывать им определенный характер и настрой, сочетая при этом общий реализм повествования с аурой тайны и недоступности небесного драматизма<sup>6</sup>. Подобные же коннотации можно проследить и в живописи, однако уже не в столь явном виде. Визуальная метафора труднее для интерпретации, чем словесная. Облако на картине — это всего лишь облако как таковое, и его роль и место в живописном пространстве не столь очевидны.

В этом исследовании мы рассмотрим функцию облаков в художественном языке живописи и связанные с этим религиозные смыслы на конкретных примерах. Мы начнем с экскурсии в облачное царство европейского пейзажа, история которого (как самостоятельного жанра) начинается в Голландии XVII века. После этого мы обратимся к облакам в като-

лической религиозной живописи Барокко и Ренессанса, а затем к византийской иконографии и, далее, к традиционному китайскому пейзажу.

### Облака в протестантской иеротопии

Любуясь природой и красивыми видами, мы почти не замечаем и не запоминаем облака. Постоянно меняясь, они, по сути, не принадлежат пейзажу. В самом деле, пейзаж — это то, что на земле. Однако в голландских пейзажах XVII века облаков больше, чем земли. Их динамичные, причудливые формы подчеркнута живописны. Вместе с невозможными цветочными букетами и неправдоподобно роскошными интерьерами, они принадлежат барочной парадигме «восторженного натурализма». Лишь в начале 19-го века облака стали рассматривать как часть природы, заслуживающую научно достоверного описания. Так о чем же говорят нам столь выразительно драматичные голландские облака, пусть и не всегда реалистичные?

В этом разделе мы рассмотрим голландскую пейзажную живопись в свете радикальной трансформации сакральности, происшедшей в связи с Реформацией и концептуализированной в наших предшествующих исследованиях как *протестантская иеротопия*<sup>7</sup>. Десакрализация алтарей, икон и церковных церемоний сопровождалась формированием принципиально иной разновидности сакрального пространства — мироздания в целом как «театра Славы Божией»<sup>8</sup>. Если раньше спасительная Благодать проявлялась в определенных местах и в определенное время, то теперь верующие учились видеть мир в целом как арену Божьего Промысла, а самих себя как Его орудие. Если раньше высокая духовность заключалась в само-идентификации с ключевыми сакральными событиями христианской традиции (например, с Распятием), то новая святость захватывала и увлекала верующих здесь и сейчас в контексте их повседневного бытия и обращала их сегодняшние жизни в драму спасения, разыгрываемую самим Богом. Запрещая изображения Бога и внешние формы поклонения, протестантизм вместе с тем создавал сакральное пространство нового вида как вместилище и авансцену религиозного сознания и связанной с ним деятельности. Интериоризация веры не уводила от внешнего мира, а, напротив, выталкивала в него<sup>9</sup>.

Влияние эстетики кальвинизма на визуальную культуру протестантского мира хорошо известно<sup>10</sup>. Кальвин не учил писать пейзажи, но он учил восхищаться всем видимым миром как Божьим Творением. Поэтому не удивительно, что в протестантской культуре, по преимуществу городской, возник живой интерес к пейзажной живописи<sup>11</sup>. Живописные пейзажи родной страны органично вписывались в кальвинистское мировидение и «библейский патриотизм»<sup>12</sup>. Религиозный аспект пейзажей следует понимать в ключе протестантской концепции Творения, которая была существенно динамичной, причем драматизированная облачная образность способствовала выражению этой динамики.

Творение не было ограничено временными рамками книги Бытия. Оно понималось как продолжающийся бого-человеческий процесс, в котором Бог доверял своим «избранным» осваивать и упорядочивать природу в продолжение своих собственных актов Творения. Освоенная природа становилась своего рода сакральным пространством, заполненным как религиозными, так и утилитарными смыслами, в котором Божьи Дары служили человеку как для его собственной пользы, так и для прославления Творца. Тенденция к органичному слиянию нового религиозного духа с творческим освоением природы ощущалась и в живописи. Так, цветочные букеты иллюстрировали красочность и многообразие Божьего Творения, однако цветы выращивались на клумбах заботами садоводов. Бог создал цветы, но человек их вырастил, срезал и собрал в букет. Пейзажи также изображали не дикую природу, а обустроенную. Они включали поля, дома, дороги, мосты, скот, путников, и отдаленные контуры церковных шпилей и городских строений. Если современный наблюдатель природы ищет виды, в которых следы человеческого присутствия минимальны, то в ранней протестантской культуре доминировало холистическое чувство причастности к бого-человеческой драме, включавшей в себя как природно-божественные, так и бого-человеческие акты творения. Живописные пейзажи были созвучны этому мировидению.

Взаимодействие человеческого и божественного в Творении отнюдь не сводилось к использованию заранее заготовленных Богом сырья и материалов, а было непрерывным и обоюдно активным. Протестантское учение о Творении подчеркивало его непрерывность и необходимость постоянно-го сверхъестественного вмешательства ради поддержания

*status quo* в мироздании. Мир не тикал сам по себе как заведенные часы. Его равновесие и эволюция непрерывно и конкретно поддерживались прямым Божьим произволением. К примеру, из физики Аристотеля выводилась невозможность естественного существования материков и обитаемой суши. В самом деле, вода легче земли и должна была бы быть сверху, покрывая круглую землю глобальным океаном, если бы Бог своим прямым вмешательством не удерживал воду на предначертанных им рубежах<sup>13</sup>.

Подобный взгляд на вещи легко находил отклик в голландском национальном сознании. Постоянная зависимость от удержания морской воды дамбами, шлюзами и насосами стала частью национального образа жизни<sup>14</sup>. Осушение новых земель понималось как деятельность, созвучная божественной. Отвоеванная у моря земля была не просто Божьим Даром, но и «театром Его Славы», на сцене которого разыгрывалась драма спасения избранного народа. Само слово *landschap*, от которого произошло и английское *landscape*, первоначально означало участки земли, отвоенные у моря. Живописные пейзажи, окутанные облаками, были своего рода иконами Земли Обетованной, в которую Бог привел иудеев, указывая им путь огненным облаком. Так что связь облаков на пейзажах с ключевой для раннего протестантизма темой Славы Божией не случайна. Светозарное облако Славы Божией, одновременно скрывающее и демонстрирующее Божественное присутствие — это важнейший иудеохристианский архетип.

Так как облака содержали воду, но при этом висели в воздухе, само их существование представлялось чудом, прямым Божьим Промыслом, а их драматизм и динамика свидетельствовали о постоянном напряжении Божьей заботы о мире. Голландские пейзажи, которые на первый взгляд кажутся чем-то вроде цветных фото, на деле иконичны и даже иеротопичны. Ведь небо сакрально всегда, везде и вне зависимости от конкретной веры. А пейзажная живопись — это единственный жанр западного искусства, существенно основанный на фундаментальной для христианской культуры дихотомии неба и земли в их неслиянном и нераздельном сосуществовании. Сообщая пейзажу полнокровное вертикальное измерение и объединяя землю и небо в едином динамичном пространственном образе, небесно-земной пейзаж являет нам их единство как сакральное пространство *par excellence*.



1.  
Саломон ван Рёйсдал.  
Вид на реку с церковью и паромом. 1649,  
Музей Маурицхёйс, Гаага

В этом аспекте протестантской иеротопии облака играют ключевую роль в качестве конструктивного элемента небесной части сакрального космоса, напоминая в то же время о ветхозаветных облаках Славы Божией.

Не будучи символами в обычном смысле, облака работают как элементы образного языка. Формулируя настроение пейзажа, они являют то, что не видно в нем самом, а именно жизнь духа и драму человеческого бытия. Ведь человек-наблюдатель природы занят не столько природой, сколько самим собой. Восприятие природного вида интегрируется во внутренний мир зрителя, порождая определенное душевное состояние. Мы отправляемся «на свежий воздух», чтобы успокоиться и восстановить мир в душе. Переживая пейзаж, человек может обнаружить в себе что-то, чего он не замечал



2.  
Якоб ван Рёйсдал.  
Отбеливание холстов в окрестностях Харлема. 1665,  
Кюнстпалас, Цюрих



3.  
Якоб ван Рёйсдал.  
Вид на дюны, рисунок. 1660–1670,  
Гамбургский Кюнстхалле

раньше, или даже что-то в себе изменить. Быть может, именно этот субъективно-трансформирующий аспект эстетики природы и передают бурно клубящиеся облачные массы, столь контрастные с безмятежными и в основном статичными природными видами, составляющими земную компоненту живописных пейзажей.

