



Российская академия художеств
Russian Academy of Arts



Вид на гору Афон. Фото А. Лидова
View of Mount Athos. Photo A. Lidov

ИЕРОТОПИЯ СВЯТОЙ ГОРЫ В ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ
А.М.ЛИДОВ



THE HIEROTOPY OF HOLY MOUNTAINS IN CHRISTIAN CULTURE

EDITED BY
ALEXEI LIDOV



ИЗДАТЕЛЬСТВО

Ф Е Р И Я

МОСКВА / MOSCOW 2019



Российская академия искусств
Russian Academy of Arts



Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова,
Институт мировой культуры
Lomonosov Moscow State University,
Institute for World Culture

Научный Центр
восточнохристианской культуры

Research Centre for Eastern
Christian Culture



УДК 930.85:[271.2-526:7.046.3]
ББК 63.3(0)-7+86.372-651+85.103(0),012
И 30

Издание осуществлено при поддержке
Международного Фонда Содействия ЮНЕСКО

Ответственный редактор **А. М. Лидов**

И 30 ИЕРОТОПИЯ СВЯТОЙ ГОРЫ В ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ / Редактор-составитель А. М. Лидов. — М.: Феория, 2019. — 480 с., 162 ил.

Сборник, впервые в мировой науке, посвящен явлению «Святых гор» как важнейшей теме христианской иеротопии и иконографии, преимущественно в византийско-древнерусской традиции. При этом внимание сосредоточено на сакрально-символических аспектах «святых гор» и на методологии историко-художественных исследований. Книга является продолжением многолетнего инновационного научного направления, получившего название иеротопии — изучению создания сакральных пространств как особого вида духовного и художественного творчества. С 2011 г. В рамках большой программы реализуется проект посвященный иеротопии важнейших элементов мира — Огня, Воды, Земли и Воздуха. Настоящий сборник о «святых горах», рассматривающий тему «Земли», является естественным продолжением этих двух проектов и ориентирован на искусствоведов, историков, этнологов и религиоведов, а также на всех интересующихся проблематикой сакральных пространств.

THE HIEROTOPY OF HOLY MOUNTAINS IN CHRISTIAN CULTURE / Ed. by Alexei Lidov — Moscow: Theoria, 2019. — 480 pp., 162 il.

This collection of articles addresses the subject of 'Holy Mountains' as a vital theme in Christian hierotopy and iconography, primarily in the Byzantine-medieval Russian tradition. It focuses on the symbolic aspects of the sacrality of the 'holy mountains' and on the methodology of research in art history. This collection continues a longstanding academic programme dedicated to hierotopy, the study of the creation of sacred spaces as a special form of spiritual and artistic creativity. Since 2011, a project devoted to the hierotopy of the four classical elements — Fire, Water, Earth and Air — has been running within this major programme. Two large volumes dedicated to Fire and Water have already been published. The book on holy mountains, addressing the theme of Earth, is a natural continuation of these two ventures. It is addressed to historians of art and culture, anthropologists and to anyone interested in the phenomena of sacred spaces.

УДК 930.85:[271.2-526:7.046.3]
ББК 63.3(0)-7+86.372-651+85.103(0),012

ISBN 978-5-91796-067-8

© А. М. Лидов, составление, 2019
© Коллектив авторов, текст, 2019
© Издательство Феория, оформление, 2019

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

- А. М. Лидов**
9 Введение. Святые горы как тема христианской иеротопии и иконографии
Alexei Lidov
13 Introduction. Holy Mountains in the Christian Hierotopy and Iconography
- А. Б. Ковельман**
17 Непроизвольность символа. Святые горы в библейской и пост-библейской картине мира
Arkady Kovelman
27 The Involuntary Quality of the Simile: Holy Mounts in the Biblical and Post-Biblical Worldview
- Л. С. Чаковская**
28 Иерусалимские горы в пространстве диалога: Сион, Мория и Голгофа в поздней античности
Lidya Chakovskaya
55 Jerusalem Mountains in a Dialogue: Sion, Mount Moriah and Golgotha in Late Antiquity
- Е. Я. Федотова**
57 Святая гора и священный камень в библейских религиозных концептах: родство и противопоставление
Elena Fedotova
73 The Holy Mountain and Sacred Stone in the Biblical Religious Concepts: Their Relationship and Opposition
- Veronica della Dora**
74 The Holy Mountain and the Holy Rocks: Insular and Vertical Visions of Mount Athos and Meteora
Вероника делла Дора
96 От Святой горы к святым скалам: иеротопия пейзажей в монастырях Афона и Метеоры
- Iakovos Potamianos**
100 Byzantine Church Space: a Holy Mountain of Light and Shadow
Иаковос Потамианос
122 Византийское храмовое пространство: Святая гора из света и тени

- А. М. Лидов**
 126 Образ-парадигма Святой Горы. Амвон в иеротопии византийского храма
Alexei Lidov
- 149 The Image-Paradigm of Holy Mount. The Ambo in the Hierotopy of the Byzantine Church
- Nicoletta Isar**
 158 The Sense of the Elementals Lightning and Thunder in the *Transfiguration* of Christ on the High Mountain — a Hierotopy of Theomorphism
Николетта Исар
- 176 Символические смыслы Молнии и Грома в Преображении Христа на высокой горе — иеротопия теоморфизма
- Delphine Lauritzen**
 179 Mount Sinai's Divine Ascent: a Hierotopy of Steps in Saint John Climacus
Дельфин Лорицен
- 205 Божественное восхождение на Синайской горе: Иеротопия ступеней у св. Иоанна Лествичника
- О. В. Чумичева**
 209 Лобное место: перенесение сакрального пространства Голгофы
Olga Chumicheva
- 226 The Place of the Scull: The Translation of Golgotha Sacred Space
- Jelena Bogdanović**
 228 Transcendental Mountain Experience and Hierotopical Settings from “The Temptation of Christ” in the Church of Christ the Savior in Chora
Елена Богданович
- 251 Трансцендентальная природа горы и иеротопические аспекты образа «Искушения Христа» в храме Христа Спасителя в монастыре Хора
- Г. П. Геров**
 254 Монастырь Св. Иоанна Богослова, пещера Апокалипсиса и другие «святые места» на панораме острова Патмос из церкви Св. Стефана в Несебре
Georgi Gerov
- 271 The Monastery of St. John the Baptist, the Cave of the Apocalypse and Other «Holy Places» on the Panorama of the Island Patmos from the Church of St. Stephen in Nessebar
- Ю. Н. Бузыкина**
 272 Святая гора Синай и монастырь святой Екатерины: образы духовного восхождения и священного пространства в иконографии Лествицы
Julia Buzykina
- 290 The Holy Mountain Sinai as Monastery and Prison: Images of Spiritual Ascent and Sacred Space in the Iconography of the Holy Ladder

- А. Г. Мельник**
 291 Священные горы Соловецких островов
Alexandr Melnik
- 305 The Sacred Mountains of Solovki Islands
- К. А. Щедрина**
 306 Гора и пещера. О некоторых особенностях в иеротопии русских монастырей XIV–XV веков
Ksenia Shchedrina
- 325 Mountain and Cave. On Some Specific Features of the Hierotopy of Russian Monasteries from the Fourteenth to Fifteenth Century
- Kevin M. Kain**
 326 *Sacri Monti*: New Golgothas in Seventeenth Century Muscovy
Кевин Кайн
- 350 *Sacri Monti* и строительство «нового Иерусалима»: Новая Голгофа в Московии семнадцатого века
- Г. М. Зеленская**
 351 Святые горы в монастырях Патриарха Никона
Galina Zelenskaya
- 381 The Holy Mountains in the Monasteries of the Patriarch Nikon
- М. С. Егорова, А. Н. Кручинина**
 384 «Гора восхождения» в средневековой русской гимнографии: музыкально-поэтический топос — образ-парадигма — прагмема
Marina Egorova, Albina Kruchinina
- 414 “The Mountain of Ascent” in Medieval Russian Hymnography: Musical and Poetic Topos — Image-paradigm — Pragmeme
- А. Д. Охоцимский**
 416 Горы в европейской культуре Нового времени: от протестантской иеротопии к романтизму
Andrew Simsky
- 455 Mountains in the Culture of Early Modern Europe: From Protestant Hierotopy to Romanticism
- Ivan Foletti, Sabina Rosenberg**
 460 Walking to the Holy Mountain. The Migrating Art Historians and a New Hierotopy
Иван Фолетти, Сабина Розенберг
- 476 Прогулка к Святой горе. Мигрирующие искусствоведы и новая иеротопия
- 479 Список сокращений



Моисей, получающий Скрижали Завета на вершине Синайской горы. Мозаика монастыря Св. Екатерины на Синае, VI в.
Moses receiving the Tablets on the top of Sinai Mount. Mosaic of St. Catherine's monastery at Sinai, 6th century

ВВЕДЕНИЕ

Святые горы как тема христианской иеротопии и иконографии

Сборник статей впервые в мировой науке посвящен явлению «Святых гор» как важнейшей теме христианской иеротопии и иконографии, преимущественно в византийско-древнерусской традиции, рассматриваемой в широком историческом и географическом контексте. Это позволяет понять специфику как византийского подхода, так и христианской традиции в целом. Сборник носит междисциплинарный характер, при этом внимание сосредоточено на сакрально-символических аспектах «святых гор» и на методологии историко-художественных исследований.

Настоящая книга является развитием многолетней инновационной научной программы, посвященной иеротопии — изучению создания сакральных пространств как особого вида духовного и художественного творчества¹. С 2011 г. в рамках большой программы реализуется проект, посвященный иеротопии важнейших элементов мира — Огня, Воды, Земли и Воздуха. Пока вышли два монументальных сборника статей: «Иеротопия огня и света в культуре византийского мира» (М., 2013), «Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» (М., 2017). Настоящий сборник о Святых горах, рассматривающий тему Земли, является естественным продолжением этих двух проектов.

Утверждение в научном сознании понятия «иеротопия», самой возможности иеротопического подхода как дополнительной формы видения, на наш взгляд, позволило не только по-новому взглянуть на многие привычные явления, но существенно расширить область исторических исследований. Знаменательно, что целые формы творчества не получили своего места в науке



Вид Святой Афонской Горы. Русская цветная гравюра. Москва, 1867 г.

The Holy Mount of Athos. Russian colour print. Moscow, 1867

и практически не описывались именно из-за отсутствия иеротопического подхода, не связанного с позитивистской классификацией предметов.

Святые горы — один из таких сюжетов. С одной стороны, он хорошо известен, поскольку реальные священные горы почитались с глубокой древности. Всем знакома греческая гора Олимп как место пребывания античных богов. Иудео-христианская традиция приносит тему Храмовой горы в Иерусалиме, которая со времен царя Соломона и до сих пор остается местом паломничества для трех авраамических религий. В той же традиции огромную роль играет гора Хорив на Синае, где, как известно из Библии, произошло важнейшее Божоявление и были вручены Скрижали Завета (ил. 1). В евангельской истории кульминационные события происходят на «святых горах» — Фаворе, Елеоне, и конечно, «горе Распятия» — Голгофе. Все они не только

места многовекового поклонения, но и источник вдохновения для книжников и художников, тысячелетиями изображавших эти «святые горы» в своем искусстве.

Невозможно переоценить и значение святых гор, возникших позднее. Вспомним лишь два примера на Востоке и на Западе. Во-первых, святую гору Афон на полуострове Халкидики, с X века ставшую общеизвестным сакральным пространством православного мира, особой монашеской страной, где воплотилось иеротопическое творчество многих поколений отшельников (ил. 2)². В позднесредневековой и ренессансной культуре Запада огромное влияние на самые разные сферы творчества оказали так называемые *Sacri Monti* (священные горы), воспроизводившие в сильно уменьшенном размере архитектурно-ландшафтных комплексов реальную и символическую топографию Иерусалима и в целом Святой Земли (ил. 3).

Если историко-топографический аспект «Святых гор» относительно неплохо изучен, то иеротопические смыслы этого феномена остаются еще непознанными. Речь идет о пространственной образности «Святой

Вид на Святую гору (Sacro Monte) — Новый Иерусалим в Варалло, Северная Италия. XVI–XVII вв. Фото А. Лидова

Sacro Monte — New Jerusalem in Varallo, North Italy. 16th–17th century. Photo A. Lidov



горы», живущей в христианском сознании и воплощающейся в самых разных формах — от сакральных пейзажей до литературных текстов. Образ-парадигма «Святой горы» все время возникал в пространстве храма, определяя восприятие и архитектурной структуры, и драматургии света, и иконографической программы.

В двадцати статьях авторов этого сборника из России, США и Западной Европы рассматриваются следующие темы:

- «Святая гора»: Иеротопия, пространственная икона и образ-парадигма.
- Философские и богословские аспекты феномена «Святой горы».
- Святые горы в обрядовой и литургической практике.
- Создание «Святой горы» как вид иеротопического творчества.
- Естественное и привнесённое в явлении «святых гор».
- Активация пространства и перформативные аспекты в создании «Святой горы».
- Археология и архитектурная традиция «Святой горы».
- Иконография «святых гор» в христианском искусстве.
- Литературные описания «святых гор».
- Храм Соломона как священная гора.
- Гора Голгофа и Святой Гроб в Иерусалиме.
- Синайская гора как пространство Откровения.
- Афон — иконическая «Святая гора» византийского мира.
- Sacri Monti и создание Новых Иерусалимов на Востоке и Западе.
- Образы «Святой горы» в медийном пространстве христианского храма.

Перечисленные темы не исчерпывают содержание предлагаемого вниманию читателя сборника. Однако они дают представление об основных направлениях поиска в рамках обозначенной концепции книги — «Иеротопия Святой Горы», изучение которой только начинается и обещает много новых открытий. В этом смысле наша книга — попытка академической инаугурации очень важной области знания.

А. М. Лидов

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В рамках этой программы уже 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.
- 2 Лидов А.М. Иеротопия Святой горы. Сакральное пространство Афона // Гора Афон. Образы Святой Земли / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2011. С. 14–23.

INTRODUCTION

Holy Mountains in the Christian Hierotopy and Iconography

This collection of articles deals with the problematics of 'Holy Mountains' as a vital theme in Christian hierotopy and iconography, primarily in the Byzantine-medieval Russian tradition. It addressed the topic in broad historical and geographical context. This facilitated understanding of both the specifics of the Byzantine approach and of Christian tradition as a whole. It is based on the materials of the international symposium in Moscow 2017, which was interdisciplinary in nature¹. However attention was focused on the sacred-symbolic aspects of 'holy mountains' and on the methodology of art historical research.

This collection is the continuation of a longstanding innovative academic programme dedicated to hierotopy — the study of the creation of sacred space as a special form of spiritual and artistic creativity². Within this major programme a project devoted to the hierotopy of the world's most important elements — Fire, Water, Earth and Air — has been running since 2011. Two huge edited volumes dedicated to Fire and Water have already been published³. The symposium on holy mountains, addressing the theme of Earth, was a natural continuation of these two ventures.

In our opinion, embedding the concept of 'hierotopy' in academia — consolidating the very possibility of a hierotopical approach as an additional way of seeing — has enabled us to look afresh at many familiar phenomena. Moreover, it has encouraged us to fundamentally broaden the sphere of historical research: for want of a hierotopical approach, divorced from the positivist classification of objects, entire forms of creativity were ignored by academia and remained practically undescribed.

Holy mountains are one such topic. They are, in one sense, well known, given that sacralised mountains have

been venerated since ancient times. Everyone knows Greece's Mount Olympus as the place where the ancient gods sojourned. Temple Mount in Jerusalem, the focus of pilgrimage since Solomon's day and a holy place for all three Abrahamic religions to this day, reaches us via the Judaeo-Christian tradition. Mount Horeb in Sinai plays a huge role in the same tradition, as the place where the most important Epiphany occurred, and the stone tablets of the Law were given to Moses. In New Testament history, climactic events happen on holy mountains — Tabor, the Mount of Olives, and of course Golgotha, the 'hill of the Crucifixion'. These are not only places venerated for centuries, but sources of inspiration for the writers and artists who have depicted these 'holy mountains' in their art for millennia.

Just two examples, from the West and the East, suffice to stress the significance of holy mountains which arose later. Since the tenth century the holy mountain of Athos on the peninsula of Halkidiki has been famed as one of the Orthodox world's sacred spaces, a special monastic country in which is embodied the hierotopical creativity of many generations of monks.⁴ In the late medieval and renaissance culture of the West, the so-called Sacri Monti (holy mountains) had enormous influence on diverse spheres of creativity. Sacri Monti reproduced, in greatly scaled down architectural-landscape complexes, the real and symbolic topography of Jerusalem and of the Holy Land as a whole.

Although the historical-topographical aspect of holy mountains is relatively well studied, the hierotopical meaning of this phenomenon remains underexplored. Here we are concerned with the spatial imagery of holy mountains which dwells in Christian consciousness and is embodied in the most diverse forms, from paintings of sacred landscapes to literary texts. The image-paradigm of the holy mountain continually arose in ecclesiastical space, determining perception of the architectural structure, as well as the dramaturgy of light, and the iconography.

The twenty contributors of this volume from Russia, the USA and Western Europe were invited to consider the following topics:

- The holy mountain: hierotopy, the spatial icon and the image-paradigm.
- Philosophical and theological aspects of the phenomenon of holy mountains.
 - Holy mountains in ritual and liturgical practice.
 - The creation of holy mountains as a special type of hierotopical creativity.
 - The natural and the artificial in the manifestation of holy mountains.
 - The activation of space and performative aspects in the creation of holy mountains.
 - The archaeological and architectural traditions of holy mountains.
 - The iconography of holy mountains in Christian art.
 - Literary descriptions of holy mountains.
 - The Temple of Solomon as a holy mountain.
 - The Mount of Golgotha and the Holy Sepulchre.

- Mount Sinai as a space of revelation.
- Athos: Byzantium's iconic holy mountain.
- Sacri Monti and the creation of New Jerusalems, in the East and West.
- Images of holy mountains in the media space of the Christian church.

The listed topics do not exhaust the content of the collection offered to the attention of the reader. However, they give an idea of the main directions of research within the framework of the designated concept of the book — "Hierotopy of the Holy Mountain", the study of which is just the beginning and promises many new discoveries. In this sense, our book is an attempt for academic inauguration of a very important area of knowledge.

Alexei Lidov
(Moscow State University)

NOTES

- 1 Holy Mountains in the Hierotopy and Iconography of the Christian World // Materials from the International Symposium / Ed. A. Lidov. Moscow, 2017.
- 2 This programme has already generated international symposia and the following books, edited by Alexei Lidov: Hierotopy. The creation of sacred spaces in Byzantium and Medieval Russia. Moscow, 2006; Hierotopy. Comparative studies of sacred spaces. Moscow, 2008; New Jerusalems. The hierotopy and iconography of sacred spaces. Moscow 2009; Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia. Moscow 2011. All materials are available online: www.hierotopy.ru.
- 3 The Hierotopy of Fire and Light in the culture of the Byzantine world / Ed. A. Lidov. Moscow, 2013; Holy Water in the hierotopy and iconography of the Christian world / Ed. A. Lidov. Moscow, 2017.
- 4 A. M. Lidov. 'Ierotopiia Sviatoi gory. Sakral'noe prostranstvo Afona' [The hierotopy of the Holy Mountain. The sacred space of Athos] // Gora Afon. Obrazy Sviatoi Zemli [The Mount of Athos. Images of the holy land] / Ed. A. Lidov. Moscow, 2011. P. 14–23.



А. Б. Ковельман

Непроизвольность символа. Святые горы в библейской и пост-библейской картине мира

В третьем параграфе «Ессе Номо» Ницше говорит об *инстирации*: «Непроизвольность образа, символа (die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses) есть самое замечательное; не имеешь больше понятия о том, что образ, что сравнение; все приходит как самое близкое, самое правильное, самое простое выражение. Действительно, кажется, вспоминая слова Заратустры, будто вещи сами приходят и предлагают себя в символы»¹. То, что Ю. М. Антоновский перевел как символ (Gleichnis), можно было бы перевести как «метафора», «притча», «сравнение». Суть от этого не меняется. Непроизвольно и неизбежно тропы и образы возникают в сознании художника, философа, политика. Было бы уходом в дурную бесконечность перечислять и классифицировать их в едином ряду, уходящем в дурную бесконечность. Семиотические исследования склоняются именно к этому, вступая тем самым в противоречие с содержанием и смыслом того, что они перечисляют и классифицируют. Ведь в содержании тропов заложены начала и концы, цели и планы. Именно так следует понимать троп горы в библейской метаистории.

В знаменитой второй главе Исаяи (ср. Михей 4: 1–3) конец времен показан на фоне горного пейзажа Иерусалима.

1. Храмовая гора возвысится выше всех гор, к ней придут все народы. От нее (с Сиона и из Иерусалима) выйдут учение (Тора) и слова Господни.
2. На горе Господь будет судить народы и обличать племена, «и перекуют мечи свои на орала, и копыя свои — на серпы: не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать».

3. Те сыны Иакова, кто придет, будут ходить (поступать) в свете Господнем.
4. Те, кто возвышает себя, должны будут сокрыться в расселины скал и в пропасти земли от страха. Будут унижены также горы, холмы и стены: все, что возносится вверх.
5. Один Господь будет возвышен. Он восстанет, чтобы сотрясти землю.

Храмовая гора занимает в этой картине центральное место. В видении Иезекииля (главы 40–48) также есть гора. Но здесь это не Храмовая гора, а некая «высокая гора», точка обзора, с которой Господь показывает про-року Храм. Из-под порога Храма течет к морю река, по берегам которой растут чудесные деревья, в ней кишит рыба. Вода и Храм принадлежат будущему, в котором Израиль будет возвращен из Вавилона назад.

Будущее наступило довольно быстро. В 515 г. до н. э. Храм был восстановлен, хотя слава его не могла сравниться со славой Первого Храма. И, однако, восстановленный Храм и отстроенный Иерусалим воплотили в себе не только видение Иезекииля, но и пророчество Исаяи. Правда, воплощение они получили в жанре утопии, а не эсхатологии. Утопия — место, которого нет, которое реально не существует. «Несуществование» места не означает отсутствия его на географической карте. Советский союз на географической карте присутствовал, но счастливая страна, где «все дети учатся в школах, и славно живут старики», куда прилетают на воздушном корабле Буратино и его друзья в конце фильма «Золотой ключик» (1939), никогда не существовала. В эллинистическую эпоху Иудея (Келесирия) была сначала провинцией Птолемеевского царства, а потом — Селевкидского. Ее посещали паломники, ходившие на «праздники восхождения», и чиновники, расследовавшие дела о коррупции. Но в «Послании Аристей», эллинистическом александрийском еврейском романе II в. до н. э., Иудея не имеет ничего общего с низменной исторической реальностью. Это утопия.

Роман повествует о переводе Торы на греческий язык по заданию Птолемея II Филадельфа. Птолемей отправляет посольство в Иерусалим к первосвященнику Элеазару с просьбой прислать свиток Торы и переводчиков. Во главе посольства стоит македонский вельможа Аристей, от имени которого и ведется повествование. Он рассказывает о чудесной стране с идеальным ландшафтом и справедливым правлением. Иерусалим находится в центре страны высоко на горах, а Храм — на самом высоком месте в Иерусалиме (83–84). Топографически это не соответствует (или не вполне соответствует) действительности, зато воплощает предсказание Исаяи. Как и говорил пророк, Храмовая гора — выше всех гор, к ней приходят язычники (Аристей с птолемеевским посольством) и от нее исходит Тора (семьдесят толковников со свитком Торы). Вдобавок Храм в изобилии снабжен водой, так что кровь жертвенных животных смывается в мгновение ока (89–91), что соответствует пророчеству Иезекииля.

Утопия вступила в конфликт с эсхатологией. Утопия уже существует, о ней могут рассказать путешественники (которым мы вправе не доверять), но пророчество о конце времен может исполниться только в конце времен. Более того, утопия может погибнуть, как погибла платоновская Атлантида или погиб Второй Храм. После его гибели в 70 г. н. э. еврейские мудрецы восторженно описывали «палату из тесаного камня», которая помещалась на Храмовой горе и где заседал Синедрион. Предсказание об этой палате мудрецы находили во Второзаконии (17:8–10):

Если по какому делу затруднительным будет для тебя рассудить между кровью и кровью, между судом и судом, между побоями и побоями, и будут несогласные мнения в воротах твоих, то встань и поднимись (*алита*) на место, которое изберет ГОСПОДЬ, Бог твой, и приди к священникам левитам и к судье, который будет в те дни, и спроси их, и они скажут тебе, как рассудить; и поступи по слову, какое они скажут тебе, на том месте, которое изберет ГОСПОДЬ, и постарайся исполнить все, чему они научат тебя...

Глагол «поднимись» (*алита*) указывает на движение вверх. Тяжущиеся должны подняться на место, которое изберет Господь, если их не удовлетворяет решение местных судов, расположенных у ворот при входе в тот или иной город. Отсюда мудрецы выводили, что Земля Израиля выше других земель, а Храм — выше, чем вся Земля Израиля («Сифре к Второзаконию», Шофтим 17, писка 152). «Сифре» — это сборник библейских толкований, созданный мудрецами во II–III вв. н. э. На поверхности перед нами толкование стиха из Второзакония, но под поверхностью — аллюзия на пророчество Исаяи (2:2): «Будет в последние дни, гора дома ГОСПОДНЯ будет поставлена во главу гор и возвысится над холмами, и потекут к ней все народы». К тому же Исаяя (2:4) предсказал суд на Храмовой горе, а Синедрион, заседавший в «палате из тесанного камня», как раз и был судом, причем судом идеальным, утопическим. Но это не «страшный суд» в конце времен. Судил он не племена и народы (как в пророчестве), а евреев, обращавшихся к нему как к высшей инстанции. Да и судьей был не Бог, а члены Синедриона, хотя мудрость и честность их «Сифре» превозносит. Пророчество оказалось исполненным, но только частично.

Исполнением пророчества Исаяи, возможно, было объявлено обновление и «возвышение» Храма Иродом. Это тем более вероятно, что столетием раньше Ония IV (сын Онии III, последнего первосвященника из дома Ониядов) оправдывал другим пророчеством Исаяи (19:9) строительство еврейского Храма в Леонтополе, совершенное вопреки Второзаконию («Иудейские древности» XIII, 3, 1). Ирод не только поднял Храмовую гору (по крайней мере ее часть), расширив платформу, на которой стоял Храм, он еще и поднял высоту самого Храма на 60 локтей, уравнив ее с высотой

Храма Соломона. О намерении поднять Храм до первоначальной высоты Ирод сообщает в своей речи в «Древностях иудейских» Иосифа Флавия (XV, 385–387). «Унижение» Храма он относит на счет Кира и Дария, предписавших размеры здания, а также на счет македонских владык. Ирод намеряет на свое сходство с Соломоном, когда говорит о продолжительности мира, о богатстве и доходах, дарованных его царствованию. Строительство Храма кажется мессианским деянием, а сам Ирод — мессией. Тертуллиан (*appendix к De praescriptione haereticorum* 45) и Иероним (In Matt. XXII, 15) сообщают о ереси иродиан, которые считали Ирода мессией (Христом). Сообщение о мессианских претензиях Ирода содержится также в древнерусском переводе «Иудейской войны» Иосифа Флавия. По мнению Айслера, оно может восходить к арамейскому варианту этого сочинения². Для христиан Ирод мог быть в числе антихристов, ложных мессий.

В противовес воплощенной (и вскоре погибшей) утопии Ирода предстает эсхатология в трех последних главах Откровения Иоанна Богослова. Здесь есть и Божий суд, и план Нового Иерусалима, и «чистая река воды жизни» (22:1–5), по берегам которой растут чудесные деревья. Храма здесь нет, поскольку «Господь вседержитель — храм его» и «светильник его — Агнец» (22:22–23). Исайя (2:5) призывал: «О, дом Иакова! Придите, и будем ходить во свете ГОСПОДНЕМ». А в Откровении (21:24) мы читаем: «Спасенные народы будут ходить во свете Его». Все это Иоанн увидел, когда ангел вознес его на высокую гору и показал ему Новый Иерусалим (21:10). Так некогда Господь поставил Иезекииля на высокой горе, чтобы показать ему вид города (40:2).

На протяжении христианской истории храмы вставали над водами (как церковь Покрова на Нерли) и на высоких холмах (как Святая София Киевская). В некотором роде они являлись исполнением пророчества, предвещением будущего мира, аллюзией на Храм Соломона. Но для воплощенной утопии Капитолийский холм годился больше, чем Храмовая гора, Рим — больше, чем Иерусалим. Топография Москвы и Вашингтона отсылает нас к Риму, а не к Иерусалиму. Города, уподобленные Иерусалиму, оказывались чем-то «малым», не достигающим и не долженствующим достигнуть славы собственно Иерусалима. Так «Малым Иерусалимом» с IX в. века считалась Верона. Напротив, Второй и Третий Рим своей славой должны были превзойти Первый. В воплощенной утопии менялась даже топография храмового строительства. Слава и высота Храмовой Горы оказывались превзойденными славой и высотой Голгофы. Именно на Голгофе в Иерусалиме строили христианский храм (и подражание ему в Вероне).

Христианская эсхатология подразумевает возвращение в Эдем, в рай. Но уже прежде наступления конца возможна утопия, рай на земле, кото-

рый невозможно сыскать. Иными словами, рай существует как литературный образ, отличающийся от реальности (подобно Советскому Союзу из фильма «Золотой ключик»). На симпозиуме «Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира», состоявшемся 13–15 сентября 2017 в Российской Академии художеств, итальянская исследовательница Вероника Делла Дора представила доклад «От святой горы к святым скалам: иеротопии пейзажей в монастырях Афона и Метеоры»³. Главный тезис звучит так: к тому времени, когда была составлена «Христианская топография» Козьмы Индикоплова» (то есть к VI в. н. э.) горизонтальный недоступный (окруженный водами) Эдемский сад и вертикальная гора, восходящая к небесному своду, превратились в центральные для христианства символы и метафоры. Более того, они слились в один из наиболее характерных образов византийского православия — святую гору⁴. Образ этот в V–XI вв. интенсивно воплощался в жизнь. Не упомянутые в Библии вершины сначала населялись отцами-пустынниками, а затем становились местом строительства общежитских монастырей. Наиболее почитаемой из этих вершин стал Афон. В 963 г. Св. Афанасий Афонский основал Великую Лавру на одной из самых недоступных вершин Афона. Типикон (монастырский устав) Св. Афанасия Афонского описывает основание монастыря как титаническую борьбу, укрощение пустыни и укрощение страстей. Изолированное положение монастыря помогало укротить страсти, а борьба с пустыней делала его Эдемским садом, почти со всех сторон окруженным водой. На некоторых картах он даже изображался как остров. Подобно Эдемскому саду, монастырь мыслился как *locus amoenus* («пленительное место»). В 1356 г. Св. Афанасий Метеорский, выходец с Афона, основал Преображенский монастырь в Фессалии, на вершине одной из скал, называемых Метеорами («В воздухе»). Подъем на скалу был символом духовного восхождения. Биограф Афанасия Метеорского описывает эту скалу («высочайшую из всех, что вокруг нее») как сад на кровле, истинный рай (*paradeisos*), благословенный «чистым воздухом». Средневековые описания монастырей Метеоры и Афона, включает Делла Дора, «разделяют общее видение мира, основанное на старых историях и образах, на повторах, наложениях и противопоставлениях *топосов*, на преимуществе преемственности перед прерывностью и на единстве космоса. Творец продолжал говорить через эту систему символов»⁵.

О каких «старых историях и образах» идет речь? Делла Дора называет «Лестницу Иакова», по которой восходят на небо и нисходят на землю ангелы (Быт. 28:12), и «Преображение Господне», свидетелями которого стали трое апостолов, возведенных на «высокую гору» (Мф. 17:1–2). Эти рассказы, на мой взгляд, никак не объясняют положения Эдема на высокой горе и в сердце моря. Здесь есть некоторая загадка, которую и следует разъяснить. О том, что Эдем находится на высокой горе в сердцевине моря, мы

узнаем вовсе не из Книги Бытия, но из инвективы пророка Иезекииля, направленной против царя богатого финикийского города Тира (Иез. 28:1–19). Царь пребывал в Эдеме, саду Божиим (Септуагинта переводит *парадейсос*), был «херувимом помазанным» и «осеменяющим» (Септуагинта пропускает «помазанный», чтобы не переводить как «Мессия» или «Христос», и «осеменяющий», чтобы не подчеркивать родство с херувимами, осеменяющими Ковчег Завета). Господь поставил его на святой горе Божьей между огненных камней. Он был «печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты» (Иез. 28:12). Но от обилия торговли внутренности его наполнились беззаконием, и Бог сверг его, «херувима осеменяющего», с Божьей горы из среды огнистых камней.

Тир действительно был расположен на маленьком островке рядом с берегом, но не в сердце моря и не на высокой горе. Перед нами скорее метафора, чем реальность. Знаменитый итальянский и израильский библеист из старой раввинской семьи Умберто Кассуто увидел в пророчестве Иезекииля следы не дошедшего до нас израильского эпоса, где херувим, а вовсе не Адам, совершил преступление против Бога и был сброшен вниз с Божьей горы⁶. Нечто подобное можно разглядеть в словах Исаяи, обращенных к царю Вавилона (Ис. 14:12–15):

Как упал ты с неба, денница, сын зари! Разбился о землю, поправший народы. А говорил в сердце своем: «Взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему». Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней.

Загадочное выражение *хейлел бен шахар*, звучащее в синодальном переводе как «денница, сын зари», в латинском тексте Вульгаты передано как *lucifer*. Дальнейшее известно — бунтующий Сатана Милтона, Демон Лермонтова и Врубеля, Сокол из одноименной «Песни» Горького, упавший с неба «с разбитой грудью, в крови на перьях...» Слова пророков передают нам эпическое прошлое Эдема, восстание ангелов и их падение с высоты. Напротив, Афон и Метеора представляют идиллическое настоящее. С горы больше не низвергаются, на нее восходят и ее возделывают — физически и духовно. «Эпос кончается идиллией», как писал Бродский в маленькой поэме «Новая жизнь» (1988).

Представь, что война окончена, что воцарился мир. // Что ты еще отражаешься в зеркале. Что сорока // или дрозд, а не юнкерс, щебечет на ветке «чирр». // Что за окном не развалины города, а барокко // города; пинии, пальмы, магнолии, цепкий плющ, // лавр. Что чугунная вязь, в чьих кружевах скучала // луна, в результате вынесла натиск мимозы, плюс // взрывы агавы. Что жизнь нужно начать сначала.

Не следует все же забывать, что идиллия в любой момент может вновь стать эпосом, мир перейти в войну, как это неоднократно случалось.

В «прекрасную эпоху», наступившую по окончании франко-прусской войны, Ницше мечтал о новом эпосе, о разрушении идиллического мещанского мира (мечта, сбывшаяся в 1914 г.). В шестом параграфе «Ессе Ното» философ цитирует своего героя: «Я замыкаю круги вокруг себя и священные границы; все меньше поднимающихся со мною на все более высокие горы. Я строю хребет из все более священных гор»⁷. Мы узнаем священную гору, на которой живет Заратустра, по тем животным, которые там обитают. Это лев, орел и змея. Русский перевод называет их «зверьями Заратустры», но в подлиннике они названы тем же немецким словом *die Tiere*, что и животные-херувимы Иезекииля в переводе Лютера. Телец заменен здесь змеей, но змея — не чужая в этой компании символов. Она охраняет трон Соломона, прообраз которого, трон Бога, парит над херувимами в первой главе Иезекииля⁸. Поскольку в мифопоэтическом сознании все вещи есть подобие друг друга, то Ницше называет гору, на которой живет Заратустра, Масличной (Елеонской)⁹. Тем самым он отождествляет Заратустру (и себя самого) с Распятым. Но еще более он претендует на сходство с тем, кто, по словам Иезекииля, был «печать совершенства, полнота мудрости и венец красоты». Параграфы «Ессе Ното» так и называются: «Почему я так мудр», «Почему я так умен», «Почему я пишу такие хорошие книги». Вдобавок у него маленькие уши и он интересуется бабенок. «Я *Анти-осел* par excellence, и благодаря этому я всемирно-историческое чудовище, — по-гречески, и не только по-гречески, я *Анти-христ*»¹⁰.

«Велика та лестница», — пишет Ницше о своем Заратустре, — «по которой он поднимается и спускается... (Die Leiter ist ungeheuer, auf der er auf und nieder steigt)»¹¹. У Ницше здесь — явная аллюзия на лестницу (eine Leiter) Иакова, по которой ангелы поднимаются и спускаются (stiegen daran auf und nieder — Быт. 28:12). Лексика Ницше выдает буквальное сходство с немецким переводом книги Бытия, принадлежащим Лютеру. Именно движение вверх и вниз ((stiegen daran auf und nieder) по лестнице Иакова и есть знаменитый танец Заратустры. Ницше вновь цитирует себя: «Душа, имеющая очень длинную лестницу и могущая опуститься очень низко..., убегающая от себя самой и широкими кругами себя догоняющая»¹².

И здесь надо указать на образ лестницы Иакова как на источник русского формализма. В четвертой части своего «Заратустры» Ницше пишет: «Кривым путем (*krumm*) приближаются все хорошие вещи к цели своей.

Они выгибают спину, как кошки, они мурлычат от близкого счастья своего, — все хорошие вещи смеются... Но кто приближается к цели своей, тот танцует»¹³. Сравним это с текстом Шкловского:

Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, — дорога искусства. Слово подходит к слову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются, а вместо единого комплекса — автоматически произносимого слова, выбрасываемого как плитка шоколада из автомата, — рождается слово-звук, слово — артикуляционное движение. И танец — это ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться. И вот — мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, — но пашни нам не надо¹⁴.

Кривой путь есть не что иное, как «вечное возвращение» и одновременно — *остранение*, стирание с вещей налета автоматизма, банальности. В третьей части поэмы звери говорят Заратустре:

Для тех, кто думает, как мы, все вещи танцуют сами: всё приходит, подает друг другу руку, смеется и убегает — и опять возвращается. Всё идет, всё возвращается; вечно вращается колесо бытия. Всё умирает, всё вновь расцветает, вечно бежит год бытия. Всё погибает, всё вновь устрояется; вечно строится тот же дом бытия. Всё разлучается, всё снова друг друга приветствует; вечно остается верным себе кольцо бытия. В каждый миг начинается бытие; вокруг каждого «здесь» катится «там». Центр всюду. Кривая (*Krumm*) — путь вечности¹⁵.

Собственно, Первая мировая война и последовавшие за ней события (в которых Шкловский принял активное участие) и были *остранением* мещанского быта, утвердившегося в «прекрасную эпоху». По итогам столетия была написана маленькая поэма Бродского «Посвящается Пиранези» (1993–1995) — возражение Шкловскому. Мизансцена поэмы — горы, горный пейзаж. «Человек в пальто» (аллюзия на «человека в футляре»?) беседует с «пилигримом».

И наклон // головы пилигрима свидетельствует об известной // примиренности — с миром вообще и с местной // фауной в частности. «Да», говорит его // поза, «мне все равно, если колется. Ничего // страшного в этом нет. Колкость — одно из многих // свойств, присутствующих поверхности. Взять хоть четвероногих: // их она не смущает; и нас не должна, зане // ног у нас вдвое меньше. Может быть, на Луне // все обстоит иначе. Но здесь, где обычно с прошлым // смешано настоящее, колкость дает подошвам // — и босиком особенно — почувствовать, так сказать, // разницу. В принципе, осознать // можно лишь настоящее — естественно, приспособив // к этому эпидерму. И открываю обувь.

Сравним у Шкловского: «Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, — дорога искусства». «Человек в пальто» возражает пилигриму, а заодно и Шкловскому.

Не нужно быть сильно пьяным, // чтоб обнаружить сходство временного с постоянным // и настоящего с прошлым. Тем более — при ходьбе. // И если вы — пилигрим, вы знаете, что судьбе // угодней, чтоб человек себя полагал слугою // оставшегося за спиной, чем гравия под ногою // и марева впереди. Мареву впереди // представляется будущим и говорит «иди // ко мне». Но по мере вашего к мареву приближенья // оно обретает, редая, знакомое выраженье // прошлого: те же склоны, те же пучки травы. // Поэтому я обут.

Мы — всего лишь прошлое, оказавшееся в настоящем случайно, по капризу художника. Впереди, поэтому, — вечное возвращение, кривой путь. Главное — не наколоть на горах подошвы ног в погоне за свежестью ощущений. Таков вывод Бродского, превзойденный последующим развитием событий и усталостью от новой «прекрасной эпохи», закончившейся на наших глазах.

«Вечное возвращение» Ницше по сути дела оказывается возвращением символа или разворачиванием сюжета, который символ несет в себе. Сюжет разворачивается не только на страницах книги, но и во всемирной истории. Роль историков в значительной степени сводится к прояснению непроизвольно являющихся символов. Бесконечный ряд метафор и символов (свет, гора, земля, воздух и т. п.) не являет собой дурную бесконечность, но структурируется в эсхатологических сюжетах, предназначенных к исполнению и воплощению. Их реальное воплощение и исполнение разочаровывает, но не останавливает человечество в его попытках превратить утопию в жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ницше Ф. Сочинения в двух томах / Под ред. К. А. Свасьяна. Т. 1. М.: «Мысль». 1990. С. 747. Пер. Ю. М. Антоновского.
- 2 Eisler R. The Messiah Jesus and John the Baptist. London: Methuen & Co, LTD, 1931. P. 136–140.
- 3 Della Dora V. From the Holy Mountain to the Holy Rocks: Landscape Hierotopies in Athonite and Meteorite Monasticism // Holy Mountains in the Hierotopy and Iconography of the Christian World. Materials from the International Symposium. Edited by Alexei Lidov. Moscow: Theoria, 2017. P. 23–36.
- 4 Ibid. P. 24.
- 5 Ibid. P. 37.

- 6 *Cassuto U.* A commentary on the Book of Genesis / Transl. from the Hebrew by I. Abrahams. Pt. 1. From Adam to Noah: Genesis I –VI, 8. Jerusalem: The Magnes Press, the Hebrew University, 1989. P. 72–85.
- 7 *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Там же. Т. 2. С. 749.
- 8 О троне Соломона см. *Iafrate A.* The Wandering Throne of Solomon: Objects and Tales of Kingship in the Medieval Mediterranean. Leiden, Boston: Brill, 2015. (Mediterranean Art Histories: Studies in Visual Cultures and Artistic Transfers from Late Antiquity to the Modern Period).
- 9 *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 123–126.
- 10 Там же. Т. 2. С. 724.
- 11 Там же. Т. 2. С. 749.
- 12 Там же. Т. 2. С. 750.
- 13 Там же. Т. 2. С. 212–213. Пер. Ю. М. Антоновского.
- 14 *Шкловский В. Б.* О теории прозы. 1929 г. // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: «Советский писатель», 1983. С. 26.
- 15 *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 158.

Arkady Kovelman*(Institute of Asian and African Studies, Moscow State University)***The Involuntary Quality of the Simile:
Holy Mounts in the Biblical and Post-Biblical Worldview**

The paper deals with meta-historical dimension of the simile and image of sacred mount in European Tradition. Sacred mount belongs to the most powerful images and similes of the Bible. In Israel and European sacred history, the mount is lost and regained, humiliated and exalted.

The Temple Mount (Zion) is supposed to be exalted in the messianic future. According to Isaiah 2:2–3, “the mountain of the LORD’S house shall be established on the top of the mountains, and shall be exalted above the hills; and all nations shall flow to it. Many people shall come and say, ‘Come, and let us go up to the mountain of the LORD, To the house of the God of Jacob; He will teach us His ways, And we shall walk in His paths’”. In the Second Temple period, the dream of Isaiah nearly came true. The Temple Mount appeared in the travelogue of Aristeas (in *The Letter of Aristeas*) at the top of the mountains. Herod the Great literally exalted the Temple Mount while expanding the Temple platform.

Apart from the Temple Mount, we have the Holy Mountain of God in Ezekiel 28. This chapter refers to the prince of Tyre. The prophet calls him “the anointed cherub who covers”. The prince was in Eden, the garden of God, in the midst of the seas, on the mountain sacred unto God. Yet God would expel him because the anointed cherub lifted his heart up. According to U. Cassuto, Ezekiel found this myth in the poetic tradition of Israel. Isaiah (14:12–15) tells similar story of cherub’s transgression and expulsion. This story refers to the king of Babylon. Vulgata calls him Lucifer. In the European tradition, the myth of perverted cherub gave birth to the figure of Miltonic or Byronic hero expelled from the Heaven and thrown down to the Earth.

The romantic story of Lucifer or Antichrist underlay the self-image of Nietzsche as well. Nietzsche’s idea of Eternal Recurrence looks like a contamination of two motives: the Holy Mountain of God and the Ladder of Jacob. In his dream, Jacob see “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” (Gen. 28:12). According to Nietzsche, Zarathustra’s “ladder is tremendous upon which he climbs up and down; he has seen further, willed further, been capable of further than any other than man”. Zarathustra has an eternal right to say, “I form circles around me and holy boundaries; ever fewer climb with me on ever higher mountains — I build a mountain range out of ever holier mountains”. The same circles of Zarathustra became the foundation of Russian Formalism in the image of *ostranenie*.

Л. С. Чаковская

Иерусалимские горы в пространстве диалога: Сион, Мориа и Голгофа в поздней античности¹

...четыре места Божии существуют на земле: рай Едем, и *гора востока*, и эта гора, на которой ты теперь, — *гора Синай*, и *гора Сион*, которая будет освящена в новом творении для освящения земли; чрез нее земля освятится от всей своей вины и нечистоты навсегда и навечно.

Книга Юбилеев IV²

Три Иерусалимских холма — Сион, Мориа и Голгофа — возвышаются в истории человечества как три твердыни, между которыми — история избранного народа. Голгофа в священной топографии города является последней для цикла авраамических религий, поскольку новые горы, оформившиеся в Иерусалиме в XX веке, относятся уже к светской идеологии.

Гора как часть ландшафта и как библейский образ имеет принципиальное значение для Иерусалима. Несмотря на то, что гора относится к древнейшим, архаическим символам человечества, устойчивость этого образа в Иерусалиме, тот факт, что вплоть до сего дня именно образ горы определяет смысловую конфигурацию города³, является уникальным — ведь, по замечанию Гая Струмзы, «в истории Иерусалима и его осмысления каждый новый исторический этап вынуждено отражает все предыдущие слои»⁴. Отношения преемственности и диалога связывают воедино географические высоты города, и именно поздняя античность явилась временем их особенно активного осмысления.

Настоящая статья будет в определенной мере подобна Ономастикону — почтенному иерусалимскому жанру описания святых мест. Я рассмотрю во временной последовательности Иерусалимские горы — от города Давида к Храмовой горе, а затем к Элеонской горе и Голгофе,

и это позволит мне показать, какие представления о горе в Иерусалиме были найдены христианами мыслителями как уже существующая культурная традиция и как, при строительстве храма Гроба Господня в 325–326 гг. н. э., они старались следовать мифологии Иерусалимских гор.

Горы в Иерусалиме — это и геологическая величина и метафора одновременно. Город был основан на холмистом плато в Иудейских горах — горном кряже, который тянется от Вефиля на севере до Бершебы на юге. Частью этого кряжа являются Храмовая гора, гора Сион, гора Скопус, гора Герцля и Оливковая гора, которые поднимаются на 650–840 м над уровнем моря. Хотя горы невысокие и их часто называют холмами, в топографии Иерусалима ясно прочитывается чередование возвышенностей и долин: Кедронской, Центральной (Терапион) и долины Бен Хином. В древности долины были более глубокими, чем сейчас: так, долина Кедрон была глубже на 15 м⁵, соответственно и горы выглядели более высокими.

Библейская поэзия однозначно говорит о Иерусалиме как о «прекрасной возвышенности, радости всей земли горе Сион». И в Средние века город, пользуясь словами паломника XVI века раввина Моисея бен-Мордехай Басолы (1480–1560), видится как стоящий *на одной горе* город, с Оливковой горой, находящейся по диагонали от нее⁶. Однако было бы упрощением опираться только на естественный ландшафт в поисках истоков такого внимания к горе. Во-первых, вокруг Иерусалима есть горы и более высокие, а во-вторых, сами по себе горы не имеют значения, если они не обладают природным источником воды. Именно наличие источника Гихон привело в эту местность древних жителей, а горы стали главными компонентами *умозрительной географии* Иерусалима⁷.

Еще на примере Римской империи было предложено разделение на «историческую географию» и «историю географии», которая изучает осознание территории и ее представление в литературе, иными словами, деления на реальную географию места и географию воспринимаемую. «Сила географических описаний в древней историографии связана с тем, что в них переплелась физическая и историческая география с социальными и идеологическими репрезентациями, а не с тем, что они делится на категории мифа и истории, или физического и умозрительного»⁸.

Говоря о Иерусалиме, нам важно уяснить, как именно реальные черты пространства повлияли на сложение картины символических ценностей холмистого ландшафта, поскольку «никакой другой город в истории не зависел так сильно от своего собственного символизма, ни в каком другом городе символизм так не определяет само его существование»⁹. Поэтому мне близок подход, который «стремится исследовать святые места как разносторонний феномен, в котором археология тесно переплетена с другими дисциплинами, такими как антропология или литературный и культурный критицизм»¹⁰.

Какие физические реалии, какая реальная топография определила причудливую картину символических смыслов города и его гор? Ниже я предложу посмотреть под таким углом зрения на узловыe периоды в истории города.

Образ горы, как говорилось выше, был задан топографией Иерусалима, поскольку, располагаясь на возвышенности, он представляет собой собрание холмов, каждый со своей высотой, разделенных долинами. Древнее иевусейское поселение возникло не на самой большой возвышенности, а рядом с источником воды, на узком отроге между Терапеоновой долиной и долиной Кедрон. Этот горный кряж — один из многих среди Иудейских холмов, созданный потоками, которые просачивались сквозь доломит и меловые породы. Из-за холмов существует перепад высот в 100 м от северных пределов города к южным. Пик северной части Иерусалима — это Храмовая Гора, высотой 740 м над уровнем моря, но не имевшая своего источника воды; на юге находится древнейшее поселение у источника Гихон — город Давида, на высоте 640 м над уровнем моря. Это возвышение имело крутые откосы, что сейчас трудно себе представить из-за эрозии почвы и археологических наслоений¹¹. Положение Иерусалима трудно назвать выгодным, поскольку он находился далеко от торговых путей (однако это помогало Иерусалиму во время военных нападений). Археология свидетельствует, что город был населен с раннего бронзового века (Early Bronze I), с XII в. до н. э.¹²

Возвышение Иерусалима связано с личностью царя Давида, который занимает (завоевывает) Иерусалим мирным путем («Но Иевусеев, которые жили в Иерусалиме, не изгнали сыны Вениаминовы, и живут Иевусеи с сынами Вениамина в Иерусалиме до сего дня» — Суд. 1:21), покупая гумно иевусиянина Орны. Давид делает это после смерти Саула, когда лидеры племен северных царств Израиля просят Давида стать царем над Израилем и Иудой (2 Цар. 5:3): «И пришли все старейшины Израиля к царю в Хеврон, и заключил с ними царь Давид завет в Хевроне пред Господом; и помазали Давида в царя над Израилем» (2 Цар. 5:3).

Для Давида Иерусалим — это место, не связанное с предшествующей историей Израиля, которое расположено между севером и югом в равном удалении от населенных центров и которое позволяло ему проводить свою новую политику объединения народа вокруг царского города. Однако гораздо важнее, что Давид почувствовал символический потенциал места, расположенного на холмах. Высота важна как *символическая ценность*, именно «высота обеспечивала Иерусалиму символические преимущества»¹³, поскольку одних географических реалий недостаточно, чтобы объяснить выбор именно этого места для столицы¹⁴.

Книга Исход в поэтической Песне Моря уже видит цель странствия избранного народа в горе, которая избрана как святилище: «Введи его и насади его на горе достояния Твоего, на месте, которое Ты сделал жилищем Себе, Господи, во святилище, которое создали руки Твои, Владыка!»

(Исх. 15:17). В книге Второзакония, в конце VII в. до н. э., вводится концепция «избранного места/города»: «Но к месту, какое изберет Господь, Бог ваш, из всех колен ваших, чтобы пребывать имени Его там, обращайтесь и туда приходите» (Втор. 12:5)¹⁵.

Идея Иерусалима как Сиона вводится библейскими авторами в связи с личностью Давида: «Но Давид взял крепость Сион: это — город Давидов» (2 Цар. 5:6, 7)¹⁶. Историческим книгам вторят псалмы: при первом использовании понятия Сион в псалтири утверждается, что это «прекрасная возвышенность, радость всей земли гора Сион; на северной стороне [ее] город великого Царя» (Пс. 47:3). Псалмы и дальше развивают тему Сиона, упоминая его 39 раз, поэтизируя его и превращая в широкую метафору особых отношений Яхве и места.

Этимология слова «Сион» неоднозначна: есть предположение, что слово происходит от глагола «воздвигать» и относится к постройке; другой вариант предполагает значение «холмистого кряжа», по аналогии с арабским *sahweh*, то есть относится к положению места. Близость к другим арабским словам (*sana* — защищать, *siyan* — крепость, корень *snn* от формы *sinna* — большой щит) позволяет говорить о значении слова Сион как крепость на холме¹⁷. Это полностью согласуется с определением Книги Царств, где Сион — это крепость.

Таким образом, царю Давиду высотное положение Иерусалима было важно не само по себе, а как *архитектурно оформленная величина*. Уже на самом раннем этапе существования древнего города источник Гихон был защищен каменной структурой, сохранившейся до сего дня. Затем, когда-то во втором тысячелетии до н. э., были сооружены две каменные постройки: так называемая «ступенчатая каменная структура» (Stepped Stone Structure) и «большая каменная структура» (Large Stone Structure)¹⁸. Последняя состояла из семи «ступеней», повторяющих очертания холма, и единой каменной стены с юга, и имела высоту в немалые 20 м. От постройки наверху (возможно, башни) ничего не сохранилось. Как считает М. Штейнер, причина возведения столь трудоемкой постройки, для чего пришлось засыпать овраг, образовавшийся в результате эрозии, объясняется необходимостью усилить естественную защиту с севера, образуемую высоким кряжем холмов¹⁹. Stepped Stone Structure, которую при открытии называли «иевусейской насыпью»²⁰, состояла из 54 ступеней, покрывающих один из склонов юго-восточного холма. Верхние ступени примыкали к восточной стене Большой каменной постройки, что позволяет датировать их одним временем, хотя этот вопрос остается дискуссионным²¹. Высота насыпи составляла по меньшей мере 27 м, а ширина наверху — 40 м. Очевидно, что это была «самая большая и производящая впечатление постройка», видимо, имевшая оборонительный характер²².

Таким образом, еще до того, как Давид заинтересовался Иерусалимом, в середине бронзового века было сначала построено массивное укрепление

вокруг источника, чтобы защитить проходящих к нему, «с толстыми стенами, которые шли от Гихона в область наверху города Давида. Позже жители железного века укрепили или возвели новые укрепления в самых уязвимых участках поселения на севере города Давида большим комплексом зданий или, возможно, крепостью»²³. Неизвестно, кто были люди, построившие эти укрепления. М. Штайнер предполагает, например, что это могло быть сделано по повелению Египта, который в XIII веке активизировал строительство крепостей в Палестине и который мог построить крепость, чтобы использовать иевусеев в качестве гарнизона²⁴. Штайнер отмечает, что, в отличие от более раннего и более позднего периода, в городе было очень мало жилой застройки. Только на вершине холма жили люди. В середине железного века (1000–587 гг. до н. э.) ситуация изменилась. Археологами были обнаружены несколько общественных построек, датируемых X–IX веками. «Это означает: что в X–IX вв. до н. э. был основан новый город, с величественными общественными зданиями, но без большого жилого квартала»²⁵.

Крепость Сион на холме как архитектурная доминанта всего региона²⁶ — такова реальная основа библейской образности, видящей Иерусалим избранным городом и домом Божиим. Именно царь Давид вводит понятие твердыни, места, где природные свойства ландшафта способствуют безопасности и удобству управления, места, которое имеет не только реальные, но и символические преимущества по сравнению с другими²⁷.

Название Сион, как мы помним, было унаследовано Давидом вместе с местностью, и, возможно, Сион был местом культа и до Давида. Главным местом обитания божества в регионе была гора Цафон, на которой жило божество Ваал-Хадад и о которой говорится в угаритских текстах из Рас-Шамры в Сирии²⁸. О Цафоне упоминается и у Нав. 13:27, а в псалме 47 противопоставляются гора Сион (הַר צִיּוֹן har Zion) и отроги Цафона (תְּקֵתֶיךָ יַרְקֵתֶיךָ yarketeh Safon)²⁹. О Цафоне — отрогах севера — говорит и пророк Исайя, когда видит денницу, сына зари, который хотел быть подобным Всевышнему и «говорил в сердце своем: „взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера“...» (Ис. 14:13)³⁰. Гора Цафон иногда отождествляется с горой Касий греческих географов, которая возвышается на сирийско-турецкой границе (в настоящее время именуемая Джебели-Акра)³¹. По мнению Левенсона, «приложение к Сиону имени горы Ваала предполагает большую долю преемства между Израилем и Ханааном, хотя и не доказывает, что уже иевусеи отождествляли Сион с Цафоном»³². Идея святой горы как места имеет более древнее происхождение. С одной стороны, возможно, почитание холма как места святости присутствовало еще у иевусеев³³, на что гипотетически указывает история о царе-священнике Мельхиседеке (Быт. 14:18–19), а во вторых, на Сион были перенесены традиции, связанные с Синайской горой

и Синайским откровением³⁴. Именно это помогает объяснить идею Божественного присутствия в Иерусалиме, которая так ярко звучит в Псалмах.

Введение Сиона в идеологию новой столицы должно было полностью поменять старые представления о богах, обитающих на горе, сделав Сион местом особого внимания Единого Бога. Важно отметить, что, как показывает Олленбургер, идея Единого Бога как могучего владыки, который господствует над всеми, связана с его силой как Творца. Псалмы видят Яхве царствующим и сначала основавшим землю на водах. Пророк Исайя скажет, что «Господь утвердил Сион» (Ис. 14:32), а в период Второго Храма возникнет убеждение, что большой камень, часть скалы, выступающий сейчас на Храмовой горе под куполом Скалы, — это камень основания, с которого началось творение мира.

Богословие Сиона создается в Псалмах, где Сион связан с повторяющимися мотивами: 1) Сион — это пик горы Цафон, самой высокой горы региона (Пс. 47:3, 12–14; 49:2–3); 2) райские реки текут из него (Пс. 45:5); 3) там Яхве победил поток вод хаоса (45:4); 4) там Яхве возвысился над царями и народами (Пс. 46:9; 47:5–7; 75:3, 5–7)³⁵. Яхве основал свое святилище, подобно творению земли (Пс. 77:69, 86:5)

Исследователи считают, что на появление идеи святости Сиона повлияла традиция святости Ковчега завета, сложившаяся в Шило до возникновения монархии³⁶, когда Бог являлся избранному народу в облаке Славы над крышкой Ковчега. Когда Ковчег был перенесен в Иерусалим, то комплекс представлений был также перенесен на новую почву. Псалом 64:2 говорит о Яхве как «Боге в Сионе». Легитимность Давида царя связана не только с тем, что он был женат на дочери Саула Мелхоло, но и на том, что он хранитель Ковчега, это делало его правление легитимным³⁷. В 131 псалме Господь выбирает Сион в жилище Себе, а Давид обеспечивает то, что это место будет принадлежать Яхве. И только позже, в традиции Второзакония, возникла идея избрания Давида и избрания конкретного места — Иерусалима. Во 2 Цар. 7 Бог обещает дому Давида вечное царство.

Благодаря Давиду, богословие и традиция Сиона становятся главной идеологической основой объединенного царства. Следует также помнить, что на Ближнем Востоке архитектурная деятельность прочно ассоциировалась с царственным статусом. Обычно об этом вспоминают, когда описывают строительство Храма Соломона, но, по моему мнению, это относится и к моменту завоевания Давидом крепости Сион, особенно если принять, что крепость была построена с участием Египта. Присвоение себе величественной архитектуры повышало статус Давида. Яхве обитает на всем Сионе, без конкретного места: «Тогда узнаете, что Я — Господь Бог ваш, обитающий на Сионе, на святой горе Моей; и будет Иерусалим святынею, и не будут уже иноплеменики проходить через него» (Иоиль 3:17). Итак, святость Сиона связана с Ковчегом, уникальность Сиона — в синтезе места и архитектуры,

которые создают реальный, а не метафорический образ твердыни. С перенесением Ковчега в Храм (3 Цар. 8:1, 2 Пар. 5:2) словом Сион начинают метафорически обозначать и Храмовую гору, то есть весь Иерусалим на тот момент. Во всем библейском тексте Иерусалим и Сион оказываются взаимозаменяемыми, а последователи Яхве называются детьми Сиона.

Сион — первая библейская гора в Иерусалиме, гора, выбранная Яхве в качестве дома, гора царя, гора — прибежище всех верующих.

Теперь вернемся в реальный город Давида. Он располагался в пределах Иевусейского города, но скоро стал тесен для новых жителей. Город Соломона разросся к северу — там, на соседнем холме, был построен Храм и Дворец. Храм Соломона строился 7 лет, а дворец Соломона — 13 (по окончании двадцати лет, в которые Соломон построил два дома: дом Господень и дом царский — 3 Царств 9:10). Площадь города разрослась с 5 гектаров до 16³⁸. Сион по-прежнему воспринимается как неразделимый синтез архитектуры и ландшафта и как холм Храма, как видно в псалме:

10. Мы размышляли, Боже, о благодати Твоей посреди храма Твоего.
11. Как имя Твое, Боже, так и хвала Твоя до концов земли; десница Твоя полна правды.
12. Да веселится гора Сион, да радуются дочери Иудейские ради судов Твоих, Господи.
13. Пойдите вокруг Сиона и обойдите его, пересчитайте башни его;
14. обратите сердце ваше к укреплениям его, рассмотрите дома его, чтобы пересказать грядущему роду... (Пс. 47:10–14).

Из псалма явствует, что Храм стоит на горе Сион, которую автор обходит, чтобы увидеть снаружи башни и укрепления и дома вокруг. Храм также связан с царем-избранником, и Первый Храм, построенный около 960 г. до н. э., — это часть обширного дворцового комплекса, который включал в себя еще и сад («взят был город, и побежали все военные ночью по дороге к воротам, между двумя стенами, что подле царского сада...» — 4 Цар. 25:4, Иер. 39:4, Неем. 3:15)³⁹. Так развивается традиция не только святой горы, но и горы земного царя. Спустя много времени, в период Второго Храма, Иосиф Флавий описывал строительство первого Храма, отмечая *гору*, на которой он был построен: «Что же касается Храма, то он, как я уже говорил, был воздвигнут на мощном холме. Вначале на верхушке этого холма с трудом размещались только святилище и алтарь, так все вокруг было обрывисто и покато. Когда же Соломон, царь, который заложил Храм, укрепил стеной восточную часть холма, на земляной насыпи этой стены была построена одна колоннада...»⁴⁰. Возникает мощный образ горы, на которой обитает Бог, образ царя на горе и сада. Украшения Храма представляли собой Рай, Эдемский сад⁴¹ — здесь были цветы, плоды, херувимы и стилизованные древа жизни⁴². В талмудический период сохраняется пре-

дание о золотом саде: «По преданию от р. Ошайи, в храме были посажены Соломоном деревья, сделанные из чистого золота, подобие деревьев, приносящих нежнейшие плоды. Золотые деревья своевременно давали плоды, которые при дуновении ветра спадали»⁴³. Сам Первый Храм сохраняется в памяти как дом необычайного величия, которое не может превзойти Второй Храм. Храмовая гора становится местом коронации еврейских царей.

Однако в образности Храма на горе появляется новая черта: если для Сиона важны были архитектурные постройки, то для Храмовой горы ключевым является материал горы — *камень*. Храмовая гора, более высокая, чем Сион, и расположенная к востоку от холма города Давида, действительно полностью лишена собственного источника воды, поэтому обширные цистерны, устроенные уже при Соломоне в толще камня, — реальный прообраз метафоры подземных вод, на которых стоит Храм⁴⁴.

Как отметил Д. В. Фролов, «образ камня в тексте многогранен, причем большинство его граней имеет отношение... к реальности сверхъестественной, божественной, а сам образ несет большую символическую нагрузку. Чаще всего камень упоминается в контексте отношений Бога и человека — он поднят до уровня избранного материала, перекликающегося с концепцией избранного народа»⁴⁵. Слово камень — эвен — еврейскими комментаторами связывается с двумя понятиями: сын (бен) и строить (бана) — семантическое поле рождение и строительства. В книге Бытия камень связан с историей Иакова. В трех из пяти эпизодов Иаков делает камень памятником. Центральным для нашей темы является эпизод со сном Иакова, с его ночлегом у города Вефиль: Иаков ночует, берет камень себе в изголовье, понимает, что это место связи неба и земли, так как видит лестницу, и затем ставит камень и возливает на него елей. Эта история всеми комментаторами однозначно понималась как момент возникновения и избранного народа, и дома Божия: «...этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божиим...» (Быт. 28:22). Второй эпизод связан с постановкой камня, с возлиянием на него елей в момент, когда Иаков меняет имя на Израиль (Быт. 35:14). И снова этот сюжет прочитывается как связанный с рождением избранного народа.

Отметим, что тема камня, из которого ведет строительство избранный Богом сын, начинается еще в городе Давида: «Я помазал Царя Моего над Сионом, святою горою Моею; возведу определение: Господь сказал Мне: Ты Сын Мой; Я ныне родил Тебя...» (Пс. 2:6, 7). В этом контексте по-особому звучит евангельское пророчество, в котором Иисус, смотря на Храм, говорит не о роскошном здании, но о камнях: «Иисус же сказал им: видите ли все это? Истинно говорю вам: *не останется здесь камня на камне; все будет разрушено*» (Мф. 24:2). При сопоставлении евангельских слов с образами книги Бытия становится понятно, что пророчество говорит о разрушении самого места встречи с Богом, места завета — и одно-

временно роскошного создания рук человеческих. Талмудические тексты, собранные после разрушения Храма, сохраняют это в знаменитой формуле: «В центре мира — Земля Израиля. В центре земли Израиля — Иерусалим. В центре Иерусалима — Храм. В центре Храма — Святая Святых. Посреди Святая Святых — Ковчег завета. Перед Ковчегом Завета — краеугольный камень творения, и на нем покоится весь мир»⁴⁶.

Таким образом, в Храмовой горе объединяются темы камня-жертвенника, камня основания мира, камня — знака памяти для избранного народа (Нав .4:1–3, 6–7), горы как места начала творения и как райского сада. Эти космические смыслы *прибавляются* к уже существующей образности Сиона и далее сливаются с ней.

Следующий этап развития образности горы связан со 2-й Книгой Паралипоменон, написанной в IV в. до н. э., к концу возвращения евреев из Вавилонского плена. Для создания новой истории отношений Бога и избранного народа автору книги потребовалось укоренить осевые ее события в Иерусалиме. Автор пересказывает и дополняет Книги Царств, но вводит новое имя для Храмовой горы — гора Мориа. Вместо «земли Мориа», как было в книге Бытия (Быт. 22:2), куда отправился Авраам для принесения в жертву Исаака, автор книги Паралипоменон говорит о «горе Мориа», описывая строительство Храма. Оформляется новое священное место — *Храмовая гора*. Перенос акцентов виден очень ярко при сопоставлении цитат:

2. Бог сказал: возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; и пойдти в землю Мориа и там принеси его во всеожжение на одной из гор, о которой Я скажу тебе. (Книга Бытия, 22:2).

1. И начал Соломон строить дом Господень в Иерусалиме на горе Мориа, которая указана была Давиду, отцу его, на месте, которое приготовил Давид, на гумне Орны Иевусеянина. (2 Паралипоменон 3:1).

Таким образом, если раньше место будущего Храма было местом явления Ангела Давиду (2 Цар. 24:16–18, 25), то теперь это место явления Ангела Аврааму в момент жертвоприношения. Изменение, сделанное автором книги Паралипоменон, понятно. Для него Иерусалим является центром и стержнем еврейского самосознания, и даже будучи разрушенным, он сохраняет свою святость, поскольку стоит на святой горе. И если Храм может быть разрушен, то гора незыблема. «После своего разрушения он [Храм] воспринимался как символ взыскуемого искупления и возобновления божественного порядка, потому что с самого начала он был и земным домом Божественного Присутствия, источника жизни и циклов времени, и образом идеального вечного космического порядка внутри временных пределов»⁴⁷. Все это приводит к тому, что постепенно Храмовая гора получит свое отдельное имя, и ее святость, не зависящая от находящегося на ней или раз-

рушенного Храма, будет концептуализирована. Универсальность Сиона сменяется конкретикой Храмовой горы.

В последующей истории Храмовая гора не сохранила название Мориа, несмотря на упоминание такого названия в книге Паралипоменон. Вместо этого самым распространенным ее именем, дожившим до сего дня, стало *Хар ха-Байт*, буквально — Гора Дома.

Авторство термина принадлежит пророку Михею, который пишет, что за грехи народа «Сион распахан будет как поле, и Иерусалим сделается грудою развалин, и *гора дома* сего будет лесистым холмом» (Михей 3:12). Развернутое объяснение дано в следующей главе: «И будет в последние дни: гора дома Господня поставлена будет во главу гор и возвысится над холмами, и потекут к ней народы. И пойдут многие народы и скажут: придите, и взойдем на гору Господню и в дом Бога Иаковлева, и Он научит нас путям Своим, и будем ходить по стезям Его, ибо от Сиона выйдет закон и слово Господне — из Иерусалима» (Михей 4:1,2). Как отмечает А. Элиав, авторы периода Второго Храма, повторяя более ранние тексты, постоянно применяют определение «гора Сион» к Храмовой горе. Исторические события конца периода Второго Храма, потрясшие Святую землю и самосознание ее жителей, привели к тому, что Гора превратилась в самое значимое место города⁴⁸. Это снова оказалось связанным с *архитектурной деятельностью*, окружающей Храмовую гору, Гору Дома⁴⁹, поскольку в военном противостоянии иудаизма и эллинизма пропаганда при помощи архитектуры играла важную роль.

1-я Маккавейская книга рассказывает нам о столкновении между иудаизмом и эллинизмом. Антиох Епифан разграбил Иерусалимский Храм, поставил войска в Иерусалиме и начал гонения на евреев.

В 1-й Маккавейской книге есть две архитектурные доминанты, вокруг которых строится рассказ: Иерусалимский Храм, сначала оскверненный, потом заново освященный, и *крепость* сирийского гарнизона Акра, которая позволяла контролировать все, происходящее на Храмовой горе

Захватив город, Антиох Епифан строит крепость — Акру: «Город Давида они обнесли большой и мощной стеной с мощными башнями, и стал он для них Крепостью. Они разместили там грешное племя отступников и там укрепились. ...И стала Крепость страшной ловушкой. Она стала засадой Святилищу, для Израиля — лютым врагом неотступным. Вкруг Святилища пролили кровь неповинную, опоганили и само Святилище» (1 Мак. 1:33–37)⁵⁰. Флавий дополняет это описание: «Лучшие здания города он (Антиох) предал пламени и, срыв городские стены, укрепил находившийся в нижней части города холм, называвшийся Акрою. Этот холм был высок и господствовал над храмом; поэтому-то царь и укрепил его высокими стенами и башнями и поместил тут македонский гарнизон. Кроме того, в этой крепости остались также безбожники из народа и все гнусные люди, которые причинили своим согражданам много бедствий»⁵¹.

Книга Маккавеев предполагает, что город Давида, который представляет собой южную часть того, что Флавий называет Нижним городом, был укреплен по кругу и превращен в крепость⁵². Акра не только позволяла наблюдать за Храмом, но и использовалась Антиохом Епифаном во время осады Иерусалима в 168 г. до н. э. Согласно последним находкам 2015 г., крепость была действительно великолепная: обнаружена гигантская стена, которая служила основанием для башни, 4 м в ширину и 20 м в длину⁵³. Там найдены наконечники стрел, каменные ядра от баллисты с изображением трезубца — символа правления Антиоха Епифана.

По словам археологов, «новые археологические находки свидетельствуют об основании укрепленной башни на высокой материковой скале, которая смотрела на крутые склоны холма города Давида. Эта твердыня контролировала все способы приближения к Храму и отрезала Храм от южных частей города. Множество монет от времени царствования Антиоха 4 (Епифана) до Антиоха 7 (Сидета) и большое количество кувшинов для вина (амфор), импортированных из Эгейского региона в Иерусалим, найденные тут, свидетельствуют о возрасте цитадели и о нееврейском характере ее обитателей»⁵⁴.

Осквернение Храма и его восстановление Иудой Маккавеем описывается как своеобразное противостояние высот: «Тогда же они возвели вокруг горы Сион высокие стены с мощными башнями, чтобы язычники, придя сюда, не попрали святыни, как это было раньше. Кроме того, Иуда расположил там войско, чтобы охранять гору...» (1 Макк. 4:60–61). Высокие стены Сиона — Иерусалимской крепости (то есть Храмовой горы) противостояли Акре и гарнизону сирийского царя⁵⁵. До этого вводится пророческий термин для Храмовой горы — гора Дома, появляющийся в сцене приготовления Храма после его освобождения, когда возникает вопрос, что делать с оскверненным жертвенником всесожжений: «А камни сложили в удобном месте на горе Дома, до тех пор, пока не объявится пророк, чтобы ответить, что с ними делать» (1 Макк. 4:46).

Находки свидетельствуют, что башню брали осадой при Шимоне Маккавее в 141 г. до н. э. (1 Макк. 13:47–52). Когда спустя почти 200 лет Иосиф Флавий описывает эти события в Иудейской войне, он говорит, что «вместе с тем была снесена часть Акры; высота её понижена для того, чтобы храм возвышался над нею»⁵⁶. Видимо, Флавий опирался на предания, поскольку археология не подтверждает таких масштабных градостроительных работ. Важно, что для автора, пишущего *после* разрушения Иерусалимского Храма, рельеф Иерусалима имеет принципиально священный характер, а Храмовая гора представляет самую важную его точку.

Разрушение Акры Шимоном Маккавеем в 141 г. И учреждение в честь этого события праздника особым образом подчеркивало образ Храмовой горы как истинной и единственной твердыни Иерусалима, что отразилось в использовании термина «гора Храма» в 1 Макк⁵⁷.

Проходят еще три поколения, и Ирод Великий предпринимает реконструкцию города в тот момент, когда город переживает небывалый расцвет. Реконструкция Храмовой горы буквально меняет физический ландшафт города. Устроенная на субструкциях гигантская платформа для нового Храма навсегда демонстрирует, что Иерусалим — это прежде всего паломнический город и великий духовный центр, на который обращает внимание и сам император⁵⁸. Чтобы увеличить платформу Храма, Ирод великий засыпал часть Терапеонской долины с запада от Храмовой горы и небольшую долину с севера. Только восточная стена Храма осталась без изменений, но она была продолжена на юг и на север⁵⁹. Западная стена получила четыре пары ворот, которые соединяли Гору с Хасмонейским дворцом, с городскими районами и с верхним городом⁶⁰. Гигантские поддерживающие платформу стены были сделаны из камней, весивших до 570 тонн. Они должны были выдерживать строения, запланированные Иродом на платформе. Выстроенная из белого иерусалимского известняка, платформа Горы вместе с Храмом становится самым большим тематическим сооружением Римской империи⁶¹. Новосооруженная платформа настолько поражала воображение жителей, а Ирод Великий так хотел предстать новым Соломоном, что в исторической памяти и сама платформа горы начинает приписываться Соломону. Об этом пишет Иосиф Флавий, повторяя описание величия постройки два раза: «Итак, царь начал с того, что велел заложить на весьма значительной глубине в земле для храма фундамент из очень твердых камней, которые смогли бы устоять в продолжение долгого времени и, совершенно слившись с почвою, могли бы служить прочным и устойчивым основанием для возведения на них предполагавшейся постройки и, благодаря своей крепости, были бы в состоянии без труда выдержать не только все грандиозное сооружение храма, но и тяжесть всех его украшений»⁶². Иосиф Флавий подробно описывает сложность инженерных задач, которые нужно было решить, чтобы построить платформу для Храма: «Дело в том, что царь распорядился заполнить огромные ложбины, в которые раньше, благодаря их глубине, так как она доходила до четырехсот локтей, нельзя было смотреть без опасности потерять равновесие от головокружения и свалиться, и притом заполнить так, чтобы сровнять их с верхнею площадкою горы, на которой был воздвигнут храм. Таким образом ему удалось поместить наружный двор храма на одинаковой высоте с самим святилищем. Вместе с тем и эту площадь двора он окружил двойными портиками, колонны которых были высечены из тут же выломанного камня»⁶³. Флавий описывает коронацию Архелая на Храмовой горе⁶⁴, и можно предположить, что и Ирод Великий мог быть коронован там же.

Как показывает А. Элиав, в описаниях Иосифа Флавия, священника, который хорошо знал Храм Ирода, происходит смешение терминологии,

и словом *heiron* обозначается и сам Храм, и Иродианская часть вокруг него. «Разрозненные архитектурные части Храмового комплекса объединились в его сознании в один ансамбль, Храм. Такой образ мысли позволил ему ... называть две разные структуры одним именем»⁶⁵. В описании же разрушения Храма в Иудейской войне мы находим новое выражение — *temenos* Бога⁶⁶, которое относится к Горе тогда, когда Храм на ней разрушен. Этому вторят раввины, например раби Элеазар бен Педат говорил: «не отошла Шехина от этого места, хотя оно было разрушено, потому что сказано: „Господь обитает в Своем святом чертоге“. Даже если Его трон на небесах, Шехина обитает в Храме. *Даже если гора разрушена, она сохраняет свою святость*»⁶⁷.

Благодаря масштабности реконструкции Ирода, Храмовая гора определяет топографию Иерусалима. После разрушения Храма в 70 г. н. э. Гора остается в руинах, в которых селятся дикие животные: раби Акива видит лисицу, выбегающую из камней того места, где находилась Святая Святых⁶⁸. По словам Гая Струмзы, «в определенном смысле пустота Храмовой Горы в византийский период отражает аниконическую природу Бога в разрушенном Храме»⁶⁹.

Сион же поменял свое расположение в символической топографии города. Если в конце периода Второго Храма Сион еще отождествлялся с Храмовой горой (1 Мак. 4:37, 60, 5:54, 7:33), во времени Флавия он уже считался самой высокой точкой западного холма, то есть находился там, где располагались главные жилые кварталы Иродианского Иерусалима⁷⁰. Именно эту традицию воспримет христианская община, построив здесь Сионскую базилику.

С разрушением Храма и возникновением христианства на несколько веков главным действующим лицом топографии города оказывается пустая Храмовая гора. Отсутствие застройки на Храмовой горе в Элии Капитолине удивительно, поскольку платформа Ирода занимала ощутимую долю города⁷¹. Тем не менее, видимо, на Храмовой горе в Элии Капитолине была поставлена только конная статуя императора, а городской центр нового города сместился на холм к северо-западу от Храмовой горы⁷².

Римляне, как мы помним, специально не убирали завалы на горе, чтобы они напоминали о победе римского оружия, тем более что, видимо, территория Храма вообще оказалась за стенами города⁷³. Христианские историки византийского периода невольно создавали, таким образом, зримый символ невидимого Бога — Шехины, который так ясно заявит о себе в раввинистической литературе: Его Храм разрушен, его статуи никогда и не было, тем не менее Его присутствие до сих пор тут: «Разрушен Храм или нет, Божественное присутствие не покинет своего места» (раби Элеазар бен Педат)⁷⁴. Храм превращается, по словам А. Елиава, в *locus memoria*.

Особую роль начинает играть Елеонская (или Масличная) гора, которая упоминается в Писании всего дважды (2 Цар. 15:30 и Зах. 14:3,4). Пророк

Захария видит ее действующим лицом могучего явления Бога: «Тогда выступит Господь и ополчится против этих народов, как ополчился в день брани. И станут ноги Его в тот день на горе Елеонской, которая перед лицом Иерусалима к востоку; и раздвоится гора Елеонская от востока к западу весьма большою долиною, и половина горы отойдет к северу, а половина ее — к югу» (Зах. 14:3, 4). В толковании на пророка Захарию, на его видение Бога, ставшего на Елеонской горе, Ефрем Сирийский видит одновременно и события прошлого (нападения Антиоха Елифана), и будущего Второго пришествия: «Как гора Синай воздымилась от Божия на нее сошествия, так поколеблется и распадется гора Елеонская от крепости Божиих стоп, которые станут на ней»⁷⁵.

И библейский текст, и раввинистические источники видят Елеонскую гору, принимающую присутствие Божие (Шехину) после того, как она удаляется с Храмовой горы после разрушения Храма (Иез. 11:23, Эйха Рабба 25). Однако, начиная с IV в., Елеонская гора становится одним из главных центров нового, христианского Иерусалима. Евсевий Кесарийский противопоставляет «древний, земной Иерусалим», под которым он подразумевает Храмовую гору, и «Оливковую гору, которая, говорят, находится напротив Иерусалима, так как ее основал Господь после разрушения Иерусалима как раз напротив древнего, земного Иерусалима и его поклонения»⁷⁶.

Противопоставление двух гор свидетельствует о наступлении новой эпохи и активного диалога между еврейской и новой, христианской традицией. Осмысление каменной горы как святыни, как центра мира, как «каменя основания» повлияло на христианскую традицию.

Подведем итог. История Иерусалима естественным образом зависит от ландшафта, от чередования высот и низин, от доступности источника воды и удобств обороны. Все это роднит Иерусалим с любым другим городом древности. Однако в библейском сознании горы связаны со Священной историей избранного народа, они — ее свидетели и участники. Свидетельством синтеза человеческой воли и божественного промысла является *архитектурно оформленное пространство горы*. Так избранность царя Давида связана с его соучастием Богу в основании крепости Сион. Статус Храмовой горы определяется постройкой Храма, а в период Второго Храма — сосредоточением библейских событий внутри Храма (творения мира и Жертвоприношения Авраама). Легитимность правления Хасмонеев может утверждаться только через разрушение чуждой крепости на горе и утверждение и освящение Храмовой горы. Наконец, гигантская платформа, сделанная Царем Иродом, окончательно формирует весь физический ландшафт Храмовой горы как главного центра паломнического города, куда стекались евреи на праздники и жители империи, чтобы посмотреть на ритуалы евреев. Несмотря на трагические события рубежа веков и разруше-

ние Храма, Иерусалимские горы никак не меняют своей роли в смысловой топографии города.