Художники XVII века не работали на пленэре. Они делали эскизы с натуры, которые использовали затем для основной работы в студии. Однако на сохранившихся эскизах нет облаков — небесная часть пейзажа пуста (ил. 3). Художник, очевидно, не имел намерения буквально копировать реальные облака. Своеобразие реализма голландских пейзажей очевидно уже из того, что наиболее типичная голландская погода, а именно низкая сплошная облачность, сопровождающаяся морозящим дождиком, вообще никогда не возникает в живописи того периода<sup>15</sup>. Художник составлял из знакомых ему облачных форм выразительный «букет», столь же впечатляющий и столь же экзотичный (а, подчас, и

невозможный), как и цветочные букеты<sup>16</sup>. Излюбленные облачные формы мигрировали из картины в картину, причем их основным качеством была динамика, сообщаемая пейзажу в целом ради суммарной «энергичности» пространственного образа.

Именно с этой целью Саломон ван Рёйсдал часто использовал невозможное метеорологически, но зрительно впечатляющее расположение слоистых облаков под кучевыми (ил. 1). На этом пейзаже плоский слой облаков еще и наклонен диагонально, что создает образ ветра, наполняющего парус устремившейся вдаль одинокой лодки — извечная метафора человеческого существования<sup>17</sup>. Его знаменитый племянник Якоб ван Рёйсдал предпочитал заполнять небесное пространство картины энергично напиряющими друг на друга клубящимися облачными массами (ил. 2). Подобная насыщенность вообще не присуща природной кучевой облачности, которая обычно образует четко очерченные и удаленные друг от друга облачные «островки» на фоне чистого неба. Такой рисунок неба преобладает на наших туристических фото, но именно его практически невозможно найти на голландских живописных пейзажах. Кроме того, настоящие кучевые облака имеют плоскую и затененную нижнюю поверхность — это их свойство голландские пейзажисты также предпочитали не замечать.

Связь пейзажей с религиозным сознанием эпохи достаточно сложна. Она не столь очевидна, как у католических картин на религиозные сюжеты или у православных икон. Речь не идет о том, что пейзажи прямо и непосредственно вдохновляли на религиозные мысли, молитву или добрые дела (хотя это и могло иметь место). Речь идет об их созвучности общему протестантскому настрою на христианскую жизнь как на исполнение своей роли в «театре Славы Божией», сценой которого и была та одухотворенная природа, идеализированный и драматизированный образ которой конструировался в насыщенных клубящимися облаками пейзажах. Эти пейзажи приглашали к действию в «театре Славы Божией».

В данной работе мы сосредоточиваем основное внимание на облаках и опускаем более развернутую аргументацию в пользу религиозной интерпретации пейзажей. Детальный анализ такого рода был нами предпринят в другой работе на материале одного конкретного вида пейзажей — горных<sup>18</sup>.

В той работе мы проследили, как современное отношение к горам (секулярно-эстетическое) сложилось в результате эволюции первоначально религиозного или, точнее, религиозно-эстетического чувства. Было показано, что метаморфоза религиозного в секулярное как в эстетике природных гор, так и в искусстве осуществлялась через переходное понятие «сублимное», в рамках которого происходила постепенная эстетизация изначально религиозного чувства<sup>19</sup>. Путь трансформации исходно религиозных норм протестантской культуры в современные эстетические и этические аксиомы можно проследить и в других случаях, например в отношении к чистоте<sup>20</sup>. Представляется, что подобный путь секуляризации прошли и живописные пейзажи.

Хотя пейзажи не были иконами в традиционном смысле слова, в их образной структуре можно уловить определенные параллели с протестантской молитвенной жизнью. Если православная икона — это художественный эквивалент православной молитвы, то голландский небесно-земной пейзаж соответствовал задачам и духу молитвы протестантской. Не выходя из круга повседневных забот, но обращая взор к небу, протестант призывал небесные силы в сферу своего бытия, при этом хорошо осознавая потенциальную конфликтность земного и небесного и намеренно культивируя область их турбулентного взаимодействия. Смешанный субъективно-объективный характер облачной образности, в клубах и завихрениях которой можно распознать как внутренний мир человека с его противоречиями, так и мир небесных сил, передает атмосферу духовной борьбы, присущую протестантской молитвенной культуре, в которой молящихся не зря называют «воинами молитвы».

Для того, чтобы суммарно оценить роль облаков в пейзажах, можно посоветовать читателю мысленно их устранить и представить себе пейзаж состоящим из одной лишь земной части, наподобие ил. 3. То, что остается, напоминает тело, лишенное души. Более того, помимо исчезновения упомянутых выше коннотаций, вместе с облаками уходит ощущение глубины, трехмерности, исчезает аспект космичности и сам пространственный образ. Функция облаков в пейзажах, таким образом, существенно иеротопична: облака являются строительными блоками сакрального пространства. Но дело не только в этом. Облака не только создают динамичный и даже, в определенном смысле, перформативный простран-

ственный образ, но и образуют своего рода Завесу между землей и Небом. Это свойство голландских живописных облаков присуще в разной степени почти всем пейзажам и хорошо видно на ил. 2.

Если наблюдатель природы видит облака над головой и естественным образом воспринимает их как «потолок» (тем более, что облака обычно образуют однородный по высоте слой), то голландские облачные пейзажи устроены так, что слой облачности представляется уходящим наверх вертикальным занавесом. Взгляд зрителя не уходит за горизонт, а наталкивается на облачную стену. Основным прием «вертикализации» облачности состоял в пренебрежении правилами линейной перспективы для облаков: дальние облака равновелики ближним и поэтому кажутся находящимися на одном с ними удалении<sup>21</sup>. Кажущаяся вертикальность облачности способствует формированию образа пейзажа в целом как сочетания сцены и задника в «театре Славы Божией», причем этот задник одновременно является Завесой для скрытого за ней «закулисного» небесного мира<sup>22</sup>. Эта Завеса закрывает от обитателей земного мира неизобразимые небесные силы, обнаруживая при этом их активность своим колыханием. Словами Дамиша, «Облако показывает, даже если оно скрывает, и обнаруживает, даже если оно прячет...»<sup>23</sup>

Попытка заглянуть за облака и изобразить религиозные Небеса в их истинном величии не могла быть предпринята в протестантском искусстве, но стала одним из главных мотивов католической живописи эпохи контр-реформации. Об этом наш следующий рассказ.

### Заоблачная иеротопия контр-реформации

В католическом искусстве барочного периода небо, сияющее божественным светом и густо населенное святыми персонажами, открыло двери и впустило изумленного зрителя. Напоминая об отвергнутой Ренессансом готике, в католических соборах снова появилась вертикаль. Развившаяся еще в позднее средневековье манера поклоняться святыням с открытым взором нашла новую точку приложения во впечатляющих небесных пейзажах, основным строительным элементом которых и стало облако. Эти облака обладали известной мерой твердости и могли поддерживать тела или троны. Исполняя



4.  
Корреджио.  
Видение Св. Иоанна Богослова на о. Патмос  
(пришествие Иисуса, Откр. 1:7);  
роспись купола церкви Сан-Джованни-Евангелиста в Парме.  
1520–1521

роль небесной мебели, они в тоже время создавали структуру небесного пространства.

Первым примером такого рода была роспись купола в соборе Иоанна Богослова в Парме работы Корреджио, изображавшая видение Иоанну на острове Патмос (Пришествие Иисуса, ил. 4)<sup>24</sup>. Конструктивно-конститутивная функция облаков подчеркнута их видимой твердостью. Облака нижнего ряда, на которые опираются апостолы, принадлежат земному плану и имеют особенно выраженную серо-бетонную фактуру. Облака верхнего ряда подсвечиваются ярким небесным светом, а за ними открывается небесная высь, залитая слепящим золотым сиянием, в котором теснятся бесчисленные души праведников. По мотивам этой же композиции, Корреджио расписал и более масштабный купол Пармского собора (ил. 5).

Подчеркнем отличие дизайна Корреджио от современных пармским куполам возрожденческих потолков (к примеру, Сикстинской капеллы), которые решали свои задачи без помощи облаков. Иеротопия Возрождения работала с замкнутыми пространствами. Мастера Возрождения использовали и даже подчеркивали границы интерьера. Потолки заполнялись росписями, похожими на обычную станковую живопись. Отличалось лишь расположение и ориентация: любой фрагмент потолка мог быть изъят и рассмотрен как отдельное полотно, висящее на стене. При этом стены оставались стенами, а потолок — потолком.

Революционный характер куполов Корреджио состоял в том, что эта схема была нарушена. Новая художественная система включала особую роль неба в мироздании в качестве базового принципа. Небо Корреджио не покрывало купол, а заменяло его. Его дизайн вводил два равных по значению плана — земной и небесный. Если земной уровень был тщательно вписан в архитектурные элементы собора, то на небесном уровне купол просто исчезал. Роспись Корреджио не изображала небо — она и была (или, по крайней мере, казалась) небом примерно в том же смысле, в каком дверь с изображением сада в духе *trompe l'oeil* кажется окном в сад. Она создавала прямой пространственный образ «религиозных» небес, отрицавший идущее еще от св. Августина разграничение физического и «умного» видения. Воображение художника делало мистическое откровение Иоанна видимым для всех.





5.  
Корреджио.  
Успение Богоматери;  
роспись купола Пармского собора, 1522–1530

Сакральные небеса открывались прямо из здания в отсутствие обозначенной линии горизонта и каких-либо намеков на физическое небо или природное окружение. Облака обозначали разрыв обычного земного пространства с его границами и формами и вторжение трансцендентного в изначально геометрическую систему репрезентации<sup>25</sup>. Геометрия линий и плоскостей, порождающая горизонтально-линейную перспективу, нарушалась, но само её нарушение свидетельствовало о том, что она все же оставалась рефе-



6.  
Дж. Батиста Гаулли (Бачиччио).  
Триумф святого имени Иисуса;  
плафон нефа соборной церкви иезуитов Иль-Джезу,  
Рим. 1661–1679

7.  
 Пьетро  
 да Кортоне.  
 Триумф  
 Божественного провидения;  
 плафон  
 главного зала  
 Палаццо  
 Барберини,  
 Рим.  
 1633–1639



8.  
 Зурбаран.  
 Видение  
 Св. Альфонсо  
 Родригеса.  
 1630,  
 Академия  
 изящных  
 искусств,  
 Мадрид



ренской системой, неукоснительно правильной для нормального порядка вещей, так что отклонение от неё было вынужденно иномирностью изображаемого и вторжением (или извержением?) божественного, нарушающего земной порядок.

Отметим, что сочетание подчеркнуто линейной перспективы в изображении земного порядка с плоскостно-иконической конструкцией небесного порядка было характерным приемом визуализации иномирности (ил. 12)<sup>26</sup>. Тем или



9.  
Зурбаран. Апофеоз Фомы Аквинского. 1631,  
Музей изящных искусств, Севилья

иным образом, облака обрамляли драму иерофании, момент контакта двух миров и встречи видимого с невидимым, представленный как «сшивка» двух способов конструирования живописного пространства.

Облака как знак иерофании были известны уже в поздней античности, например на фресках синагоги в Дура Европос и в мозаиках нефа римской церкви Санта Мариа Маггиоре, в частности, в сюжетах гостеприимства Авраама и жертвоприношения Мелхиседека. В средневековом искусстве

многочисленны примеры Божьей Десницы, появляющейся из схематичной дуги волнистых облаков под верхним краем рамки изображения. Однако, прочно утвердившись в христианской традиции в качестве указателей божественного участия в земных делах, эти облака не создавали драмы. В средневековом менталитете небесное органично соседствовало с земным. Их взаимодействие было частью целостной конструкции мироздания и не создавало разрывов ни в мировосприятии, ни в его живописном отображении. Средневековые облака были лишь иероглифом живописного алфавита и не имели своей собственной изобразительной ценности.

Облака Корреджио принадлежали более сложной схеме. Сохраняя свою привычную знаковую роль, они утверждали её в составе новой системы образной риторики, убедительность которой была основана на иллюзионизме и на впечатляющей живописности «восторженного реализма». Облака теперь не просто сообщали о контакте земного с небесным в рамках стандартного прочтения изобразительного текста, но и создавали уникальный поражающий воображение образ места встречи двух миров. Церковный купол становился жерлом вулкана, из которого светоносная благодать низвергалась на потрясенных зрителей.

Изобретение Корреджио впечатлило современников, но лишь в следующем столетии им стали пользоваться как моделью (ил. 6, 7). Если средневековое христианство настраивало верующих в духе страха Божьего и пугало грешников огненным чистилищем, то в эпоху контр-реформации на первый план вышла задача удержания паствы твердой надеждой на спасение благодаря самой принадлежности к истинной церкви. Барьеры и препятствия «узкого пути» раздвинулись и открыли широкое залитое светом небо, гостеприимно распахнутое всем, стоящим под церковным куполом.

На потолке церкви иезуитов Иль-Джезу (ил. 6) граница неба и земли подчеркивается не столько твердостью материала, сколько темным цветом нижней части облаков, которую видно с земли. Верхняя часть облаков освещена небесным сиянием, которое становится ослепительно интенсивным к центру, где неизобразяемый Бог представлен сияющим тетраграмматомом.

Задача научной категоризации этих облаков нетривиальна. Они бросают вызов как нашей привычке сводить семиотику

к знакам и символам, так и традиционному позитивистскому искусствоведению, которое слишком легко научилось отделять содержание от формы и смысл от выражения. Облако стало орудием мечты и инструментом воображения, помогая убедительно изображать религиозные небеса, мыслимые как физическое пространство, открывающееся в беспредельную высь. Оно работало на уровне синтаксиса фигуративного художественного языка, как союз «и», одновременно разделяющий и соединяющий небо и землю.

Ту же тенденцию к визуализации духовного можно проследить в жанре видений, получившем распространение после Трентского собора (ил. 8, 9). Изображение земных персонажей внизу картины дополнялось открывшимися им видениями. В пространстве полотна или фрески создавалось выделяемое облаками сакральное подпространство, которое в большинстве случаев было явлено только духовному взору святого, в то время как остальные земные персонажи ничего не замечали. Тем не менее видение намеренно изображалось зримо, доступно для всех и казалось почти материальным. Трентский собор требовал богословской ясности. Субстанциональность видения и эмоциональная реакция святого могли быть утрированы, но суть изображенного должна была быть понятна каждому, а образ в целом — запоминаться и впечатлять. Казалось, в этом искусстве не было места недоговоренностям.

Однако сам механизм живописного художественного языка сопротивлялся полной ясности. Облака не только отграничивали и обозначали заоблачный мир, но и указывали на иную — иконическую — модальность его представления. То, что казалось ясным на словах, не всегда было столь же ясным в мире воображения. Никто ведь не видел душ праведников, и никто не мог быть уверен, что они выглядят как младенцы. Заоблачный мир был миром неизобразяемого. В нем представало взору то, что в жизни оставалось невидимым. Если этот мир и открывался, то ослеплял взор, привыкший к земному. Как было перевести это непостижимое великолепие на язык живописных образов, не прибегая к иносказаниям, таким как души праведников в виде младенцев или тетраграмматон, который был не самим именем Бога (неизвестным), а его символом-указателем? Облака своей бесформенностью указывали на пределы доступного для живописной формы, подобно тому, как медитативное



10.  
Андреа  
Мантенья.  
Вознесение  
(левое крыло  
триптиха  
«Поклонение  
волхвов»).  
1462,  
Галерея  
Уффици,  
Флоренция



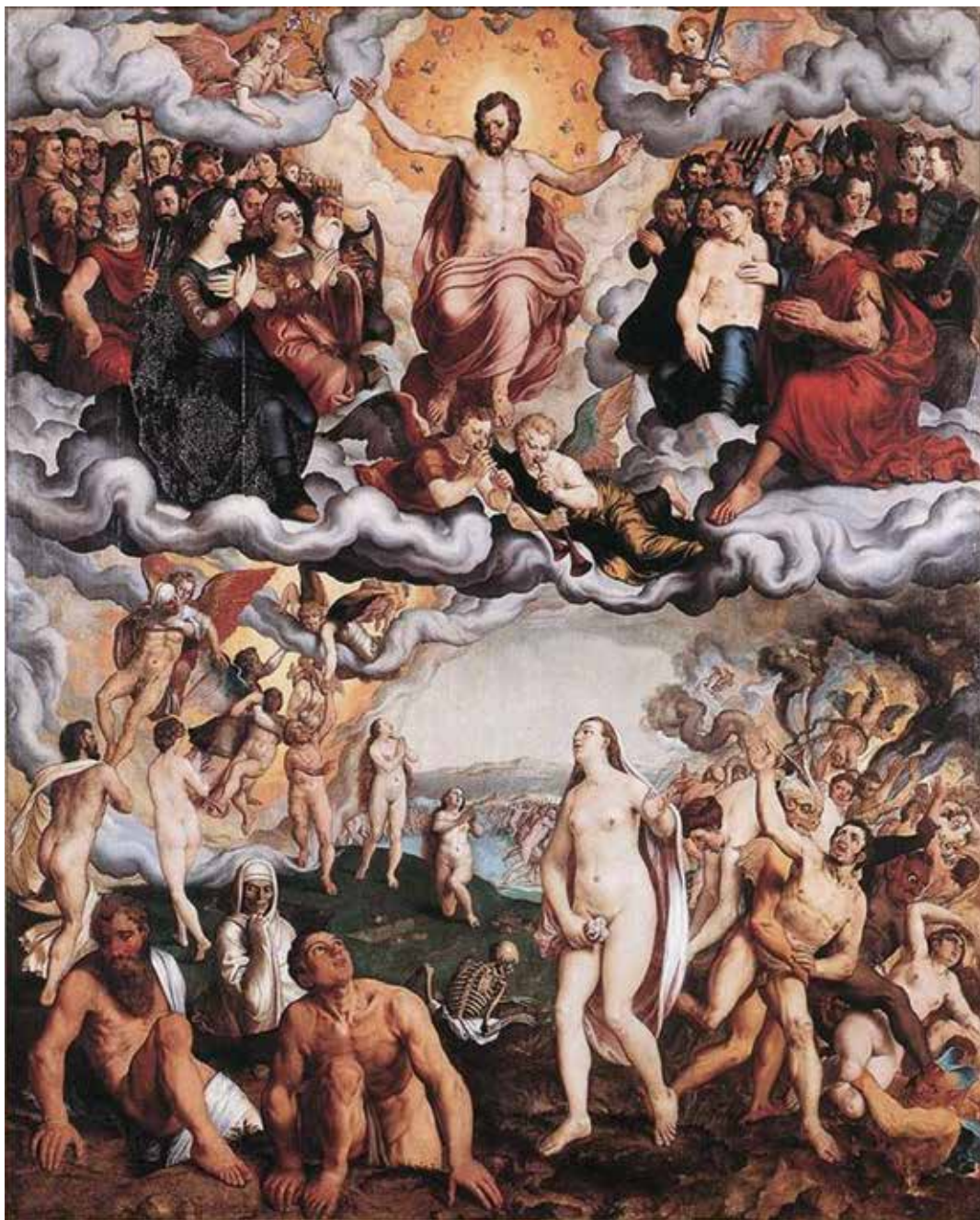
11.  
 Андреа Мантенья. Поклонение волхвов.  
 1462, Галерея Уффици, Флоренция