Евангельские тексты воспринимают весь Иерусалим как гору, о чем говорят сохраненные у синоптиков слова Иисуса: «вот, мы восходим в Иерусалим, и Сын Человеческий предан будет первосвященникам и книжникам, и осудят Его на смерть, и предадут Его язычникам...» (Мк. 10:22, Мф. 20:18, Лк. 18:31). Слово «восходим» относится и к Храмовой горе — эпицентру конфликта между Иисусом и Храмовым священством, и к месту распятия — Голгофе.

О Голгофе — месте распятия Христа — говорят три евангелиста: Матфей (27:33), Марк (15:22 — «И привели Его на место Голгофу, что значит: Лобное место») и Иоанн (19:17). Евангелист Лука говорит о месте Лобном (краниевом месте). Указания на то, что это возвышенность, нет ни у одного из евангелистов, и до времени Константина и строительства Храма Гроба было бы преувеличением говорить, что Голгофа видится как гора или как новое место в сакральной топографии Иерусалима⁷⁷.

Главное переживание раннехристианских авторов — это повсеместность присутствия Иерусалима, который находится внутри, в душе человека. На допросе, переданном в Житии мученика Памфила, юный христианин Илия говорит, «памятуя слова Апостола Павла: „вышний Иерусалим свободен: он — мать всем нам“ (Гал. 4:26). И другие его слова: „Но вы приступили к горе Сиону и ко граду Бога живаго, к небесному Иерусалиму и тьмам Ангелов, к торжествующему собору и церкви первенцев“ (Евр. 12:22), назвал себя гражданином Иерусалима Небесного, разумея под сим городом свое отечество духовное, а не земное»⁷⁸.

Первые века новой эры — это время, когда Иерусалим реальный теряет свое значение в христианской мысли. Ослабление христианского апокалиптизма, понимание того, что Новый Иерусалим не наступит сейчас, приводят к развитию образа Иерусалима как метафоры, к мистическому пониманию Иерусалима⁷⁹ как небесной родины, которая прежде всего внутри человека (Гай Струмза называет этот процесс де-территоризацией)⁸⁰. Даже в V веке Иоанн Кассиан, один из основателей палестинского монашества, говорит о Иерусалиме как о многослойной символической структуре, лишь частично соприкасающейся с реальным городом: «если под Иерусалимом или Сионом захотим понимать душу человека, по изречению: „хвали, Иерусалим, Господа; хвали, Сион, Бога твоего“ (Пс. 147:1). Итак, вышесказанные четыре рода понимания сходятся к одному, так что один и тот же Иерусалим можно, при желании, понимать в четырех смыслах: в историческом смысле он есть город Иудеев; в аллегорическом — церковь Христова; в анагогическом — город Бога небесный, который есть мать всем нам; в топологическом — душа человека, которую часто под этим именем Господь порицает или хвалит»⁸¹. Даже горы Иерусалима поменяли свое место: «Агарь означа-

ет гору Синай в Аравии и соответствует нынешнему Иерусалиму, потому что он с детьми своими в рабстве»⁸². Такое толкование связано с тем, что само «созерцательное знание разделяется на две части: на историческое (буквальное) толкование Св. Писания и духовное (таинственное) понимание»⁸³. У святых отцов встречаются и крайние формы аллегорического толкования, в которых реальный Иерусалим исчезает полностью. Посмотрим на то, как толковал святитель Афанасий Великий (295–373) псалом 47 — Сионскую песнь, о которой мы говорили выше в связи с формированием богословия Сиона. Афанасий утверждает, что в этом псалме предугадывается проповедь апостолов и гонения за нее. Сион, на чьей северной стороне град Царя великого, — это «Павел, от которого возгорелись все бедствия на земле, но ныне стал он горами Сионскими, имея в себе глаголющего Христа, Который пришел от Сиона и отвратил нечестие от Иакова»⁸⁴. То же найдем и в толковании Иоанна Златоуста, который завершает: «Так и мы, всегда и постоянно созерцая его, будем иметь в уме город наш Иерусалим, будем непрестанно представлять красоты этого города, который есть столица Царя веков, в котором обитают духи праведных, сонмы патриархов, апостолов и всех святых, где всё постоянное, а не преходящее, где красоты нетленные и невиданные, составляющие наследие только тех, которые совершенно забыли о тленных и временных житейских попечениях, т. е. о богатстве, роскоши и пагубных удовольствиях диавола. Будем же каждый день преуспевать в братолюбии и дружелюбии к нуждающимся, в любви к ближним и сердечном прощении оскорбляющими нас, чтобы таким образом, проведши жизнь хорошо и богоугодно, мы могли сделаться наследниками небесного царства во Христе Господе нашем, Которому слава и держава, с Отцом и Святым Духом, ныне и присно, и во веки веков. Аминь»⁸⁵.

Как мы видим, библейская история и Обетованная земля служат только предлогом для того, чтобы погрузиться в сокровенную жизнь христианской души.

Таким образом, тот процесс, который инициировали император Константин и императрица Елена, предпринявшие масштабные поиски святых мест, стал тем, что Гай Струмза назвал движением обратно, в Иерусалим, поскольку в раннехристианской мысли фокус сместился с реального города к небесному Иерусалиму или к внутреннему Иерусалиму, а Иерусалим, лежащий в руинах, должен был напомнить о сбывшемся пророчестве о разрушении Храма, и не более того.

Внимательное чтение Евангелия не оставляет сомнения в том, что слово «гора» по отношению к Голгофе не употребляется нигде. Вместо него мы находим слово «место». Русский перевод не учел важнейшего параллелизма, который использовался евангелистами, каждый из которых выстраивал в своем повествовании отношения с еврейской традицией. Краниево

место (Голгофа) — это аллюзия на местность Мориа: τόπον Μοριά (Бытие) и Κρατίου τόπον (Иоанн).

В данном случае важнейшим стало то, что земля Голгофа есть новая земля Мориа (в переводе Септуагинты), где принесена новая жертва и рождается новый избранный народ.

Место и гора — это два разных понятия, которые оказались объединены неразрывно в христианской традиции. Как это произошло? Важное исследование Джоан Тейлор 1998 г. ставит вопрос о возможностях археологии и источниковедения установить настоящее место распятия, помня о том, что при строительстве в комплексе Храма Гроба Господня уже находится Голгофа⁸⁶, и отвечает на него положительно.

Сама местность, единственно возможная местность для распятия преступников в Иерусалиме рубежа эр, представляет собой склон возвышенности, который с течением веков оказался почти срезан каменоломнями⁸⁷.

Голгофа — местность со своим собственным характером, изрытая поколениями каменотесов и потому формой своей напоминающая овал, если смотреть со стены. Это не только место казни преступников — там же находился, согласно евангелисту Иоанну, и сад, и места для погребения знатных горожан, одним из которых был Иосиф Аримафейский. Выход туда шел через Садовые ворота, открытые археологами не так давно⁸⁸.

Археологи не сомневаются, что скала Распятия, находящаяся в Храме Гроба Господня, не может быть подлинным местом распятия, поскольку она слишком мала, чтобы на ней поместились три креста. Однако сегодня она представляет собой существенную величину, возвышаясь на 12,75 м над окружающей скалой на востоке, на 8,97 м на севере и на 5 м на западе. С северной стороны еще в VI веке были сделаны ступеньки. Вершина занимает всего 1,7 м² на севере и 3,5 м² на юге. Это невозможно узкое место⁸⁹.

Джоан Тейлор, пристально исследуя ландшафт, предполагает, что историческое место Распятия Христа находилось 200 метрами южнее традиционного места Распятия. Дело в том, что табличку на кресте — титло с надписью, которая была необходимой частью распятия как устрашающего зрелища, можно было прочитать только с расстояния не больше 25 м от дороги. «Проходящие люди неизбежно смотрели вниз на область Голгофы, на распятие трех человек. Возможно, рядом было общее место погребения. Это должно было быть жутким зрелищем и настоящим шоком для тысяч пасхальных паломников, идущих в город»⁹⁰. Традиционное же местоположение Голгофы находится далеко от дороги и от любых известных ворот. Очень постепенно Голгофа из просто местности стала восприниматься как гора: «Голгофа перестала видаться как просто место, но стала восприниматься как скалистый выступ с крестами на вершине. Она превратилась в одно из многих священных мест в растущем комплексе святилищ и зданий. Более того, обозначение разных точных мест помогало организовать

паломников во время праздников и при проведении литургии. Собственная форма скалы забылась, и никто уже не задумывался о том, насколько мало это место подходило для распятия: оно было естественным образом пусто внутри и возвышалось на 12 метров над материком на востоке и на 5 метров над материком на западе. Иными словами, любой римский солдат, пожелавший распять троих людей на этом неустойчивом выступе, должен был столкнуться с огромными логистическими трудностями»⁹¹.

Область Голгофы была использована императором Адрианом для форума Элии Капитолины; евреи были изгнаны из города. Вся местность Голгофы при императоре Адриане была превращена в форум со святилищами — храмом Венеры и Юпитера, которых особенно почитал император.

Каким же образом сохранялась память о месте Распятия в среде христиан? Если все оно было застроено, то тогда, благодаря Иерусалимскому ландшафту, можно было встать на сохранившиеся стены города и попробовать угадать, где была Голгофа, основываясь на заметных точках ландшафта. Такой точкой мог быть *выступ скалы*, который позже стал называться Горой Креста. Блаженный Иероним, видимо, первый, кто назвал ее так, писал другу Паулину из Нолы: «Со времен Адриана и до правления Константина почти в продолжение ста восьмидесяти лет на месте воскресения стояло построенное язычниками капище Юпитера, а на горе распятия — мраморная статуя Венеры, так как гонители думали уничтожить в нас веру в воскресение и крестную смерть посредством осквернения идолами святых мест»⁹². Такое положение дел представляется вполне возможным, так как во время раскопок в Храме Гроба Господня был найден алтарь для возлияний, указывающий на то, что некогда на этом месте располагалось какое-то святилище⁹³.

Каким же образом скала, оставшаяся от каменоломен и использованная Адрианом, находящаяся в земле Голгофа, стала единственной Горой Голгофой Храма Гроба Господня и средневековых паломнических текстов?

Прежде всего, по аналогии с землей Мориа. Текст книги Бытия говорит о том, как Авраам идет в землю Мориа, но жертвоприношение совершает на одной из гор («и пойдя в землю Мориа и там принеси его во всеожжение на одной из гор»). Как гора Храма присваивает себе имя Мориа, а затем и Сион, и остается единственной священной областью после того, как строится Иерусалимский Храм, так и гора Голгофы вбирает в себя все важнейшие смыслы, поскольку позволяет построить преемство, как топографическое, так и архитектурное, с Иерусалимским Храмом.

В творениях Евсевия Кесарийского, историка, богослова и идеолога политики императора Константина, прослеживается идейная работа по преобразованию Голгофы, которая связана с превращением Иерусалима в духовный центр империи. В Ономастиконе — описании святых мест — Евсевий пишет: «это Лобное место, где был распят Христос; оно

указывается в Элии, к северу от (или на северных отрогах) горы Сион»⁹⁴. Евсевий просто констатирует факт, не более того. Сказанное до такой степени лаконично, что при переводе на латинский Иероним Стридонский должен был изменить слово Христос на Спаситель и добавить «распят Спаситель за спасение всех». Само же Лобное место — это территория, а не гора⁹⁵. Однако, в «Евангельском доказательстве» ситуация меняется, и Евсевий свидетельствует о появлении новой горы в Иерусалимском ландшафте. Знаменитое пророчество Исаяи о явлении новой горы и дома Божия на верху ее (Ис.2:2) толкуется Евсевием как увещание Иуде и Иерусалиму: «они говорят о *пришествии новой Горы* (курсив мой) и провозглашении иного Дома Божия кроме того, что в Иерусалиме». Он продолжает и, перечисляя все отпадения еврейского народа, утверждает, что теперь, «во время, когда нужно будет Горе Господней быть провозглашенной всем язычникам, и дом Божий на Горе, когда все язычники сойдутся и скажут „пойдем на гору Господню и в Дом Бога Иаковля“»⁹⁶. Когда Храм Гроба Господня будет построен, Евсевий скажет, что это, «может быть, тот самый храм, который пророческое слово называет новым и юным Иерусалимом, и во славу которого, по внушению Духа Божьего, так много говорится в Писании»⁹⁷.

Оформление Голгофы в священный локус происходило сравнительно поздно и неразрывно связано со строительством храма Гроба Господня, начатом в начале IV в. Именно тогда в текстах Евсевия Кессарийского и Кирилла Иерусалимского Голгофа превращается в священную «гору», будучи неразрывно связанной со смыслами архитектурного комплекса. В «Жизни Константина» находится полное описание открытия пещеры Воскресения, а значит, и Голгофы, поскольку они находились близко друг от друга. Обратим внимание на историю гробницы, где Евсевий описывает, как устраивался на этом месте языческий храм⁹⁸: «Употребив много трудов, они навезли откуда-то земли и завалили ею все то место. Потом, подняв насыпь до некоторой высоты, замостили ее камнем, и под этой высокой насыпью сокрыли священную пещеру. Окончив такую работу, им оставалось только на поверхности земли приготовить странную, поистине, гробницу душ, и они построили мрачное жилище для мертвых идолов, тайник сладострастному демону любви, где на нечистых и мерзких жертвенниках приносили ненавистные жертвы. Так, а не иначе думали они привести свою мысль в исполнение, если бы ту священную пещеру успели скрыть под отвратительными нечистотами». Евсевий особенно подчеркивает, что римляне специально старались «скрыть во мраке и предать забвению тот божественный памятник бессмертия», что «умыслили скрыть от взора людей, где снисшедший с неба светозарный Ангел отвалил камень от душ окаменевших и мнивших найти живого Христа между мертвыми»⁹⁹. Конечно, римляне не ставили перед собой такой цели, но историки, пишущие об иерусалимских событи-

ях, часто представляют религиозные мотивы единственной движущей силой — такова культурная типология Иерусалимских событий.

Не повторяет ли тут Евсевий историю, которая уже случалась в Иерусалиме? При разрушении Иерусалимского Храма римлянами место его было оставлено в руинах, следовательно стоит обратиться к более ранней истории, тем более, что архитектурное творчество на Храмовой горе уже было представлено как главное действие правителей Иерусалима. 1-я Маккавейская книга предлагает нам историческую параллель:

«Царь отправил гонцов со свитками в Иерусалим и в города Иуды, приказав следовать обычаям, чуждым для этой земли, запретить в Святилище всеожжения, жертвоприношения и возлияния, осквернить субботы и праздники, надругаться над Святилищем и святыми, строить алтари, капища и кумирни, приносить в жертву свиней и других нечистых животных... (1 Макк. 1:44–47).

Как Симон Маккавей очищает Храм от осквернения, закапывает разбитый жертвенник в землю, очищая Храм, так и новый истинный правитель Константин «раскидывает материалы капища и срывает насыпи»¹⁰⁰: «Василевс повелел до значительной глубины раскопать саму почву на том месте, и землю, оскверненную идольскими возлияниями, вывезти как можно далее оттуда»¹⁰¹. Как и в истории Маккавеев, именно архитектурные преобразования должны были завершить дело восстановления святости места. После обнаружения пещеры Воскресения необходимо было «строить с царским великолепием и богатством приличный Богу молитвенный дом»¹⁰², чтобы «храм был великолепнее всех храмов, где-либо существующих, но и другие при нем здания были бы гораздо превосходнее самых прекрасных по городам строений»¹⁰³.

В описании построенного Храма нет ни слова о возвышенности и о Голгофе, об этом будет рассказано только у Кирилла Иерусалимского, однако уподобление Храма Гроба новому Храму пророка Исаяи и Откровения делает неизбежным появление в нем образа горы.

Только после того, как Храм Гроба Господня перенимает образность Иерусалимского Храма, гора Голгофа, являющаяся даже большей, по сравнению с Храмовой горой, высотой, которая, согласно Ономастикону, находилась «на северном склоне горы Сион», начинает видеться как истинная часть горы Мориа; в XVII в. сэр Джон Мауновилль, оксфордский профессор и священник, напишет: «...нас привели в сад, лежащий у подножия горы Мориа, с южной стороны, там нам показали огромные своды, на пятьдесят ярдов находящиеся под землей; ...Храм Гроба Господня основан на горе Кальвария, которая представляет собой маленький выступ или холм на большой горе Мориа»¹⁰⁴.

Как одни паломники говорят, что Голгофа находится на Мории, так другие утверждают, что именно Голгофу купил Давид, как напишет об этом

Ефрем Сирийский в Толковании на пророка Исаию: «На горе Исаак спасен от заклания; место это купил Давид у Иевусеянина Орны (2 Цар. 24:24). А гора она есть Голгофа, где вместо преобразовательных жертвенников водружен истинный жертвенник — Крест, и на нем принесена истинная Жертва. И возвысится превыше холмов (Ис. 2:2). Так Крест возвысился над всеми языческими чтилищами (капищами)»¹⁰⁵.

К византийскому периоду в диалоге иудаизма и христианства завершается формирование представлений о горах Завета. Одной из уникальных черт является то, что в Иерусалиме на формирование представлений о горе как символической ценности повлияла архитектура.

В настоящей работе мы не стремились рассказать о всех горах Иерусалима. Так, за рамками рассказа остались Горев и Агра, пророческие горы, изображаемые на иконах Распятия, или гора Скопус, или гора Герцля, без которых невозможно формирование нового Иерусалима после 1948 года. Моя задача состояла в том, чтобы показать, что Иерусалимские горы — это не единожды данная реальность, но подвижное смысловое единство. Они меняют свое положение в соответствии с историей избранного народа. Связанные друг с другом, горы Иерусалима демонстрируют неразрывную связь Ветхого и Нового завета, древности и современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 От всей души благодарю Светлану Бабкину (РГГУ), Михаила Чистосердова (МГУ им. Ломоносова) и коллег по Государственному институту искусствознания за обсуждение работы и сделанные замечания.
- 2 Книга Юбилеев. 2-й вып. апокрифов Ветхого Завета / Введ. и рус. пер. проф. прот. А. Смирнова. Казань, 1895.
- 3 К древним иерусалимским горам теперь присоединились высотная доминанта Еврейского Университета на горе Скопус и гора Герцля на западе города (главный национальный мемориал государства Израиль).
- 4 *Stroumza G.* Jerusalem as Cultural Memory: Three Essays. Rounded Globe e-book: <https://roundedglobe.com>
- 5 *Steiner M.* Expanding Borders; the Development of Jerusalem in the Iron Age // Jerusalem in Ancient History and Tradition. Bloomsbury, 2004. Pp. 68–79. P. 69
- 6 *Peters F. E.* Jerusalem: The Holy City in the Eyes of Chroniclers, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Days of Abraham to the Beginnings of Modern Times. Princeton University Press, 2017. P. 485.
- 7 Понятие умозрительной географии сегодня широко применяется к исследованию Иерусалима. Исследователи опираются на работы Эдварда Соджи (Soja E. W. Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso Press, 1989). Лефевр говорил о «пространственной практике», свойственной любому обществу (с. 47), результатом которой являются

пространства задуманные (с. 52) и пространства репрезентации (пространствах проживаемые) (*Лефевр А.* Производство пространства. М. Strelka Press, 2015).

- 8 *Dozwan T. B.* Geography and History in Herodotus and Ezra-Nehemiah // Journal of Biblical Studies 122/3, 2003. Pp. 449–466. P. 456.
- 9 *Kuhnel B.* Geography and Geometry of Jerusalem // Jerusalem — City of the Great King. Jerusalem from David to the Present. Harvard University Press. 1996. P. 288.
- 10 *Eliav Y. Z.* God's Mountain: The Temple Mount in Time, Place, and Memory. The John Hopkins University Press, Baltimore, 2005. P. 29.
- 11 *Pioske D.* Davids Jerusalem Between Memory and History. New York, Routledge, 2015.
- 12 Jerusalem, Bronze and Iron Age // The Oxford Encyclopedia of the Bible and Archaeology / Ed. Daniel M. Master. Oxford University Press, 2013.
- 13 *Bequist J. L.* Spaces of Jerusalem // Construction of Spaces II. The Biblical City and Other Imagined Spaces / Ed. J. L. Berquist, C. V. Champ. New York, 2008. Pp. 40–53.
- 14 Как отмечает Беквист в статье «Пространства Иерусалима», Наполеон во время своего восточного похода сосредотачивает внимание не на Иерусалиме, а на прибрежных городах, таких как Яффа и Акра.
- 15 *Japhet S.* From the King's Sanctuary to the Chosen City // Jerusalem: Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity and Islam / Ed. L. I. Levine. Continuum: New York, 1999.
- 16 *Roberts J. J. M.* The Davidic Origin of the Zion Tradition // Journal of Biblical Studies, 92, 1973. Pp. 329–344.
- 17 *Levenson J. D.* Zion. Origin and Meaning of Name // The Anchor Bible Dictionary / Ed. David Noel Freedman. 1992. Vol. 1–6. Vol. 6 (S–Z).
- 18 Jerusalem, Bronze and Iron Age // The Oxford Encyclopedia of the Bible and Archaeology / Ed. Daniel M. Master. Oxford University Press, 2013.
- 19 *Steiner M.* Expanding Borders; the Development of Jerusalem in the Iron Age // Jerusalem in Ancient History and Tradition. Bloomsbury, 2004. P. 71.
- 20 *Steiner M.* The Jebusite Ramp of Jerusalem: the Evidence of the Macalister, Kenyon and Shiloh Excavations // Biblical Archaeology today (1990), Pp. 585–588.
- 21 Jerusalem, Bronze and Iron Age... 6. David Pioske, Pp. 224–226.
- 22 *Steiner M.* Expanding borders... P. 73.
- 23 *Pioske D.* Davids Jerusalem, p. 193, note 70;
- 24 *Steiner*, Expanding borders... 72.
- 25 Ibid, 74.
- 26 *Pioske D.* Jerusalem, p. 192.
- 27 *Weinfeld M.* Zion and Jerusalem as Religious and Political Capital Theology and Utopia // J. J. M. Roberts. Zion in the Theology of Davidic-Solomonic Empire in Studies in the Period of David and Solomon and other Essays / Ed. Tomoo Ishida. Tokyo, 1982. Pp. 93–108.
- 28 *Horowitz V. A.* Tenth Century BCE to 586 BCE: House of the Lord (Beyt YHWH) // Where Heaven and Earth meet: Jerusalem's Sacred Esplanade / Ed. Oleg Grabar, Benjamin Z. Kedar. 2009. Pp.14–36. P.19.

- 29 «Прекрасная возвышенность, радость всей земли гора Сион; на северной стороне ее город великого Царя» (Пс.47:3). Северная сторона, или «ребра Северова» в славянском переводе указывают на Цафон (север на иврите — цафон). Слово цафон служит синонимом в иврите для северного направления.
- 30 В английском переводе звучит как «края Цафона».
- 31 Gray J. The Legacy of Canaan. The Ras Shamra Texts and Their Relevance to the Old Testament. Leiden, Brill, 1965. P. 167. А. Подосинов суммирует наши знания о горе Цафон следующим образом: «...Из ханаанских мифологических табличек из Угарита XIV в. до н. э. мы узнаем, что „Баал поднялся на вершины Цафона“, что он собирается открыть заветное слово богине Анат „среди гор моих, гор бога Цафона, в святилище, в горе моего наследия, в Добром месте, на Холме власти...“» (текст «Анат», цит. по С. Гордон. Ханаанейская мифология // Мифология древнего мира. М., 1977. Сс. 199–232. Сс. 212, 216–217, 219, 223, 227–228). «Конечно, расположенная на севере Сирии божественная гора ханаанеев находилась слишком далеко для взгляда из иудейской Палестины... но обозначение севера по ней могло стать традиционным и в Иудее». Подосинов А. Ex oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. Языки славянской культуры. 1999. С. 198.
- 32 Levenson J. D. Zion Traditions (B. The Theology of Zion // Anchor Bible Dictionary 6:1098–1102; см. также Roberts J. J. M. The Davidic Origin of the Zion Tradition // Journal of Biblical Studies, 92, 1973. Pp. 329–344. P. 336.
- 33 Rowley H. H. Zadok and Nehushtan // Journal of Biblical Literature 58 (1939). Pp. 113–141; Hayes, 1963. Pp. 423–424.
- 34 Levenson J. Sinai and Zion: An Entry into the Jewish Bible. San Francisco, 1987. Pp.89–92. См. также исследование Эккарта Отто, показывающее тему Сиона как Синая в книге Второзакония. Рассказ о золотом тельце и о том, как Моисей разбивает скрижали, которого нет в книге Исход, должен объяснить разрушение Иерусалима, а восстановление скрижалей — восстановление города. Гора Хорив, таким образом, противопоставлялась горе Сион, которую внимательный читатель узнавал по образу источника, текущего с горы: «Я обратился и пошел с горы, гора же горела огнем; две скрижали завета были в обеих руках моих... 17. И взял я обе скрижали, и бросил их из обеих рук своих, и разбил их пред глазами вашими. ... [про тельца] и я бросил прах сей в поток, текущий с горы» (Втор. 9:15–21); Otto E. The Catastrophe of Jerusalem as Accoucher to the Pentateuch in the Book of Deuteronomy // The Fall of Jerusalem and the Rise of the Torah / P. Dubovský, D. Markl, J.-P. Sonnet. FAT 107, Tübingen, Mohr Siebeck, 2016.
- 35 Кластер мотивов идентифицирован Эдвардом Роландом. Он подробно обсуждается Ollenbutger B. C. Zion, the City of the Great King. A Theological Symbol of the Jerusalem Cult. Sheffield Academic Press. 1987. P. 16.
- 36 Ollenburger. Zion, the City of the Great King, pp. 37–43. См. также Levenson J. D. Zion Traditions (C. History of Zion Traditions) // Anchor Bible Dictionary, 6: 1098–1102.
- 37 Там же, с. 62–63.
- 38 Broshi M. The Inhabitants of Jerusalem // Jerusalem — City of the Great King. Jerusalem from David to the Present / Ed. N. Rosovsky. Harvard University Press, 1996. Pp. 9–17. P.14.
- 39 Japhet S. From the King's Sanctuary to the Chosen City // Jerusalem: Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity and Islam / Ed. L. I. Levine. Continuum: New York, 1999. Отголоски памяти о деяниях Соломона находим в книге Премудрости Соломона 2:4–6: «Я предпринял большие дела: построил себе дома, посадил себе виноградники, устроил себе сады и рощи и насадил в них всякие плодовые деревья; сделал себе водоемы для орошения из них рощей, произрастающих деревья».
- 40 Иосиф Флавий. Иудейская война / Пер. М. Финкельберг и А. Вдовиченко под ред. А. Ковельмана. Гешарим, Москва, 1993. Книга 5, глава 5:1.
- 41 Stager L. E. Jerusalem and the Garden of Eden... Pp. 183–194; Stager L. E. Jerusalem as Eden // Biblical Archaeology Review 26.3, May/June 2000. Pp. 36–47, 66.
- 42 Bloch-Smith E. Solomon's Temple: The Politics of Ritual Space // Sacred time, sacred place: archaeology and the religion of Israel / Ed. B. M. Girdlen. 2002. Pp.83–95. P. 88, 91. Пророк Иоиль в видении разрушения Иерусалима описывает его как Эдемский сад: «...перед ним земля как сад Едемский, а позади него будет опустошенная степь, и никому не будет спасения от него» (Иоиль 2:3).
- 43 Иома 21, Пешихта Рабба // Агада, сказания, притчи и изречения Талмуда и Мидрашей / Пер. С. Фруга. СПб, 1910. Переиздание. М, 1993. С. 117. См. также Луис Гинцберг. Предания Еврейского народа. От Исхода до Эсфири / Пер. П. Обухова, Ю. Евтушенкова. Москва, 2011. С. 464.
- 44 Stager L. E. Jerusalem and the Garden of Eden // Eretz Israel 26 (1999). См. также Чаковская Л. С. Стихия Воды в Иерусалимском Храме и в древних синагогах // Святая вода в иеротопии и иконографии христианского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. Сс. 28–66.
- 45 Фролов Д. Образ камня в Пятикнижии: Бытие // Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции / Ред. А. Ковельман, У. Гершович. М.: Индрик, 2015. Сс. 15–41, с. 15, 17.
- 46 Танхума, Кдошим 10 // Литература Агады / Сост. И ред. И. Бегуна, Х. Корзакова. Иерусалим — Москва, 1999. С. 196.
- 47 Elior R. From Priestly (and Early Christian) Mount Zion to Rabbonic Temple Mount // Where Heaven and Earth Meet: Jerusalem's Sacred Esplanade / Ed. Oleg Grabar, Benjamin Z. Kedar. 2009. Pp. 309–319. P. 310.
- 48 Eliav Y. Z. God's Mountain: The Temple Mount in Time, Place, and Memory. The John Hopkins University Press, Baltimore, 2005. P. 15–20.
- 49 Ibid. Pp. 28–32.
- 50 Переводы на Книги Маккавейские даны по новому русскому переводу: Книги Маккавеев / Перевод с древнегреческого, введение и комментарии Н. В. Брагинской, А. Н. Ковалю, А. И. Шмаиной-Великановой; под общ. ред. Н. В. Брагинской; научный редактор М. Туваль. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2014.
- 51 Иосиф Флавий. Иудейские древности / Пер. Г. Г. Генкеля. СПб., 1900. Кн. 12, гл. 5.4.

- 52 *Ritmeyer L.* Загадочная Акра в Иерусалиме. Интернет-ресурс <http://www.ritmeyer.com/2015/11/11/the-mysterious-akra-in-jerusalem/>
- 53 *Ben-Ami D., Tchekhanovets Y.* “Then they built up the City of David... and it became their citadel” / Ed. E. Meiron // *City of David Studies of Ancient Jerusalem* 11. 2016. Pp. 19–29; *Szanton N., Zilberstein A.* “The Second Hill, which Bore the Name of Acra, and Supported the Lower City...” a new look at the lower city of Jerusalem in the end of the Second Temple Period.
- 54 Археологи Дорог Бен-Ами и Яна Чекановец для Израильского управления древностями: Has the Acra from 2000 years ago has been found? // Israel Ministry of Foreign Affairs. 03 Nov 2015.)
- 55 Маккавейские книги... Примечание к I Макк. 4:60. С. 124.
- 56 *Иосиф Флавий.* Иудейская война. Книга 5. Глава 4:1.
- 57 *Eliav A.* God’s Mountain, p. 24.
- 58 Как показали недавние исследования, реконструкция Храма связана с отношениями Ирода и Августа. Август принял титул Понтифика Максимуса в 12 г. до н. э. Программа основания и восстановления всех святилищ, начатая Августом, включала храмы по всей территории империи. Pietas — одна из черт политики Августа, о которой упоминает, например, Филон Александрийский: «И свидетельством тому храмы, ворота, портики, дворы пред храмами; мы видим: какой ни возьми город, какие ни возьми в нем великолепные памятники, те, что посвящены Цезарю, их всегда превосходят красотой и силой, особенно в нашей Александрии» (*Филон Александрийский.* Посольство к Гаю. 22). В нескольких местах Иосиф Флавий пишет о перестройке Храма Иродом как о деле благочестия. Как и его патрон, Ирод также имел титул «благочестивый» (eusebes). Филон Александрийский свидетельствует о том, что Храм находился под патронажем императора. Так, Август оплачивал ежедневные жертвоприношения в Храме и вместе с женой Ливией подарил Храму золотые сосуды и другие драгоценности: «едва ли не при участии всего семейства украсил наш храм роскошными дарами и приказал, чтобы отныне и во веки веков приносились там каждодневные жертвы из его личных средств как дань Всевышнему; эти жертвы приносят и поныне и всегда будут приносить, всем объявляя, каким должен быть истинный самодержец» (*Посольство к Гаю, 23*). См. *Jacobson D. M., Kokkinos N.* Introduction by the Editors // *Herod and Augustus: IJS conference, 21st–23rd June 2005* / Ed. D. Jacobson, N. Kokkinos. Brill, 2009. Pp.1–13. P. 6.
- 59 *Ritmeyer L.* The Temple Mount. Revealing the Temple Mount in Jerusalem. Carta, Jerusalem. 2006. P. 20.
- 60 *Ibid.*, P. 21.
- 61 «Теменос Ирода был в три-пять раз больше, чем у храма Юпитера Гелиопольского в Баальеке, или храма Бела и Баалшаамима в Пальмире; все эти постройки отделяет друг от друга не более века». *Levine L. I.* Jerusalem. Portrait of the City in the Second Temple Period (538 B.C.E. — 70 C.E.). The Jewish Publication Society, Philadelphia, 2002. P. 232, footnote 58.
- 62 *Иосиф Флавий.* Иудейские древности / Пер. Г. Г. Генкеля. СПб., 1900. Книга 8, глава 3:2.
- 63 Там же. Книга 8, глава 3:9.
- 64 Там же. Книга 17, глава 14:4.
- 65 *Eliav*, p. 37.
- 66 *Иосиф Флавий.* Иудейская Война. Книга II, глава XVI. *Eliav*, Pp. 39–41.
- 67 Шохер Том на Теилим 11:3 // Литература Агады. Иерусалим — Москва, 1999. С. 206.
- 68 Вавилонский Талмуд. Трактат Макот 24А. Москва: Кеилат, 2016.
- 69 *Stroumza Jerusalem as Cultural.* P. 6.
- 70 *Иосиф Флавий.* Иудейская Война. Книга IV, глава IV.
- 71 *Eliav.* God’s Mountain. P. 116ff.
- 72 *Ibid.* P. 120–123.
- 73 *Eliav.* God’s Mountain. P. 144.
- 74 Цит. по: *Eliav.* God’s Mountain. P. 223.
- 75 *Ефрем Сирий.* Толкование на книгу пророчества Захарии // Ефрем Сирий, прп. Творения. Ч. 6 М., 1987. Сс. 163–198. С. 195.
- 76 *Евсевий Кесарийский.* Демонстрация Евангелия (Demonstratio) 6.18:20. Цит. по: *Thorpe T.* The Power of Silence: The Empty Temple Mount in Late Antiquity Jerusalem. A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the subject of The Study of Religion. Harvard University, May 2009. P. 77.
- 77 *Деревенский Б.* О местонахождении Голгофы и гробницы Христа. Раздел 1. Что ранние христиане знали о месте распятия и погребения Христа? Интернет-ресурс автора <http://derew.ru/golgotha.php>
- 78 Страдания святых двенадцати мучеников Памфила пресвитера и прочих с ним. Память 16 февраля // *Святитель Димитрий Ростовский.* Жития Святых. Житие 161. Интернет ресурс https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/161
- 79 *Stroumza G.* Failure of the early Christian apocalyptic movements paved the way to the development of the mystical meaning of Jerusalem. P. 21.
- 80 *Ibid.* P. 5.
- 81 *Преподобный Иоанн Кассиан Римлянин.* Писания к семи другим, посланным к епископу Гонорату и Евхерию, собеседованиям отцов, живших в египетской пустыне Фиваиде. Четырнадцатое собеседование аввы Нестероя (первое). О духовном знании. Гл. 8. // Писания прп. отца И. Кассиана Римлянина, М., 1877; Репр. изд., Серг. Пос., 1993.
- 82 Там же.
- 83 Там же.
- 84 *Святитель Афанасий Великий.* Толкования на псалмы. Благовест, 2016. Псалом 47.
- 85 *Святитель Иоанн Златоуст.* Беседа 16 на псалом 47 // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе. Издание СПб. Духовной Академии, 1899. Том 5, Книга 1–2. Беседы

- на Псалмы. С. 5–596. *Святитель Иоанн Златоуст. Беседы на псалмы*. Православный Свято-Тихоновский университет, 2017. Беседа на псалом 47.
- 86 Taylor J. E. Golgotha: a Reconsideration of the Evidence for the Sites of Jesus' Crucifixion and Burial. *New Testament Studies*, 1998: 44. P. 180–203.
- 87 Gibson and Taylor. Church. Pp. 51–63; Taylor. P. 184.
- 88 Nahman Avigad. *Discovering Jerusalem*. Nashville: Nelson, 1983. 69, 111. 38. See also Wightman G. The Walls of Jerusalem: From the Canaanites to the Mamluks // *Mediterranean Archaeology* suppl. 4; Sydney: Meditarch, 1993. P. 128–129.
- 89 Gibson and Taylor. Church. P. 57.
- 90 Taylor. Golgotha: a Reconsideration of the Evidence. P. 188.
- 91 Taylor. Christians and the Holy places. Pp. 131–132.
- 92 *Блаженный Иероним. Письмо к Павлину // Да будут одежды твои светлы: Сб. писем / Сост. И. Г. Шахматова. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2006.*
- 93 Taylor. Golgotha: a Reconsideration of the Evidence. P. 195.
- 94 *Евсевий Памфил (епископ Кессарийский), Блаженный Иероним (пресвитер Стридонский). О названиях местностей, встречающихся в Священном Писании. Голгофа / Пер. И. Помяловского // Православный Палестинский Сборник, XIII, 1, 1894.*
- 95 Б. Деревенский предполагает, что частое упоминание Сиона связано в том числе с тем, что «в топографии города она воспринималась как господствующая над городом высота, так что Иерусалим считался прилегающим к ней, располагающимся на ее склонах». *Деревенский Б. О местонахождении Голгофы и гробницы Христа. С. 16.*
- 96 Eusebius of Caesarea: *Demonstratio Evangelica*. Tr. W. J. Ferrar (1920). 2:3.
- 97 *Евсевий Памфил. Жизнь Константина // Четыре Книги Евсевия Памфила, епископа Кессарии Палестинской о жизни блаженного василевса Константина / Пер. СПб. Духовной Академии, пересмотрен и исправлен В. В. Серповой, прим. А. Калинина. М.: изд. группа Labarum, 1998. Кн. III, гл. 33.*
- 98 Там же. Кн. III: 26.
- 99 Там же.
- 100 Там же. Кн. III: 27.
- 101 Там же.
- 102 Там же. Кн. III:29.
- 103 Там же. Кн. III:31.
- 104 *Early Travels in Palestine / Ed. by T. Wright. London, MDCCCXLVIII, 1948. P. 440.*
- 105 *Толкование на книгу пророчества Исаяи // Творения святого отца нашего Ефрема Сирина. Т. 5. Сергиев Посад, 1912. Гл. 2, с. 322.*

Lidya Chakovskaya

(State Institute of Art Studies, Moscow)

Jerusalem Mountains in a Dialogue: Sion, Mount Moriah and Golgotha in Late Antiquity

The article focuses on Jerusalem landscape with its mountains and the way they were invested with the symbolic value in the course of history. Jerusalem mountains are both the geographical feature of the region and the metaphor. The history of Jerusalem naturally depends on the presence of heights and lowlands. In that respect Jerusalem is no different from any other city of antiquity. However, in the biblical consciousness the mountain are associated with the sacred history of the people, they are its witnesses and participants. Up until present the mountains play an important role not only in the appearance of the city, but in its political development (the new mountains — Scopus and mount Herzl are good examples of that). The important feature of Jerusalem mountains is the synthesis of nature and architecture.

Thus, King David founded Jerusalem as a city where the majestic structures of Jebusee (the fortress of Zion) could now witness the greatness of the city and of the king. Architecture was seen as worthy of turning Zion into God's dwelling place.

The status of the Temple Mount was determined by the construction of the Temple by Solomon. The name Zion was now applied to the Temple mount. During the Second Temple period the Temple mount was seen as a place of important biblical events. Thus the Chronicles had identified the Temple mount with the Mount Moriah, where the Sacrifice of Isaac took place. It was also seen as a place where the foundation stone of the creation can be seen within the Temple.

Architecture continued to play an important role. Thus, the legitimacy of the Hasmonean government was asserted through the destruction of an alien fortress Akra, which controlled the Temple Mount and the new sanctification of the Temple Mount. Finally, the gigantic platform made by King Herod during the reconstruction of the Temple so radically altered the physical landscape of the city, that its platform was now seen as the focus of pilgrimage, where Jews flocked on holidays and residents of the empire came look at the rituals of the Jews. Despite the tragic events of the turn of the century and the destruction of the Temple, the Jerusalem Mountains in no way change their role in the semantic topography of the city.

Christians had inherited that concept of the mountain as the focus of the sacred history. Although the Gospels never refer to Golgotha as a mountain, by the time of Constantine it was identified with a mountain. Soon it was seen as a new Temple Mount, where the history of the chosen people found its completion.



Еврейское
кладбище возле
Иерусалима

Е. Я. Федотова

Святая гора и священный камень в библейских религиозных концептах: родство и противопоставление

Камень вообще занимает большое место в ландшафте Палестины и, как следует ожидать в таком случае, велика его роль в культуре и религии народов, населявших данный регион. Соответственно, и в библейских текстах камень представлен очень широко — и в ландшафтном, и в культурном аспектах; более того, в Библии явственно обнаруживаются следы культа камней¹.

Мы рассмотрим здесь библейские представления о сакральности камней и каменных природных объектов, способных, помимо прочего, организовывать вокруг себя священное пространство. Речь идет о том, что камню (горе, скале) приписывалась определенная связь с божеством; похоже, что камень мог каким-то образом представлять божество — символически обозначать его присутствие или служить местом его обитания. Соответственно, не только сам камень (гора, скала) становились священными объектами, но и пространство вокруг них приобретало свойства священного пространства, служа, в определенном смысле, заменой святилища или храма.