молчание указывает на границы возможностей вербального выражения. Как мы увидим далее, эта функция облаков работает в полной мере в китайском пейзаже, в котором облака растворяют в своей дымке всякую форму.

Единство стилистики небесных потолков не могло никого обмануть. Сложный пространственный образ конструировался в двух регистрах репрезентации: земном и небесном, причем небесный регистр был репрезентацией второго порядка, представляя собой конкретную фигуративную имплементацию мистического видения. Это был тоже «театр Божией Славы», хотя и совсем в другом смысле, чем в протестантской иеротопии. Как всякому театру, ему была присуща аллегоричность: взор фиксировался на актерах, и переход от актеров к персонажам мог потребовать известных усилий ума. Аналогия с театром не случайна. Она уходит корнями в разнообразные действия, инсценировки и живые картины, столь любимые в католической традиции и сопровождавшие все значительные праздники. Так не ведут ли облака Корреджио свое происхождение от средневековой театральной бутафории?

В самом деле, эти облака изначально не были реалистичны: облачные конфигурации, типичные для километровых масштабов, ужимались до размеров подушек. Такие облака появились в период позднего Средневековья в связи с распространением паралитургических спектаклей, посвященных основным евангельским эпизодам. Кульминацией этих спектаклей часто бывали подъемы на небо (Вознесение) или спуски (голубь Св. Духа в Крещении). Бутафорские облака закрывали от взора зрителей механические устройства, обеспечивающие все эти «чудеса». Эти инсценировки были важным источником формирования живописного стиля Кватроченто<sup>27</sup>.

В «Вознесении» Монтегни (ил. 10) хорошо виден бутафорский характер облаков и мандорлы и чувствуется наличие закрытого ими устройства, поднимающего Христа на небо. Присутствие облаков, как в виде Славы Божией (мандорлы), так и облака как такового оправдано текстом первоисточника, согласно которому вознесенный Иисус был «взят облаком» (Деян. 1:9). Действие происходит на фоне театрального задника с условными облаками, а скалы похожи на картонную декорацию. В «Поклонении волхвов» (ил. 11) луч от звезды вниз — это тонкий шест, поддерживающий группу



12.  
Петер Пурбус. Страшный суд.  
1551, Музей Грунинге

ангелов. Театрализованность обеих сцен, как и многих других произведений этого периода, очевидна. Живопись, в данном случае, является представлением второго порядка, и её художественный язык несет на себе отпечаток аллегоричности, присущий всему театральному.

Небесные купола Корреджио современники называли «машинами». Они наводили на мысль о скрытых от глаз устройствах, которые использовались в сложных постановках, живописные аналоги которых мы видим в двух- или трехэтажных композициях видений (ил. 9). Так как в театрализованных постановках роли святых и даже божественных персонажей играли обычные живые люди, то и в живописных видениях никто не ожидал бестелесных призраков, и потому вид натуральных людей-актеров из плоти и крови казался вполне естественным. Эта телесно-театральная форма аллегоричности оказала значительное влияние на формы визуального выражения западно-христианской культуры. Этим, в частности, можно объяснить своеобразный «реализм» живописи, когда современники Иисуса выглядели на религиозных картинах как люди эпохи создания картин. Подчеркнутая человечность святых персонажей способствовала развитию в западно-христианской традиции прямого эмоционального сопереживания. В самом деле, призраки могут изумлять и потрясать, но им нельзя сочувствовать. Поэтому аспект иномирности видений подчеркивался не призрачностью фигур, а присутствием облаков, без которых было бы трудно отличить горний мир от дольного. Облака стали пограничными столбами на рубеже двух миров.

Связь облачных образов с темой Божьей Славы, которая угадывалась в протестантской иеротопии, была открыто артикулирована как в католических небесных куполах, так и в живописных видениях. Сияющие облака обозначали область прямого присутствия Божества и переходили, по мере приближения к Нему, в чистый свет. Как мы увидим в следующей главе, в восточнохристианской иконографии образ Сияющего Облака создавался совсем иными средствами.

### Сияющее облако как образ-парадигма византийской иеротопии

Стремление римско-католического искусства создать чувственно впечатляющий образ божественного резко отлича-

ется от художественной системы византийской иконописи. В иконах и мозаиках часто использовался золотой фон, в котором образ неба сливался с образом Божественного света. Золотой фон не «рисует» пространство, а скорее обозначает его, а также способствует созданию пространственного образа вне и вокруг иконы или мозаики. Он погружает изображаемые фигуры в особую сакральную среду Горнего мира, которому они всецело принадлежат, покаясь в то же время обеими ногами на земле. Само собой понятно, что в такой символической схеме реальные облака с их фантазийной изменчивостью излишни. Земному «метеорологическому» небу в вечности места нет — а потому апокалипсический ангел и сворачивает его в свиток в заключительном акте конца мироздания и убирает за ненадобностью...

Однако возникает вопрос: куда же девались в византийской иконографии библейские облака, особенно новозаветные. Где «светлое облако» Преображения? Где облако, «взявшее» Иисуса при его Вознесении? Ответ очевиден из самой иконографии этих важнейших евангельских эпизодов: облако становится мандорлой, т.е. обрамляющей фигуру Иисуса многослойной «аурой», которая, на первый взгляд, представляется прямолинейным обозначением Его божественной природы в моменты наивысшей интенсивности её имманентных проявлений, когда ни простого, ни крещатого нимба уже недостаточно<sup>28</sup>. Однако мандорла — это нечто большее, чем просто «супер-нимб». Как и прочие живописные производные облаков, она представляет собой более сложное образное решение, чем кажется на первый взгляд. Обозначая место контакта Царства Небесного, открывающегося только для Иисуса, с физическим пространством присутствия апостолов, мандорла является пространственной, даже иеротопической конструкцией, в чем-то созвучной куполам Корреджио, особенно в сюжете Преображения, в котором встреча земного с небесным происходит не менее драматично. Так же как и барочные облака на небесных куполах, мандорла не только обозначает, но и прямо изображает своего рода «врезку» иномирного в изначально обыденное, но освященное этим контактом пространство. Она служит ключевым синтаксическим элементом составной изобразительной схемы, призванной выразить исходный образ теофании, существенно пространственный по своей природе. В этом смысле функция мандорлы иеротопична.