При этом большая гора и относительно маленький камень выступали как родственные структуры; вместе с тем авторы-монотеисты, видимо, ощущали потребность как-то противопоставить друг другу различные божественные сущности, в частности, Яхве, Бога Израиля — и духов предков, которых в какой-то момент стали приравнивать к чужим богам. Это различие могло проявиться в том, что гора и камень, имея в некоторых контекстах родственный смысл, в других контекстах

явно противопоставляются, как то: гора (скала) представлены местом обитания (именем) Яхве, в то время как священный камень (мацева) связывается больше с духами предков или даже с чужими богами.

Рассмотрим этот тезис подробнее.

Начнем с того, что слово «скала, утес» (צור, *цур*) выступает в роли имени Бога, хотя во многих случаях обращение героя к Богу Израиля трудно отделить от эпитета, особенно когда оно поставлено в ряд с другими эпитетами. Примером может служить песнь Давида²:

«Господь — твердыня моя (עלם, *сали*), крепость моя (יתרצמ, *мэцурати*), избавитель мой (יִלְיִטְלֶנֶה, *мэфальти-ли*); Бог — скала моя (צור, *цури*), щит мой (גִּבְעֹת, *магни*), рог спасения моего (קֶרֶן יְשׁוּעָה, *керен иши*), ограждение мое (מִגְשָׁעַי, *мисгави*), убежище мое (מְנוּחָי, *мэнуси*), спаситель мой (יְשׁוּעָה, *моиши*)³».

Не исключено, однако, что все эти эпитеты в соответствующих контекстах могли выступать как имена Бога. Отметим, что в некоторых изданиях все приведенные слова представлены с заглавной буквы; это дает основание полагать, что переводчик понимал их близко к именам Бога⁴.

Вообще именное использование слова *цур* хорошо подтверждается его присутствием в именах и топонимах — в качестве теофорного элемента. Например, в библейских текстах встречаются имена: *Элицур*, רוּצִילָא — «Мой Бог Скала»⁵; *Цуришаддай*, יְדִשִׁירוּצַ — «Моя Скала Всемогущий»⁶; *Педацур*, רוּצִיהַדָּפַ — «Скала искупает»⁷, а также топоним *Бет-Цур*, בֵּית צֹר — «Дом Скалы»⁸, где, возможно, находился храм или святилище Яхве.

Переводчик Септуагинты часто передает *цур* как θεός (Бог) или κύριος (Господь)⁹.

Есть, вместе с тем, контексты, где *цур* явно выступает в роли имени¹⁰. В хвалебной песне Давида¹¹ оборот «Цур Йисраэль» (Скала Израиля) связан параллелизмом с оборотом «Элохе Йисраэль» (Бог Израиля). В *Песне Моисея*¹², которая представляет собой, по сути, развитую доктрину о Боге, Господь именуется словом *Цур* пять раз¹³; и когда в том же контексте мы читаем, как Бог водил свой народ по пустыне, доставая мед и масло из скалы, то это звучит параллелью к упомянутым стихам, использующим слово *цур* в качестве имени. Параллель наглядно подтверждает, что пищу в пустыне давал израильтянам исключительно Бог, доставая ее, так сказать, из Себя. Таким же образом трактуются вода в пустыне, которую извлекал из скалы Моисей, но по повелению Господа. Можно добавить, что сочетание в этом эпизоде текучей воды и монументально жесткой скалы призваны, по-видимому, подчеркнуть диапазон возможностей Бога. Все вместе позволяет думать, что в данном случае *Скала* как наименование Бога служит образом-парадигмой¹⁴, распространяя святость на скалы вообще. Но не только на скалы.

Эпизод с извлечением воды¹⁵ выстраивает очень сильный образ, и в богословском, и в художественном отношении. Здесь соединены вместе безжизненная пустыня, скала — символ присутствия Бога, в котором заключена еще

и аллюзия на колебимую Его верность, а также вода, несущая жизнь туда, где ее при естественном порядке вещей быть не должно. Вместе с жизнью святость исходит из скалы на всю пустыню, из места смерти пустыня становится сакральным пространством, местом формирования особо избранного и очищенного народа. Не случайно походный порядок колен Израильских при движении по пустыне¹⁶, а также расположение станов на привалах¹⁷ совпадает с очередностью жертвенных приношений от колен в скинию¹⁸; этот порядок отражает сакральные отношения между коленами внутри Израиля, но и отношения Израиля, святого народа, с окружающим, также священным пространством¹⁹.

Отметим, что конфессиональный комментарий склонен рассматривать слово *цур* в упомянутых контекстах в качестве метафоры²⁰. По сути, переводы *цур* словами «твердыня», «цитадель», «оплот», «крепость», «защитник» уже имеют целью перевести имя в эпитет, придать ему оттенок метафоричности. Однако эту тенденцию следует рассматривать в рамках конфессиональной рефлексии, как иудейской, так и христианской.

На самом деле целый ряд контекстов не оставляет сомнений в именном использовании слова. Например, в той же *Песне Моисея*²¹ наименование *Цур* систематически ставится в параллель с другими именами Господа, включая *Элоах* (ст. 15), *Эл* (ст. 18), *Яхве* (ст. 30). Еще убедительнее выглядят противопоставления Яхве другим богам, которые также названы *цур*²²: «Не такова, как наша скала, их скала» (אֵל וְנִרְצָחַ צֹר, *ло хэцурену цурам*); (ст. 37, 38): «Где боги их, скала, на которую они уповали, которые ели жир жертв их, пили вино возлияний их? Пусть встанут и помогут вам, дадут вам убежище».

В этом ключе замечательно именование *Скалой* Авраама — как прародителя Израиля²³: «Взгляните на Скалу (эль-цур), откуда высечены вы были, ...взгляните на Авраама». Для сравнения упомянем пассажи, где «Скалой, породившей Израиль» назван Яхве: Втор 32:18; Пс 89/88:27. Однако в случае Ис 51 связать наименование *Цур* с Яхве не удастся²⁴. Остается думать о какой-то связи пассажи с культом предков²⁵, поскольку, как мы видели, *Скалой* в принципе могут быть названы и другие боги²⁶.

При этом нам кажется значимым тот факт, что случаи использования имени *Цур* для иных богов в Библии все же чрезвычайно редки. Фабри отмечает²⁷, что даже просто в секулярном смысле слово *цур* используется в Библии достаточно редко, в отличие от его синонимов אָבֶן (*эвен*) и עֶלֶם (*сэла*); как правило, библейский автор оставляет данное имя за Яхве, и такой прием может выразительнее, чем простое сравнение, подчеркнуть единственность (или хотя бы несравненное могущество) Бога Израиля.

Определенные свойства скалы (отчасти и камня) — незыблемость, надежность, вечность — явно подразумеваются в наименовании Бога *Скалой*, как и в его сравнении со скалой.

Скалы как образ надежного убежища упоминаются в нарративе неоднократно²⁸. Моисей стоит на скале, когда мимо него проходит Бог²⁹; близость Божества страшна, но *скала* — и связана с Богом, и в то же время безопасна, ибо указана в качестве убежища самим Богом. Однако от гнева Господа нельзя укрыться даже в скалах, как невозможно это сделать, зарывшись в прах³⁰. Здесь мы опять видим что-то вроде меризма, ограниченного противоположностями: незыблемость каменной громады противопоставлена легковесности праха, и это подчеркивает всемогущество Господа. Бог, в своем всемогуществе, разрушает горы и скалы, позволяет воде стирать камни³¹.

Бог может искушать Израиль, будучи для него «камнем преткновения» (גַּבַּי אֶבֶן, *эвен негеф*) и «скалой преграждающей» (רֹצֵץ לְוַשְׁכָּם, *цур михиоль*)³². Но это, пожалуй, единственный стих, где *цур* (скала) и *эвен* (камень), будучи метафорой Бога, выступают в параллелизме; по большей части, эти образы используются в Библии по-разному. Однако в разработке темы расхождения функций *скалы* и *камня* возьмем за отправную точку их некоторое сходство.

Действительно, *скала* и *камень* сближены вышеупомянутыми общими свойствами твердости, надежности, прочности, даже вечности. Один раз в Библии слово *эвен* (камень) использовано прямо как имя Бога (לְאֵלֵי אֶבֶן, *эвен Йисраэль*, «Камень Израиля») — в параллелизме с другим Его именем, יְיָ בְקֵץ, *авир яаков*, «Бык Иакова»³³. Есть детали, которые не так непосредственно указывают на принадлежность камня к культу Яхве, например, каменные скрижали, несущие на себе условия вечного Завета Бога с Израилем. Камень может быть «Домом Бога». Достаточно вспомнить эпизод Быт 28:10–22, где Иаков воздает камню божеские почести³⁴ и называет его *Бет Эль* (Дом Бога). Название относится не только к камню, но и к пространству вокруг него, где, в соответствии с повествованием, в дальнейшем возникает святилище³⁵. Это еще один хороший пример организации и освящения пространства вокруг практически природного каменного объекта.

Другой контекст, где камень выступает местом обитания Яхве — 1 Царств 6:14, 15, 18. В этом эпизоде израильтяне приносят жертву перед большим камнем в поле, а затем водружают на камень ковчег завета, возвращенный им уstraшенными филистимлянами.

Вместе с тем, важно, что подобные сближения камня и скалы (горы), указывающие на бытование культа камней, достаточно редки. Гораздо чаще местом обитания Яхве служит *гора* (הַר, *хар*). Гора может быть не названной (хотя подразумеваемой)³⁶: «Гора Дома Господня» (הַר הַיְיָ הַבַּיִת, *хар бет Яхве*), «Гора Господа, дом Бога Иакова» (הַר הַיְיָ הַבַּיִת יְהוָה בְּקֵץ, *хар Яхве, бет элохе Яаков*), но чаще она имеет вполне определенное название. Фактически, в библейском повествовании Бог Израиля шествует с юга на север от горы к горе³⁷. В текстах встречаются упоминания гор, связанных



Бетилы в храме Решефа. Библ, II тыс. до н. э. (из книги Циркин Ю. Мифы Финикии и Угарита. М., 2000. С. 142).

с теофанией: Сеир³⁸, Теман и Паран³⁹, Синай/Хорив⁴⁰, Гевал и Гаризим⁴¹, горы Бет-Эля⁴², Мориа⁴³. Есть текст⁴⁴, где пророк, похоже, называет «Святой Горой Божией» даже гору Цафон, расположенную на севере Финикии, где, согласно мифологии, была резиденция ханаанских богов Илу и Балу (Баала).

Упомянутые горы окружены атмосферой святости из-за присутствия Божества, а сам Яхве, в результате, предстает типичным «Богом гор»⁴⁵. Однако этот образ подвергается целенаправленной адаптации к монотеистическим представлениям; как отмечает Тальмон⁴⁶, развитие израильской концепции *Святой Горы* происходит при соединении мотивов космически-мифологических, (мета)исторических и географической реальности — особенности рельефа Палестины.

В момент заключения завета Бог говорит с Израилем с горы Синай (Хорив) на Синайском полуострове; в дальнейшем Он навечно поселяется на горе Сион, где мотив *Святой Горы* находит свое завершение.

Впервые название *Сион* появляется в тексте 2 Царств 5:7: Давид захватил город иевусеев и расположился на горе Сион, которая здесь, видимо, отличается от Храмовой горы. В других контекстах⁴⁷ *хар-Цийон* может относиться к Храмовой горе; у пророков и в псалмах⁴⁸ Сион прочно связан с местом богослужения. Как святилище он упомянут, например, у Ис 4:5, как резиденция царя — в Пс 2:6. В ряде текстов Сион выступает синонимом Иерусалима или даже всей Иудеи — в политическом отношении⁴⁹. Таким образом, святость горы — через завет с Богом — распространяется на город или всю страну. Здесь можно видеть замечательный пример организации священного пространства вокруг особой в религиозном отношении горы.

Без сомнения, эта библейская традиция восходит к более древней, связанной с культом камней вообще, с мифологическими представлениями о *мировой горе*, уходящей корнями в преисподнюю, а вершиной — в облака, к жилищу божества⁵⁰; в частности, можно проследить связь с угаритской мифологией. В угаритских текстах горы (*gr*) в целом организовывали космический порядок. Весь обитаемый мир у угаритян располагался между двумя пограничными горами — *gr tr 'z* и *gr trmg*⁵¹. За пределами этого пространства находилось царство бога смерти Муту. Но и в подземном мире была своя организующая гора, свой центр — *gr knky*, и к ней должен был прийти Балу после своей смерти⁵². Его божественная сестра и супруга Анату в поисках Балу спускалась в «нутро земли», обходя при этом каждую гору и каждый холм⁵³.

В других текстах *gr* относится к священной горе Цафон, резиденции верховного бога Илу⁵⁴. Но в текстах Илу предстает не слишком активным правителем, скорее он выглядит как некий *deus otiosus*, и в конце концов, с его разрешения над богами воцаряется бог-громовик Балу. Однако другие боги признали власть Балу только после того, как он построил себе дворец на вершине горы Цафон; так Цафон стал «горой Балу»⁵⁵. Здесь мы видим интересный паттерн, где не присутствие бога освящает гору, а уже ранее освященная гора распространяет свою святость на бога, который способен повысить свой статус (стать царем над богами) только после вселения в жилище на самой вершине упомянутой горы.

Параллель между функциями двух гор, Цафона и Сиона, слишком очевидна, чтобы можно было сомневаться в связи соответствующих традиций. В Библии развитие традиции приводит, как уже упоминалось, к распространению святости на Иерусалим и всю Иудею, которые становятся «святым городом» и «святым народом» соответственно — благодаря присутствию среди них Яхве, Бога Израиля; зримым же воплощением этого присутствия служит гора Сион, земная резиденция Небесного Царя.



Священные камни и фигура божества в святилище. Асор, II тыс. до н. э. (Из книги Мерперт Н. Очерки археологии библейских стран. М., 2000. С. 194).

Комплекс идей, связанных со *Святыми Горами*, тесно переплетен в Ветхом Завете с темой эсхатологии; эта тема составляет весьма важную часть библейской истории и идеологии, ибо пророчит Израилю победу над врагами, восстановление государства, процветание и безопасность — под водительством Яхве, которого в конце дней признают все народы.

Основная роль в эсхатологических событиях отводится Иерусалиму, то есть горам Масличной (Елеонской) и Храмовой, или Сиону. Оттуда потекут на запад и восток потоки живой воды⁵⁶; горы произведут изобилие плодов⁵⁷; Израиль будет собран отовсюду и поселится вновь на «пупе земли»⁵⁸; на горе Сион воцарится царь давидид. Там же произойдет последняя битва Яхве с врагами⁵⁹; в день великой битвы с враждебными Израилю народами поставит Яхве ноги свои на Масличной горе⁶⁰. Однако после победы Господь примирит и соберет все народы на великий пир — на горе Сион⁶¹. Так в библейской идеологии Судный день подготавливает всеобщее примирение, которое имеет географический, политический и религиозный центр на «горе Бога Израиля», *Святой Горе* по преимуществу⁶².

Из приведенного рассмотрения можно заключить, что традиция *святой горы* развивается в Библии в большое богословие, по сути лежащее в основе таких религий, как современный иудаизм и христианство.

Нельзя при этом не упомянуть о том напряжении, которое возникает в совокупности текстов, одни из которых связывают местопребывание Бога с горой Сион, а другие представляют Яхве Господином мира, присутствующим в любом месте обитаемого космоса⁶³. Это напряжение так и не было преодолено библейскими авторами; более того, похоже, они его даже не заметили.

На самом деле такого рода противоречия встречаются в Библии на каждом шагу, и их нельзя отнести к отсутствию логики у редактора, формировавшего текст. Скорее, подобное совмещение монотеистических тенденций с настойчивым стремлением опираться на древнюю традицию можно рассматривать как специфический литературный прием, который представляет читателю более раннюю традицию наравне с ее более поздней переработкой. Ранняя традиция (в основе своей часто еще языческая) служит, вероятно, неким обоснованием всего идеологического построения, поскольку мифологическое мышление древних признает за обоснование чего бы то ни было не логику, а мифологический прецедент; чем ближе традиция к этому прецеденту (то есть, чем древнее), тем она надежнее. Однако естественно, что останавливаться на этом монотеистический редактор не может, и в качестве компенсации — просто добавляет новые положения, часто организуя текст таким образом, чтобы новое превалировало над старым (а то и вовсе переосмыслило его)⁶⁴. В этом же ключе, по-видимому, следует рассматривать термин «развитие традиции», которым пользуемся и мы в настоящей статье.

Итак, возвращаясь к сравнению концепций *горы* и *камня*, отметим, что традиция *священного камня* развивается в Библии в ином направлении, нежели традиция *Святой Горы*, хотя первоначально *камень* также мог служить *домом Бога Израиля*. Священные камни (אבנים, *мацева*) упоминаются в Библии в различных контекстах; археологам они тоже известны — их отличительная особенность заключается в том, что это необработанные камни, поставленные вертикально руками человека, но не с архитектурными целями⁶⁵. Необработанность *мацевы* перекликается с запретом использовать обтесанные камни для алтаря⁶⁶; как полагают, подобные запреты могут восходить к верованиям, что в камне обитает божество⁶⁷. Собственно, в Финикии и Сирии подобные вертикальные камни назывались *бетлами*, что дословно означает *дом бога*; часто они располагались в храмах, где служили символами присутствия бога, которому храм был посвящен⁶⁸.

В Палестине вертикально поставленные камни разного размера находят на открытых культовых площадках⁶⁹, а также в закрытых святилищах, в том

числе — домашних, где они, вероятно, служили вместилищем духов предков или каким-то символом их присутствия⁷⁰.

В принципе, как пишет Гамберони⁷¹, назначение *мацевы* невозможно определить однозначно, оно зависит от контекста; но вместе с тем, независимо от восприятия и интерпретации, от этих камней в любом случае «исходит аура сакральности», они всегда каким-то образом связаны с присутствием божества.

Гамберони⁷² отмечает также, что в целом термин *мацева* используется в Ветхом Завете не слишком избирательно. *Мацева* может принадлежать культу Яхве⁷³, а может связываться с исконно ханаанейскими культурами⁷⁴. Пророк говорит о *мацевот*, которые стоят в храме Солнца в Египте и будут впоследствии сокрушены по воле Яхве⁷⁵.

Вместе с тем, в некоторых контекстах *мацева* определенно имеет отношение к заупокойному культу; стоит обратить внимание, что в Библии замещающими ее терминами выступают צִיּוֹן (*цийюн*, могильный камень⁷⁶) и יָד (*йад* — в смысле «надгробный памятник»⁷⁷), а также גָּל (*галь*) (куча камней над могилой; иногда без могилы, просто как символ присутствия духа предка⁷⁸). Замещающим термином может служить и само слово *эвен*, то есть, камень, который в качестве свидетеля договора также, очень вероятно, каким-то образом репрезентовал предка колена израильского или «отчего бога»⁷⁹.

Мацеву поставил Иаков над могилой Рахили⁸⁰. Добавим, что даже на современных еврейских кладбищах надгробный камень носит название *мацева*.

При всем том, как замечает Гамберони, трудно проследить какую-то целенаправленную тенденцию в развитии концепции *мацевы*; терпимое отношение к *мацеве* встречается не только в самых ранних текстах, но и в более поздних. Однако позиция отвержения *мацевы* наиболее ярко выражена все же в поздних текстах — через прямой запрет и сближение ее с запрещенными религиозными символами чужих богов: לִסֵּף (*лесель*), מַלִּילָא (*эллилим*), אֲשֶׁרָה (ашера) и גְּבַעַת מַסְכִּית (*эвен маскит*)⁸¹. Каждое из этих слов может быть передано как «идол, истукан, кумир, изваяние». Такой рьяный реформатор, как Иосия, очищая Иерусалимский храм от «мерзостей», допущенных прежними царями, уничтожил *мацевы* наравне с прочими символами языческих культов⁸². Отметим в связи с нашей темой, что «мерзость» здесь не распространяется на окружающее пространство окончательно: стоит очистить Храм от чуждых предметов, как святость его восстанавливается. Но «высоты», то есть, капища Ваалу в этом контексте, можно осквернить и привести в негодность навсегда.

Таким образом, в отличие от *Святой Горы*, концепция *священного камня*, можно сказать, развивается в Еврейской Библии в сторону все большей связи с заупокойными культурами и даже культурами чужих богов, что

логически приводит к полному отвержению и запрету *мацевы* в монотеистическом контексте. В конечном итоге, *мацева* уже не освящает окружающее пространство, а напротив, оскверняет его, хотя святость Храма перевешивает — при условии его религиозного очищения. *Гора* же, которая изначально могла также символизировать любого бога, становится исключительно жилищем Яхве, а *Скала* (наиболее мощный вариант и камня, и горы) из эпитета и имени божества вообще превращается в имя Бога Израиля. С точки зрения читательского восприятия, такое различие способствует выделению Яхве из множества других богов, включая духов предков, и приданию Ему исключительного статуса Единственного Бога.

И наконец, интересно хотя бы коротко рассмотреть завершение данной темы в Новом Завете. Сразу заметим: такое рассмотрение приводит к выводу, что новозаветные авторы пользуются ветхозаветными концепциями *Святой Горы*, а отчасти и *камня* для утверждения, по меньшей мере, особой связи Иисуса с Богом.

Как пишет Эллисон⁸³, в Евангелиях географические реалии обычно служат для передачи литературных и богословских идей. Евангельские горы (почти всегда не названные) часто могут быть соотнесены с Сином или Сионом; соответственно, Иисус в эпизодах *Преображения*⁸⁴, *Нагорной проповеди*⁸⁵ и др. представлен как *Новый Моисей*. Он получает на горе Божественное Откровение и передает народу *новый Закон*. В литературном отношении сцены *Преображения* и *Нагорной проповеди* содержат очевидные параллели с рассказом о Синайском откровении⁸⁶.

Типология Сиона просматривается в сценах, где Иисус на горе учит, лечит и кормит большие массы народа⁸⁷, поскольку в иудейской эсхатологии Сион — это место последнего сбора Израиля⁸⁸, исцелений народа⁸⁹ и мессианского пира⁹⁰. Организацию апостольского служения Двенадцати, также происходившую на горе⁹¹, можно связать с заявлением пророка, что из Сиона выйдет закон⁹². В этом контексте, как пишет Эллисон⁹³, «гора Сион исполняет роль эсхатологического Синая».

Есть еще один момент, не отмеченный Эллисоном, — это аллюзия на Божественность Иисуса, которую можно усмотреть в частых упоминаниях о Его пребывании на горах. В Евангелиях нигде не говорится прямо о божественной природе Христа, лишь отдельные намеки в речениях Иисуса позволяют заподозрить, что Он думал о себе в таком ключе. Однако упоминания гор в связи с самыми разными событиями в жизни Иисуса, с различными аспектами Его служения⁹⁴ — так часты, что в уме подготовленного читателя, знающего, что *Бог живет на горах*, может автоматически возникнуть определенная ассоциация. Особую роль здесь должна играть Елеонская (Масличная) гора, на которой Иисус проповедует о конце света, часто молится и устраивает Тайную Вечерю; соответствующие

контексты могут быть соотнесены с эсхатологическим пророчеством Захарии о Елеонской горе⁹⁵.

Таким образом, ветхозаветный концепт *Святой Горы* в полной мере использован новозаветными авторами для сообщений о мессианстве Иисуса — на уровне аллюзий, намеков и типологий; последнее не должно никого удивлять, потому что подобные приемы вообще очень характерны для новозаветной литературы. А вот концепт *камня* заимствован скорее из древней традиции; отрицательного отношения к камню в Евангелиях нет. Чем это объяснить? Иисус не сравнивает Себя со *Скалой*; возможно, это было бы неверно воспринято окружающими. Но пользуясь ветхозаветным пророчеством⁹⁶, в котором упоминается особый камень, Он намекает на свою особую роль в деле спасения Израиля⁹⁷.

В *Деяниях Апостолов*⁹⁸ Петр прямо отождествляет Иисуса с тем *камнем*, о котором говорится в ветхозаветных пророчествах: он сделался «главою угла», хотя «строители» (то есть, начальники Израиля) пренебрегли им. О «краеугольном камне», лежащем в основании Сиона, говорил Исайя⁹⁹; там же этот камень назван «драгоценным» (יְקָרָה, *йикрат*). Таким же образом Петр в своем послании¹⁰⁰ повторяет слова о «камне живом, человеками отверженном, но Богом избранном, драгоценном». Отметим здесь, что нигде в Еврейской Библии драгоценные камни не упоминаются в составе украшений; они всегда выступают в роли знака, означающего особую ценность того, что они символизируют, трон ли это Бога или колена Израиля¹⁰¹.

Что касается обозначения «живой камень» (а в послании Петра «живыми камнями» названы и христиане), то оно не имеет аналогов в Ветхом Завете; там есть представление о «живой воде» (то есть, проточной, но и несущей жизнь). Образ *живого камня* что-то заимствует от *живой воды*, и в то же время противопоставляется ей — в смысле прочности и надежности; таким способом создаются новые представления на базе старых.

Далее уже ап. Павел использует смешанный образ, связанный с *камнем преткновения* и прочным *основанием Сиона*, для своего идеологического построения¹⁰², в котором обосновывает переход праведности от иудеев-законников к верующим (то есть, обратившимся ко Христу) язычникам. В другом послании¹⁰³ апостол называет Иисуса «краеугольным камнем Церкви». Эти идеи восприняты Церковью: существует гимнографическая и гомилетическая церковная традиция отождествлять Христа с камнем — в значении «опора, основание».

Итак, в заключение повторим, что ветхозаветные концепции *Святой Горы* и *священного камня*, имея в основе определенные сходства, видимо, намеренно разведены монотеистическим редактором, который мог использовать разницу в размерах и *весомости* каменных объектов для выделения

Яхве, Бога Израиля, из среды других божеств, известных в библейские времена в Палестине. Однако Новый Завет игнорирует это различие и, пользуясь мессианскими ветхозаветными пророчествами, отождествляет Иисуса с «камнем живым» — то есть, несущим новую жизнь и одновременно лежащим в основе нового миропорядка.

Таким образом, можно сказать, что в Новом Завете ветхозаветный камень играет роль символа Божественного Посланника, но более осторожно, чем это было бы при использовании слова *Цур* (Скала). И вместе с тем, представления о святости гор сохраняются и, возможно, используются в качестве намеков на особую связь Христа с Божеством.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О культе камней у древних семитов писал, в частности, Вяч. Вс. Иванов. См. *Иванов Вяч. Вс.* О культе камней в Малой Азии и Сирии в III–II тыс. до н. э. // Живой камень. От природы к культуре / Ред. Л. О. Зайонц. М., 2015. С. 7–24.
- 2 2 Царств 22:2, 3.
- 3 Синодальный перевод. В дальнейшем цитаты из пророков приводятся по изданию Рора: Еврейская Библия, Ранние пророки. Иерусалим — М., 2006.
- 4 См., например, Еврейская Библия. Ранние пророки. Издание Рора. Иерусалим — М., 2006. С. 209.
- 5 Числ 1:5; 2:10 и др.
- 6 Числ 2:12; 7:36 и др.
- 7 Числ 2:20; 7:54 и др.
- 8 Ис Нав 15:32.
- 9 См. обсуждение этого вопроса у *Fabry H.-J.* צר. Art // Theological Dictionary of the Old Testament. Vol. XII / Ed. G. R. Botterweck et al., 2003. P. 315.
- 10 См., например, Ис 30:29; Пс 28/27:1.
- 11 2 Царств 22.
- 12 Втор 32.
- 13 Втор 32:4, 15, 18, 30, 31.
- 14 Терминология разработана А. М. Лидовым; см. *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009. С. 11–38.
- 15 Исх 17:6.
- 16 Числ 10:14 слл.
- 17 Числ 2:1 слл.
- 18 Числ 6:12–83.
- 19 См. об этом *Федотова Е. Я.* «Благословение Иакова» (Быт 49) и «Благословение Моисея» (Втор 33) в аспекте структурного исследования // Научные труды

по иудаике. Матер. XVII Международной ежегодной конференции по иудаике. Т. I. Академическая серия, вып. 30. М., 2010. С. 48–72.

- 20 См., напр., Тора. Пятикнижие и Гафтарот / Сост. Й. Герц. М., 1999. С. 1320. Такова же тенденция в Синодальном переводе.
- 21 Втор 32.
- 22 Втор 32:31.
- 23 Ис 51:1, 2.
- 24 См. обсуждение этого вопроса у *Fabry H.-J.* TDOT. P. 319–320. См. также *Uchelen N. A., van.* Abraham als Felsen (Jes 51, 1) // Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft, 80, 1968. S. 183–191.
- 25 О свидетельствах культа мертвых в Палестине и древнем Израиле см., например, *Toorn K., van der.* Family Religion in Babylonia, Syria, and Israel. Continuity and Change in the Forms of Religious Life. Leiden, 1996. P. 154–177, 206–233; *Bloch-Smith E.M.* The Cult of the Dead in Judah: Interpretation of the Material Remains // JBL, Vol. III, #2. P. 213–224; *Тищенко С. В.* Законы Исх 21:1–23:13 и культ предков // Библия. Литературные и лингвистические исследования. М., 2001. Вып. 4. С. 152–175. О культовых и мифологических представлениях в этой области у разных цивилизаций см. *Петрухин В. Я.* Загробный мир: мифы разных народов. М., 2010. 416 с. Отметим, что некоторые авторы предпочитают говорить не о «культе» (то есть поклонении мертвым), а о «заботе», «почитании» предков. Однако такой подход тоже не отрицает сверхъестественной сущности духов мертвых и их способности вмешиваться в дела живых, поэтому, как кажется, термин «культ», хотя бы в ограниченном смысле, здесь уместен.
- 26 *Fabry H.-J.* (Ibid., P. 319), ссылаясь на Штамма, пишет, что обращение «Скала» к божеству, по-видимому, практиковалось везде на Древнем Ближнем Востоке; см. *Stamm J. J.* Akkadische Namengebung. Leipzig, 1939. S. 211. Вместе с тем, представления о рождении от скалы могут восходить к более древнему мифологическому мотиву; см., напр., *Иванов Вяч. Вс.* Рожающая гора и рождение от камня // Живой камень. От природы к культуре. С. 25–40.
- 27 *Fabry H.-J.* TDOT. P. 315
- 28 См. 1 Пар 11:15; Пс 26/27:5; 61/60:3; Ис 2:19, 21; Иов 24:8 и др.
- 29 Исх 33:21
- 30 Ис 2:10.
- 31 Иов 14:18, 19.
- 32 Ис 8:14
- 33 Быт 49:24b. Нужно оговорить, что данное место, опять таки, в раввинистических писаниях интерпретируется как эпитет Иакова или всего Израиля; см. «Тора. Пятикнижие и Гафтарот» / Сост. Й. Герц. М., 1999. С. 237. Однако текстуальный анализ такой интерпретации не поддерживает.
- 34 См. об этом *Gamberoni J.* מצבה, maššēbâ. Art. // Theological Dictionary of the Old Testament. Vol. VIII, Grand Rapids, Mich., 1997. P. 483–494.

- 35 Ср. Быт 35:1–15.
- 36 Ис 2:2, 3.
- 37 См. *Talmon S.* הר, har. Art. // TDOT, Vol. III, Grand Rapids, Mich., 1988. P. 427–447.
- 38 Суд 5:4.
- 39 Авв 3:3.
- 40 Исх 3:1 и др.
- 41 Втор 11:26–29 и др.
- 42 Быт 28.
- 43 Быт 22.
- 44 Ис 28:14, 16. Отождествление здесь «Горы Божией» с Цафоном можно провести в соответствии с утверждением, что Бог первоначально поместил на «Свою Святую Гору» тирского царя, а Тир, как известно, находился гораздо ближе к горе Цафон, чем к горе Сион, и географически, и политически. Ср. Ис 14:13–14 и Пс 48/47:3, где Сион превращается в какую-то часть Цафона (хотя здесь *Цафон* предпочитают переводить как *север*).
- 45 В тексте 3 Царств 20:23, 28 арамеи так и называют Бога Израиля: «Бог гор».
- 46 *Talmon S.* הר, har. Art // TDOT. P. 444.
- 47 Ис 10:12
- 48 Ам 1:2; Ис 31:9; Зах 8:3; Мих 4:2; Пс 102/101:22 и др.
- 49 См., напр., Ис 1:8; 10:32; 16:1; 62:11; Мих 1:13; 4:8; Иер 4:3; 6:2; Соф 3:14 и др.
- 50 Эти представления, по-видимому, общи для всех народов, как семитских, так и несемитских.
- 51 Их огласовывают как Targhuzizza и Tharumegi; см. KTU 1.4 VIII 2–3, а также *Fabry H.-J.* TDOT. P. 312.
- 52 Гора Kankaniya, KTU 1.5 V 12; ANET, 139.
- 53 KTU 1.5 VI 26; ANET, 139.
- 54 KTU 1.2 I 20; KTU 1.3 III 22 ff.
- 55 См. KTU 1.10 III 11, 28–29; KTU 1.4 V 23; KTU 1.16 I 6.
- 56 Зах 14:8.
- 57 Иоиль 4:18; Иез 36:8; Амос 9:13.
- 58 רובט זרעה (таббур хаарец, «пуп земли») — Иез 38:12; См. также Иез 39:27.
- 59 Иез 38.
- 60 Зах 14:3.
- 61 Ис 25:6–8.
- 62 *Talmon S.* Har. Art // TDOT. P. 447.
- 63 См., напр., Пс 139/138.
- 64 Эта тема обсуждается в нескольких моих работах; см., например, *Федотова Е. Я.* Как превратить конфликт в дружеский контакт: библейский пример (Быт 31) // *Контакты и конфликты в славянской и еврейской культурной традиции* / Ред. О. Белова., М., 2017. С. 50–67; *Она же.* Роль архаичных деталей похоронного обряда в библейском повествовании // *Норма и аномалия в славянской и еврейской культурной традиции* / Ред. О. Белова. М., 2016. С. 42–45; *она же.* Библия в постмодерне: примеры интерпретации // *Страницы.*, М., 2015., 19:1. С. 5–14; *она же.* Смех и игра в библейском мире // *Круг жизни в славянской и еврейской культурной традиции* / Ред. О. Белова. М., 2014. С. 20–40.
- 65 *Gamberoni J.* מצבא, maṣṣēbā. Art. // TDOT. P. 484–485.
- 66 Исх 20:25.
- 67 *Kapelrud A. S.* רבן, 'ebhen. Art. // TDOT, Vol. I, Grand Rapids, Mich., 1997. P. 49.
- 68 *Циркин Ю.* Мифы Финикии и Угарита. М., 2000. С. 37, 229–230, 307. В этих случаях камни могли быть обтесаны; такие камни ученые предпочитают называть *стелами*.
- 69 См. *Dever W. G.* Archaeology and the Emergence of Early Israel // *Archaeology and Biblical Interpretation* / Bartlett J. R. (ed). L/N-Y, 1997. P. 20–50; *Мерперт Н. Я.* Очерки археологии библейских стран. М., 2000. С. 194.
- 70 См. *Мерперт Н. Я.* Очерки археологии библейских стран. С. 75.
- 71 *Gamberoni J.* TDOT. P. 485–486.
- 72 Ibid. P. 487–493.
- 73 Ос 3:4; Ис 19:19.
- 74 Втор 16:22.
- 75 Иер 43:13.
- 76 4 Царств 23:17; Иез 39:15.
- 77 1 Царств 15:12; 2 Царств 18:18; Ис 56:5. См. *Gamberoni J.* TDOT. P. 487.
- 78 Быт 31:46, 48, 51. См. *Федотова Е. Я.* Роль архаичных деталей похоронного обряда в библейском повествовании. С. 33–49. Заметим, что куча камней, прежде всего, выглядит как некая модель *горы*; о святости гор вообще, то есть, о связи их с божествами, уже говорилось выше.
- 79 Быт 31:45; Исх 24:4; Ис Нав 4:3–9, 20; 24:26–27.
- 80 Быт 31:45.
- 81 Втор 7:5; 12:3; Лев 26:1; Мих 5:12, 13 и др.
- 82 4 Царств 23:14.
- 83 *Allison D. C.* Mountain and Desert. Art. // *Dictionary of Jesus and the Gospels* / Ed. J. B. Green, Sc. McKnight. Downers Grove, Il., USA, 1992. Есть русский перевод: *Allison D. C.* Гора и пустыня // «Иисус и Евангелия. Словарь». ББИ: М., 2003. С. 138–141.
- 84 Мф 17:1; Мк 9:2; Лк 9:28.
- 85 Мф 5:1
- 86 *Allison D. C.* Гора и пустыня. С. 139.
- 87 Мф 15:29; Ин 6:3.
- 88 Иер 31:1–25.
- 89 Ис 35:5–6; Мих 4:6–7.

- 90 Ис 25:6–10.
 91 Мк 3:13; Лк 6:12.
 92 Ис 2:2, 3.
 93 Allison D. S. Гора и пустыня. С. 139.
 94 Упомянем здесь некоторые события: искушения диавола (Мф 4:8), молитва (Мф 14:2; Мк 6:46; Лк 21:37; 22:39; Ин 6:15; 8:1, 2), проповедь (Мф 5:1), поучения, исцеления и насыщение народа (Мф 15:29; Ин 6:3), общение с учениками (Мф 21:1; 24:3; 26:30; Мк 3:13), Преображение (Мк 9:2; Лк 9:28), Вознесение (Мф 28:16).
 95 Зах 14. См. Allison D. C. Гора и пустыня. С. 138.
 96 Пс 118/117:22: «...камень, который отвергли строители, сделался главою угла».
 97 Мф 21:42; Мк 12:10; Лк 20:17. У Луки (ст. 18) Иисус добавляет: «Всякий, кто упадет на тот камень, разобьется, а на кого он упадет, того раздавит». Здесь просматривается еще и неявная цитата сразу двух ветхозаветных пассажей: Ис 8:14 («Господь будет вам Святыней, но и камнем преткновеня, и скалой преграждающей») и Ис 28:16 («Вот, в основание полагаю Я на Ционе камень, камень испытанный [בִּן־אֶבֶן, эвен бохан], краугольный, драгоценный [בִּן־אֶבֶן־צִפֹּרִי, пинат йикрат], основание крепкое; верующий — не утратит мужества»)).
 98 Деян 4:11.
 99 Ис 28:16.
 100 1 Петр 2:4, 7.
 101 Об этом говорилось в докладе на симпозиуме «Живой камень: текст/словарь. Прелиминарии» в МГУ, 12 ноября 2015 г. См. тезисы Федотова Е. Я. Лексический облик камня в Ветхом Завете // «Живой камень. От природы к культуре». М., 2015. С. 216.
 102 Рим 9:33.
 103 Эф 2:20–22.

Elena Fedotova

(St. Andrew's Biblical Theological Institute, Moscow)

The Holy Mountain and Sacred Stone in the Biblical Religious Concepts: Their Relationship and Opposition

From time immemorial people have ascribed divinity to stones; one can see traces of the stone cult even in the Bible.

According to OT beliefs, mountains, rocks and individual stones could serve as dwelling places for different deities or as their symbols. Therefore, it was not only a stone structure that became a sacred object but also its surrounding area thus substituting for a sanctuary or a temple. This is true for both monumental mountains and relatively small stones; however notions of the holiness of mountains and the sanctity of individual stones developed in OT tradition in different directions: *šûr* (rock) being originally the designation of any deity came to represent Yahweh, God of Israel *par excellent*. In the same way mountains (Hebrew *har*) became the dwelling place of Yahweh, and this tradition had its focus on Mount Zion. In later OT texts (books of prophets) Zion was identified with the Temple, Jerusalem and even with all the people of Israel. Thus the holiness of a mountain which was connected with the presence of Yahweh extended to Jerusalem and the whole of Judah.

Initially sacred stones (*massebahs*) could also be considered symbols of different deities including Yahweh, God of Israel. However this connection of *massebah* with the Yahweh cult remains in but a few OT texts; more often *massebahs* are reinterpreted, neutralized, or appropriated linguistically and theologically. To a great extent *massebahs* are linked with the cult of the dead; Dtr-redactor identifies them with symbols of alien gods or idols, and as a result in these texts *massebahs* encounter rejection.

It is possible that the difference in the size and importance of mountains and stones was used by the biblical authors to single out Yahweh from other gods worshipped in Palestine in biblical times.

Nevertheless in the NT and subsequent Church tradition Jesus is identified not with the *rock*, but with the *stone* that lies at the foundation of the Church and the new universe. Still, one can see allusions to the divine nature of Christ in frequent references to his appearances at different mountains. Thus divinity can be attributed to Christ more cautiously than by naming him the *Rock*.

Veronica della Dora

The Holy Mountain and the Holy Rocks: Insular and Vertical Visions of Mount Athos and Meteora

With the sacred, mountains share in their ability to take us by surprise, to speak of a world that is utterly different from our own¹. of all geographical features, they are probably the first to capture our attention in a landscape. We might wonder why. According to the American philosopher and phenomenologist Anthony Steinbock, while horizontality is ‘the principle within reach’, verticality is ‘the vector of mystery and of reverence’². We all move over a surface — the surface of the earth. Our actions, our lives and our gaze are all bounded by the earthly horizon. We do scan the landscape horizontally. Hence, when our gaze bumps into a vertical element in the landscape, it is naturally struck by it. It pauses. All upright objects point to a zenith; they carry us off in their verticality. For this reason, according to Steinbock, upright orientation is usually associated with the sacred, whereas lateral orientation is associated with the banal, with the everyday.

These two spatial axes, horizontal and vertical, converge in Christianity — and in its landscapes. Christ’s double nature, at once human and divine, finds spatial expression in the combination of the two axes. During his ministry through Palestine, Christ moved along the horizontal terrestrial axis — the axis on which all human beings move. However, unlike humans, he also moved through a vertical axis: he *descended* from heaven into the womb of the Virgin and into the wombs of the Jordan and of Hades, and he then *ascended* from earth to heaven, as we read in the Nicaea Creed.

Mountains lie at the intersection between these two spatial axes. Like spires and domes, mountains cause breaks on the horizon. They polarize our vision. Like the flames

1. Kosmas Indicopleustes’ tabernacle-shaped cosmos, Sin. Gr. 1186, fol. 69r, 11th c. (Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai, Egypt).



of candles, mountain peaks naturally point upwards, to the sky. In Jewish cosmography mountain tops were deemed to be the closest places to the chambers of the heavens, where God was believed to reside (Ps. 104). Hence, both in the Old and New Testament, mountains feature as the sites of theophanic events, of manifestations of the divine — from Moses’ encounter with God on Mount Sinai (Exod. 19) to Christ’s transfiguration on Tabor (Matt. 17:1–9).

Not surprisingly, one of the most striking features in Cosmas Indicopleustes’ diagram of his tabernacle-shaped universe is a huge mountain (fig. 1)³. The mountain provides a visual link between the vaulted heavenly chamber inhabited by God and the terrestrial realm inhabited by humans. Encompassing ‘the high regions of the North’, it dominates a rectangular earth surrounded by the ocean. But it also dominates and regulates earthly life: carried by two angels, every evening the sun disappears behind its mighty mass. The cosmic mountain speaks of visibility and endurance. Paradoxically, however, it also speaks of mutability. Its visibility is just a matter of perspective: viewed from above, on a bi-dimensional map, the mountain disappears and, as it disappears, another prominent feature emerges on the map — the garden of Eden (fig. 2).



2. Kosmas Indikopleustes, map of the world and terrestrial paradise, Sin. Gr. 1186, fol. 66v., 11th c. (Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai, Egypt).

In Cosmas' geographical imagination, terrestrial paradise was a self-enclosed garden separated from the inhabited earth by an unsurpassable extent of ocean; a sort of remote island out of the reach of mankind. As the three-dimensional diagram reminds us, however, the goal of every Christian should not be a peripheral, unreachable terrestrial Eden, but rather the kingdom of heaven; in other words, not a physical place, but a condition of the soul attainable through spiritual ascent, rather than physical movement⁴. By the time Cosmas' treatise was being compiled, the horizontal, self-enclosed Edenic garden and the vertical mountain stretching to the vault of heaven were powerful spiritual symbols and metaphors. John Moschos' *Spiritual Meadow* and Saint John's *Ladder of Divine Ascent*, among the most influential works in the Eastern Christian world, were both written in the same century. The centrality of these two images — the ladder and the garden — endured throughout the Middle Ages and came to converge in one of the most characteristic features of Byzantine Orthodox spirituality: the holy mountain.

Between the fifth and the eleventh centuries, a number of holy peaks emerged throughout the Empire⁵. Unlike

biblical holy mountains, these peaks were not sanctified by way of theophanies, but through their association with holy men and (subsequently) with monastic communities. Altogether, these mountains formed an extensive geographical and spiritual network stretching from Asia Minor and Egypt all the way to the Balkans. This chapter focuses on the two most famous Balkan nodes of this holy mountain network: Mount Athos and the Meteora. Athos is the first and largest Christian holy mountain in Greece — the Holy Mountain par excellence, or in the words of the biographer of Saint Maximos of Kavsoakalyvia (d. 1365), 'the flower of mountains'⁶. While not technically a mountain, but rather an ensemble of rocky pillars, Meteora is the most recent major Byzantine monastic complex and the second largest in Greece. Beside their peculiar topographies and stunning scenic qualities, what makes these two sites unique is that, unlike other holy mountains and monastic centres, under Ottoman rule they both gained a fame as major pilgrimage destinations, and they have endured to our days as such.

The chapter considers the two sites through two different axes: horizontally, as gardens or islands connected to each other through their histories; and vertically, as spiritual ladders, or ascetic landscapes. By 'ascetic landscape', I do not only mean an ensemble of specific physical elements (like a cave, a cell, or a monastery and their surrounding environment). I also mean a specific way of seeing — a hierotopy in the broad sense. Unlike space and place, landscape is an intrinsically visual concept. It does imply the presence of an observer looking at the land and 'enframing' it from a privileged position. Landscape, like hierotopy, is thus articulated through a series of tensions: between observer and observed, between matter and performance, between place and space, between proximity and distance, between reality and imagination⁷.

Yet, did the Byzantines and their successors look at the land and at mountains in the same way as we do today? Did their perceptions change over time? Did they transform after the fall of the Empire? Did the garden-island prevail over the ladder, or vice versa? Did topography matter at all? To address these questions, I will consider notions of insularity and verticality in foundational accounts and late-Byzantine descriptions of Mount Athos and Meteora, and then through post-Byzantine topographic engravings of both sites.

THE HOLY MOUNTAIN AND THE HOLY ROCKS

Their history and unique topographies make Athos and Meteora perfect starting points for reflecting on landscape and hierotopy. Mount Athos is a fifty-kilometre peninsula in the North Aegean topped by an imposing granite cone rising from the sea for over two thousand meters (fig. 3). Meteora is a four-square-kilometre complex of giant sandstone pillars towering over the flat plain of Thessaly and reaching up to 400 metres (fig. 4). Both sites possess the surprise element of great holy landmarks. They signal interruptions on the visual horizon of those



3. View of the western slope of Mount Athos (photograph by the author).

approaching them. To use Mircea Eliade's words, they are both prominent 'axes mundi'⁸. Besides their stunning scenic qualities, the two sites also share a similar spiritual tradition and pattern of development: the arrival of hermits; their organization in informal communities; the foundation of a coenobitic monastery; the foundation of other coenobitic monasteries and subjugation of extant *sketes* and cells to their rule; and finally, the transformation of the whole region into a site for organized pilgrimage under Ottoman rule at time of financial distress.

To each of these stages corresponds a different level of transformation and perception of the landscape. Athos was first colonized by hermits in the ninth century; Meteora possibly in the eleventh. Early Athonite hermits dwelt in caves and huts and lived mainly on forest products. Meteorite hermits likewise found shelter in the many caves punctuating the sandstone pillars. Their impact on the landscape was therefore minimal. This however changed with the foundation of coenobitic monasteries. After leaving Mount Kyminas (one of the holy mountains of Asia Minor) for Athos, in 963 Saint Athanasios established the Great Lavra on one of the most inaccessible spots of the peninsula. Other nineteen monasteries were founded throughout



4. View of Meteora with the monastery of Roussanou (photograph by the author).

the following six centuries, forever transforming the landscape (fig. 5)⁹.

Four centuries after the foundation of Lavra, an Athonite monk, who was also named Athanasios, left the peninsula due to repeated pirate incursions, and moved to Thessaly. In 1356 he established the monastery of the Transfiguration on the top of Meteora's largest sandstone pillar, Platys Lithos (literally meaning 'broad rock'). Other twenty-two monasteries followed (though, sadly, today only six of them survive)¹⁰. Built with the aid of nets used to lift the materials to the top of the rocks, these monasteries grew in symbiosis with the pillars' peculiar morphologies (fig. 6). In other words, while the monks of Athos shaped the land, the monks of Meteora shaped the rock — and the rock shaped the monks.

Athanasios the Athonite and Athanasios of Meteora both left their holy mountains (Kyminas and Athos) in search for further spiritual quietness, one of the pre-requisites for which was the separation from the surrounding world. In the Byzantine coenobitic tradition, this separation was usually achieved (and physically marked in the landscape) by well-defined boundaries, typically the walls of the monastic precinct¹¹. In the case of Mount Athos and Meteora, these



5. Aerial view of the monastery of Docheiariou, Mount Athos (archives of the Holy Monastery of Docheiariou).

boundaries were not human-made, but natural. Mount Athos was set apart from the rest of the world through the perimeter of its coastline; Meteora through the height of its rocks. Athonite monasteries were protected by the sea and their fortified walls; the monasteries of Meteora were naturally protected by their altitude. They were islands suspended in the air (as the term ‘Meteora’, from the verb ‘*meta-airain*’, suggests). Foundational tales and other Byzantine descriptions emphasise not only their isolation, but also their ‘insularity’, and it is to this that I now turn.

MOUNT ATHOS, ‘ISLAND AMONG THE MAINLANDS AND MAINLAND AMONG THE ISLANDS’

The *typikon* (or foundational charter) of Saint Athanasios of Athos (925 ca.–1001) describes the establishment of Lavra as a titanic struggle to tame the wilderness, a struggle paralleled by the monk’s inner battle to subdue passions. Athanasios’ primary act is to set a boundary between the cultivated and uncultivated land — to carve an Edenic



6. Aerial view of Varlaam monastery, Meteora.

island out of the wilderness of the peninsula. Hence, we find him rooting up and cutting down trees, excavating, heaping up earth, removing branches and bushes, literally ‘fighting’ against the wilderness. The saint also continuously stresses how the peninsula is itself inaccessible and devoid of harbors. It is a remote yet self-enclosed wilderness. Athanasios explains how he deliberately selected such an isolated and challenging site, in order to keep the monks ‘undistracted and free from external activities’¹². He locates Athos within a network of Aegean islands, including Lemnos, Imbros and Thasos, which are nevertheless, he claims, ‘a great distance away’¹³. In other words, the holy man recurs to insularity to describe a net of maritime connectivity of which Athos is the hardest-to-reach and most peripheral node (ironically, in spite of its peninsular, as opposed to insular, status).

Islands and the concept of insularity have not always overlapped. Starting with Homer, ancient Greeks did not always clearly distinguish between islands and peninsulas¹⁴. They created ‘islands on the mainland’ (through fortified walls), and they regarded coastal stretches of mainland facing islands (*peraiiai*) as an integral part of the latter (rather than the other way around)¹⁵. Islands were floating cultural constructions, and they endured as such in the Byzantine Aegean. As late as in the fourteenth century, Joseph Kalothetos (d. 1355 ca.), the abbot of the monastery

of Esphigmenou and a Palamite apologist and hagiographer, called Athos an ‘island among the mainlands and mainland among the islands’. ‘Around Athos’, writes the monk, ‘islands are disposed as if they were dancing, large and small, inhabited and uninhabited’¹⁶. The ‘dance of the islands’ was a *topos* inherited from Hellenistic literature. For example, Callimachus (third century BCE) described the Cyclades as forming a dance around the sacred island of Delos, whereas Aelius Aristides (second century CE) defined the Aegean as ‘naturally musical since it raised a chorus of islands’¹⁷.

While maintaining its poetic function, through Kalothetos’ pen, the ‘dance of the islands’ nonetheless assumes also a practical function, that is, protecting Athos from external threats. According to the abbot, the dancing islands ‘almost rejoice for their service as guardians from pirate incursions [into the peninsula]’¹⁸. The *topos* is reinforced by the monastic foundations: ‘[On Athos] you can see secure fortresses [the monasteries] encircled by walls, ... disposed as to form a dance, or, as one might say, similar to armed soldiers lined up against the enemy, securing peace ... to Athos’ smaller sanctuaries’¹⁹. Kalothetos’ concern for security was well justified. Few decades earlier, Athos had experienced the terrible attacks of the Catalans, a band of mercenaries who were initially hired by Andronicus Palaeologus II to counter the Turkish advance in Asia Minor, but subsequently turned against the Byzantines. In their dramatic reprisals, churches were desecrated, books and archives burnt and many works of art plundered²⁰.

While stressing Athos’ defensive character against pirates, Kalothetos nonetheless also presents the peninsula as a welcoming place for its visitors:

It outspreads oblong in the sea, like someone stretching his hand to welcome those who approach from the ocean ... You can walk or sail around it. Along its perimeter, it offers shelters and ports to those who come from the sea. And to those who come from the mainland, it bestows all sorts of facilities and delights. From whatever part of the world might he have come for sightseeing, whatever sanctuary had he ended up to, having been hosted for some time, everyone is sent back to the mainland refreshed in soul and body²¹.

Mount Athos here appears distinct in character from the surrounding mainland; its perceived ‘insularity’ seems to have an almost therapeutic quality.

Authors contemporary to Kalothetos, such as Nikēphoros Grēgoras (1293–1358 ca.), Andronicus Palaeologos II’s chronicler and *chartophylax*, likewise stressed Athos’ ‘quasi-insular’ quality. Athos, writes Grēgoras, ‘is encircled by a large sea, which provides it with much grace all-around, so that it does not let it be solely an island, but it enables it, by means of a narrow passage, to enjoy the fruits of the outside land’²². For Grēgoras, Athos’ thin isthmus (that is, the land, rather than the sea) forms a ‘narrow passage’, or ‘channel’ to the outside world. On the other hand, argues Grēgoras, Athos’ insular self-sufficiency is a necessary precondition

for monastic *hesychia*: ‘[Mount Athos] provides its natural goodness to those who want to pursue a heavenly life on Earth in quietness’, while bestowing on them ‘an adequate abundance in food of all sorts out of its own resources’²³.

Grēgoras praises Athos’ self-enclosure and natural defence from external perils, including vicious gazes and women, ‘or whatever renews an old intercourse with the snake or fills life with large potions or waves’²⁴. The peninsula, argues the *chartophylax*, is a place that ‘naturally’ keeps the evil away; it is ‘spontaneously zealous and prevents and pushes away all the evil and it adopts and settles only virtue within it. And as much as it is the lover of good, to that degree also it is the hater of bad’²⁵.

While Athanasios emphasized Athos’ wilderness and rough topography and Kalothetos praised its fortified monasteries (or sanctuaries), Grēgoras presents the peninsula to his readers as a charming *locus amoenus*, as a sort of metaphor of itself²⁶. In Grēgoras’ description, the mountain peak and cragginess of the terrain disappear. The monasteries are not mentioned either. They are replaced by singing birds, by flower carpets, by water streams, clear air, sweet scents, humming bees, and by ‘a veil of delight woven in that place not only during the spring, but in any season and at any time’²⁷. Why was this the case? Why did Athos’ mighty peak just passed unobserved to the historiographer?

Grēgoras’ extensive description of the peninsula as an idealized *locus amoenus* served him a precise theological and political goal: to condemn heresy²⁸. Athos’ Edenic topography and the undisturbed prayer of the monks are contrasted to the infiltration and subsequent expulsion of the Bogomils and Mesalians, whose ‘dirty and impure’, if not abominable, teachings threatened to infect the Holy Mountain and shatter its *hesychia*²⁹. According to other contemporary sources, the heretics stayed on Mount Athos for three years before they were discovered and expelled (probably around 1344–1345). However, while explicitly mentioning those two specific groups, the story of the expulsion, Bojana Pavlović suggests, can be extended to the Hesychasts and envisaged as an attack to Gregory Palamas, their spiritual leader and Grēgoras’ enemy³⁰. Hence, besides enabling protection from pirates and women, insularity here is used to heighten Athos’ status as a spiritual sanctuary naturally protected from what the historiographer perceived as heresy.

Images of gardens and *loci amoeni* protected by various barriers abound in late- and post-Byzantine art and literature. We encounter them in representations of Eden on frescoes and icons of the Second Coming and as privileged backdrops for love scenes in Byzantine romances, as well as settings for edifying spiritual tales³¹. For example, in Theodore Hyrtakenos’ fourteenth-century *ekphrasis* of the garden of Saint Anna, the *kēpos* is said to be protected by a chorus of cypresses, which is in turn encircled by a stone wall³². This is in turn topped by a double frieze, which, as with Athos’ coastline, has the function of keeping away thieves and curious looks. ‘Rid of all disturbances, the garden gave its mistress freedom to converse with God without distraction’, much in the same

7. Mount Athos in Cristoforo Buondelmonti's *Liber Insularum Archipelagi*, Marciana lat. X.215, c. 1430 (Biblioteca Nazionale Marciana).



way as the insularity of Athos — later known as ‘the Garden of the Mother of God’ — did to its own inhabitants³³.

The *topos* of Athos as a *locus amoenus* was inherited by western travellers and graphically reproduced in *isolarii*. These were specialized atlases featuring a map of an island on each page, accompanied by all sorts of information — from observations on the topography and local customs to historical notes and legends³⁴. The inclusion of Athos in these books in spite of its quasi-insular (rather than fully insular) status is worth noting. The Florentine priest and antiquarian Cristoforo Buondelmonti (1386–1430), author of the first *isolario* (1420 ca.), compared its monasteries to ‘palaces of angels’ and stressed the spiritual quietness mentioned by his contemporary Byzantine counterparts. In the various manuscript copies of his *Liber insularum Archipelagi*, Athos is generally represented in a round insular shape usually attached to the mainland through a very thin neck of land, or even as an island entirely surrounded by the sea (fig. 7). While on some of these images Athos’ mountainous topography is evoked by hills, the majestic peak disappears. The Holy Mountain is first of all a ‘holy isle’.

METEORA, VERTICAL INSULARITIES AND LADDERS

The image of the monks’ peninsula as a secluded garden utopia became popular at a time of theological disputes and pirate incursions. While all the above-mentioned authors stress Athos’ insularity (rather than verticality) and protection from external threats, unlike Athanasios, Kalothetos and Grēgoras do not emphasize so much ascetic struggle, as its peacefulness. The function of these fourteenth-century *ekphraseis* is akin to that of an icon, that is, not to provide a faithful representation of a place, but to make present the spiritual reality behind it. The idealized image of the self-enclosed *locus amoenus* fulfils such goal, but it also speaks of the difficult circumstances the peninsula was facing in the fourteenth century.

It is at this time and on Mount Athos that the monastic career of Athanasios of Meteora (1305–1383) begins; yet, it is marked by a different type of insularity —

a vertical, rather than horizontal insularity. Fearing Catalan raids, the holy man retreats to an almost inaccessible hermitage ‘near the highest and least inviting part of the upper slopes’³⁵. However, the threat to his life and *hēsychēia* persists (hermits, like him, living outside of the fortified walls of the main monasteries were continuously exposed to pirate raids). Athanasios and his Elder thus leave the Holy Mountain for the landlocked plains of Thessaly. ‘There is a small town on the boundaries of Ioannina and Vlachia’, Athanasios is told by the local bishop, ‘a town where stand great high rocks set up by the Dēmiourgos at the creation of the world for just such purpose you have in mind’³⁶.

The foundational tale of the monastery established by Athanasios is characterized by a continuous upward movement — a movement that is at once physical and spiritual: from his initial settlement with his Elder in a cave close to the town to his progressive solitary retreat to higher and more isolated caves. Noise from the valley, an attack by demons and one by robbers force the holy man higher and higher, until he resolves to climb to the very top of one of the rocks. With the aid of a ladder, he reaches the summit of one of the smaller pillars below Platys Lithos. The height of this rock challenges Athanasios to move further up.

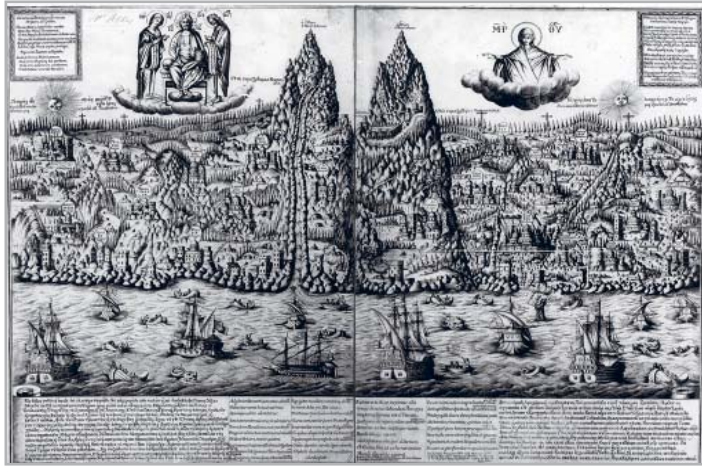
His biographer describes this rock as ‘larger than all the rocks around it’, with a spacious flat plateau on its summit, like a roof garden raised high in the sky, ‘planted with a variety of trees, shrubs and flowers’, blessed with ‘clear air’, and ‘generally agreeable’ — in other words, a true *paradeisos*³⁷. On this plateau, Athanasios casts the foundations of Megalo Meteoron. He appropriately dedicates the monastery to the Transfiguration, which likewise occurred on a ‘high mountain’ and bestowed to Christ’s disciples the same uncreated light Athanasios was after (Matt. 17:5).

Athanasios’ upward movement follows the same pattern as that followed by earlier saints, such as Lazarus of Mount Galesion, who, at different stages of his life, moved from a pillar on the foot of the mountain to one near its summit³⁸. In turn, these biographies follow the symbolic pattern of Saint John’s *Klimax*, the ladder of virtues leading to heaven. Athanasios’ biographer finishes his account by listing the saint’s virtues and setting them against those expounded in the *Klimax* for the spiritual benefit of his readers: renunciation of the world, obedience, remembrance of death, silence, poverty, vigilance, lack of resentment, humbleness, discernment, prayer, faith³⁹. ‘Let’s count the rungs of the heavenly ladder’, the hagiographer concludes, ‘and let’s see if the father climbed all, or some of them’⁴⁰. By mapping these monastic virtues on the life of the saint, readers are asked to traverse once again the landscapes traversed by Athanasios, as well as the inner landscapes of their soul.

POST-BYZANTINE LADDERS

The ladder imagery reappears in post-Byzantine topographic engravings of Meteora, as part of a longer visual tradition. The earliest engravings of this kind were produced in the seventeenth century for the monastery of Saint Catherine

8. Alessandro dalla Via, General view of Mount Athos, Venice, 1707 (Graphic Arts Collection, Firestone Library, Princeton University).



at the foot of Mount Sinai, followed by the monasteries of Mount Athos throughout the early eighteenth century. Commissioned by the monks from the great printing centres of Europe (e.g. Venice, Lvov, and Vienna), these engravings were used as ‘brochures’ at a time of financial distress and uncertainty for the monastic foundations (especially those of Mount Athos and Meteora), pressed as they were by heavy Ottoman taxations. Monks distributed these engravings to pilgrims and used them in alms-begging missions, during which they sought to raise donations and promote pilgrimage, in order to support their monasteries⁴¹.

One of the most prominent features on the Sinai engravings is the Stairways of Repentance, a 3,750-step route carved in the rock, starting from southeast of the monastery of Saint Catherine and leading up to the summit of the Mountain of Moses, which on the engravings is represented as mirroring the nearby Mount Catherine. This symmetric pattern is imitated on Athos’ panoramic engravings (fig. 8). Here the slopes of the peninsula are rotated and placed in front of each other, as to form a 360° view typically topped by the Mother of God and other saintly figures. Two steep pinnacles dramatically face each other in the upper part of the composition and the whole peninsula becomes a theatre for human salvation, a sort of spiritual ladder (with the torrent on the western slope mimicking the Stairways of Repentance on the Sinaite engravings)⁴². While the Athonite slopes still resemble a (fenced) garden, the spiritual quietness of the *locus amoenus* praised by Grēgoras and his likes



9. Priest-monk Parthenios from Elasson, Panoramic view of Meteora with its monasteries, 1782 (author’s private collection).

here is turned into drama. The peninsula becomes a vertical, as well as a horizontal, space. Winding paths are populated with monks and pilgrims. Monasteries fire at pirates. The rough sea is crowded with vessels and monsters reminiscent of the leviathan on post-Byzantine icons of Saint John’s Ladder⁴³. Through this vertical tripartite scheme, the viewer is risen from the turmoil and dangers of the world to the heights of heaven by way of the mountain.

On topographical engravings of Meteora, ladders multiply (fig. 9)⁴⁴. Every monastery is reached by one at least. From ‘Thebaid of Thessaly’, the region has become a holy forest of rocky pillars topped by extraordinary buildings and arranged around Mega Meteoron ‘as to form a circular dance’⁴⁵. Disproportionately larger than the others, the massive monastery of the Transfiguration features in accurate detail. It replicates the terrestrial paradise discovered by its founder during his vertical ascent. It is a holy island floating high in the sky; it is a heavenly Jerusalem (indeed, the monastery is reminiscent of representations of the Church of the Holy Sepulchre in seventeenth-century Palestinian *proskynētaria*, or pilgrims’ travel guides)⁴⁶. As on the Athos engravings, the hieratic poses of the Virgin and the holy

founders on the top of the composition stand in stark contrast with the micro-movements of the tiny figures labouring for salvation in the valley. Until the early twentieth-century, when stairs were carved in the rock, ladders and nets were the only way of access to the monasteries; like Saint John's Ladder, in a way, they led to celestial life⁴⁷.

Not only did these post-Byzantine topographic engravings move across and beyond the Ottoman Empire promoting pilgrimage to the sites they represented, but they literally reproduced the mobile experience of the *proskynēma*. They invited the eye of the viewer to move through the composition, to follow the zig-zagging pathways of Mount Athos, to climb its pinnacles, and ascend the many ladders hanging down the rocks of Meteora. As with fourteenth-century *ekphraseis* of Mount Athos, these topographic images held a hierotopic function of sorts. Through the use of multiple view points (as opposed to linear perspective), their imploded landscapes made the viewer part of the composition, rather than a detached observer.

Yet, there is a difference between fourteenth-century *ekphraseis* and their eighteenth-century counterparts. According to Kalothetos, a visitor did not need to tour the whole peninsula and venerate all its icons and relics to be renewed in spirit: he could simply stay and rest in 'whatever monastery he ended up'; for Grēgoras, nature itself assumed this healing role — the monasteries disappeared altogether from his description of the peninsula. By contrast, on the post-Byzantine engravings salvation seems to be obtained through a restless horizontal and vertical movement, rather than through static contemplation. At least, so we are told in contemporary *proskynētaria*. A notorious example is the lengthy poem opening Athos' first *proskynētaron* (1745[1701]), some of whose verses are also found on a topographic engraving of the peninsula by the Venetian artist Alessandro dalla Via (1707) (fig. 8):

Πάλιν ἄν θέλῃς ἀπ' αὐτοῦ, στὸν Ἄθων ἀναβαίνεις,
Εἰδὲ σηκῶνεσαι ταχὺ, στήν Λαύρα καταβαίνεις.

...

Περιπατεῖτε σύντομα, πάτε στήν Κερασίαν,
Σὰν ἀναβῆτε μείνετε, νύκτα στήν Παναγίαν.
Καί ταχὺ μ' εὐλάβειαν, μὲ κόπον μὲ νηστείαν,
Τὸν Ἄθω ἀναβαίνετε, μὲ πλείστην προθυμίαν.

...

Ἐπειτα καταβαίνετε, πάλιν στήν Παναγίαν.⁴⁸

Unlike in Grēgoras' *ekphrasis*, landscape here no longer infuses its graces by simply being immersed in it: from idyll, it becomes a *klimax*, a ladder for physical and spiritual ascent. It becomes a liturgical space, a vast hierotopy, in and through which the pilgrim performs a sort of procession, venerating every relic and icon. Sacred space is activated through movement.

Proskynētaria of Meteora reproduce the same mobile narrative. On the *proskynētaron* of priest-monk Gabriel of Aghiamonē (1786), for example, the landscape nearly entirely disappears in favour of sequential listings of the monasteries the pilgrim is supposed to visit and the relics he is supposed to venerate:

Ἄξια διηγῆσεως εἶναι ἡ μονὴ τοῦ Βαρλαάμου,
ἐξόχως τὰ ἅγια λείψανα μὲ κάμουν νά θαυμάζω.
Ἔχει θησαυροὺς πολλοὺς ἀξίους
ἀπὸ θαυμαστοὺς ἀγίους·
ἐν δάκτυλον Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου,
ἀριστερά χεῖρα τοῦ ἀγίου Ἰωάννου χρυσοστόμου·

...

Εἶναι καὶ ἄλλα ἅγια λείψανα ἄξια εὐλαβείας,
τὰ παρατρέχου ὅμως διὰ τῆς μακρολογίας.
Ἔσεῖς, ὧ εὐλαβεῖς προσκυνηταί, εὐλαβῶς ἀσπαθῆτε
Καὶ ἐξ' αὐτὰ ἀγιασμόν λαμβάνετε ὅπου καὶ εἴσθε.

...

Σύρε λοιπὸν καὶ μὴν ἀμελήσης.
Ἵλα τὰ μοναστήρια νά τὰ προσκυνήσης.
Ἵταν εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον φτάσης,
Ἀπὸ τὴν Ἁγίαν Μονὴν κοντὰ μέλλεις ἀπεράσης.
Κάμε κι αὐτὴν νά τὴν ἐλεήσης⁴⁹.

Landscape is reduced to short and scant mentions of individual topographical features, such as cypresses and other trees growing on the rocks. Most of the attention is paid to the interior of the monasteries and to the key features the pilgrim is expected to engage with in each of them (relics, miraculous icons, and the monks themselves). Only in the introduction mention is made of the rocks, which are used as reminders of God's creative power and mercy:

Πέτρα γὰρ ὑψηλή, πέτρα οὐρανομήκης,
τριάκοντα καὶ πέντε ὀργυῖαις.
Ἵς θαυμαστά τὰ ἔργα σου, δόξαν τό ὄνομα σου,
Θεέ μου, πῶς ἐγίνηκαν εὐθύς μὲ θέλημά σου;
Τίς δύναται καταλεπτῶς νά τό ἐγκωμιάση,
βέβαια πέφτει εἰς ἀπορίαν τὰς φρένας του νά χάση.
Πέτρα γὰρ ἦν θεόκτιστη ἐπάνου, κτίσμα ἄξιο λόγου,
ὅταν ἀπάνου ἀνέβης, βέβαια θαυμάζεις ὅλου⁵⁰.

In other words, from late-Byzantine islands and idealized *loci amoeni*, post-Byzantine Athos and Meteora become sacred icons, as well as 'walkable' icons. Whether with the eyes or on foot, spiritual elevation is to be attained through movement through space.

CONCLUSIONS

Different representations of Mount Athos and Meteora are tied to local topographies, to different authorships and audiences, and to shifting perceptions of holy mountains — from arenas of ascetic struggle, to *loci amoeni*, to pilgrimage sites. Rather than a passive backdrop, in all these cases (even though in different ways) landscape is understood as a pulsating, active presence interacting with inhabitants and visitors and shaping their experience, one mediated through the body as much as through a recurring set of *topoi*: the island, the garden, and the ladder.

Athanasios the Athonite emphasized his heroic effort to build the Great Lavra on Athos — to carve an Eden out of the wilderness. Kalothetos and Grēgoras emphasized the natural beauty of the place and its self-enclosure. The biographer of Athanasios of Meteora emphasized both. All these accounts are underpinned by a notion of insularity: Mount Athos was a quasi-island in the sea; Meteora was an archipelago suspended in the air.

As physical places, Mount Athos and Meteora are characterized by verticality and by the rocky element. Whether the granite of Athos' pyramidal cone, or the sandstone of Meteora's pillars, rock speaks of endurance, of eternity. Yet, while rock and verticality were both central to Byzantine and post-Byzantine representations of Meteora, they found no place in Byzantine *ekphraseis* of Athos-as-*locus-amoenus*. The peak nonetheless made a dramatic return in post-Byzantine *proskynētaria*, as the Holy Mountain was being crafted as a pan-Orthodox pilgrimage destination and spiritual beacon in the Ottoman Empire⁵¹.

Regardless of their emphasis, all these accounts share a common way of seeing the world; one building on pre-existing symbols: the island-garden and the mountain-ladder — Eden and Sinai. This way of seeing operates through repetitions, juxtapositions and superimpositions of *topoi*; it rests on an understanding of the cosmos as a system of symbols which the Creator unlocked in the bible and through which He continued to speak.

Shifting representations of Athos and Meteora also help us reflect on the very nature of mountains and other rocky formations. Of all geographical features, mountains seem to be the most permanent. Their majestic silhouettes arrest our distracted gaze. Hard rock transcends human temporariness. It is an absolute mode of being. Mountains stand still in their place. Mountains outlive human lives; they challenge the eons of time. And yet, as this journey through Byzantine *ekphraseis* and post-Byzantine topographic engravings shows, mountains are also liable to transformation. Perhaps more than any geographical feature, mountains are wondrous collaborations between the earthly matter and the human imagination. Their visibility is a matter of perspective.

NOTES

- 1 *Bernbaum E.* Sacred Mountains of the World. Berkeley, University of California Press, 1996).
- 2 *Steinbock A.* Phenomenology and Mysticism: The Verticality of Religious Experience // Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 13.
- 3 Kosmas envisaged the universe in the shape of a tabernacle. He considered a spherical earth and any other inheritance from the pagan world inappropriate for a Christian audience. On Sinai, Kosmas believed, God revealed to Moses not only the pattern of the tabernacle of the Temple of Jerusalem, but also the structure of the entire universe (Ex. 25–26). The higher part of the tabernacle corresponded to the vaulted heavenly chamber inhabited by God and eternity, whereas the rectangular lower prism enshrined the terrestrial realm of contingency. However, in rejecting the theory that the earth is spherical, Kosmas had some difficulty in explaining the occurrence of day and night. As a solution, he imagined the earthly surface sloping down from north-west to south-East, creating an elevation (i.e. The 'cosmic mountain' dominating the diagram) around which the sun, the moon and the stars revolved (II. 31–34). See *Kominko M.* The World of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 46; *Kessler H.* 'Gazing at the future: The Parousia miniature in Vat. Gr. 699' // Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann / Eds. D. Mouriki-Charalambous, C. F. Moss and K. Kiefer. Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 365–376.
- 4 *Metallinos Fr. G.* 'Paradise and hell according to the Orthodox tradition', text available at: http://www.oodegr.co/oode/esxata/kol_par1.htm (accessed on 21 January 2018).
- 5 *Talbot A. M.* 'Les saintes montagnes a Byzance' // Le sacré et son inscription dans l'espace a Byzance et en Occident / Ed. M. Kaplan. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001, pp. 263–276; *V. della Dora.* Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 147–175.
- 6 *Vita Max. Kavs.* 8.5 AB. See also *Mpalatsoukas S.* Οι άγιοι και τὸ φυσικὸ περιβάλλον. Thessalonica: Mydgonia, 1996, pp. 158–159, n. 126.
- 7 *Cosgrove D.* 'Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea'. // Transactions of the Institute of British Geographers 10 (1985): pp. 45–62; *Wylie J.* Landscape. London and New York: Routledge, 2007.
- 8 *Eliade M.* The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. New York: Harcourt, Brace and World, 1959.
- 9 *Speake G.* Mount Athos: Renewal in Paradise. New Haven and London: Yale University Press, 2002; *Chryssochoides K.* Άγιον Όρος: το σκευοφυλάκιον του Πρωτάτου. Thessalonica: Ekdoseis Agioretikē Estia, 2002; *Mamalakēs I.* Το Άγιον Όρος (Αθως) δια μέσου των αιώνων. Μακεδονική βιβλιοθήκη 33. Thessaloniki: Eteria Makedonikōn Spoudōn, 1971, pp. 48–62.
- 10 See *Nicol D.* Meteora: The Rock Monasteries of Thessaly. London: Chapman and Hall, 1963. The other eighteen monasteries were pillaged and destroyed during the last two centuries of the Ottoman rule, or bombed during the Second World War.

- 11 *Pachomian Koinonia*, II // Ed. A. Veilleux, Kalamazoo, Mich. 1980–1982, 150. 28–34; *Popovich S.* ‘Dividing the indivisible: The monastery space — secular and sacred’ // *Recueil des travaux de l’Institut d’études Byzantines* 44 (2007): 447–464.
- 12 *Athanasios.* ‘Typikon of Athanasios the Athonite for the Lavra Monastery’ // *Byzantine Monastic Foundation Documents: a Complete Translation of the Surviving Founders’ Typika and Testaments* / Trans. G. Dennis, Eds. J. Thomas and A. Constantinides Hero, 245–270. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000, p. 253.
- 13 *Ibid.*
- 14 Liddle and Scott, for example, cite examples of the use of the word νῆσος (Dor. νᾶσος) ranging from the Peloponnese in Sophocles (S. OC696) to the ‘land flooded by the Nile’ (PHib. 1.90.7; Tab. Heracl. 1.38).
- 15 See *Constantakopoulou C.* *The Dance of the Islands: Insularity, Networks, the Athenian Empire, and the Aegean World.* Oxford and New York: Oxford University Press, 2010; *Gillis J.* *Islands of the Mind: How the Human Imagination Created the Atlantic World.* New York: Palgrave MacMillan, 2004. Braudel famously talks about ‘islands that the sea does not surround’, including peninsulas, oases, mountains and other areas whose inhabitants experience isolation. *Braudel F.* *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II.* New York: Harper and Row, 1972, pp. 160–161.
- 16 *Tsamēs I.* *Ιωσήφ Καλοθέτου συγγράμματα.* Thessaloniki: Kentro Byzantinōn Ereunōn, 1980, p. 461.
- 17 *Ael. Ar.* 44.2. These and other similar passages are discussed in *Constantakopoulou,* *The Dance of the Islands*, pp. 20–26.
- 18 *Kalothetos,* *Συγγράμματα*, p. 461.
- 19 *Ibid.*, p. 462.
- 20 Dramatic testimonies of attacks on the peninsula are found in *Philotheos Kokkinos’* *Life of Saint Savvas*, 48–49 and in *Thomas Magistros,* *Επιστολή πατρί και φιλοσόφω Ιωσήφ περί των εν ζη Ιταλών και Περσών εφονών γεγεννημένων*, 6.145.
- 21 *Kalothetos,* *Συγγράμματα*, p. 462.
- 22 *Grēgoras N.* *Historia*, book XIV. All the translations from this work are from *Bojana Pavlovic,* ‘Mount Athos in the historical work of Nikephoros Gregoras’ // *Περίβολος*, vol.1: *Mélanges offerts à Mirijana Zivojinovic.* Belgrade: The Institute for Byzantine Studies, SASA; The Foundation of the Holy Monastery Hilandar, 2015, pp. 309–322, at 311.
- 23 *Ibid.* Athos’ insular perception can also be linked to the canal Xerxes, according to Herodotus, decided to cut on the isthmus after a massive shipwreck occurred off Athos’ stormy point in 492 BC. His goal was have his army cross the isthmus without circumnavigating the peninsula again. The canal collapsed soon after its excavation, leaving no visible trace. Grēgoras mentions the happening, but adapts it to his moralizing narrative on Athos, somehow distorting the course of the events (*ibid.*, p. 312). Travelers’ accounts and mappings of the canal and the isthmus are discussed in *V. della Dora.* *Imagining Mount Athos: Visions of a Holy Place from Homer to World War II.* Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2011, pp. 56–83.
- 24 *Grēgoras,* *Historia*, book XIV (Pavlovic, p. 311).
- 25 *Ibid.*, p. 312.
- 26 In a chrysobull issued in 1312 Andronicus himself called the peninsula ‘a second paradise’ (*Talbot,* ‘Le saintes montagnes à Byzance’, p. 275). Despite constant external threats, fourteenth-century Athos, not only endured, but underwent a phase of revival, thanks to Andronikos and then Stephen Dushan. The only major Byzantine monastic centre that survived (practically untouched) the Turkish conquest of Asia Minor and the Latins, Athos acquired great fame, attracting influential figures, such as Gregory Palamas (Grēgoras’ enemy).
- 27 *Grēgoras,* *Historia*, book XIV (Pavlovic, p. 311).
- 28 Part of Book XVI of his *Historia* and then of his *Antirrētika*, this *ekphrasis* is one of Grēgoras’ longest geographical descriptions. On the difference between the two versions, see *Pavlovic,* ‘Mount Athos’, pp. 317–320.
- 29 *Grēgoras,* *Historia*, book XIV (Pavlovic, p. 313).
- 30 *Pavlovic,* ‘Mount Athos’, pp. 315–320.
- 31 For example, in sixteenth-century representations of the Last Judgement, such as Theophanēs Strelizas’ frescoes in the *katholiká* of various monasteries of Athos and Meteora, the Garden of Eden is often pictured as a distinct space surrounded by high walls (e.g. The frescoes in the monasteries of Saint Nicholas Anapausa, Meteora and of Dochieariou, Mount Athos). Other examples are discussed in *Maguire H.* ‘Paradise withdrawn’ // *Byzantine Garden Culture* / Ed. A. Littlewood et al. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2002, pp. 23–35.
- 32 *Dolezal M.* and *Mavroudi M.* ‘Theodore Hyrtakenos: Description of the garden of St. Anna and the *ekphrasis* of gardens’ // *Byzantine Garden Culture*, pp. 105–158.
- 33 *Ibid.*, p. 143–44. The epithet ‘Το περιβόλι της Παναγίας’ is first documented in the *Patria* corpus.
- 34 See *V. della Dora.* ‘Mapping a holy quasi-island: Mount Athos on early Renaissance *isolarii*’ // *Imago Mundi*, 60 (2008): 139–165; on island books in general, see *Tolias G.* ‘Isolarii, fifteenth to seventeenth century’ // *The History of Cartography* / Ed. D. Woodward, vol. 3:1. Chicago: University of Chicago Press, 2007, 263–284 and *Lestringant F.* ‘Îles’ // *Géographie du monde au Moyen Age et à la Renaissance* / Ed. Monique Pelletier. Paris: CTHS, 1989.
- 35 The *skētē* was called Μηλέα, though, writes Athanasios’ biographer, ‘it was impossible for apple trees to grow there, because of the cold’ (*Lampros S.* ‘Συμβολαί εις την ιστορία των μονών των Μετεώρων’ // *Neos Ellenomnēmōn*, 2 (1905): 67–68).
- 36 *Ibid.*, pp. 69–70.
- 37 *Ibid.* p. 73.
- 38 *Greenfield R.* *The Life of Lazaros of Mt. Galesion: An Eleventh-Century Pillar Saint.* Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2002.