13.  
Преображение Господне.  
Около 1200, мозаичная икона,  
Лувр



14.  
Дионисий.  
Спас в силах. 1500,  
Государственная Третьяковская галерея

Однако способы изображения контакта двух миров в византийском и в барочном искусстве сильно различаются. Во-первых, мандорла не столько открывает, сколько скрывает иномирное пространство, которое доступно только для Иисуса. Не случайно основная форма мандорлы<sup>29</sup> — шелеобразная, с двумя заострениями сверху и снизу: Горний Мир «разверзается», как бы с трудом, ради того, чтобы принять божественное и снова закрыться — но сам он при этом остается невидим (ил. 13). Сопоставим это с куполами Корреджио, вся суть которых именно в прямом изображении Горнего Мира, или, точнее, в переводе его неизобразимости на язык фантастической, но вполне чувственной образности. Там где византийская икона показывает слегка приоткрытую дверь в иной мир, католическое искусство представляет «живую картину», конкретную театрализованную версию события, рожденную воображением художника. Пусть эта версия достойна оригинала в смысле соответствия каких-то его важных аспектов, но все же это плод воображения, образная модель неизобразимого, адекватная в той же мере, что и попытки словесного описания неопишуемого (как, скажем, в поэзии).

Византийская иконография поощряла мистическое творчество молящихся. Она призывала устремиться духом, если не взором, в то пространство, дверь в которое была мандорла, подчеркивая трудность задачи многослойным характером мандорлы, отвечающим неоплатонически-иерархическому пониманию устройства Горнего Мира. Икона помогала сосредоточить внимание на том, что не было и не могло быть изображено, как бы предопределяя невербальный и не-образный характер внутренней трансформации, проистекающей от невыразимого, но ясно ощутимого сердцем преобразующего влияния Благодати. Совсем иную трактовку мистического мы видим в барочных небесных куполах, которые переносят мистическое в сферу видимого, материализуя видения в ясных и недвусмысленных живописных образах. Католическое искусство не скрывало тайну, а предлагало конкретный вариант её разгадки, тем самым акцентируя потенциальную доступность Царства Небесного для простого человека.

Во-вторых, на византийских иконах два мира не только активно взаимодействуют, но и проникают друг в друга, присутствуя одновременно в одном месте. Загадка их сосуществования изобразительно констатируется, но не рас-



крывается, тогда как в пространственной иконе Корреджио визуальная метафора физического неба как Царства Небесного, противопоставленного земному миру, доведена до логического конца: чтобы увидеть небо, надо поднять голову и оторвать взор от Земли. В куполах Корреджио, как и в реальной жизни, трудно смотреть на небо и землю одновременно. Однако, как протестантские пейзажи, так и православные святые образы делают их соединение возможным, хотя совершенно разными средствами и в разных смыслах. В ви-

15.  
М. Армстронг.  
Закат, диптих  
(с разрешения художника)



зантийской иконе мы видим небесное и земное в таком же неслиянном и нераздельном единстве, как в природе Христа. В европейских пейзажах небесное и земное предстоят перед нами в динамическом взаимодействии и видны одновременно, хотя и не сливаются, тем самым констатируя их онтологическое разграничение, отражающее образность словесной проповеди — центрального элемента протестантской религиозной культуры.

Икона является принципиально неотъемлемым аспектом византийской традиции именно потому, что она предлагает конструктивное решение трудных богословских проблем, при вербализации которых относительно ясная на несловесном уровне мысль может быть передана лишь апофатичной формулировкой типа «нераздельно и неслиянно». Живопись, однако, всегда показывает что-то конкретное и может предложить образное решение, созвучное интуитивно холистическому восприятию. Пост-иконоборческая православная иконография является, по сути, визуальной репрезентацией таинства Евхаристии, которое снимает в плане мистической практики противопоставление материального и духовного, бытующее в плане вербальном.

Характерной иллюстрацией данного тезиса служит известная православная икона Спас в Силах (ил. 14). На ней мы видим сосуществование небесного и земного планов в виде двух полупрозрачных наложенных фигур: чреватого апокалипсическим пламенем красного земного квадрата и синего Неба, заселенного небесными силами. Небесному плану принадлежит и трон Иисуса, в то время как Он сам появляется в еще одном красном прямоугольнике, что указывает, как можно предположить, на телесный характер Воскресения, начавшегося с самого Иисуса, а также на Его очистительно-огненный аспект. Обратим внимание на многослойность изображения, соединяющего все три пространства в духе «неслиянно и нераздельно», но не раскрывающего характер соединения. Подобная изобразительная схема направляла молящегося на холистическое восприятие мироздания в его финальном эсхатологическом единстве, на взгляд «с точки зрения Бога», который снимает все различия, возникшие в системе языковых понятий (они снимаются еще полнее церковной музыкой). Продолжая сопоставление с католической живописью, отметим совсем иной подход: разные «слои» мироздания явно разделяются в рамках аллегорической изобра-

зительной схемы, не преодолевающей, а подчеркивающей «эпистемологическую ловушку языка»<sup>30</sup>, закрепляющую в сознании разделенные языком понятия, которым отводятся разные «этажи» в вертикальной структуре изображения.

Иконография Второго Пришествия хорошо согласуется с гипотезой эквивалентности мандорлы и облака. Мандорлы там нет, так как в этом сюжете появляются облака, образующие небесную лестницу, по которой сходит Иисус<sup>31</sup>. По своей общей структуре эта иконография может напомнить небесные пейзажи Корреджио, однако и здесь явно выражен холистически-евхаристический аспект одновременного присутствия земного и небесного в пространственном образе: облака отделяют Иисуса от стоящих на земле апостолов, но Его фигура расположена почти на том же уровне и составляет с ними единую группу.

Христос спускается на огненных облаках, традиционно изображаемых многоцветными. Впрочем, облака трудно опознать в ступенях небесной лестницы, подсвеченной пламенными всполохами погибающего в апокалипсическом огне мироздания. Подобные облака можно, однако, наблюдать на закате, и они продолжают волновать художников (ил. 15). Они напоминают о мысли Аристотеля, согласно которой облака — это чистый цвет без формы. На закате формы облаков растворяются в цвете, образуя природный прототип абстрактной живописи.

Другой иконописный сюжет, отмеченный присутствием облаков, — это Успение, в котором облака выступают как транспортные средства, доставляющие апостолов в Иерусалим по воздуху. «Скоростные» облака позволяют совместить динамику сюжета со статичной иератичностью поз самих апостолов. Невзирая на обычность полетов во сне, в видениях, в мифологии и в религиозном искусстве, персонажи светской живописи начнут летать только в XX веке с легкой руки Шагала, причем сами летающие персонажи приобретут при этом некоторое облако-подобное качество.

Пусть облака как таковые редко фигурировали на византийских иконах, но образ сияющего облака создавался там иными средствами, из которых мы упомянули мандорлу и золотой фон. Этот образ был узнаваем как по отдельным символам-указателям, так и по их организованной совокупности, объединенной в *пространственные иконы*<sup>32</sup>. Речь идет не об условных символах-знаках, а о драматургии света, соз-

дающей образ Света Божественного при помощи света физического. Обилие золоченых и мраморных поверхностей, а также источников света (свечи, лампы), насыщало пространство храма мерцающим, подвижным светом. Облако Божией Славы не изображалось прямо, но как бы висело в окружающем пространстве. Присутствующие в церкви верующие не прочитывали этот образ с картинки, а погружались в само полу-незримо присутствующее облако.

Образы такого типа получили название *образы-парадигмы*<sup>33</sup>. Эти образы существенно не фигуративны и не поддаются прямой иконологической интерпретации через анализ содержания какого-либо предметного изображения — плоского или скульптурного. Они возникают в подготовленном сознании верующего при погружении в сакральное пространство, насыщенное предметами-носителями религиозных смыслов и одушевленное оживляющим эти смыслы священнодействием. Эти ментальные образы-переживания имеют пространственный характер и, как правило, могут быть поняты как ощущение пребывания где-то (в раю, в Горнем Мире) или вблизи чего-то (Небесного Иерусалима, сияющего облака).

Образы-парадигмы были проанализированы в наших работах как совокупность трех взаимосвязанных компонентов: 1) вербально-догматического, 2) визуально-образного и 3) атмосферного<sup>34</sup>. Первый компонент, который можно назвать богословским или идейным, обеспечивает стабильность и постоянство образа-парадигмы, его передачу из поколения в поколение через канонизированные тексты, богословские труды и проповеди. Второй компонент придает образу-парадигме жизненность, конкретность и эмоционально-чувственное богатство. Порожденный воображением, он в то же время может иметь мистический характер — как подсмотренный уголок Горнего Мира. Третий компонент, наиболее интимный, связан с «настроенностью» сакрального пространства, его общей тональностью, не выразимой ни словами, ни образами и отчасти передаваемой «техническими» терминами, такими как «намоленность» и «благодать», понятными тем, кто их использует<sup>35</sup>.

Выдающимся примером образа-парадигмы сияющего облака является икона Света, создававшаяся в церкви Св. Софии в Константинополе. Этот уникальный храм представлял собой своеобразное оптическое устройство, направлявшее

отраженный свет на купол, изначально покрытый золотой смальтой, под которым собиралось облако дымки от каждой, свечей и ламп. Рассеянный смальтой и просвечивающий через это облако мягкий свет насыщал пространство церкви, воплощая «идею светового облака славы кавод/докса, в образе которой, согласно библейской традиции, в мир является невидимый и всемогущий Бог»<sup>36</sup>.

Детальному рассмотрению образа-парадигмы сияющего облака посвящена другая статья данного сборника. Здесь нас интересует сопоставление художественных систем византийского мира и Западной Европы. Подытоживая данный раздел, это сопоставление можно просуммировать следующим образом. Если ключевым в западном мировосприятии был порыв воображения и его субстанциализация во внешних формах, то в Византии в центре внимания была архитектура внутреннего мира, а внешние формы выражения были лишь инструментарием её строительства.

#### Облако как исток всех вещей

Совсем другой аспект облачной образности мы видим в китайском пейзаже. Если империя ромеев, как в Риме, так и в Константинополе, держалась на культивировании личного и деятельностного начала в человеке, то в духовной сфере Востока преобладало созерцательно-медитативное начало и поиск просветленного видения мира. При этом деятельность рассматривалась не как естественное и правильное средство достижения целей, а скорее как неизбежное зло или даже препятствие на пути истинного познания. И не только деятельность, но и связанное с ней предметно-понятийное мышление. Еще до того, как человек начинает ломать и строить физически, т.е. трансформировать мир своими руками, он разламывает его в своем сознании на вербально-понятийные куски и начинает производить мысленные манипуляции с этими кусками. Воспринимаемый и преобразуемый мир, разделенный на противопоставленные друг другу взаимно непроницаемые области значений, становится готовым стройматериалом, набором кубиков для складывания новых, отсутствующих в до-человеческой природе конструкций. Но если на Западе философы видели свою главную задачу в осмыслении и дальнейшем развитии такого предметно-деятельностного мировидения,



16.  
Соами.  
Ли Бо около водопада на горе Лушан. 1525,  
Музей искусства Азии, Сан Франциско

то на Востоке мудрость виделась скорее в его преодолении и в интуитивно-мистическом приобщении к не-вербальному и без-образному до-человеческому миру. Если на Западе познание происходило путем формулировки логически связанных вербально выраженных идей, консервируемых в тексты и книги, и философ стоял рядом с ученым, то на Востоке путь познания начинался с остановки вербального сознания в практике медитации, а мудрец представлялся монахом или отшельником. Если художество виделось на Западе как полезное ремесло, то на Востоке это было скорее возвышенное времяпровождение, практика познания истинной природы вещей, отнюдь не сводящаяся к копированию элементов видимого мира.

В изобразительном искусстве познание было важнее выразительности, процесс рисования важнее самого рисунка, а точность репрезентации растворялась в тумане аналогии. Рисунок сближался с иероглифом, а живопись — с каллиграфией. В обоих искусствах эстетика и цель была в процессе, а не в готовом продукте, который лишь представлял процесс его создания. Единственным реальным разделением было разделение на мужское и женское начало, янь и инь, в постоянном соитии которых совершалось творение и становление. Также и земля и небо виделись не как компоненты пейзажа, а как два внеположных, взаимно противостоящих и не-предметных начала, между которыми возникал пейзаж — промежуточное динамическое образование, одушевляемое небом при помощи облаков и ветра и питаемое землей при помощи горных рек. Текущая вода и облака скрепляли единство пейзажа как совместного творения неба и земли. При этом облака не обозначали небо и не были его пограничными знаками. Они принадлежали и земле и небу одновременно. Если они что-то и обозначали, то первоматерию изначального хаоса, в которой постепенно проявлялись еще неясные формы мироздания (ил. 16).

Живописный пейзаж не мыслился как кусок реальной природы, а был аналогом процесса творения. Точнее, не сам пейзаж как готовый рисунок, а процесс его творения был аналогом генезиса природного пейзажа. Познавать мир — значило следовать непрерывным метаморфозам вещей, которые идеально выражает образ облака. Китайский художник-пейзажист и не думал срисовывать облака с натуры — и в этом он был похож на своих европейских коллег эпохи Барокко.

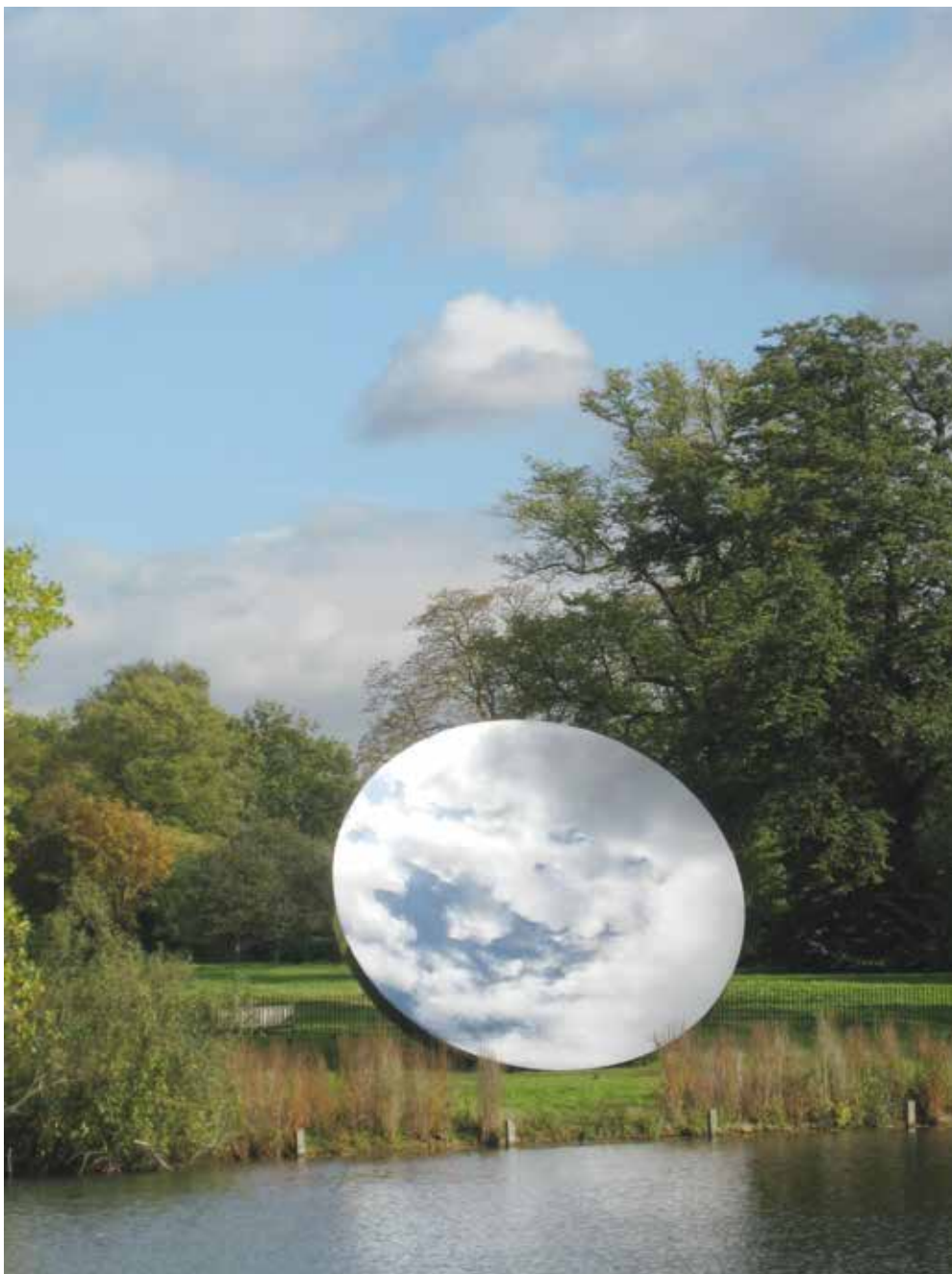
Традиционный китайский пейзаж — это икона мироздания, увиденного просветленным взором мудреца.

Китайская философия никогда не была рациональной системой в западном смысле и охотно выражалась на языке поэзии, каллиграфии или живописи, которая всегда была направлена на внутреннюю, а не на внешнюю сторону жизни. В то время как живопись христианского мира при всем различии стилей стремилась к ясности выражения, китайская живописная традиция опиралась на способность художника передавать внутреннюю красоту вещей. Её основным принципом было стирание граней и противоположностей. Туманы и облачная дымка всё поглощали и уравнивали. В облаках угадывалась первоматерия нетварного Хаоса. Вещи, покрытые дымкой, находили в ней свою истинную природу, освобождаясь от рабства предметной определенности.