- 39 *Lampros*, ‘Συμβολαί’, pp. 81–84.
- 40 *Ibid.*, p. 81.
- 41 The Kievan pilgrim Vasilij Gregorovich Barskij, for example, on several occasions reports the dire conditions of some of the monasteries and the large number of monks who were sent abroad on these missions (*Mpariski B. Βασίλη Γκριγκορόβιτς Μπάρσκι: τα ταξίδια του στο Άγιον Όρος, 1725–1726 και 1744–1745* / Ed. P. Mylonas. Thessaloniki: Agioreitikē Estia and Benaki Museum, 2009. Likewise (though on a microscale), in the last quarter of the eighteenth century the abbots of some of the Meteora monasteries sent circulars to ‘all Christians’ and took relics ‘on tour’ to raise money for the preservation of their impoverished foundations (*Nicol, Meteora*, p. 171). On alms-begging missions and the function of engravings, see *Papastratou D. Paper Icons: Greek Orthodox Religious Engraving, 1665-1899*, 2 vols. Athens: Papastratos S. A. Publications, 1990.
- 42 A 1713 anonymous engraving is explicitly titled ‘Theatron Sancti Montis Athonos’. The theatre was a common trope for late Renaissance maps and atlases printed in Venice, where the engraving was produced. On the ‘overlapping topographies of Sinai and Mount Athos in post-Byzantine engravings, see *V. della Dora*. ‘Turning holy mountains into ladders to heaven: Overlapping topographies and poetics of space in Post-Byzantine sacred engravings of Sinai and Mount Athos’ // *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St. Catherine’s Monastery in the Sinai* / Eds. S. Gerstel and R. Nelson. Turnhout: Brepols, 2011, pp. 505–535.
- 43 *Lavriotēs Fr. N.* ‘Η Θεοτόκος εις τὸ Άγιον Όρος δια τῆς θαλάσσης’ // *Άγιον Όρος και θάλασσα* / Ed. Th. Pazaras. Thessalonica: KEDAK, 2003, pp. 17–21.
- 44 Unlike the rich archive of sacred topographic engravings of Sinai and Mount Athos, only a single original engraving of Meteora has come down to us. It is dated 1782 and was executed by Monk Parthenios of Elasson. One of the original engravings is in the museum of Megalo Meteōron. The other exemplars, apart from one in the monastery of St Paul on Mount Athos, are dispersed in private collections. Also known are two late nineteenth-century lithographic derivatives. Reproductions of topographic engravings of the three sites are found in *Papastratou*, *Paper Icons*.
- 45 After the insular topos discussed earlier in the context of Mount Athos.
- 46 See, for example, the illustration in Athens, Byz. Museum cod. 121, f. 3v, which is reproduced in *Kadas S. Οι Άγιοι Τόποι: εικονογραφημένα προσκυνητάρια, 17-18ου αι.* Athens: Karon, 1998, p. 36.
- 47 *V. della Dora*. ‘Mapping pathways to heaven: a topographical engraving of Meteora (1782)’ // *Imago Mundi*, 65 (2013): 215–231.
- 48 ‘So if you wish, do *ascend* Athos from there/ otherwise get up early and *descend* [all the way down] to Lavra./ *Walk fast*, go to Kerasiá/ [and] as you *climb up*, spend one night at Panaghiá./ Then quickly and piously, with toil and fasting/ do *ascend* Athos with greatest eagerness/... then *descend* once again to Panaghiá’. *Kommēnos I. Προσκυνητάριον του Αγίου Όρους του Άθωνος*. Venice: Para Nikolaō Glykei tō ex Iōanninōn, 1745[1701]); my emphasis.
- 49 ‘The monastery of Varlaam is worthy of narration,/ the holy relics fill me with wonder./ There are many treasures worthy/ of wondrous saints:/ a finger of John the Forerunner,/ the left hand of saint John Chrysostom/ ... There are other holy relics worthy of piety,/ [but] I skip over them for the sake of time./ Oh you, pious pilgrims, kiss [them] with piety/ and take their blessing wherever you are/ ... Then move on and do not neglect to visit all the monasteries./ When you get to Saint Nicholas, you will pass by Aghia Monē./ Go there as well and leave your alms’ (*Sōphianos D. ‘Ιερομονάχου Γαβριήλ Αγιαμονήτη, ανέκδοτο προσκυνητάριο των μονών Μετεώρων (1786)’* // *Trikalina*, 6 (1986): 17–18, 21 [vv. 40–55, 137–141]).
- 50 ‘It is a rock high indeed, a rock shooting up to heaven./ 35 fathoms (about 210 feet) [high]./ How wondrous are Thy works, glory be to Thy name./ my God, how did they come into being straightaway at your command?/ Who tries to praise them in detail./ of course falls in doubt on whether he might lose his mind./ It is a God-built rock, a craft worthy of speech./ when you ascend to its top, of course, you can admire it all’ (*ibid.*, vv. 4–11 [p. 15]).
- 51 The garden imagery prominently reappears later in the eighteenth century, in Kaisarios Dapontes’ *Garden of Graces*, an autobiographical poem written between 1757 and 1765. It is worth noting that Dapontes, a monk from the monastery of Xēropotamou, was himself involved in a long alms-begging mission that lasted eight years and took him to the Danubian principalities. See *Aggelomatē-Tsougarakē E.* ‘Το φαινόμενο της ζητείας κατά τη Μεταβυζαντινή περίοδο // *Ιόνιος λόγος* / Ed. Th. Pylarinos. Corfu: University of the Ionian, 2007, pp. 247–293.

Вероника делла Дора

(*Royal Holloway, University of London*)

От Святой горы к святым скалам: иеротопия пейзажей в монастырях Афона и Метеоры

В «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, иллюстрированном космографическом трактате VI в., мы встречаемся с необычным образом мира и вселенной. Земля изображена не в традиционной сферической форме, как ее представляли древние греки, и не как круглый «мировой остров» западных средневековых *mappe mundi*. Вместо этого автор изобразил космос в форме скинии. Козьма считал сферическую землю и любое другое наследие языческого мира неподходящим для христианской аудитории; истинно христианская космография, утверждал он, должна основываться только на Писании. Козьма полагал, что на Синае Бог не только открыл Моисею образ скинии для Иерусалимского храма, но и показал ему структуру вселенной (Исх. 25:26). Верхняя часть скинии соответствует своду небесных палат, где обитает Бог и вечность, тогда как прямоугольная нижняя призма заключает в себе земное царство. Изображение включает прямоугольное пространство ойкумены, окруженное океаном и находящееся в тени огромной горы, за которой два ангела проносят солнце, исчезающее за ней каждый вечер.

Хотя трактат не оказал существенного влияния на средневековые представления о мире, которые по-прежнему состояли из наложения библейских идей на древнегреческие космографии, он, тем не менее, дает ценную информацию о византийских сакральных географиях и об отношениях между творением и Царством

Небесным. В географическом воображении Козьмы земной рай являл собой замкнутый сад, расположенный на восточной оконечности нижней призмы и отделенный от ойкумены непреодолимым океаном; это был своего рода остров, недостижимый для человечества. Однако диаграмма Козьмы напоминает читателю, что в центре внимания каждого христианина должен быть не отдаленный земной рай, а скорее Царство Небесное; другими словами, не физическое место, а состояние души, достигаемое посредством духовного восхождения.

К моменту составления «Топографии» горизонтальный, замкнутый Эдемский сад и вертикальная гора, простирающаяся до небесного свода, давно стали мощными символами и метафорами — от «Лука духовного» Иоанна Мосха до «Лествицы» св. Иоанна Лествичника (оба VI в.). Центральность этих двух изображений, или *topoi*, сохранялась на протяжении всего средневековья. В частности, как я показываю в статье, эти два пространства соединились в одном из наиболее характерных образов византийского православного христианства: святой горе.

В период между V и XI вв. по всей империи несколько не-библейских святых гор стали прибежищем отшельников, а затем и организованных монашеских общин. Подходя синоптически, то есть с точки зрения Бога (или картографии), эти горы выглядят как узлы обширной географической и духовной сети, простирающейся от Балкан до Малой Азии и Египта. Эта статья посвящена двум наиболее известным балканским узлам сети священных гор: Афону и Метеорам. Афон — первая и самая большая христианская святая гора в Греции, известная просто как Святая Гора, или, по словам биографа преп. Максима Кавсокаливииота, «цветок гор». Хотя формально Метеоры — не гора, это последний византийский монастырский комплекс и второй по величине в Греции. Под властью Османской империи оба места получили известность как основные направления паломничества и сохранились в таком качестве до наших дней.

В этой статье рассматриваются два объекта в двух разных ракурсах: горизонтально, как сады или острова, связанные друг с другом историей; и вертикально, как духовные лестницы или аскетические ландшафты. Под «аскетическим ландшафтом» я имею в виду не только пространство с определенным набором физических элементов (таких как келья, церковь, монастырь). Я также имею в виду особый способ видения — иеротопию в широком смысле. В отличие от пространства и места, ландшафт — это визуальная концепция. Она подразумевает присутствие наблюдателя, смотрящего извне и «задающего рамки». Таким образом, ландшафт, подобно иеротопии, определяется через ряд напряжений: между наблюдателем и наблюдаемым, между существом и перформативностью, между местом и пространством, между близостью и удаленностью, между реальностью и воображением. Однако можем ли мы сказать, что византийцы и их преемники смотрели

на землю и горы так же, как мы сегодня? Менялось ли их восприятие со временем? Сад-остров преобладал над лестницей или наоборот? и вообще: имела ли значение география как таковая?

Афон и Метеоры — удачные отправные точки для решения этих вопросов. Гора Афон — это 50-километровый полуостров в северной части Эгейского моря, увенчанный конусовидной горой высотой 2033 м, поднимающейся из моря. Метеоры — это комплекс гигантских столбов из песчаника общей площадью 4 км², возвышающийся над плоской равниной Фессалии и достигающий 400 м в высоту. И Афон, и Метеоры обладают удивительным набором великих священных особенностей. Они словно прерывают обычный видимый горизонт тех, кто приближается к ним. Используя слова Мирче Элиаде, они оба представляют собой выдающиеся «оси мира».

Помимо потрясающих пейзажных эффектов, эти два места имеют сходную духовную традицию и тип истории: прибытие отшельников, организация неформальных сообществ, основание общежительного монастыря, основание других общежительных монастырей и подчинение существующих скитов и единичных келий отшельников монастырскому управлению, превращение всего региона в место для организованного паломничества. Каждому из этих этапов соответствует тот или иной уровень трансформации и восприятия ландшафта.

Афон был впервые освоен отшельниками в IX в., Метеоры, вероятно, в XI в. Ранние афонские отшельники жили в пещерах и хижинах и питались, в основном, лесными продуктами. В Метеорах отшельники также нашли убежище в многочисленных пещерах, прорезающих столбы из песчаника. Поэтому их влияние на ландшафт было минимальным. Однако ситуация изменилась с основанием общежительных монастырей. Св. Афанасий покинул гору Киминас в Малой Азии и в 963 г. основал Великую Лавру в одном из самых труднодоступных мест Афона. Остальные девятнадцать монастырей появились в течение следующих шести веков, навсегда преобразовав ландшафт полуострова. Четыре века спустя другой монах по имени Афанасий покинул Афон из-за неоднократных пиратских набегов и переехал в Фессалию. В 1356 г. он основал Спасо-Преображенский монастырь на вершине самой большой из скал Метеор, Платис Литос. За этим последовало появление еще двадцать двух монастырей (хотя на сегодня сохранились только шесть из них).

Афонские монахи сформировали новый ландшафт. Монахи Метеор преобразовали сами скалы. Афанасий Афонский и Афанасий Метеорит покинули предыдущие святые горы в поисках большего духовного покоя, одной из предпосылок которого было отделение от окружающего мира. Такое удаление от мира обычно отмечалось в ландшафте четко очерченными границами, чаще всего — высокими стенами монастырской территории. В случае гор Афон и Метеор, в отличие от других византийских святых гор, эти гра-

ницы были естественными. Гора Афон была отделена от остального мира по периметру береговой линии; Метеоры — благодаря высоте самих скал. Афонские монастыри были защищены морем и укрепленными стенами; основания Метеор были естественным образом защищены высотой. Это были острова, подвешенные в воздухе (как подсказывает само название «Метеоры» — от глагола *meta-airō*).

Различные изображения горы Афон и Метеор привязаны к местной топографии, имеют разное авторство и предназначены для разной аудитории, а также отражают перемены в восприятии природы: от арены аскетической борьбы до *locus amoenus* и места паломничества. Вместо пассивного фона во всех этих случаях (хотя и по-разному) ландшафт понимается как пульсирующее, активное присутствие, взаимодействующее с жителями и посетителями, формирующее их переживания, одно из которых опосредовано через тело так же, как через повторяющийся набор топосов: остров, сад, лестница.

Афанасий Афонский подчеркивал свои героические усилия по строительству Великой Лавры на Афоне. Калотетос и Григора подчеркивали красоту самого места. Биограф Афанасия Метеорита сделал акцент и на том, и на другом. Все эти аспекты усилены идеей замкнутости своеобразного острова: гора Афон была квази-островом в море; Метеоры были архипелагом, парящим в воздухе.

Как физические места, Афон и Метеоры характеризуются вертикальностью и скалистостью. И гранит пирамидальной вершины Афона, и песчаник столбов Метеор говорят о крепости, о вечности. Эти понятия превосходят временность и слабость человека. Тем не менее, хотя в византийских и поствизантийских репрезентациях Метеор подчеркивается вертикальность скал, эта черта пейзажа не нашла места в экфрасисах XIV в., относящихся к *locus-amoenus* Афона. Все же коническая вершина попала в поствизантийский проскинетарий (*proskynētaria*), поскольку Святая Гора создавалась как всеобщий центр православного паломничества и духовный маяк в Османской империи.

Независимо от расстановки акцентов, все эти рассказы и репрезентации демонстрируют общий взгляд на мир, основанный на предыдущих историях и изображениях; этот взгляд проявляется через повторения, сопоставления и наложения топосов; и, наконец, он подчеркивает преемственность, несмотря на временные разрывы, — преемственность и интеграцию во Вселенной, единую систему символов, через которую продолжает говорить Создатель.

Iakovos Potamianos

Byzantine Church Space: a Holy Mountain of Light and Shadow

INTRODUCTION

This paper investigates the relationship of the peculiar atmosphere observed in Byzantine churches of various periods to certain theories advanced by Plato found in his dialogue “Timaeus”. This dialogue is considered crucial to the understanding of the surrounding cultural ambiance within which the complex Byzantine lighting designs took place, a subject which this author has been investigating for more than twenty years. The ideas of Plato regarding the nature of space and matter presented in Timaeus provide a basis for the comprehension of the intellectual construct behind the gradual building of the spatial composition of the Byzantine church which affects the senses and the psychology of the visitor in such a pervading manner. These shrewdly calculated perceptual effects seem to have been based on an extensive observation and study of psychological and gnostic functions apart from the scientific and technical knowledge required for their realization. Evidence of such profound observations may also be found in Aristotle’s “Poetics” and the tragedies which it studies. The Byzantine church is a realization in built form of the capacity of moving the human psyche, developed over centuries of studying methods for attaining it. The church core is not just another building interior but a cautiously developed organization of space and matter that is gradually built up from a broad base to a culmination composed of spatial ensembles presented in chiaroscuro effects. It forms a holy mountain built up of the highest and holiest matter that can exist; of space and light considered to be most sacred and an integral part of the divine nature¹.

In previous work this author has been able to reach a technical comprehension of the design issues involved and the manner in which they have been resolved. He has been able

to relate it to concrete liturgical requirements and to some philosophical concepts developed in classical and late antiquity. This study, however, aims at connecting the perceptual feats observed in a Byzantine church to what was considered to constitute the fundamental knowledge of physics of the period.

This connection is considered important for two reasons. First, because Plato’s theories form the basis of Neoplatonism of the 3rd c. AD, which is closely associated with Christian theology, and secondly because this particular dialogue was considered as the most fundamental work of physics well into the 12th c. AD.

THE NATURE OF BYZANTINE CHURCH SPACE

Byzantine churches vary considerably in form. This appears natural since they have been developed in different regions and eras. What they seem to have in common, according to some scholars, is that they have been designed from the inside out, that is, as an interior space rather than as an exterior form². The idea of designing a space rather than a form is a challenging one even in present day since it is hard to define what space is, let alone describe and handle its qualities.

But what does this really mean? Is it not true that any space may be defined as such only by the outlines of the surfaces that contain it? And are these outlines anything but form? Would space be present without the forms that surround and contain it? Would space present itself in the absence of such forms? What is space? Is it a mere void? And if it is not, what other things is it made of? And if there are such things, do they belong to the perceptible world or are they part of the world of imagination? And, in any case, may they be buildable in some sense?

Such questions lead gradually from issues that may be part of the poetic and philosophical realm to visual and practical aspects and considerations. Architecture even if initiated by a poetic vision must acquire a final material form; and it may be interesting to follow this evolutionary process in the conception and development of the Byzantine church.

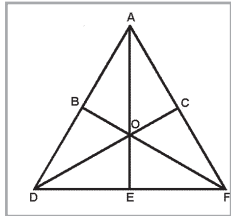
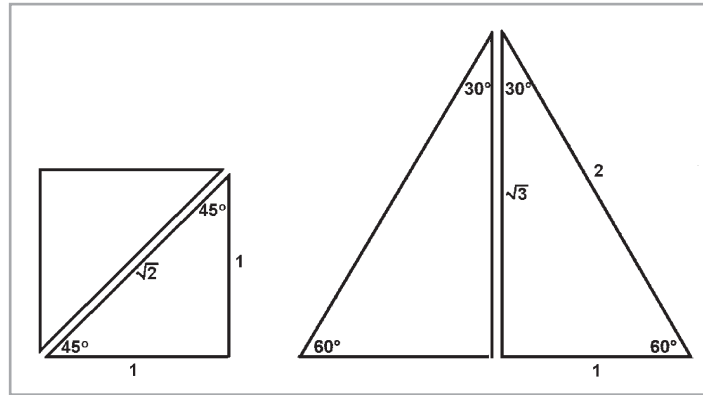
Using the aforementioned idea — that the church was designed from the inside out — as a springboard, it will be sought to reach an understanding first, of whether this may be founded on concepts of space prevalent in the period and second, to detect the relationship of the concept of space in antique science to common perception. To do so, an inquiry will be made into the nature of space as conceived in modern times and connections will be drawn to certain antique conceptions.

THE NATURE OF SPACE

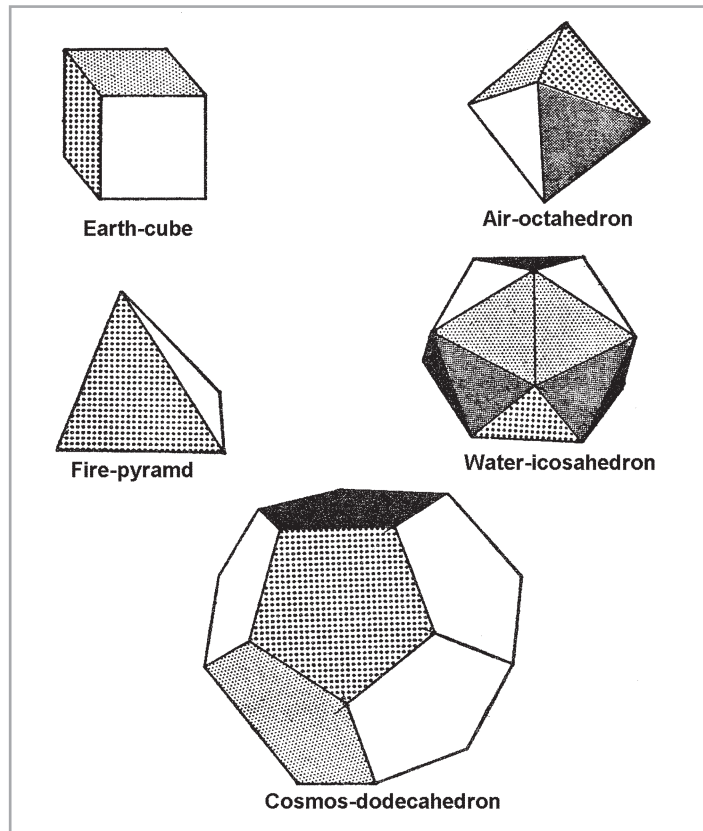
Let us consider the nature of space in physics before considering the perception and experience of space. Such a discussion might help to clarify some of the principal ideas.

When Isaac Newton (1642–1726) conceived his theory of gravitational attraction between celestial bodies, he also assumed that space was void and

1. Two types of right-angled triangles compose the four elements of matter



2. Three pairs of right-angled triangles of the second type combine to generate an equilateral triangle. The equilateral triangle forms, in turn, all elements except for the element of earth



3. Each earth particle is a cube composed of 2 isosceles right-angled triangles of 45 deg., per square surface (total of 6 square surfaces and 12 triangles). The fire particle is a tetrahedron composed of 4 equilateral triangles (total of 4) each of which is composed of 2 right-angled triangles (total of 8). The air particle is an octahedron made of 1 equilateral triangle per surface (total of 8). The water particle is composed of 20 equilateral triangles, which are in turn composed of 40 right-angled triangles. The cosmos is composed of 12 regular pentagonal surfaces, each of which is composed of 5 equilateral triangles (total of 60), each of which is in turn composed of 2 right-angled triangles (total of 120)

absolute³. Important scientists of his era spoke against his ideas of a universe made up of independent objects and an absolute spatial void. The Dutch physicist Christiaan Huygens (1629–1695) and the German polymath Gottfried Leibniz (1646–1716) held that instead, there seems to exist some kind of a field of relationships or forces that is in effect⁴. In fact, this was found to be true in the Albert Einstein/Mileva Marich theory of special relativity (1905). This theory led modern science conceive of space as a substantial entity that possesses a form of its own which may be altered under certain conditions, that is, space may be bent.

Since then it is known, what was sensed a long time ago (that space is pervaded by energy) is determined by relationships and is not a mere void. From the point of view of philosophy and aesthetics it seems that comparable ideas present certain timelessness and have already existed in some form. They were expressed, though, quite differently.

Various ancient philosophers considered the issue of space such as Hesiod, Archytas, Democritus, Gorgias and others⁵, but it was Plato (c. 428-c. 348 B.C.) that began a systematic effort to describe what it is, in his dialogue “Timaeus” written in c. 356–358 B.C.

He claimed that form was made of small particles that made up larger formations. Deep down in their core these particles possessed a geometric order made up of right-angled triangles (Fig. 1, 2). These triangles formed surfaces, which enclosed space. Based on the manner these triangles were combined, the four elements of matter (fire, water, air and earth) were produced.

So according to this view there is space enclosed within matter⁶ (Fig. 2). According to his theory each element acquired a certain geometrical form which was akin to the four elements of nature. For instance, the element of earth was cubic. This cube contained smaller subdivisions, which were of the same type, i.e., smaller cubes, and these even smaller ones and so on. But these ever-smaller cubes still contained space. This concept had a particularly modern ring to it. In modern physics the atom, for instance, is composed primarily of space.

In Plato’s theory the four elements possessed distinct solid geometrical forms. Their geometries depended on the ways the triangles were combined (Fig. 3). He did this because he was confident of the logical constitution of the world and consequently of the logical (i.e. mathematical) structure of matter. The particles of each of the four material elements were of cubic or tetrahedral or octahedral or icosahedral form. Each three-dimensional form corresponded to an element on the basis of its perceptual qualities. The earth corresponded to the cube because of its perceived stability; the fire to the tetrahedron because of its continuous upward tendency and sharp, penetrating character; the air to the tetrahedron because it was also penetrating but did not seem to have a base appearing as pendent or hanging in space; the water was associated to the icosahedron because this solid exhibited a more flowing nature due most probably to its more obtuse solid angles.

It is a remarkable coincidence that although there are many polyhedra only a few of them are regular, that is, made of faces and solid angles that are all exactly the same. The correspondence of the existent number of convex polyhedra to the elements was not precise, however. There was one regular polyhedron unaccounted for by the four elements that made up the world. This was the dodecahedron which was not associated with any single element but with the overall formation of the Universe or Cosmos. The fact that the dodecahedron was picked as the one to correspond to the cosmos was due most probably to the fact that it was made of faces that were of a greater number of vertices than the triangle. The polygonal faces of the dodecahedron were regular pentagons while the rest of the Platonic solids, with the exception of the cube, were made of triangular faces. The regular pentagons, of course, were still made of triangles. The fact that Plato thought that there were only four elements and five regular solids and assumed that must have existed some kind of connection between them was pure chance, but it seemed to work nicely.

Moreover, the elements, Plato claimed, were not neatly stowed away according to their type but they were mixed within the cosmos, and this conglomeration of material particles because of their differing forms generated gaps in between, which made it possible for the different elements to coexist and interpenetrate⁷. The potentiality for interpenetration made matter susceptible to transformation⁸.

This concept of continuous transformation due to interpenetration led Plato to another major idea or principle. It was within space that the continuous transformation of the elements took place and for this reason space was called the “receptacle of becoming”⁹. The elements could not be viewed as constant and thereby should not be considered as “things” but as qualities since they incessantly changed from one to another. Only space could be considered as a “thing” because it was the stable receptacle within which all changes occurred leaving it unaffected¹⁰. Once the principle of stability was established as the qualifier of “thingness”, Plato proceeded in defining space in more detail. Stability seemed to be equivalent to reality, especially considering that the concept of ultimate reality was also associated with his world of ideas, which were constant and unaffected by the material world.

He argued that the receptacle must be characterless because “if it is to receive every kind of character must be devoid of all character”. This receptacle, he said, may be described as “invisible and formless, all-embracing, possessed in a most puzzling way of intelligibility, yet very hard to grasp”. Although invisible, formless, and devoid of character it could become intelligible. It became sensed through its capacity to acquire character indirectly. He identified it as “a kind of neutral plastic material on which changing impressions are stamped by the elements which enter it, making it appear different at different times”. So, “...the part of it which has become fiery appears as fire, the part which has become wet appears as water, and other parts appear as earth and air in so far as they respectively come

to resemble them”¹¹. Another interesting notion was that within space the similar elements tended to assemble together as a result of movement and inner unrest. Space tended to operate as a sifting device which made this process of assemblage possible. Consequently, this otherwise constant and apathetic receptacle exhibited three key characteristics. First, it could be tinged by whatever element was prevalent in it; second, it allowed the same element particles to gather and unite; and third it possessed a discriminatory capacity. All three notions are essential to the discussion of the Byzantine church that will follow.

Plato’s *Timaeus* was the main source for the understanding of space until the mid-12th century A.D. Only then was it gradually substituted by Aristotle’s “*Physica*” (written later in the 4th c. B.C.)¹². These Platonic ideas were later adopted by the Neoplatonists and developed further.

Plotinus (203–270 A.D.), a loyal follower of Plato and one of the founders of Neo-Platonism, elaborated further on the subject. He made the curious claim that a form may not be anything but ugly (in Greek *a-schemon* = shapeless or formless), unless pervaded by divine light¹³. Plato’s intuition to perceive matter not as something solid but as something consisting of points and connections, made up of interpenetrable elements susceptible to rearrangement, served as the base on which Plotinus built the concept of matter as a transparent web which could be penetrated by light and rearranged to acquire form. This could occur because light (i.e. fire) was the most mobile and sharpest of the Platonic elements¹⁴. In Plotinus, the concepts of connectivity and of the presence of energy, on the one hand, are prevalent factors in determining a form’s appearance and, on the other, the Platonic idea that form and space intertwine, and interpenetrate is retained and expanded. A decisive concept here is that any form may acquire its qualities (i.e. beauty) to the degree that they are permeated by the essential energy of light.

This brief journey into the Platonic and the Plotinian concepts of space and matter aims at reaching an understanding of the philosophical milieu of the era that provided the rational structure on the basis of which the decisions of the Byzantine church lighting were made.

This antique system of reasoning reveals an entirely different outlook than usual. To immediate perception, form is material and solid. Nothing can penetrate it without jeopardizing its solidity. Light, especially, is the least probable to penetrate solid matter. In defiance of common perception, the Platonic concepts of element interpenetration and of a neutral receptacle with a potential for character acquisition, are clearly revolutionary. Such a conception of space is dynamic since its properties may be altered while remaining physically stable.

While other aspects of space have been developed by the Byzantines as well, the focus of this study is light. Light, in Plato, is not a separate element but is related to the element of fire. Fire is thought as being of three different types. The first type is “flame”; the second is the “radiation emanating from flame”, which does not burn but provides the eyes with light; the third one is “glow”



4a. Francesco Borromini. San Carlo alle Quattro Fontane, Rome, 1665. Exterior



4b. Francesco Borromini. San Carlo alle Quattro Fontane, Rome, 1665. Interior

left in embers after flame has been quenched. However, in his categorization light is not restricted to its association with fire but relates to the element of air too. Plato states that air is distinguished into a brightest category called “ether”, a muddiest one called “mist and darkness”, and other kinds with no names, produced by the unequal sizes of the triangles¹⁵. The observation that light is entangled with more than one element, that is, fire and air, is rather intriguing. In his mind, light is a complex phenomenon that spans the element categories. It is remarkable, moreover, that the types of air are categorized depending on the manner in which they carry through, the light radiation. Therefore, on the one hand, light becomes a decisive factor in defining the element of air and, on the other, light itself is more complex than a single element depending both on the source (fire) and on the medium (air) through which it is transmitted.

EXPERIENCING SPACE

In experiencing architecture, it is common to speak of qualities that presuppose an energetic involvement with space. The composition and adjustment of the qualities of space and form constitute the foremost objective of architecture. This objective supersedes by far the practical, utilitarian aspect of buildings and raises architecture to the realm of the arts. In such a state architecture is possible to influence the human psyche and lead the spirit to subtler levels of experience.

For instance, in the Baroque architecture of the 17th century Francesco Borromini (1599–1667), following guidelines of the Catholic Church, invented forms and spaces in order to exert a magnetic attraction; an attraction that would leave the visitor no choice but to return¹⁶ (Fig. 4a, b). Whether he achieved this objective or not is not so much what matters, as the very fact that he imagined it to be possible.

BUILDING UP THE CHARACTER OF SPACE IN THE BYZANTINE CHURCH

Considering the Byzantine church, it would be erroneous to suppose that a replication of the geometry of its principal forms in a new church would result in the creation of a similar interior atmosphere. Modern Christian orthodox churches, that often imitate superficially the morphology of Byzantine ones, do not possess a remotely similar atmosphere. It leaves one wondering how this could be possible. Were there perhaps any secrets that modern architects do not comprehend or is it merely the patina of time that has imbued those churches with a certain mysterious atmosphere?

The ideas discussed above, among others developed in the philosophical realm, had in fact generated a milieu within which the actual designs by Anthemius had been invented. The character of the interior was carefully and gradually built up. Through these designs he became capable of generating a spatial experience never before encountered in an interior space. This became the object of spirited descriptions by the historian Procopius and the poet Paul the Silentiary.

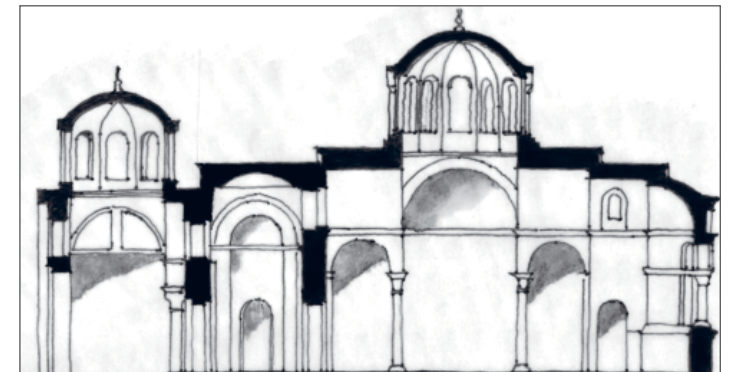
In our previous research we have established that the Byzantine Church the major issues involved were aesthetic rather than constructive¹⁷. From the Platonic concept, that space itself is characterless but acquires character from the element prevailing in it and the Plotinian idea that light is the element most akin to the divine nature one understands that the character that this space ought to acquire was not defined by just any light entering space. The light in the church interior should conform to further qualifications. It ought to fulfill a number of aesthetic¹⁸ and dogmatic requirements in order to bestow space with a character suitable to the divine nature it was hosting. This character should be built up systematically in order to affect the experience of the observer.

The dome, as space, determines the distribution of subspaces, of light, and of perceptual forces. It is revealed in all its glory only to those who are admitted in the main church¹⁹. As space is perceptually supported by subspaces that are proportional to it and appear to hold its weight. A sensation of a slow build up

5. Small Metropolis Church, 13th c. Athens



6. Theotokos Church, 9th–12th c. Constantinople (after Fletcher B. *A History of Architecture*. Oxford, 1998). The careful and gradual proportioning of the subspaces is evident. In this way the culminating effect appears effortless and natural



is provided and a ritual ascent from the lower to the upper voids is attained. The proportions of voids were of the utmost importance because they projected this character of cautiously scaled gravity through their slow ritualized progression. They formed a spatial gesture expressing this grandiosity as a naturally and effortlessly growing presence. The subspaces were of lower height and they expanded towards the base of the main space outwards (Fig. 5, 6).

Regarding the distribution of light, the dome is intensely lit. It is more luminous than any other space. Besides intensity, there are further qualities of light that build up



7. Iviron Monastery, Mt. Athos 11th c.

the character. One important quality is that the light in the dome is not fleeting, passing; it is not there just to attract attention for a short period of time, but it gathers and stays there. It realizes Plato's contention that each particle of an element assembles with all other particles similar to it. The pendentives and the dome are more intensely lit than the rest of the surfaces and the light is distributed centrally from the apex to the surrounding areas of the dome. It is as if the luminosity were generated from nothingness stemming from the four lower points of the pendentives sprouting up to a round shape which appears like a mirage hovering above (Fig. 7, 8, 9).

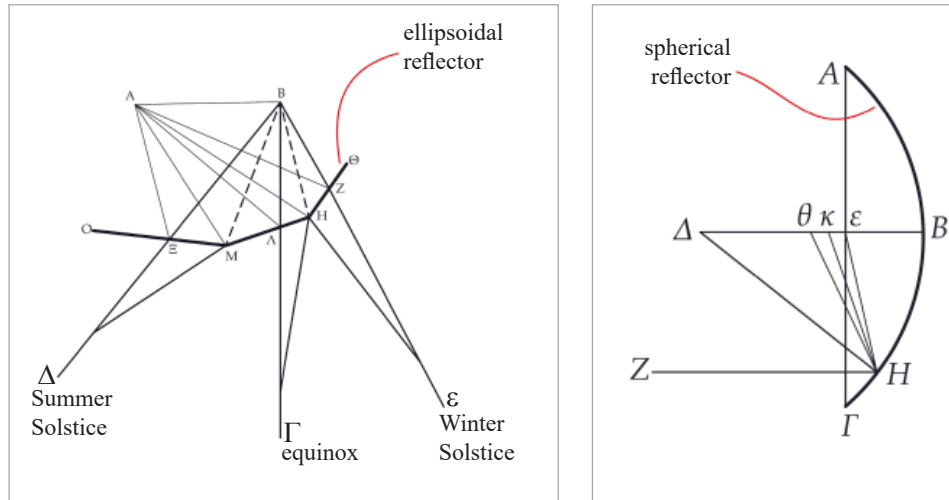
Another quality of light is its uniformity; as if it were generated within the dome²⁰ rather than coming from the outside. It is perceptually emphasized because it becomes



8. Kapnikarea church, Athens, 11th c.



9. Gregoriou monastery, Mt. Athos



10. Anthemius' ellipsoidal reflector

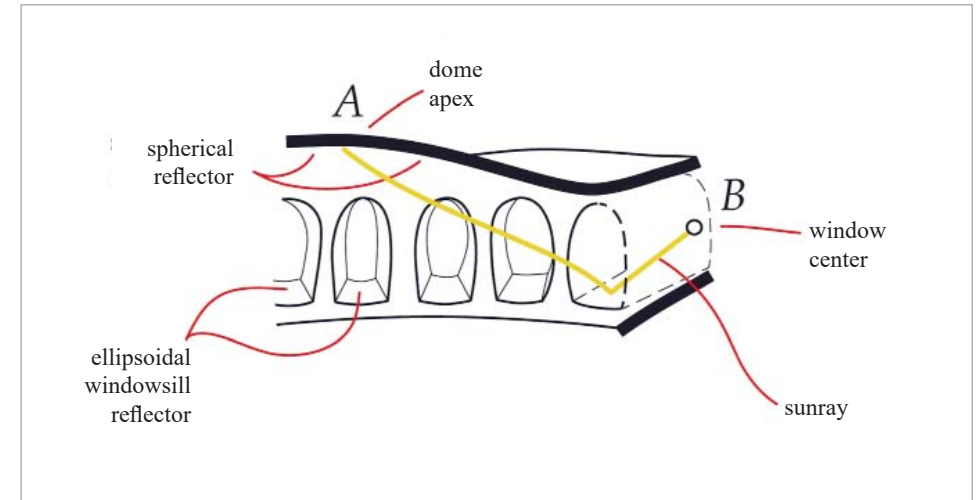
11. Anthemius' spherical reflector

centrally distributed, with the apex being the brightest area. Still another quality is that it is lasting; it stays there for as long as there is daylight.

This type of light was accumulated and mounted on the highest part of the church. This was the light that was more “ethereal” in Plato’s terms. It had an airy quality and was most penetrating and relating to the Plotinian super-essential beauty, not perceptible by human eyes.

In order for this to occur, great scientific effort has been put to work. The lighting of the dome was achieved through a specifically devised geometry and the employment of reflective surfaces. Anthemius exhibited a keen interest in a special branch of geometry, called ‘catoptrics’²¹, having written a treatise on the subject entitled ‘Peri Paradoxon Michanimaton’²².

In this treatise, composed of various reflector designs, the very geometrical problem needed for lighting the dome may be found. This particular reflector was able to reflect light towards one particular spot, regardless of the location of the sun in the sky. It was an ellipsoidal reflector that would look like the internal surface of an eggshell (Fig. 10). It is clear that he intended it for Hagia Sophia²³. With such a reflector placed on the dome windowsill of a dome window, reflected sunlight would be directed towards the dome. Each ray passing through the window center that would hit the windowsill would be sent to the dome’s apex. At any one time, half of the forty windows would send a portion of their



12. Combination of the two reflectors

light directly to the apex. Thus, the apex would become exceptionally bright at all times, acquiring great brilliance in accordance with its religious significance.

If this were the only reflector employed, however, apart from the apex the rest of the dome would remain dark. And, although this would be no small achievement, the sensation would not be all embracing. The original dome of Hagia Sophia against all sound practices, was shallow. From a structural viewpoint this shallowness posed serious problems because of the considerable lateral structural forces it generated. It seems that the only reason for the choice of such a peculiar curvature was for receiving more light into the dome.

In order to reach the form of the dome curvature, Anthemius had studied the behavior of light in a second three-dimensional reflector. This time the main issue was to generate multiple reflections within the reflector itself (Fig. 11). This problem is found in Anthemius’s “Fragmentum Mathematicum Bobiense”²⁴.

These two reflectors were meant to work together (Fig. 12). The first ellipsoidal reflector, located on each windowsill, would send the sunrays that would pass through the window center to the apex of the dome. All sunrays, not passing through the window center, would be reflected at a very oblique direction. The second reflector, which corresponded to the shallow dome itself, would receive these oblique rays and because of its shallow curvature would compel them



13. Anthemius' original dome in a three-dimensional computer simulation of light distribution by Robert Latsko

to bounce repeatedly within the dome, not allowing them to escape. The secondary and tertiary reflections would flood the dome with light, rendering it uniformly illuminated, while the apex would be brilliant since it would have received reflected light from the maximum number of windows (about twenty at any one time). Therefore, the combination of these two reflectors would capture sunlight from any position of the sun in the sky, direct it towards the dome, and trap it within it.

With this configuration, no ray would be let to penetrate directly into the space but would enter the dome only after at least one reflection. The light that this dome would receive would come solely from the ellipsoidal reflectors. This would generate the impression of a certain glow seemingly born within the church (Fig. 13). No other light apart from the reflected light coming from the dome windows would be allowed to penetrate. That is, no direct light would ever penetrate to reach the areas below the dome ensemble.



14. Kapnikarea church, 11th c., Athens. Darkness prevails. Intense contrasts of light and darkness. The lower parts of the church seem to be carved out of darkness

This light would not come into contact with anything material of the world below and consequently would cast no shadows²⁵, thus presenting the visual properties of the divine or uncreated light.

Comparing the dome existing today²⁶ to the original dome, as well as to the shape derived from Anthemius' spherical reflector design, it has been found, on the one hand, that the current dome is much taller and on the other that the original dome²⁷, as described by historians of the period²⁸, and Anthemius' design²⁹, were much shallower, and the latter two were identical³⁰. The comparative placement of the three images, revealed that light reflections generated would also achieve the illumination of the pendentives.

As the gaze moves below this phenomenal lighting design of the dome, which continues to evolve in later byzantine churches, there are wall surfaces or barrel vaults created that are considerably less luminous so that the dome ensemble may stand out perceptually, achieving a striking contrast.

In later churches the walls are also lit, and they occasionally become bright as if almost illuminated by military searchlights. The aesthetically supportive subspaces generate a greater base on which the main space is situated. Subspaces generate abrupt passages from light to darkness like mountain ravines. The changes from light to darkness in the main church space become dramatic at times and dissolve into darkness in the periphery especially in hidden niches of decreasing scale (Fig. 14). The lower areas of the church appear dark and heavy. Here, especially in later byzantine churches, darkness prevails.