### Заключительные замечания

Данная книга завершает серию из четырех тематических сборников, посвященных роли физических элементов-стихий в иеротопии: огонь, вода, земля, и вот теперь — воздух. Исследования религиозных смыслов элементов, опубликованные в этих сборниках, обнаруживают в каждом из них свою собственную выразительность. Огонь, вода, горы властно притягивают вполне определенные ассоциации. Просветительно-обжигающий огонь, живительно-очищающая вода и величественный хаос горных пейзажей понятны сами по себе. Они создают вокруг себя вполне определенные настроение и образность путем процесса, который Башляр называл «материальным воображением».

Ситуация с облаками представляется более сложной. Облако само по себе ни о чем не говорит, но может оказаться красноречивым в контексте конкретной образной системы. В литературных метафорах облака проявляют, по воле автора, самые разные эмоции. Их изменчивость и бесформенность делает их идеальным стройматериалом образных конструкций. Сами по себе они выражают столь же мало, как любой другой стройматериал, например кирпич или доска, но столь же необходимы в определенных живописно-иеротопических постройках. Они приобретают значение в сочетании с другими фигуративными элементами. Их семантика зависит от семантики целого.



17.  
Аниш Капур.  
Небесное зеркало.  
2001, Кенсингтонские сады

Облако работает как синтаксическая единица в рамках определенной изобразительной схемы. В тех примерах, которые обсуждаются в данном исследовании, облака связывают земное и небесное в единую образную конструкцию. Они образуют границу земли и неба (физического), которая метафорически становится границей между землей и небесами (религиозными), между дольным и горным мирами. В иудео-христианской парадигме облака сопутствуют божественному участию в земных делах, скрывая при этом самого Бога, но однозначно указывая на Его небесную природу. В протестантских пейзажах облака образуют динамичную завесу, колыхание которой обнаруживает невидимую активность небесных сил. В католической пост-реформационной живописи облака отделяют сакральное пространство, открывающееся в видениях, от земного мира. В православной иконографии облако-мандорла выделяет и, вместе с тем, закрывает область контакта земного и божественного. В небесно-купольных пейзажах Корреджио божественный мир открывает двери, предоставляя зрителю театрализованное заоблачное видение, ни в коей мере не отменяющее его неизобразимой сущности. В традиционном китайском пейзаже преобладает соединительная функция облаков: они связывают все со всем, растворяя различия в туманной дымке.

Присутствие неба и облаков в реалистических живописных пейзажах отличается от реализма в обычном предметно-фигуративном смысле и выражает реальное присутствие аспектов бесконечного и трансцендентного в нашем восприятии окружающего мира. Небо потому и оказывается идеальным местом для горнего мира, что оно не вписывается в живописную систему, приспособленную для репрезентации нашего земного окружения и тем самым выражает своей неизобразимостью неизобразимость горнего мира. Не случайно живописная система Возрождения, основанная на линейной перспективе, предпочитала закрытые помещения, неохотно пропуская небо в свой изолированный со всех сторон мир через узкие створки окон. Для создания пейзажа необходимо снять потолок с перспективной комнаты и открыть взору неизобразимую бесконечную вертикаль. Именно поэтому в барочных видениях облачная граница неба и земли разделяет два по-разному представленных пространства: земное пространство в линейной перспективе и горний мир в иконической перспективе. Осознавая недостаточность линейной

перспективы для изображения открытого неба, Брунелески предлагал заменить небесную часть пейзажа зеркалом, отражающим реальное, но неизобразимое небо. Эта идея нашла продолжение в современном искусстве. Аниш Капур, пытаясь сблизить небо и землю, вписал кусок неба в земной пейзаж при помощи гигантского зеркала (ил. 17).

Подытоживая, отметим, что характерные различия в использовании облачной образности способствуют пониманию ключевых эстетических мотивов трех цивилизаций. Осознавая всю ограниченность подобных упрощенных формулировок, мы все же возьмем на себя смелость определить эти мотивы как:

- *субстанциализация воображения (Европа)*;
- *созидание внутреннего мира путем интериоризации Божественного (Византия)*;
- *само-отождествление с внутренними ритмами вечно меняющегося универсума (Восток)*.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ольга Матич полагает, что облачные образы оказали влияние на формулирование принципов абстрактной живописи В. Кандинским, см. *Матич О.* К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Белый, и др. // НЛО, 2011, № 112.

<sup>2</sup> Связь облаков с воображением, мечтами и мыслями является общим местом иконологии и широко используется, например, в комиксах и мультфильмах. В некоторых средневековых легендах на темы книги Бытия переменчивый мир мыслей Адама был создан из облака, см. *Harris A.* *Weatherland. Writers and Artists under English Skies.* London: Thames & Hudson, 2015. P. 13–14.

<sup>3</sup> *Eliade M.* *Patterns in Comparative Religion.* NY: Sheed & Ward, 1958, Ch. II. “The Sky and Sky Gods”. P. 38.

<sup>4</sup> Из романа Л. Н. Толстого «Война и мир», т. I, ч. III, гл. XVI (т. наз. «Небо Аустерлица»).

<sup>5</sup> Дамиш привлек внимание к трудности интерпретации облаков в европейской живописи на традиционном языке искусствоведения. Дамиш выделяет живописное облако как элемент художественного языка косыми скобками, тем самым разграничивая /облако/ как «pictorial graph» от физического облака: *Damisch H. A.* *Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting.* Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2002.

<sup>6</sup> «Облака и тучи участвуют в небесных сюжетах, закрывая или открывая солнце, звезды, месяц, но для Толстого важен монтажный параллелизм земных и небесных событий, при этом уподобление движения земной жизни (событий, мыслей, чувств человека) и движения облаков и туч всегда завершается противопоставлением, указанием на недоступность тайны небесной картины». *Савельева В.* Облака, сны слезы в художественной антропологии

А. П. Чехова / SaarBrucken, Palmarium Academic Publishing, 2014, с. 59. У позднего Чехова, по мнению Савельевой, «авторский взгляд сохраняет за облаком статус высшей вечной инстанции в пространстве мира» (там же, с. 17).

<sup>7</sup> *Охоцимский А. Д.* Святая вода, Реформация и протестантская иеротопия // Вода в иеротопии и иконографии христианского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов, М.: Феория, 2017. С. 685–724; Протестантская иеротопия в голландской живописи Золотого века // Проблемы визуальной семиотики, 2017, № 3. С. 10–32; Иконы сакральной материи. Протестантская иеротопия и религиозно-философские принципы голландского реализма // Художественная культура, 2019, №1. С. 70–91.

<sup>8</sup> Выражение Кальвина, см. *Schreiner S. E.* *The Theater of His Glory. Nature and the Natural Order in the Thought of John Calvin.* — Grand Rapids, MI: Baker Books, 1995. 163 p.

<sup>9</sup> *Durness W. A.* *Reformed Theology and Visual Culture. The Protestant Imagination from Calvin to Edwards.* — Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 2004. P. 113, 182.

<sup>10</sup> *Bakker B.* *Landscape and Religion. From Van Eyck to Rembrandt.* London & NY: Routledge, 2016; *Weststeijn Th.* *The visible world. Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age.* Amsterdam Univ. Press, 2008, ed. Finney P. C. Также: Seeing beyond the World. Visual Arts and the Calvinist Tradition. Cambridge, UK: William B. Eerdmans Pub., 1999; *Durness W. A.* *Reformed Theology and Visual Culture...*; *Охоцимский А. Д.* Горы в европейской культуре нового времени: от протестантской иеротопии к романтизму // Иеротопия святой горы в христианской культуре / Ред.-сост. А. М. Лидов, М.: Феория, 2019. Сс. 416–459.

<sup>11</sup> Пейзаж был наиболее популярным видом живописи. Среди около 10 млн. картин, написанных в Голландии в течение XVII и XVIII веков, примерно 30% были пейзажи, вдвое превосходя по количеству портреты — следующий по популярности вид живописи. Любопытно, что жанровая живопись, которая с современной точки зрения представляется наиболее ценным компонентом голландского изобразительного искусства этого периода, преобладает в современных коллекциях и привлекает наибольшее внимание историков искусства, была наименее популярна, составляя всего 3% от общей художественной продукции и выделяясь самыми маленькими габаритами полотен. *Ad van der Woude* *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic* // *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-century Dutch Culture.* Eds. D. Freedberg, J. de Vries. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991. P. 285–330. Помимо живописи, были также популярны пейзажные гравюры и офорты, см. *Freedberg D.* *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century.* London: British Museum Pub., 1980.

<sup>12</sup> *Schama S.* *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age.* NY: Vintage books, 1987; *Охоцимский А. Д.* Голландский кальвинизм, патриотизм и чистота // Консерватизм — парадигма современного развития, №1–2, 2015. Сс. 42–47 (онлайн-ресурс: <https://proza.ru/2014/05/15/2060>).