Light breaks up this perceptual weight forming conglomerations of interpenetrating elements as those described by Plato. Plato's second type of the air element described as somewhat muddy or "mist and darkness", seems to be here in effect.

THE PERCEPTION OF SPACE AS AN ENTITY

Our discussion began with the consideration of space and the manner in which it becomes the protagonist in the Byzantine church design. If a space is to be sensed visually, will it actually be seen? We know this is not possible; at least not directly. It may be seen indirectly. According to experiments conducted by the Gestalt school of psychology in the 19th and 20th centuries, a space empty of objects is seen not as larger but as smaller³¹. Thus, space is not seen as it is, regardless, but depends on the scale and number of things within it. The eye depends on a variety of relationships in order to perceive.

A simple aspect, which may be measured, is that of size. For the moment let us dwell on this fundamental idea of the kind of relationships that are responsible for the perception of an empty space as smaller. Vision does not perceive the absolute dimensions of space; it perceives space in terms of relationships. It needs objects or other aspects in respect to which to perform comparisons. Objects within a space provide this possibility; they furnish more manageable parts, which by relationship to the greater whole they can establish a measure for space. This means that the sense of the magnitude of space is something that is being progressively built up in perception. Perception uses a stepping process in order to measure space.

But even here there is already a tricky aspect. If an object within space is something with a known function it may operate as a distorter of spatial magnitude. It is well known that the Tempietto in Rome by having the balcony balustrade of the first floor shorter than usual achieved an effect of making the first floor (and consequently the entire building) appear taller and more monumental (Fig. 15).

This commensuring or stepping process does not apply to size alone. There are additional and more complex aspects, which determine space in visual perception. These are not possible to discuss, though, within the confines of this paper. To complete a certain conceptual point on the perception of spatiality, another aspect related to the sense of size must be discussed; that of scale, which is related

but not identical to size. Scale also depends on relationships; it involves a relation to the size of the human body. A sense of scale may be abrupt or mediated. Abrupt is when a form of great height, for instance, acts upon an individual. There is an immediate perception of the relationship of the size of the human body to the size of the building is measured up against. Mediated is a scale in which intermediate parts of the building or objects build up a gradual transition from the size of the human body to the highest part of the building.

This mediation may be observed in many byzantine churches. However, here the proportions of the steps play a crucial role. If the parts, i.e. The subspaces, that build up the spatial sense are too large, they acquire an importance disproportionate to the main space: if, on the other hand, are too small they become inconsequential or the main space is left wavering without adequate support³².

In order for the subspaces to adequately support the main space, it is necessary not only to acquire the appropriate proportions but also to exhibit an adequate degree of differentiation from it. Such differentiation may usually be achieved by a difference in light. An order of light and shadow must be established. This order has its own internal reasoning, which is partly historical, partly theological, and partly aesthetic. It is historical to the degree that the complex byzantine church types evolved gradually from the Roman basilica with a reasoning based on the distribution of light³³.

THE TRANSFORMATION OF SPACE AND LIGHT IN BYZANTINE CHURCHES OVER TIME

The issues of the aesthetic role of space and light begin to entangle. Their synthesis in the various temporal circumstances of Byzantine history, becomes instrumental. During this quite long period space changes gradually not only in size but, above all, in aesthetic feeling³⁴.

While in the first centuries the presence of space employs a newly discovered method so that it may become intensified, this method is gradually improved and enriched. The initial method stems from the unique observation that form tends to appear strengthened when it presents sculptural formations encompassed within it which cause multiple strong and small-scale highlights and shadows, such as in a Corinthian column, for instance. Thus, a classical column tends to come to the fore as an independent formal entity gathering attention to it because of its intense sculptural formation. On an opposite vein, when such excrescences subside the surface becomes more leveled as if something were pressing against it. Thus, while the form subsides the presence of an outer powerful force presents itself in perception and the spatial entity comes to the fore.

With the progression of the centuries the presence of space as an entity becomes felt ever more strongly. It becomes denser and acquires substance because a different method is now added to the first. The light, initially filling the space, begins gradually to be sparser. A subdivision of light and darkness projected



15. Bramante,
Tempietto, San Pietro
in Montorio, Rome,
1511 A.D.

on flat surfaces and a breaking up of smaller divisions of space is taking place. Still another (third) method for building up the peculiar byzantine atmosphere and a sensation of the presence of space is in effect. This method is based on the generation of light shafts.

These light shafts were built intentionally and acquired certain qualities. The first quality was their locus. In earlier cases, such as Hagia Sophia, they were conscientiously placed below the dome while the dome windows were restricted to producing a glow³⁵. In middle-Byzantine and later examples, the windows of the dome are not limited to introducing reflected light to the dome but contribute light shafts into the lower space as well. These shafts become thinner and longer as compared to the smaller size of the church providing this sense of the density of space. Depending on various more detailed design features the shafts of light may become more intense and faster or wearier and weaker, indicating by their visible form a more decisive or more hesitant penetration respectively. A sense of resistance of space is developed, as if space possessed density, as if the light shafts were struggling in their effort to cutting through space.

On the other hand, the light shaft produced within the apse has a fleeting quality with the distinct purpose of making salient the event of the consecration of the sacraments³⁶. Here the Platonic concept of a directional fiery light becomes visually realized and is being isolated by being encompassed in the relatively lighter alcove as compared to the surrounding dark subspaces. This separation from the surrounding space has the perceptual effect of generating a different spatiotemporal field into which a single shaft of light occurs for a short time and then disappears.

On the other hand, the diagonal light shafts entering the nave are of a more general nature. Their oblique direction generates a sense of motion in perception, which denotes the filled with agitation, perishable world of the living and in so doing they intensify, in contrast, the stability and symmetry of the world of the noumenon above.

The spatial forms begin at the lower and more distant parts of the church and gradually step up into a pinnacle. What is built, however, is not forms but voids, or rather spatial entities, which acquire proportions substantial enough to support the reach for the pinnacle and the expanse of the central space. Light in them is lessened in quantity; it does not fill space but intensifies the sense of its density. Space acquires the quality of a mountain of a large central part with gradually smaller lower ones seemingly supporting it. At the same time, they acquire qualities more akin to the earth, to which they appeal through their increasing proportion of darkness. The lower the gaze wanders the more darkness and concealment prevail. A mountain is being constructed; a mountain of space by light and shadow.

NOTES

- 1 Schrenk L. P. Proclus on space as light // *Ancient Philosophy*, 1989, 9(1): Pp. 87–94.
- 2 Michelis P. *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. London: Batsford, 1955. P. 54, 106.
- 3 Jammer M. *Ennoies tou Chorou* [Greek transl. of Concepts of Space.] Crete: Panepistimiakes Ekdoseis Kretes. 2001, Pp. 133–180.
- 4 Ibid. Pp. 161, 167.
- 5 Ibid. Pp. 9–34; Potamianos I. *Vyzantines Syllepseis tou Chorou kai Orismenoi Architectonikoi Cheirismoι* (Byzantine Concepts of Space and Certain Architectural Manipulations) // *He Ennoia tou Chorou stin Vyzantini Architectoniki* (The Concept of Space in Byzantine Architecture), part 2 / Ed. E. Chatzityfonos. 2009. 89–109.
- 6 Timaeus 53, 54, 55; Jammer, 2001. P. 18.
- 7 Timaeus 58.
- 8 Ibid. 56, 57.
- 9 Ibid. 48, 49.
- 10 Ibid. 49, 50/
- 11 Ibid. 50, 51.
- 12 Jammer, 2001. P. 20
- 13 Plotinus. *The Enneads*: 1, 6, 3. London: Faber & Faber. 1969.
- 14 Timaeus 56.
- 15 Ibid. 58.
- 16 Blunt A. *Borromini*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1979.
- 17 Potamianos I. The evocative use of natural light in Hagia Sophia of Istanbul: a Gestalt approach // *Dimensions*. University of Michigan, 1991. 5: 60–69; *Idem*. Anthemius’ Design of an Elliptical Mirror and the Dome of Hagia Sophia // 20th Annual Byzantine Studies Conference, University of Michigan, Ann Arbor, 1994; *Idem*. Light into Architecture: The Evocative Use of Natural Light as Related to Liturgy in Byzantine Churches / Ph.D. thesis, University of Michigan 1996; *Idem*. To Phōs stē Vyzantinē Ekklēsia (Light in the Byzantine Church). Thessaloniki: University Studio Press, 2000; *Idem*. The Handling of Light: Its Effect on Form and Space in the Greek Temple and the Byzantine Church // *The Oxford Handbook of Light in Archaeology* / Eds. Papadopoulos C., Moyes H. Oxford, Oxford University Press. 2017.
- 18 Mathew G. *Byzantine Aesthetics*. New York: Viking Press. 1964.
- 19 Kalligas M. *He Aisthetike tou Chorou tes Hellenikes Ekklesias sto Mesaiona* (The Aesthetics of Space of the Greek Church in the Middle Ages). Athens, 1946.
- 20 Procopius. *Opera* / Trans. H. B. Dewing. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1914–1940.
- 21 Potamianos I. ‘Katoptriki’ Kai he Architectoniki tou Photos: Mia Eisagogi (“Catoptrics” and the Architecture of Light: An Introduction). *Ktirio*, Thessaloniki. 1999.
- 22 Huxley G. L.. *Anthemius of Tralles: a Study of Later Greek Geometry*. Cambridge, Mass., Eaton Press, 1959.
- 23 Potamianos I. The evocative use of natural light in Hagia Sophia... 1991; *Idem*. Anthemius’ Design of an Elliptical Mirror... 1994; *Idem*. Light into Architecture... 1996; *Idem*. To Phōs stē Vyzantinē Ekklēsia... 2000; *Idem*. The Handling of Light... 2017.
- 24 Huxley, Anthemius of Tralles... 1959.
- 25 Potamianos I. Anthemius’ Design of an Elliptical Mirror... 1994; *Idem*. Light into Architecture... 1996; *Idem*. To Phōs stē Vyzantinē Ekklēsia... 2000; *Jabi W., Potamianos I.* A parametric exploration of the lighting method of the Hagia Sophia dome // *Proceedings of the 7th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Intelligent Cultural Heritage*, Nicosia, 2006. Pp. 257–265.
- 26 Mainstone R. *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian’s Great Church*. London: Thames & Hudson, 1988.
- 27 Conant K. J. The first dome of St. Sophia and its rebuilding // *Bulletin of the Byzantine Institute*. 1946. Pp. 71–78; Millet G. La cupole primitive de Saint-Sophie // *Revue belge de philologie et d’histoire* 2: 1923. Pp. 599–617.
- 28 Agathias. *The Histories* / Trans. J. D. Fredo. Berlin: CFHB, 1975; Procopius. *Opera*. 1914–1940.
- 29 Huxley, Anthemius of Tralles... 1959.
- 30 *Jabi, Potamianos*. A parametric exploration... 2006; *Potamianos*. The Handling of Light... 2017.
- 31 Arnheim R. *The Dynamics of Architectural Form* (Greek transl.). Berkeley: University of California Press, 1977.
- 32 Potamianos I., Turner J., *Jabi W.* Exploring the proportions of middle Byzantine churches: a parametric approach // Paper presented at International Conference on CAAD Futures, 15 July, Singapore, 1995.
- 33 Potamianos. The Handling of Light... 2017.
- 34 Michelis P. *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. London: Batsford, 1955. P. 54, 106.
- 35 Procopius. *Opera*. 1914–1940.
- 36 Potamianos. *Light into Architecture*. 1996.

Иаковос Потамианос*(Aristotle University of Thessaloniki)***Византийское храмовое пространство:
Святая гора из света и тени**

Статья посвящена исследованию того, как атмосфера византийских церквей разных периодов соотносится с некоторыми теориями Платона, сформулированными в диалоге «Тимей». Этот диалог считается ключевым для понимания культурной среды, складывавшейся в Византии во многом благодаря световому оформлению; автор статьи занимается данной проблемой более двадцати лет. Идеи Платона о природе пространства и материи, представленные в «Тимее», закладывают основу для интерпретации интеллектуального конструкта, стоявшего за постепенным возведением пространственных композиций византийских церквей, всесторонне влиявших на чувства и психологическое состояние людей. Эти тщательно рассчитанные эффекты восприятия, вероятно, опирались на опыт обширных наблюдений и изучения психологических и гностических функций, а также научно-технические знания, требующиеся для реализации подобных замыслов. Свидетельства столь углубленных наблюдений можно найти также в «Поэтике» Аристотеля и в его учении о трагедии. Византийская церковь представляла собой архитектурное воплощение возможности управлять человеческой психикой, разработанное за столетия изучения соответствующих методов воздействия. Ядро церкви — не просто интерьер здания, но тщательно продуманная организация пространства и материала, постепенно выстроенная на обширной базе вплоть до кульминации в виде пространственных ансамблей с эффектами светотени. В ней возникал образ святой горы наивысшего и наисвятейшего вида из всех возможных —

из пространства и света, который почитался наиболее сакральной и интегральной частью божественной природы.

В предыдущей работе автор исследовал технические аспекты этого процесса. Он смог соотнести их с конкретными литургическими требованиями и некоторыми философскими концепциями, сложившимися в классической и поздней античности. Данное исследование призвано соотнести эффекты восприятия, существовавшие в византийской церкви, с фундаментальными знаниями физики того периода.

Такое соотношение представляется важным по двум причинам. Во-первых, потому, что теории Платона легли в основу неоплатонизма III в. н. э., а тот был тесно связан с христианским богословием; во-вторых, потому, что этот конкретный платоновский диалог вплоть до XII в. считался фундаментальной работой по физике.

Пространство трудно поддается определению, и, тем не менее, это совершенно реальное понятие, в пространстве мы живем и перемещаемся. Достичь элементарного понимания пространства и его разнообразных воплощений возможно через обращение к дискурсу XVII в. о природе пространства. Исаак Ньютон считал, что пространство является пустым и абсолютным, а Христиан Гюйгенс и Готфрид Лейбниц возражали против ньютоновского понимания, их идеи подтвердились в XX в. частной теорией относительности Эйнштейна и Марич. Согласно последней, пространство — это система взаимосвязей, которые образуют субстанциональную целостность.

Соответственно, в платоновском диалоге «Тимей», написанном в IV в. до н. э., присутствуют ассоциации с аналогичными идеями. Главный акцент сделан на описании четырех основных элементов — земли, воды, воздуха и огня — как единства мельчайших частиц, образующих различные комбинации в пределах двух базовых геометрических форм, то есть двух треугольников. Платон считал, что мир устроен рационально. Из его текста становится ясно, что материя состоит из пространства, окруженного геометрическими сторонами полиэдрона, соотносящегося с каждым из четырех элементов.

Ряд ученых настаивает на том, что византийская церковь была устроена как пространство, а не как форма, и обустройство это происходило изнутри. Следовательно, данная статья исследует вопрос о философских основаниях такого обустройства и проверке гипотезы.

Если элементов было четыре, то твердых оснований (или форм) пять. Пятым основанием был космос, вселенная. Каждый из четырех элементов ассоциировался с одним из оснований по принципу соответствия качеств. Например, земля ассоциировалась с кубом, потому что рассматривалась как особенно стабильная. Другая концепция, исходившая из такого сопоставления, касалась интерпретации. Поскольку все элементы сосуществуют в космосе, т. е. в додекаэдроне, это означает, что, помимо пространства, занимаемого самими частицами элементов, есть еще пространство между ними,

для интервалов между частицами целого, и оно позволяет различным элементам проникать вглубь друг друга, что дает им некоторую мобильность. Так что, с одной стороны, элементы смешиваются, а с другой — сходные частицы имеют тенденцию собираться вместе. Общее пространство, в котором происходит вся эта деятельность, рассматривалось как нечто нейтральное, некий «сосуд становления», и не имело определенных характеристик. Его характер зависел от преобладания того или иного элемента. Итак, пространство было изменчивым, как хамелеон.

Дискуссия о форме элементов была в дальнейшем продолжена Плотинем, основателем неоплатонизма. Он установил важную связь между тем, что можно было бы назвать бесформенным, применив это понятие к отсутствию божественного света в теле, которое не может восприниматься, если взаимопроникновение не было заведомо в платоновской идее. Здесь переплетение формы и пространства и доминирование света как уникального божественного качества получили свое развитие.

Другой интересный аспект платоновской мысли состоял в том, что свет охватывает элементы. Он присутствует в огне и в воздухе и подразделяется на категории, согласно определенным качествам.

Чтобы понять, как сходные качества влияют на восприятие и энергетическую вовлеченность в космос, необходимо обратиться к размышлениям Франческо Борромини, ведущего архитектора периода барокко. Своими проектами церквей он намеревался создать поле магнетического притяжения людей.

Византийские церкви создавались в среде, где доминировали философские концепции Платона и Плотина. Византийцы хотели, чтобы в церкви преобладал элемент, максимально соответствующий божественным качествам. Этим элементом был свет, и он должен был отвечать ряду эстетических требований. Пустота купола эстетически поддерживалась пустыми подпространствами, которые расширились в нижних зонах. Это накопление пустот зрительно создавалось распределением света. Пустоты на нижних уровнях были освещены слабее, что позволяло достичь световой кульминации в верхней части центрального купола. Более того, свет в куполе был постоянным, неизменным, не следовал за движением солнца, но оставался независимым от него. То же верно и в отношении парусов, благодаря которым структура купола выглядела как прорастающая из темноты и динамически устремляющаяся вверх. Свет выстраивался так, словно он рождался во внутреннем пространстве, поскольку он был симметрично распределен вокруг вершины купола. В терминах Платона это означало «бесплотный» свет, а в терминах Плотина — проникающий свет сверхъестественной красоты.

Для воплощения таких эстетических качеств создатель Софии Константинопольской Анфимий из Тралл разработал систему из двух отражателей, используя свои знания как специалиста в области науки «катоптрика». Пер-

вый отражатель был эллипсоидным и размещался на подоконниках окон купола, он мог отражать свет в одно и то же место, независимо от положения солнца на небе. Вторым отражателем был сам купол, являющийся частью сферы, и именно поэтому купол был сделан более плоским, чем тот, который мы видим сегодня. Эти два отражателя работали вместе, создавая образ постоянного, неизменного света с сияющей вершиной в верхней точке купола. Математическое доказательство движения света в пределах этих отражателей было изложено в отрывке сочинения Анфимия, озаглавленного «*Peri Paradoxon Michanimaton*».

В церквях, построенных позже, чем собор Святой Софии, нижние подпространства кажутся темными и тяжелыми, иногда их пересекают световые лучи, высвечивающие определенные изображения на стенах. Еще ниже свет распадается, образуя конгломераты света и тьмы, которые, кажется, близки к описанию Платоном мутного качества света, которое он относит к тем типам света, что зависят от элемента воздуха.

Далее в статье обсуждаются вопросы восприятия пространства и его различных качеств. Кроме того, рассматривается антитетический эффект соотношения между формой и пространством: чем интенсивнее становится форма, тем меньше она настраивает на восприятие пространства, и чем больше форма избавляется от скульптурных излишеств, тем сильнее пространственное чувство, словно невидимая сила, сдерживая форму, усиливает эффект вовлеченности. Другой способ сделать пространство более интенсивным — распределение света и тьмы. Пространство распадается на освещенные и темные области, и световые столбы проникают во множество точек пространства с различной глубиной перспективы. Таким образом, пространство становится плотным и приобретает значительную глубину благодаря чередованию света и тьмы, становясь за счет этого более сущностным. Световые столбы, судя по всему, выстраивались намеренно и составляли неотъемлемую часть интерьера церкви, приобретая разные качества.

Особый тип светового столба, связанного с самым священным литургическим моментом, присутствовал в апсиде. Он возникал там на короткий период времени, а затем исчезал. Другие типы световых столбов в пределах наоса обладали различными качествами, обозначая мимолетный мир живых.

Столь тщательное планирование приводило к созданию пространственной горы, состоящей из фрагментов света и тени и мимолетных образов в более широких нижних областях храма и значительной концентрации света на вершине.



1. Храм как Святая Гора. Вид на Софию Константинопольскую со стороны алтарной апсиды, VI век (фото А. Лидова)
Church as Holy Mount. A view to the sanctuary of Hagia Sophia in Constantinople, 6th century (photo A. Lidov)

А. М. Лидов

Образ-парадигма Святой Горы. Амвон в иеротопии византийского храма

В ряде работ последних пятнадцати лет была сделана попытка обосновать принципиально важный для иеротопии тезис: восприятие византийского храма определялось образами-парадигмами, которые существовали помимо фигуративных изображений на стенах, сводах и полах храмов¹. Доминирующим был образ-парадигма Небесного Иерусалима, который создавался при помощи самых разных медиа, включая архитектуру, изображения, систему обрядов, драматургию света, организацию запахов и звуковую среду — все они должны были создать ощущение пребывания внутри пространственной иконы «Царства Небесного на Земле», которое сознательно не было представлено в виде плоской фигуративной картины². Наряду с этим доминирующим образом были проанализированы образы-парадигмы «Храмовой Завесы», «Вращающегося света» и «Райских рек»³.

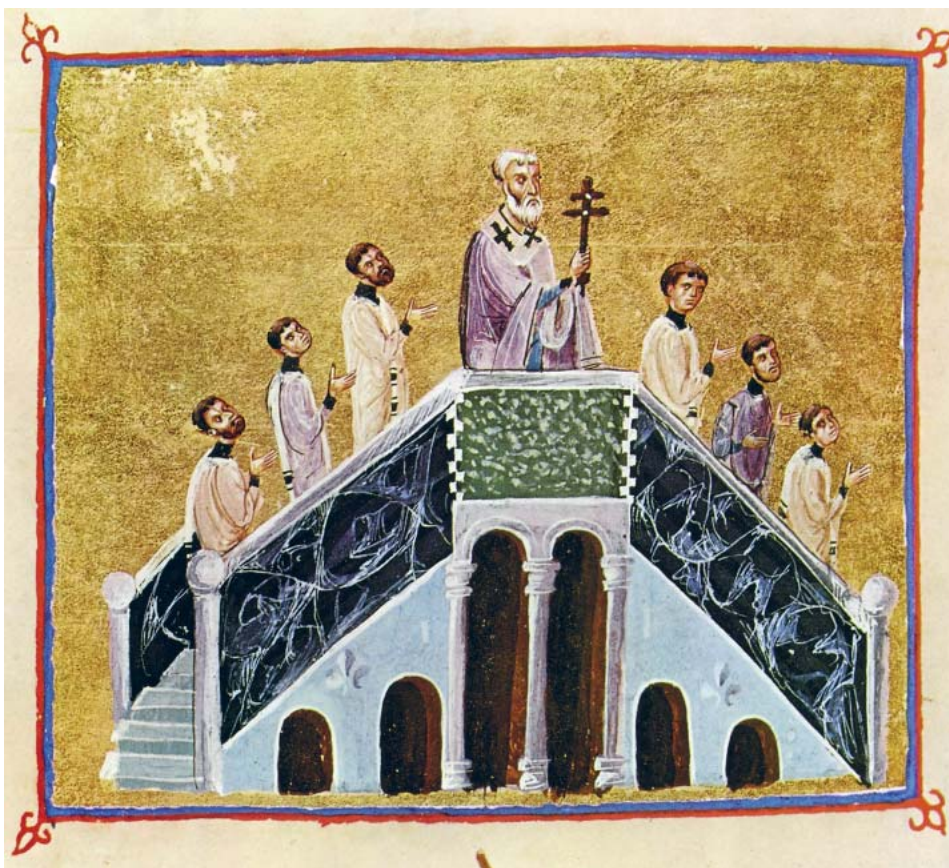
В этой статье сделана попытка впервые проанализировать образ-парадигму «Святой горы», которая, на мой взгляд, в значительной степени определяла восприятие как внешнего облика, так и внутреннего пространства византийского храма. Наблюдение, что купольный храм создавал образ горы и своим внешним видом, и организацией интерьера, вполне очевидно, однако оно не получило достойного осмысления в мировой науке, возможно, именно в силу простоты и наглядности самого тезиса.

Тема «Святой горы» присутствует уже в ранневизантийских купольных базиликах, восходящих к иудео-христианской матрице «Храма Соломона на горе Мориа» (так называемая «Храмовая гора»). Идея, вполне ясно присутствующая в ранней архитектуре (ил. 1), приобрела концептуальную законченность в облике классического крестово-купольного храма с его ступенчатой башнеобразной структурой (ил. 2).



3. Образ горы во внутреннем пространстве крестово-купольного храма. Церковь Покрова на Нерли, окрест. Владимира, XII век (фото А. Лидова)
The imagery of the Mountain in the inner space of the church of Pokrov on the Nerl river (photo A. Lidov)

2. Храм-гора. Церковь Покрова на Нерли, окрест. Владимира, XII век (фото А. Лидова)
Church-Mountain of Pokrov on the Nerl river, near Vladimir, 12th century (photo A. Lidov)



4. Амвон в миниатюре византийской рукописи из монастыря Дионисиат на Афоне (Dionisiou 239), XI век
The ambo in the miniature of the Byzantine manuscript on Mount Athos (Dionisiou 239), 11th century

При этом вершина «горы» (барабан с куполом) становился источником света, преображающим все внутреннее пространство и завершающим свето-теневую структуру храма⁴ (ил. 3). И в этом смысле тема «Преображения Господня на горе Фавор» присутствовала в каждом крестово-купольном храме.

Однако ключевым элементом в образе-парадигме «Святой горы» был находящийся в подкупольном пространстве амвон (ил. 4). Практически обязательный элемент убранства в ранневизантийскую эпоху, амвон в дальнейшем был редуцирован до полукруглого выступа на солее перед Царским вратами (при этом «святогорская

тема» стала почти неразличимой). В ранней Византии амвон был не только приспособлением для чтения Евангелий и Деяний апостолов, но и важнейшим иконическим образом, доминирующим в интерьере храма. Наиболее влиятельное и раннее «Литургическое толкование» св. Германа Константинопольского (VIII в.) недвусмысленно свидетельствует о понимании амвона именно как горы: «Амвон служит образом камня у святого гроба, [на котором, отвалив его от входа, воссел ангел при двери гроба, возвещая мироносцам воскресение Господа (Мф. 28, 2–7)]. Он соответствует словам пророка: [На горе польней воздвигните знамение (Ис. 13, 2)⁵,] възди, благовествуяй... възвыси... глас (Исх. 40, 9), ибо амвон — это гора, расположенная на месте ровном и плоском»⁶.

Св. Герман отсылает к двум видениям пророка Исаи, из которых для нас особенно важно Ис. 40, 9: «Взойди на высокую гору, благовествующий Сион! Возвься голос свой, благовествующий Иерусалим! възвься, не бойся; скажи городам Иудиным: вот Бог ваш!»

По всей видимости, нам предлагается концепция понимания амвона как Святой горы, сохраняющая свое значение вплоть до эпохи позднего средневековья. Принципиально важно и сравнение амвона с камнем у Гроба, поскольку образом Гроба Господня в храме был алтарь с возвышающимся над ним высоким киворием, в том же толковании сравниваемым с горой Голгофой⁷.

О том, какую громадную роль играл амвон в интерьере храма, сообщают описания «Великой Церкви» империи — Святой Софии Константинопольской. Современник строительства Павел Силенциарий оставил красноречивое поэтическое свидетельство в своем знаменитом экфрасисе (564 г.), в котором сравнил амвон с горой на острове среди вод:

«Словно как в волнах морских высоко воздымается остров,
Что и колосьями блещет, увитый лозою вершиной,
И расцветающим лугом, и скалами в чудных деревьях:
Все восхваляют его мореходы, плывущие мимо,
Чтоб от тоски им отвлечься, щемящей в скитаньях по морю, —
Так же и посредине пространства безмерного храма,
Башне подобно, Амвон воздвигся из камня высокий
Каменным лугом украшен и чудной красою искусства.
Впрочем же, он не совсем отдельно стоит в середине
Храма. Подобный на вид островам, что водою омыты —
Сходен скорее он с некой землею средь шумного моря...

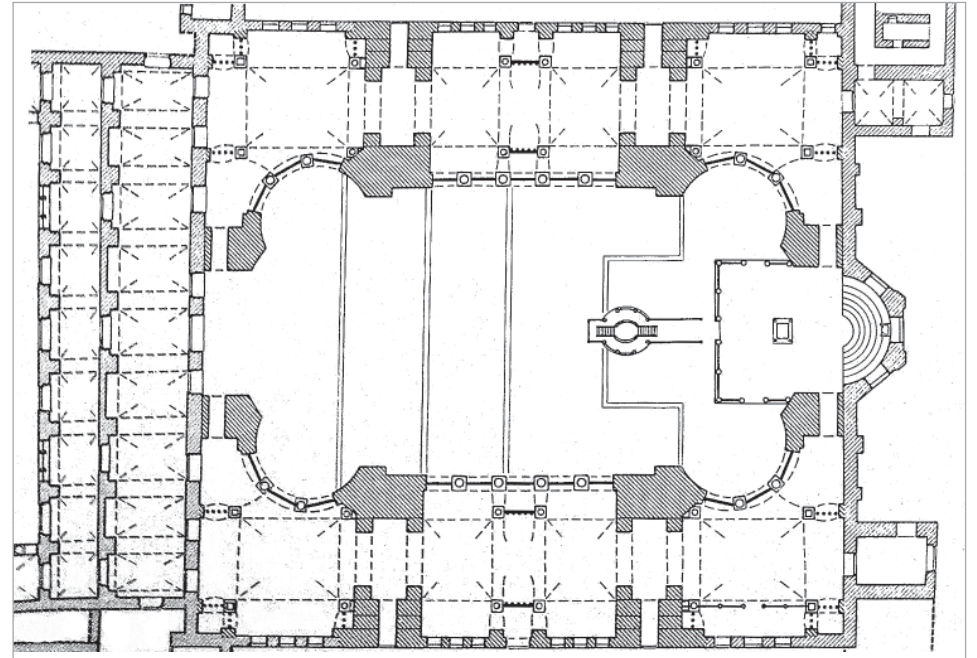
(ст. 224–234)»⁸.

Примечательно, что Павел Силенциарий именно амвону посвятил практически всю вторую часть своего экфрасиса. Амвон располагался по центральной оси храма в подкупольном пространстве, но ближе

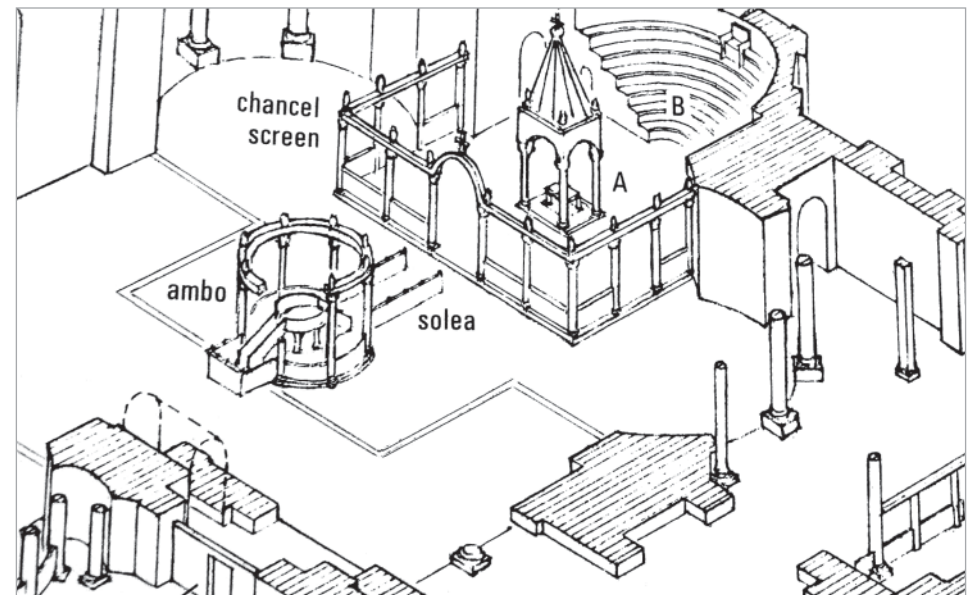


5. Внутреннее пространство Софии Константинопольской, VI век
Inner space of Hagia Sophia in Constantinople, 6th century

Образ-парадигма Святой Горы.
Амвон в иеротопии византийского храма



6. Амвон на плане Софии Константинопольской, VI век
The ambo in the plan of Hagia Sophia in Constantinople, 6th century



7. Амвон и алтарь в аксонометрии Софии Константинопольской, VI век
The ambo and the sanctuary of Hagia Sophia in Constantinople, 6th century



8. Гора в Ковчеге Завета. Образ Универсума на миниатюре византийской рукописи «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова. Монастырь Св. Екатерины на Синае, XI век

The Mountain in the Ark. The image of the Universe in the miniature of the Christian Topography by Cosmas Indicopleustes. St. Catherine's monastery at Sinai, 11th century

к алтарной части. Именно он оказывался в фокусе внимания императора и патриарха, входивших в храм во время торжественных богослужений через центральные Императорские врата⁹ (ил. 5–7).

Знаменательно, что в ранневизантийской «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова земля также описывается как огромный остров, окруженный водами Океана (ил. 8). При этом весь универсум показан как Ковчег Завета, что предельно наглядно представлено в миниатюрах рукописей «Христианской Топографии» (например, Sinaiticus gr. 1183, 69r, XI в.)¹⁰. Это ковчег понимается как прообраз Скинии и, соответственно, идеального храма, что подчеркивается изображением Христа в медальоне, вызывающем в памяти купол византийских церквей¹¹. Христос показан на фоне ткани с характерным орнамен-

том, отсылающей к Завесе Ветхозаветного храма, разделявшей в Скинии и храме Соломона «Святое» и «Святая Святых»¹². В нашем контексте особенно интересно, что Гора, представляющая всю Землю, показана в центре прямо под образом Христа в медальоне-куполе. Сопоставление миниатюры с текстом Павла Силенциария позволяет заметить прямую связь этого образа Ковчега-Универсума с замыслом амвона в центре купольного храма.

Высокая скалоподобная гора в этой иконе мироздания отождествляется с башней. Этот образ является ключевым и в описании Павла Силенциария, у которого повторяется несколько раз, как и прямое указание на то, что амвон есть образ Башни:

«Некая есть в середине широкопросторного храма
Видом роскошная и на восток отклоненная больше,
Башня, избранная быть обиталищем книг непорочным:
Пряма она в основаньи, пути-близнецы к ней восходят,
К ночи один из которых, другой же к востоку простерся»

(ст. 50–55)¹³.

Образ храма-башни имеет глубокие корни в иудео-христианской апокалиптике и ярче всего проявился в раннехристианском «Пастыре Ермы» (II в.)¹⁴. В этой апокалиптической книге подробно описывается и истолковывается мистический образ строящейся башни, которая становится центральным образом книги, призванным показать Ерме будущее¹⁵. Башня в «Пастыре» во многом совпадает с новозаветным представлением о храме, что позволяет говорить в данном случае о башне-храме. Кроме того, башня имеет духовно-мистическую природу, поскольку строится небесными существами. Поэтому башня-храм становится единым образом Церкви, земным и небесным одновременно. Можем предположить, что этот образ храма-башни лежал в основе замысла ранневизантийских амвонов, которые тем самым становились своего рода архитектурной иконой в центре храмового пространства.

Исключительное значение амвона в замысле Софии Константинопольской подчеркивало его драгоценное убранство, выделяющееся даже на фоне невероятно роскошной декорации главного храма империи. Описание этого сооружения находим в византийском «Сказании о возведении Великой церкви, именуемой Святой Софией Константинопольской» IX–X вв.: «Амвон с солеей он сделал из сардоникса, выложив их также драгоценными камнями, с золотыми колоннами, хрусталем, яшмой, и сапфирами; верхние части солеи он обильно отделал золотом. У Амвона был золотой купол с жемчугами, рубинами, и изумрудами. А крест на амвоне весил 100 литр золота. На нем были также подвески и рубины с грушевидными жемчужинами; сверху на амвоне вместо плит ограды была сень, целиком из золота» (Deegetsis, 21)¹⁶. Таким образом амвон представлял собой как бы уменьшенную модель всего святилища, с ведущими к небу



9. Реконструкция амвона Софии Константинопольской, VI век
A reconstruction of the ambo of Hagia Sophia in Constantinople,
6th century

высокими лестницами и завершением в виде многоколонного балдахина, увенчанного золотым куполом с огромным крестом. При этом пространство под балдахином было достаточно большим, чтобы разместить целый хор певцов. Площадка наверху, как и ведущие к ней лестницы, были ограждены парапетами, обложенными серебряными пластинами.

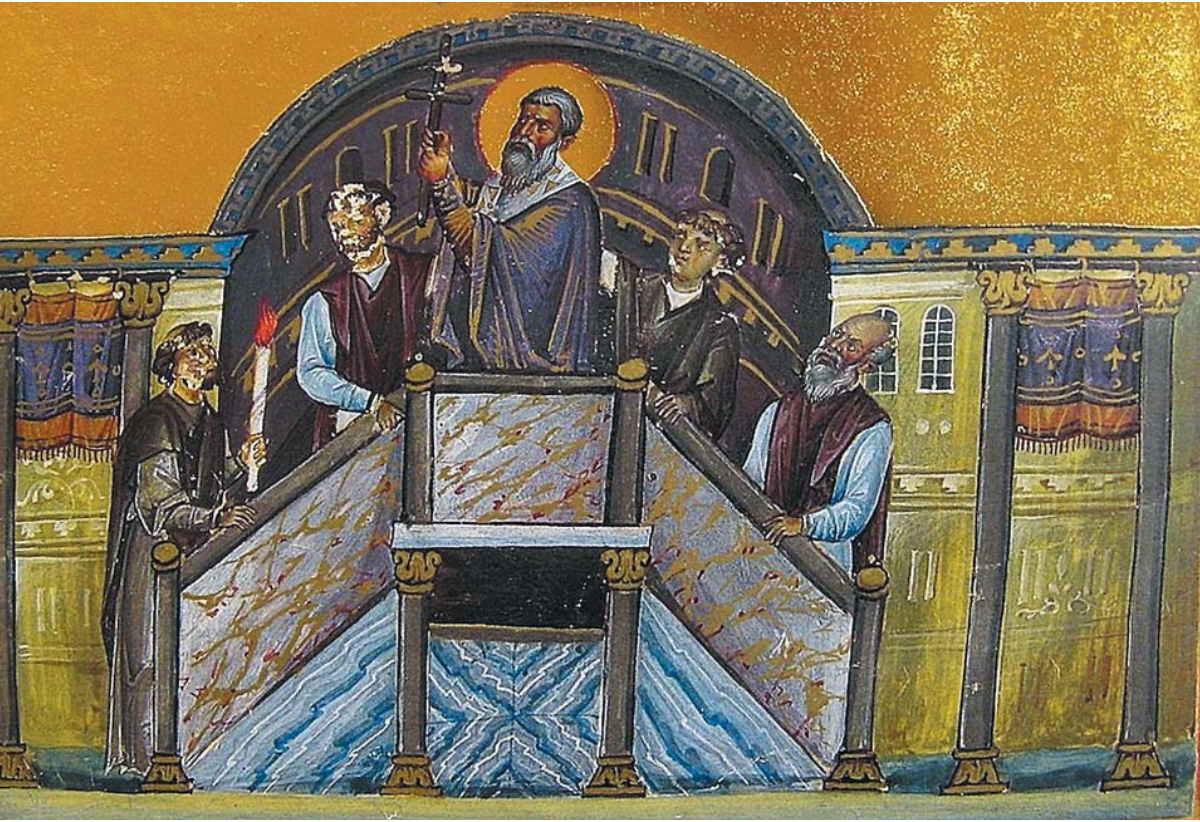
Амвон стоял на своего рода платформе, которая была окружена преградой, напоминавшей алтарную, однако, в отличие от нее, изогнутую и обрамляющую амвон с двух сторон наподобие раковины (ил. 9)¹⁷. На каждой стороне были колонны с позолоченными капителями, несущими архитрав с размещенными на нем лампами и крестами. Колонны преграды были соединены мраморными парапетами, а по центру северной и южной стороны находились входы. Еще один вход, по всей видимости, был с запада со стороны Императорских врат и наоса, откуда можно было по лестнице подняться на вершину амвона. С восточной стороны амвон соединялся с алтарем при помощи солеи, которую византийский автор сравнивает с перешейком, соединившим материк и остров. Солея выглядела как приподнятая над уровнем пола священная дорога (*via sacra*), ограниченная

по сторонам парапетами. Таким образом, Амвон Святой Софии являлся сложно организованной пространственной структурой, имевшей собственную внутреннюю организацию сакральных зон. В некотором смысле можно говорить о самодостаточном символическом ядре в центре огромного пространства Великой церкви.

Максимальная активация символического, литургического и иеротопического происходила в начале службы, когда на амвон с алтаря переносилось огромное драгоценно украшенное Евангелие — воплощенный образ Христа и Его учения. Тогда на вершине горы зримо пребывал сам Христос, и на реальной высоте «святой горы» возникал образ-видение Царства Небесного. Некоторое представление об этом роскошном и пафосном зрелище дают композиции с алтарями и тронами в мозаиках купола Баптистерия православных в Равенне, VI в. С амвона читались тексты из Ветхого завета, затем Послания и после них Евангелия; перенесение Евангелия с алтаря на амвон сопровождалось торжественной процессией по солею. Это важнейшее литургическое действие связывало две символические горы: Голгофу в алтаре и гору амвона в центре храма, которая в литургических толкованиях отождествлялась с камнем у Гроба Господня и воплощала тему Воскресения — важнейшего триумфа в христианской традиции. При этом, как отмечает Павел Силенциарий, все происходило в присутствии бушующего моря людей. Он рассказывает, как священник, спускаясь с амвона, несет в поднятых руках золотое Евангелие, а множество людей руками и губами пытаются прикоснуться к образу Божьему.