<sup>13</sup> «Но ведь само море, которое наводит на всех ужас, покорно повинуется Богу... Это чудо, которое нельзя объяснить естественными причинами. Ведь мы знаем, что море, как и все элементы, имеет форму сферы. Ведь земля круглая, а также и вода, воздух и огонь. Но если форма воды сферична, она

не может быть ниже земли, так как она легче земли. Почему же тогда море не наводняет и не покрывает землю, как не благодаря таинственной власти и силе Божией? Море слышит Слово Божие, неслышимое для нас, и повинуется ему». *Кальвин Ж.* Комментарий к Иер. 5:22 / цит. по *Schreiner S. E.* The Theater of His Glory. P. 24.

<sup>14</sup> Схама ввел термин «flood society», см. *Schama S.* The Embarrassment of Riches... P. 40.

<sup>15</sup> Условность и избирательность мотивов голландских пейзажей XVII века становятся ясными при сопоставлении их с «настоящим» реализмом т. наз. «гаагской школы» XIX века, в работах которой мы видим Голландию как она есть, свободную от возвышающего обмана «восторженного натурализма».

<sup>16</sup> «Частичный» реализм голландских живописных облаков был проанализирован путем сопоставления с метеорологическими данными в известной работе Уолша: *Walsh J.* Skies and Reality in Dutch Landscape // Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-century Dutch Culture, eds. D. Freedberg, J. de Vries. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991. P. 95–136. Уолш, в частности, полагает, что одним из источников облачной монументальности могли быть пейзажные гравюры Рубенса, пользовавшиеся большой популярностью.

<sup>17</sup> В другом пейзаже того же мастера слоистые облака, для большего эффекта, переходят в кучевые, напоминая разбивающиеся об утесы волны морского прилива (*Walsh J.* Skies and Reality... Fig. 2; *Охоцимский А. Д.* Протестантская иеротопия в голландской живописи..., рис. 23).

<sup>18</sup> *Охоцимский А. Д.* Горы в европейской культуре...; см. также: *Nicolson M. H.* Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetic of the Infinite. Seattle & London, Univ. of Washington Press, 1997.

<sup>19</sup> Понятию «сублимное» в европейской эстетике Нового времени посвящена обширная литература, см.: *Doran R.* The Theory of the Sublime from Longinus to Kant. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015.

<sup>20</sup> Культ чистоты зародился в протестантской культуре как новый тип святости, но позднее превратился в общеевропейскую культурную аксиому, см. *Охоцимский А. Д.* Святая вода, Реформация и протестантская иеротопия..., а также: *Oestigaard T.* Water, Christianity and the Rise of Capitalism. London & NY: I.B.Tauris, 2013; *Bradley I.* Water. A Spiritual History. London & NY: Bloomsbury, 2012. На основе материала эволюции пуританской культуры Новой Англии Дэрнес относит секуляризацию протестантского мировосприятия к XIX веку: *Durness W. A.* Reformed Theology and Visual Culture...

<sup>21</sup> *Walsh J.* Skies and Reality... P. 103. Любопытно, что усиление икононического аспекта пейзажа связано, как и в православных иконах, с нарушениями линейной перспективы.

<sup>22</sup> Об образе-парадигме Завесы в христианской иеротопии см.: *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Гл. 7. Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой завесы. Сс. 211–226.

<sup>23</sup> *Damisch H.* A Theory of /Cloud/... p. 52.

<sup>24</sup> Корреджио использовал технику вертикальной перспективы, разработанную Мелощо да Форли и мог вдохновляться иллюзионизмом росписи потолка Камеры дельи Спозы герцогского дворца в Мантуе работы Андреа Монтенни.

<sup>25</sup> “... clouds more subtly introduced a contradiction into the very heart of the representation, by denoting a rent in the human space and a more or less brutal insertion of a dimension of transcendence into the system of depiction that depended upon geometrical coordinates. In one way or another, cloud connoted the closure of the system, revealing its limitations by operating on its margins, at the meeting point or what was depictable and what was not” (*Damisch H. A.* Theory of /Cloud/... p. 52).

<sup>26</sup> Другой выразительный пример приведен в книге Дамиша (там же, рис. 5, Масолино, Основание церкви Санта-Мария-Маггиоре).

<sup>27</sup> *Damisch H. A.* Theory of /Cloud/... p. 61–69.

<sup>28</sup> Метаморфоза облака в мандорлу произошла в раннехристианской иконографии. Так, мозаики Санта Мария Маггиоре позволяют заметить, «как ореол сияющих облаков трансформируется в световой ореол, который также обозначает божественную природу»: *Лидов А. М.* Иудео-христианская икона света: от сияющего облака к вращающемуся храму //

Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции / Ред. А. Б. Ковельман, У. Гершович. М.: «Индрик», 2015. С. 129. Абстрактность светового ореола подчеркивала чудесный, сверхъестественный характер события: “A cloud, however, was too naturalistic to represent the divine light and power of the Kabod-doxa. What was needed was a light symbol clearly non-naturalistic in character. To satisfy this need, the auriole was adopted”: *Loerke W. C.* Observations on the Representation of Doha in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine’s, Sinai // Gesta, 1981, Vol. 20, No. 1, Essays in Honor of Harry Bober. P. 16.

<sup>29</sup> Мандорла по-итальянски означает «миндалина».

<sup>30</sup> *Кравченко А. В.* Эпистемологическая ловушка языка // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2016. № 3(41). Сс. 14–26.

<sup>31</sup> См. статью А. М. Лидова в данном сборнике.

<sup>32</sup> Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов, М.: «Индрик», 2011, 702 с.

<sup>33</sup> *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / М.: «Феория», 2009, 352 с.

<sup>34</sup> *Охоцимский А. Д.* Рождение иеротопии из смыслов иконы // Пространство иконы. Иконография и иеротопия. Ред. М. Баччи & Е. Богданович, М., «Феория», 2019. Сс. 22–40; Образы-парадигмы в иеротопии: онтологические и функциональные аспекты // Фонарь Диогена. Человек в многообразии практик, №2, 2016. Сс. 355–374.

<sup>35</sup> Согласно Бёме, атмосфера — это сублимированная в пространстве эманация выразительности вещей. Типичный пример атмосферы — домашний уют. *Böhme G.* The Aesthetics of Atmospheres / ed. J.-P. Thibaud. London & NY: Routledge, 2017, 217 p.

<sup>36</sup> *Лидов А. М.* Иудео-христианская икона света: от сияющего облака ... С. 137.

## CLOUDS IN THE HIEROTOPY AND ART OF EAST AND WEST

The purpose of this paper is to compare nebular imagery in sacred spaces of European, Byzantine and Chinese paintings. Building on the approach of H. Damisch as it is formulated in his seminal work “A Theory of /Cloud/”, pictorial clouds are considered as syntactical units in representational systems of Dutch landscapes of the Golden Age, the Baroque art of counter-Reformation, Byzantine iconography and the traditional Chinese landscapes. In all these examples pictorial clouds are introduced to merge the earthly and heavenly realms into a single representational construction. They form the boundary of earth and sky which becomes a metaphor for the divide between Earth and Heavens. In the Judeo-Christian paradigm, clouds accompany divine participation in human affairs, hiding God himself, but clearly indicating his nature as a Sky Divinity. In Dutch landscapes, clouds form a dynamic veil, revealing invisible activities of heavenly forces. In Catholic art of the same period, clouds are separating explicitly depicted sacred spaces (such as in visions) from the earthly realm. In Eastern icons a cloud, taking the form of a mandorla, demarcates, but also covers, the areas of contact of the profane and the divine in iconographic epiphanies. In famous celestial cupolas by Corregio, the Heaven opens itself for view as an allegorically represented vision. It is shown that such visions drew upon late Medieval paraliturgical theatrical performances, so that the painting was, in fact, a second-order representation. In closing, in traditional Chinese landscapes, the connecting, rather than dividing, function of clouds prevails; skies and land merge, while the distinction of things is dissolved in a mist.

In summary, the study of how nebular imagery is used in the art of three civilizations helps to better understand their fundamental aesthetic principles: substantiation of imagination (Europe), architectonics of the inner world by the internalization of the Divine (Byzantium) and self-association with the rhythms of ever changing universe (East).



ИЕРОТОПИЯ  
ВОЗДУХА И НЕБЕС  
В КУЛЬТУРЕ  
ХРИСТИАНСКОГО МИРА

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ *А.М.Лидов*

*Издательство «Индрик»  
Дизайн и верстка Армен Игитханян  
Редактор Елена Крюкова*

*Формат 70x100/16  
Объём 36 п.л.  
Тираж 500 экз.*