Триумфальные смыслы амвона максимально активировались в момент императорской коронации, как описано в «Книге церемоний» Константина Багрянородного (X в.). Император вместе с патриархом входили через Императорские врата, поднимались на амвон и спускались к алтарным вратам, где император молился и зажигал свечи. Затем, вместе с патриархом, он восходил на амвон, где облачался в хламиду (знак императорского статуса), и патриарх возлагал на его голову корону¹⁸. Примечательно, что во время церемонии на площадке амвона устанавливался переносной алтарь, на котором лежали императорские инсигнии — хламида, фибула и корона.

В определенные моменты богослужений могло происходить отождествление амвона с разными «святыми горами» священного Писания: иерусалимской горой Мориа и ее Храмом, евангельской горой Фавор и связанным с ней Преображением, синайской горой Хорив и произошедшем на ней чудом встречи Бога и Человека. По всей видимости, именно синайские коннотации и образ боговидца Моисея владели умом императора Юстиниана, когда он на первой литургии после завершения строительства Святой Софии взбежал на вершину амвона и, воздев руки, обратился к Богу: «...И тогда император Юстиниан вошел внутрь с крестом вместе с патриархом Евтихием. Вырвавшись из рук патриарха, от Царских врат (Импе-



10. Воздвижение креста на амвоне. Миниатюра рукописи Менология Василия II. Ватиканская библиотека, XI век

The Exaltation of the Cross on the ambo in the miniature of the Menologion of Basil the Second. Vatican Library, 11th century

раторского входа. — А. Л.) он добежал один до амвона и, простерши руки, произнес: „Слава Богу, удостоившему меня совершить такое деяние. Я победил тебя, Соломон!“» (DeeGenesis, 27)¹⁹.

В этом эпизоде ясно акцентирован статус амвона как святой горы — максимально доступной для человека высоты между землей и небом, где император, оставшись в полном сакральном одиночестве на вершине башни, подобно Моисею на Синайской горе, вступает в Богообщение, которое позволяет ему превзойти самого великого храмоздателя Соломона. Здесь мистико-литургические смыслы, присущие только алтарю с его горой Голгофой, соединяются с идеями о Божественной природе императорской власти.

Юстиниановский амвон Святой Софии, хотя и был поврежден во время нескольких землетрясений и частичных обрушений купола, в целом сохранял свой облик до 1204 года, когда Великая церковь и все ее драгоценное убранство были разграблены крестоносцами Четвертого похода, захватившими византийскую столицу. О торжественной красоте амвона в середине XII века у нас есть свидетельство Михаила Солунского, написавшего энокмий Софии Константинопольской, во многом восходящий к ранневизантийским образцам. Он сравнивает «святую гору-башню» с грандиозным кораблем, плывущим среди моря, образованного полом храма²⁰: «...И к нему причаливает, словно некий корабль, божественное возвышение. И чтобы стоять непоколебимо среди волн, оно спускает сверху колонны словно серебряные якоря. Везет этот корабль и много серебра. Что же сказать и о зубцах ступеней, по которым можно взойти на это возвышение? а остальное многоцветие покрывающего его материала, конусы с пышными венцами, водящие хороводы колоннады, многогранное навершие, некие воротца, идущие по кругу, половины кругов и разрезанные надвое эпикиклы, серебро, которое придает всему вид золота»²¹. Отметим в этом описании темы сияния и вращения, которые являются ключевыми для замысла всей пространственной иконы Софии Константинопольской²².

Амвон Софии Константинопольской, поражающий воображение роскошью оформления и многосложностью изысканного замысла, остался уникальным явлением в истории византийской культуры, как и почти все, связанное с украшением юстиниановской «Великой Церкви». Однако и в ранневизантийскую, и в средневизантийскую эпохи в центре относительно больших храмов продолжали строиться мраморные амвоны (ил. 10). При всем различии в деталях они, как правило, воспроизводили одну унифицированную структуру: башнеобразная центральная часть, опирающаяся на арки основания и завершающаяся круглой или овальной площадкой, которая увенчивалась киворием или оставалась открытой. К ней вели с востока и запада две лестницы с парапетами, подчеркивающие сходство амвона с горой. В этом сложносочиненном образе переплетались мотивы святой горы, башни, лестницы и арочного входа, которые все были связаны с византийским представлением о Горнем Иерусалиме²³. На райские коннотации амвона указывает и традиционный декор — монументальные кресты в сочетании со стилизованными деревьями.

Наиболее сохранный ранневизантийский амвон находится в равеннской церкви Сан Аполлинаре Нуово (ил. 11). Самый сохранный памятник средневизантийской эпохи²⁴ — это амвон ц. Успения Богородицы в Каламбаке (материковая Греция), состоящий из разновременных частей, но в целом датируемый временем после X века (ил. 12)²⁵. Особенностью этой церкви является очень высокий киворий с граненым завершением, уподобляющий амвон скорее устремляющейся вверх скале, чем просто горе. Другая

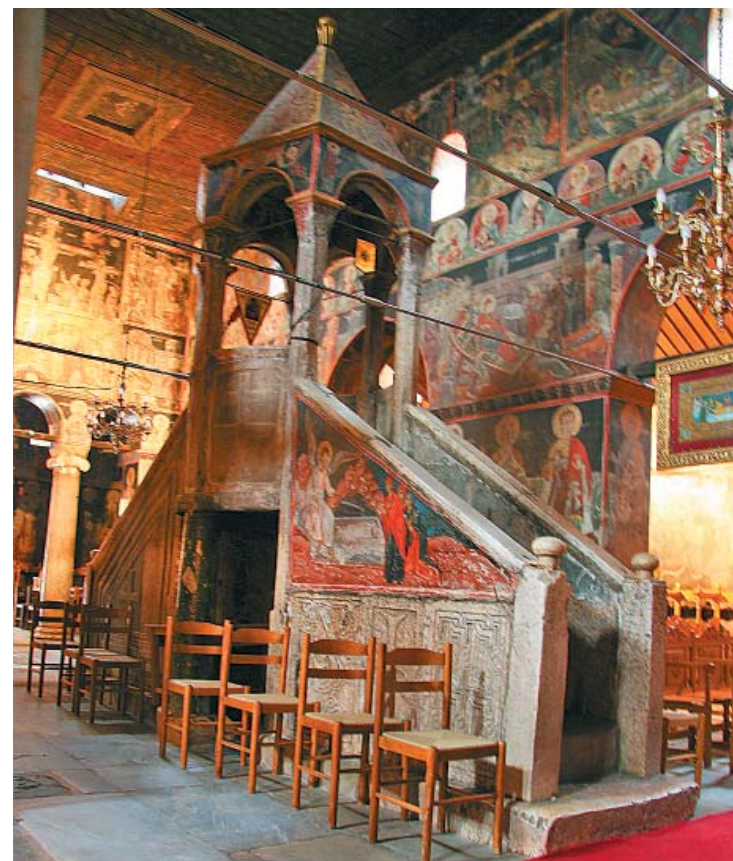


11. Мраморный амвон в базилике Сан Аполлинаре Нуово, Равенна, VI–VII век

The marble ambo in San Apollinare Nuovo, Ravenna, 6th–7th century

12. Средневи-
зантйский амвон
в Каламбаке, Фес-
салия. X–XI века

The Middle
Byzantine ambo
in Kalambaka,
Thessaly, Greece,
10th–11th century



особенность связана с поздневизантийской росписью на этом амвоне, с доминирующей сценой «Явления ангела Женам-мироносицам». Она ясно доказывает, что в византийских умах продолжало жить толкование св. Германа Константинопольского, сравнившего амвон с Камнем, отваленным от Гроба Господня²⁶. Можно предположить, что в средневизантийскую эпоху святогробские коннотация амвона могли зазвучать с новой силой в контексте происходившей литургизации пространства церкви и обособления алтаря²⁷.

Амвоны были хорошо известны и на Руси. О них упоминают летописи как в домонгольскую эпоху, так и позднее. Однако почти ничего не сохранилось, за исключением единственного, но абсолютно выдающегося памятника русского деревянного амвона Софии Новгородской, созданного по заказу митрополита Макария в 1533 году²⁸ (ил. 13).



13. Деревянный амвон Софии Новгородской. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург. 1533 год (фото А. Лидова)
The wooden ambo of Saint Sophia in Novgorod, 1533. The State Russian Museum, Saint Petersburg (photo A. Lidov)

14. Деревянный амвон Софии Новгородской. Нижний ярус с фигурами молящихся новгородцев. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург. 1533 год (фото А. Лидова)

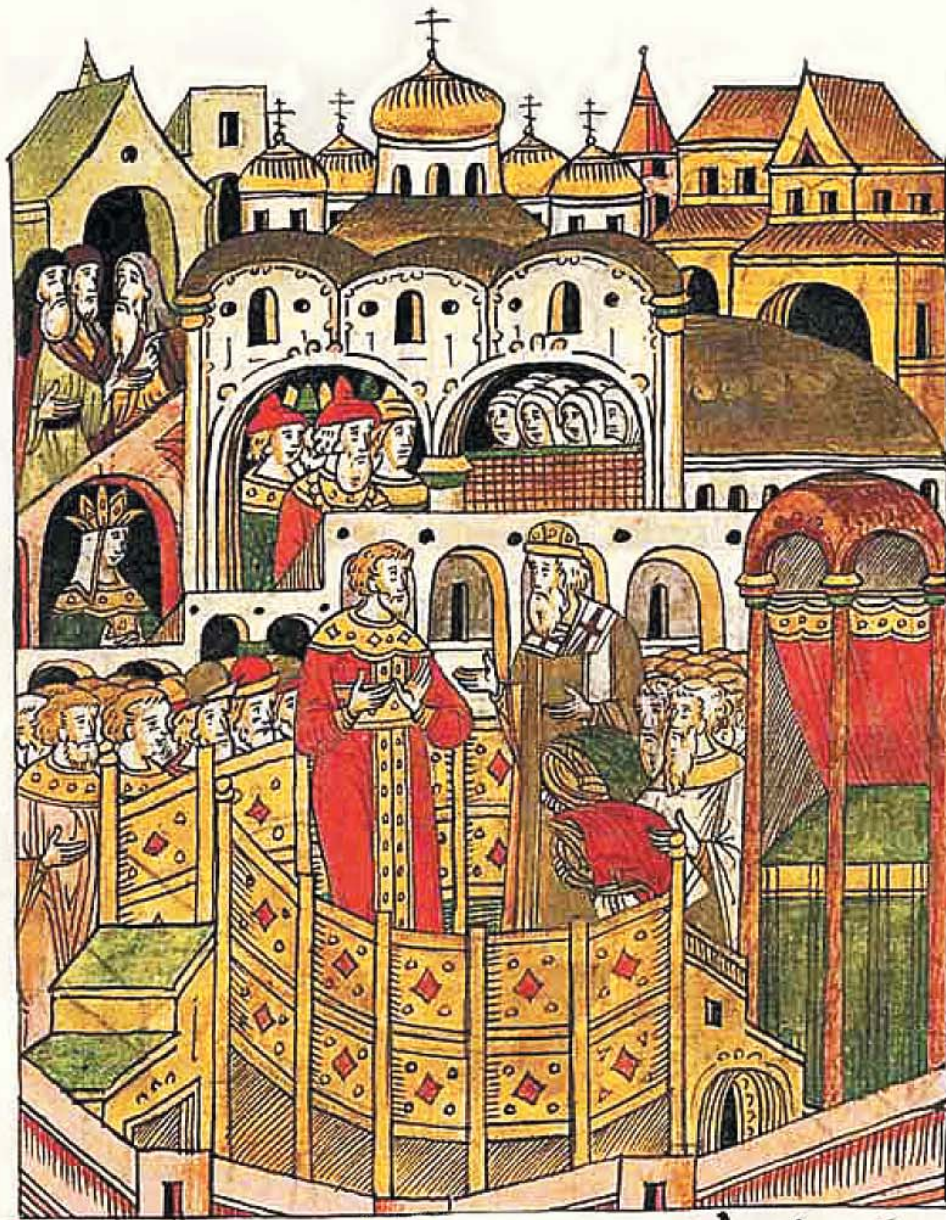
The wooden ambo of Saint Sophia in Novgorod, 1533. The lower tier with the praying Novgorodians. The State Russian Museum, Saint Petersburg (photo A. Lidov)

15. Деревянный амвон Софии Новгородской. Три верхних яруса с несохранившимися иконами святых. Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург. 1533 год (фото А. Лидова)
The wooden ambo of Saint Sophia in Novgorod, 1533. Three upper tiers with the icons of saints. The State Russian Museum, Saint Petersburg (photo A. Lidov)



В Новгородской летописи под 1533 годом сохранилось описание уникального амвона, создание которого оценивалось современниками как историческое событие: «Того же лета... при благоверном великом князе Василии Ивановиче всея Руси самодержце... владыка Макарий постави во соборной церкви во святей Софии в Великом Новгороде амвон велми чуден и всякая лепоты исполнен, святых в нем от верха в три ряды тридесят, на поклонение всем православным христианом, а по всему амбону резью и различными подзоры и златом листовенным весьма прязячно украшен и удивленья исполнен; а от земля амбону устроены яко чловечки деревянные дванадесят и всякими вапы украшены, и во одеждах яко на главах держат сию святыню, велми лепо видите»²⁹.

Свидетельство летописца передает нам потрясение современников от «велми чудного» амвона, который удивлял



Несмотря на патриархальных и зыде
на сценных амвонах и сценных
и приносимых патриарху и сцене
наблюдают покровства. Также и сцен
цынта сценец приносимых патриарх
наблюдают покров
ства

своей программой, включавшей три яруса иконных образов святых и нижний ярус рельефных фигур (возможно, ктиторов), которые несут на своих плечах «святыню» (ил. 14).

От амвона не сохранились тридцать икон святых в трех верхних регистрах, а также две лестницы, ведущие на верхнюю площадку сооружения (ил. 15). Однако основная структура легко читается как вполне определенный символический замысел, скорее всего принадлежащий самому ученому новгородскому архиепископу Макарию (позднее московскому митрополиту). В его основе — образ центрического храма-башни, который воплощает ключевую для каждой христианской церкви идею Небесного Иерусалима, сходящего на землю в конце времен, что делало весь храм зримым образом «Горнего града». Эта мысль подчеркивалась четырехъярусной структурой, представляющей иерархию святости (миряне, святые, пророки и праотцы) и становящейся своего рода парафразом высокого иконостаса Новгородского Софийского собора, с которым амвон образовывал единое символическое целое. Это единство подчеркивалось и характером позолоченного резного декора, который был исполнен теми же мастерами, которые пятью годами ранее потрудились над Царскими вратами иконостаса Софийского собора³⁰. Важнейшей «иерусалимской» особенностью является архитектурное завершение десятичастной стены-парапета амвона из сорока декоративных церковных главок («сорок сороков»), которые отсылают к главному образу-парадигме Небесного Иерусалима, понимаемого как град, состоящий из множества храмов³¹. Таким образом, Новгородский Амвон 1533 года может быть осмыслен как огромная архитектурно-пространственная икона высотой 2,79 м, диаметром площадки 2,27 м и ее окружностью более 6 м. Исследователи предполагают, что новгородский амвон в своей структуре восходил к московскому амвону XV века из главного Успенского собора Московского Кремля³², от которого осталось только условное изображение на миниатюре Лицевого Летописного свода,

16. Амвон Успенского собора Московского Кремля на миниатюре Лицевого летописного свода. Москва, ГИМ. XVI век

The ambo of the Dormition cathedral of the Moscow Kremlin in the miniature of the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible, 16th century. State History Museum, Moscow

которое, тем не менее, указывает на общность этих важнейших амвонов (ил. 16). Позднесредневековая русская традиция дает своеобразную реинтер-претацию ранневизантийских образцов. Меняется все — материал, техника украшения, иконографическая программа, но неизменным остается образ-парадигма драгоценной и сияющей святой горы-башни в центре собора. Неразрывно связанный с пространством алтаря, амвон, вместе с иконостасом, становится зримой пространственной иконой Небесного Иерусалима.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О новом понятии образа-парадигмы, предложенном автором этого текста в 2004 г., см.: *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009 (см. также www.hierotopy.ru). См. также: *Lidov A.* 'Image-Paradigms' as a Notion of Mediterranean Visual Culture: a Hierotopic Approach to Art History // *Crossing Cultures. Papers of the International Congress of Art History. CIHA 2008. Melbourne, 2009.* Pp. 177–183; *Лидов А. М.* «Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры. Иеротопический подход к истории искусства // *Искусствознание*, 3–4, 2011. С. 109–122.
- 2 См. главу «Небесный Иерусалим» в книге: *Лидов А. М.* Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013.
- 3 Конкретные исследования образов-парадигм см.: *Лидов А. М.* Священство Богоматери в византийской иконографии. Иллюстрация текста или образ-парадигма? // *Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства* / Ред.-сост. А. Л. Баталов, Э. С. Смирнова. М., 2009. С. 195–218; *Лидов А. М.* Икона-завеса. Образ-парадигма как новое понятие истории культуры // *Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij, I. Napoli*, 2010. С. 265–275; *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в византийской культуре // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси*. М., 2011. С. 27–51; *Лидов А. М.* Иудео-христианская икона Света: от сияющего облака к вращающемуся храму // *Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции*. М., 2015; *Лидов А. М.* Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии // *Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира*. М., 2017. С. 159–183. См. www.academia.edu/alexei.lidov, и www.hierotopy.ru.
- 4 См. статью *Iakovos Potamianos* «Byzantine Church Space: a Holy Mountain of Light and Shadow» в этом сборнике.
- 5 «Поднимите знамя на открытой горе, возвысьте голос, махните им рукою, чтобы шли в ворота властелинов» (Ис. 13, 2).
- 6 *Св. Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрении таинств / Ком. П. Мейендорф, пер. Е. Ломизе, ред. А. Лидов. М.: Мартис, 1995, с. 46–49.
- 7 Там же, с. 45 (5): Киворий соответствует месту, на котором распят был Христос, ибо близки были то место и пещера, где Он был погребен. Поставлен же он в церкви, чтобы кратко показать распятие, погребение и воскресение Христово. Он также соответствует ковчегу завета Господня, в котором, как говорят, заключалось Святое Святых и Святыня Его и на котором Бог повелел с двух сторон вырезать двух херувимов (Исх. 25, 18), ибо «кив» значит «ковчег», а «урин» — «Божие озарение», или «свет Божий».
- 8 *Paul le Silentiaire.* Description de Saint Sophie de Constantinople / Ed. M.-C. Fayant, P. Chuvin. Die, 1997. Pp. 146–149. Русский перевод: Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб., 2018, с. 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; Barry F. Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages // *The Art Bulletin*, 89/4 (2007). Pp. 627–656, 647. *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.
- 9 *Mainstone R.* Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church. New York, 1988. Pp. 222–223.
- 10 *Kominko M.* The world of Kosmas: the Byzantine illustrated codices of Christian Topography. Cambridge University Press, 2013. Pp. 50–51, 254–255.
- 11 Об этой символической структуре см.: *Della Dora V.* Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium. Cambridge, 2016. Pp. 65–67.
- 12 *Kessler H.* Gazing at the Future: The Parousia Miniature in Vatican gr. 699 // *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995. Pp. 366–371; *Lidov A.* The Temple Veil as a Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm in Medieval Iconography and Hierotopy // *IKON. Studies of Christian Iconography*, 7 (2014). Pp. 97–108.
- 13 *Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. С. 370–371.
- 14 *Преображенский П.* О книге «Пастырь» Ерма // *Писания мужей апостольских*. СПб., 2007. С. 209.
- 15 *The Apostolic Fathers, Volume II: Epistle of Barnabas. Papias and Quadratus. Epistle to Diognetus. The Shepherd of Hermas* / Ed. and trans. by B. D. Ehrman (Loeb Classical Library 25). Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003. P. 163.
- 16 *Dagron G.* Constantinople imaginaire. Etudes sur le Recueil 'Patria'. Paris, 1984. *Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. С. 424–425 (о тексте с. 394–397).
- 17 Реконструкции амвона см.: *Mainstone R.* Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church. New York, 1988. Pp. 222–223; *Xydis S. G.* The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia // *Art Bulletin*. 29 (1947). Pp. 11–24.
- 18 *Constantine Porphyrogenetos.* The Book of Ceremonies / Trans. A. Moffatt and M. Tall. Vol. 1. Canberra, 2012. P. 219.

- 19 *Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. С. 432–433.
- 20 *Лидов А. М.* Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии // *Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира.* М., 2017. С. 159–183.
- 21 *Виноградов А. Ю., Захарова А. В., Черноглазов Д. А.* Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. С. 448–449.
- 22 *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в византийской культуре // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси.* М., 2011. С. 27–51.
- 23 *Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве // Лидов А. М.* Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013. С. 109–117.
- 24 *Письменные свидетельства о средневизантийских амвонах проанализированы в статье Каждана: Kazhdan A. A.* Note on the ‘Middle-Byzantine’ Ambo // *Byzantion, 57/2 (1987).* Pp. 422–426.
- 25 *Bogdanovic J.* The Framing of Sacred Space. The Canopy and the Byzantine Church. Oxford, 2017. Pp. 148–151.
- 26 См. прим. 6.
- 27 *Bogdanovic J.* The Framing of Sacred Space. Pp. 74–77.
- 28 *Клюканова О.* Амвон Новгородского Софийского собора 1533 года // *София (2017/2),* с. 12–15; *Максименко Ж., Кондратьева А., Чарыкова К.* Об исследовании и реставрации амвона (1533 года) из Софийского собора в Новгороде // *София (2017/2),* с. 15–20. В 2017 году после завершения реставрации этот амвон стал центральным экспонатом выставки «Искусство Новгорода эпохи митрополита Макария» в Государственном Русском Музее в Петербурге.
- 29 *Полное собрание русских летописей.* Т. 6. СПб., 1851. С. 291.
- 30 *Клюканова О.* Амвон Новгородского Софийского собора 1533 года. С. 14.
- 31 *Небесный Иерусалим. Особенности образа в византийском и древнерусском искусстве // Лидов А. М.* Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013. С. 109–117.
- 32 *Клюканова О.* Амвон Новгородского Софийского собора 1533 года. С. 14–15.

Alexei Lidov*(Moscow State University)*The Image-Paradigm of Holy Mount.
The Ambo in the Hierotopy
of the Byzantine Church

In the last fifteen years a number of works have endeavoured to make the case for a key thesis in hierotopy: perception of the Byzantine church was defined by image-paradigms which existed over and above figurative depictions on the walls, arches and floors of churches¹. The image-paradigm of the Heavenly Jerusalem predominated, created by means of the most diverse media, including architecture, artistic representation, a system of rituals, a dramaturgy of light, the arrangement of scents and soundscape. In combination, these were intended to create an impression of a sojourn within a spatial icon of the ‘Heavenly Jerusalem on Earth’, an image deliberately not rendered as a flat, figurative picture². Alongside this dominant image, image-paradigms of the ‘Temple Veil’, ‘Whirling light’ and ‘the Rivers of Paradise’ have also been analysed³.

This article is a first endeavour to analyse the image-paradigm of the ‘Holy Mountain’, which I believe significantly shaped perception of both the outer aspect and the internal space of the Byzantine church. It is obvious that a church with a cupola created the image of a mountain both by its external appearance and by interior arrangement, however — perhaps by virtue of the very simplicity and visibility of the thesis itself — this has not been satisfactorily interpreted within academia.

The theme of ‘Holy Mountains’ may already be discerned in early Byzantine domed basilicas (fig. 1), which hark back to the Judeo-Christian model of ‘Solomon’s Temple on Mount Moriah’ (Temple Mount). This idea, clearly present in early

architecture, culminated conceptually in the cross-in-square, domed church with its stepped, tower-like structure (fig. 2, 3).

Moreover, the heights of the ‘mountain’ (the cupola and drum) became a source of light, transfiguring all interior space and perfecting the light-and-shade structure of the church⁴. In this sense, the motif of the Transfiguration of the Lord on Mount Tabor was present in every domed, cross-in-square church.

However, a key element of the holy mountain image-paradigm was the ambo, located in the space under the cupola (fig. 4). The ambo, a virtually compulsory fixture in the early Byzantine period, was eventually reduced to a semicircular extension of the solea in front of the Royal doors of the sanctuary barrier (and the holy mountain motif thus became practically indiscernible). In early Byzantium, however, the ambo was a vitally significant iconic image which dominated the interior of the church, not simply a device for the reading of the Gospel and the Epistle. The seminal and early *Liturgical Commentary* of St Germanus of Constantinople (eighth century) unambiguously testifies to an understanding of the ambo as a mountain:

‘The ambo manifests the shape of the stone at the Holy Sepulchre [on which the angel sat after he rolled it away from the doors of the tomb, proclaiming the resurrection of the Lord to the myrrh-bearing women (Matthew 28: 2–7)]. It corresponds with the words of the prophet: [‘On a bare hill raise a signal’ (Isaiah 13:2)⁵] Climb, o herald of good tidings, lift up your voice with strength (Isaiah 40:9), for *the ambo is a mountain*, situated in a flat and level place’⁶.

St Germanus cites two visions of the prophet Isaiah, the most important of which for our purposes is from Isaiah 40:9: ‘O Zion, that bringest good tidings, get thee up into the high mountain; O Jerusalem, that bringest good tidings, lift up thy voice with strength; lift it up, be not afraid; say unto the cities of Judah, Behold your God!’ This suggests that the ambo was understood as a holy mountain, a conception which retained its significance up until the late medieval period. The comparison of the ambo with the stone from the Tomb is also deeply significant, since within the church the altar functioned as an image of the Lord’s Tomb, with the high ciborium suspended above it compared to the mount of Golgotha in same commentary⁷.

Further evidence of the enormous role the ambo played in the interior of the church may be found in descriptions of the empire’s Great Church — Constantinople’s Hagia Sophia (fig. 5–7). A contemporary of its construction, Paul the Silentiary, left the most eloquent, poetic testimony in his renowned ekphrasis (564 AD), in which the ambo is compared with a mountain on an island amidst the waters of the ocean:

‘And as an island rises amidst the waves of the sea, adorned with cornfields, and vineyards, and blossoming meadows, and wooded heights, while the travelers who sail by are gladdened by it and are soothed of the anxieties and exertions of the sea; so in the midst of the boundless temple rises upright the

tower-like ambo of stone adorned with its meadows of marble, wrought with the beauty of the craftsman’s art. Yet, it does not stand altogether cut off in the central space, like a sea-girt island, but it rather resembles some wave-lashed land, extended through the white-capped billows by an isthmus into the middle of the sea, and being joined fast at one point it cannot be a true island. Projecting into the watery deep, it is still joined to the mainland coast by the isthmus, as by a cable... Here the priest who brings the good tidings passes along upon his return from the ambo, holding aloft the golden book; and while the crowd strives in honor of the immaculate God to touch the sacred book with their lips and hands, the countless waves of the surging people break around. Thus like an isthmus beaten by waves on either side, does this space stretch out, and it leads the priest who descends from the lofty crags of this vantage point to the shrine of the holy table’⁸.

Paul the Silentiary notably dedicated almost all of the second half of his ekphrasis specifically to the ambo. The ambo was situated on the central axis of the church, under the cupola, but closer to the altar area. As the emperor and patriarch entered the church via the central Imperial gates during the ceremonial liturgy, their attention would have been focused precisely on the ambo⁹.

It is significant that in Kosmas Indikopleustes’ early Byzantine *Christian Topography* the earth is described as an enormous island, surrounded by the waters of the ocean. Moreover, the whole universe is depicted as the Ark of the Covenant, which finds its clearest graphic representation in *Christian Topography* manuscript miniatures (for example, in the eleventh century Sinaiticus gr. 1183, 69r)¹⁰. This ark is understood as the prototype of the Tabernacle and, accordingly, as an ideal temple¹¹ (fig. 8). This is underlined by an image of Christ in a medallion that calls to mind the cupola of Byzantine churches. Christ is depicted on a background of fabric with characteristic decorations evoking the Veil of the Old Testament temple, which separated the Tabernacle and the temple of Solomon, the Holy and the Holy of Holies¹². For our purposes it is especially interesting that the mountain representing the whole earth is depicted directly under an image of Christ in the medallion-dome. Comparing this miniature with Paul the Silentiary’s text clearly reveals the connection between this image of the Ark- Universe with the conception of the ambo in the centre of the domed church.

The ambo’s valuable ornamentation, which stood out even against the backdrop of the extraordinarily sumptuous decoration of the empire’s main church, testifies to its exceptional significance in Hagia Sophia’s design. The ninth-tenth century Byzantine *Tale of the Construction of [St] Sophia of Constantinople* provides a description of this structure:

‘The ambo and solea he made of sardonyx, and he set in the gold columns precious stones, crystal, jasper and sapphire; and he laid much gold on the upper part of the solea. [The ambo] had a golden dome with pearls, rubies and emeralds. The cross of the ambo weighed a hundred pounds of gold and it had pendants

of rubies and pear-shaped pearls. Up above, instead of parapets, the ambo had awnings of pure gold' (Diegesis, 21)¹³.

The ambo thus took the form of a sort of scaled down model of the holy place as a whole, with high staircases leading to heaven and culminating in a columned baldacchino, crowned with a gold cupola and topped with an enormous cross (fig. 9). Moreover, the space under the baldacchino was large enough to accommodate an entire choir. Silver-plated parapets enclosed the area at the top and the stairs leading up to it.

The ambo stood on a sort of platform which was surrounded by a barrier similar to the altar screen, except that on two sides it curved around and framed the ambo like a shell. On each side there were columns with gilded capitals, supporting an architrave with lamps and crosses arranged along it. The screen columns were connected by marble parapets, and there were entrances in the centre of the northern and southern sides. All the evidence suggests that there was a further, western entrance on the side of the imperial doors and the naos, from whence one might ascend the stairs to the top of the ambo. On the eastern side the ambo was connected to the altar by the solea, likened by the Byzantine author to a promontory connecting an island with the mainland. The solea resembled a holy road (*via sacra*), raised above floor level and fenced in by parapets. Thus Hagia Sophia's ambo was a complex spatial structure, with its own arrangement of inner sacred zones. This may be conceived, in part, as a self-contained, symbolic kernel at the centre of the enormous space of the Great church.

The most significant action in symbolic, liturgical and hierotopical terms happened at the start of the liturgy, when the huge, expensively decorated Gospel — embodying Christ and his teachings — was carried from the altar to the ambo. This was the moment when Christ himself was visibly present at the top of the hill, and an image-vision of the Heavenly Kingdom arose on the real heights of the 'holy mountain'. The depictions of altars and thrones in the Orthodox mosaics of the domed baptistery in Ravenna (sixth century) convey some sense of this rich and emotional spectacle. Texts from the Old Testament were read from the ambo, followed by the Epistle and then the Gospel. A ceremonial procession along the solea accompanied the Gospel from altar to ambo. This most important liturgical action linked two symbolic mountains: Golgotha at the altar, and the mountain of the ambo in the centre, equated in liturgical commentaries with the stone at the Lord's tomb and embodying the theme of the Resurrection, the greatest triumph in Christian tradition. Moreover, according to Paul the Silentiary, all of this happened amidst a surging sea of people. He recounts how the priest, descending from the ambo, carries the golden Gospel in upraised hands, and a multitude of people try to touch this image of the incarnate God with hands and lips.

The ambo's triumphal meanings reached their apogee during the imperial coronation, as described in Constantine Porphyrogenitus' tenth century *Book of Ceremonies*¹⁴. The emperor, together with the patriarch, enters via the imperial doors, ascends the ambo and descends to the altar gates where he prays and lights candles. Then, accompanied by the patriarch, he goes back to the ambo where he is robed in the chlamys (the sign of imperial status) and the patriarch places a crown upon his head.

At particular moments of the service the ambo might be identified with the various 'holy mountains' of holy scripture: Jerusalem's Mount Moriah and its Temple, Mount Tabor and the Transfiguration from the New Testament, the Sinai mountain of Horeb and the miraculous meeting of God and man which took place upon it. It was probably these connotations of Sinai and the image of Moses' vision of God which were uppermost in Emperor Justinian's mind when, during the first liturgy celebrated after Hagia Sophia was finished, he ran up the heights of the ambo and, lifting up his hands, addressed God:

'And then the Emperor Justinian entered with the cross and with Patriarch Eutychius. And breaking away from the hands of the patriarch he ran alone from the royal gates to the ambo and, reaching up his hands, declared "Glory be to God, who has considered me worthy to accomplish such a work. I have outdone you, Solomon"' (Diegesis, 27).

Along with almost everything connected with the décor of Justinian's 'Great Church', Hagia Sophia's ambo — astounding the imagination with its magnificent appearance and the complexity of its refined design — remains unique in the history of Byzantine culture. However, marble ambos continued to be built in the centre of relatively large churches throughout the early and middle Byzantine eras (fig. 10). For all the differences in detail, as a rule they reproduced a single, standardized structure: a tower-like central part, supported by an arched base and topped by a circular or oval platform which was either crowned by a ciborium or left open. Two staircases with parapets, leading to the ambo from the east and the west, emphasized the analogy with a mountain. Holy mountain motifs were woven into this intricate image: the tower, staircases and the arched entrance, all associated with the Byzantine image of the Heavenly Jerusalem¹⁵. The traditional decorations of the ambo — monumental crosses in combination with stylized trees — also pointed to the association with paradise.

The most well-preserved early Byzantine ambo is located in the Basilica of St Apollinare Nuova (fig. 11) in Ravenna. From the middle Byzantine era¹⁶, the best conserved ambo is that of the Dormition of the Theotokos church in Kalambaka, mainland Greece, which is composed of parts from different periods but, as a whole, post-dates the tenth century (fig. 12)¹⁷. This church is distinguished by a very high ciborium with a faceted crown, which means the ambo resembles more a cliff soaring to the heights than simply a mountain. Another distinguishing feature is the late Byzantine murals on this ambo, with a prominent scene

of the appearance of the angel to the myrrh-bearing women. This clearly shows that the commentary of St Germanus of Constantinople, comparing the ambo to the stone rolled away from the Saviour's Tomb, lived on in Byzantine minds¹⁸. The ambo's association with the holy tomb may have resonated with new force in the context of the liturgization of ecclesiastical space and isolation of the altar under way in the middle Byzantine era¹⁹.

Ambos were well known in medieval Russia too, and are mentioned in the chronicles in both the pre-Mongol period and later. However, almost no trace of them remains, with the exception of the sole but absolutely outstanding example of a Russian wooden ambo in St Sophia's of Novgorod, created by order of Metropolitan Makarii in 1533²⁰ (fig. 13).

A description of this unique ambo is preserved under the year 1533 in the Novgorod Chronicle, its creation deemed by contemporaries to be a historic event:

'That same year... under the right-believing Great Prince Vasilii Ivanovich, autocrat of all Rus... His Eminence Makarii erected in the cathedral church of St Sophia's in Novgorod the Great a most wonderous ambo imbued with every beauty, saints on it from the top in three rows of thirty, for veneration by all orthodox Christians, and most beautifully decorated and inspiring delight with [its] carvings and diverse ornamental hangings and by gold leaf around the whole ambo; and from the ground the ambo was constructed as if twelve little wooden people, clothed and painted all sorts of colours, bore on their heads the whole holy object, extraordinarily beautiful to behold'²¹.

Chronicle testimony preserves the amazement of contemporaries at the 'most wonderous' ambo, who marvelled at its design incorporating three rows of iconic images of saints and a lower row of figures (possibly donors), carved in relief, carrying the 'holy object' on their shoulders (fig. 14).

The thirty icons of saints in the three upper rows have not been preserved, and neither have the two staircases leading to the upper platform of the edifice (fig. 15). However, the basic structure may be easily read as a well-defined symbolic design, probably conceived by the most erudite Novgorodian archbishop Makarii (later Metropolitan of Moscow). At its core is an image of a circular church-tower, which embodies the idea — key for every Christian church — of the Heavenly Jerusalem descending to earth at the end of time. This made the whole church a visible image of the 'Heavenly city'. This idea is emphasised by the four-row structure, which represents a hierarchy of holiness (laity, saints, prophets and patriarchs) and becomes a sort of paraphrase of the high iconostasis of Novgorod's cathedral of St Sophia.

The iconostasis and the ambo together constitute a single, symbolic whole, a unity emphasised also by the character of the gilded, carved decoration, which was completed by the same craftsmen who — five years earlier — worked on the Royal doors of the iconostasis in the cathedral of St Sophia²². The most

important 'Jerusalem element' is that the ambo's ten-part wall-parapets conclude architecturally in forty decorative image-paradigms of the Heavenly Jerusalem, conceived as a city of a multitude of churches²³. Thus the Novgorodian ambo of 1533 may be conceived of as an enormous architectural-spatial icon, 2.79 metres high and 2.27 metres in diameter, with a circumference of more than six metres. Researchers have suggested that structurally the Novgorodian ambo harks back to the fifteenth century Muscovite ambo from the main Dormition cathedral of the Moscow Kremlin²⁴ (fig. 16). We have only a conventional representation of this ambo in a miniature from the Illuminated Chronicle, but nonetheless this reveals a resemblance between these highly important ambos.

The late medieval Russian tradition suggests an original reinterpretation of the early Byzantine examples. Everything changes — material, decorative techniques, the iconographic scheme — but the image-paradigm of the precious and shining holy mountain-tower in the centre of the cathedral remains unchanged. Inseparably connected with the space of the altar, the ambo became — in conjunction with the iconostasis — a visible spatial icon of the Heavenly Jerusalem.

NOTES

- 1 On the author's concept of the image-paradigm, first proposed in 2004, see: *Lidov A. Ierotopia. Prostranstvennie ikony i obrazy-paradigmy v vizantiiskoi kul'ture* [Hierotopy. Spatial icons and image-paradigms in Byzantine culture] (Moscow, 2009). See also www.hierotopy.ru and *Lidov A. 'Image-Paradigms' as a Notion of Mediterranean Visual Culture: a Hierotopic Approach to Art History* // *Crossing Cultures. Papers of the International Congress of Art History. CIHA 2008* (Melbourne, 2009). Pp. 177–183.
- 2 See the chapter 'Nebesnyi Ierusalim' [Heavenly Jerusalem] in *Lidov A. Ikony. Mir sviatykh obrazov v Vizantii i na Rusi* [Icons. The world of holy images in Byzantium and in Rus], Moscow, 2013.
- 3 *Lidov A. The Whirling Church. Iconic as Performative in Byzantine Spatial Icons* // *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia* / Ed. A. Lidov. Moscow, 2011. Pp. 27–51; *Lidov A. The Temple Veil as a Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm in Medieval Iconography and Hierotopy* // *IKON. Studies of Christian Iconography*, 7, 2014. Pp. 97–108; *Lidov A. Sacred Waters in Ecclesiastical Space: the "Rivers of Paradise" as an image-paradigm of Byzantine Hierotopy* // *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World* / Ed. A. Lidov. Moscow, 2017. Pp. 159–183; *Lidov A. The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Byzantine Hierotopy* // *IKON. Studies of Christian Iconography*, 10, 2017. Pp. 10–25. See www.hierotopy.ru.

- 4 See the article by Iakovos Potamianos, 'Byzantine Church Space: a Holy Mountain of Light and Shadow', in this collection. It is based on his dissertation: *Light into Architecture: the Evocative Use of Natural Light as Related to Liturgy in Byzantine Churches* / Ph.D. thesis, University of Michigan, 1996.
- 5 Orthodox Study Bible: 'Lift up a sign on the mountains of the plain and raise your voice to them. Do not fear; comfort with your hand; open the gates, O you rulers'. KJV: 'Lift ye up a banner upon the high mountain, exalt the voice unto them, shake the hand, that they may go into the gates of the nobles' (Isaiah 13:2). Unless otherwise stated, Bible citations are from the King James version.
- 6 *St Germanus of Constantinople. On the Divine Liturgy* / Trans. and intr. P. Meyendorff, ch.10. Crestwood, New York, 1987. Pp. 62–63.
- 7 'The ciborium represents here the place where Christ was crucified, for the place where He was buried was nearby and raised on a base. It is placed in the church in order to represent concisely the crucifixion, burial, and resurrection of Christ. It similarly corresponds to the ark of the covenant of the lord in which, it is written is Holy of Holies and His holy place. Next to it God commanded that two wrought Cherubim be placed on either side (Exodus 25:18), — for KIB is the ark, and OURIN is the effulgence, or the light of God' (*St Germanus of Constantinople. On the Divine Liturgy*. Pp. 58–59).
- 8 *Paul le Silentiaire. Description de Saint Sophie de Constantinople* / Ed. M.-C. Fayant, P. Chuvin // Die, 1997. Pp. 146–149. Translation adapted from *Cyril Mango. The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents*. Toronto, 1972. Pp. 95–96. For a discussion of this text, see: *Barry F. Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages* // *The Art Bulletin*, 89/4, 2007. P. 627–656, 647. See also: *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). P. 43–82; *Fobelli M. L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario*. Roma, 2005.
- 9 For the architectural reconstruction: *Mainstone R. Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*. New York, 1988. Pp. 222–223; *Xydis S. G. The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia* // *Art Bulletin*. 29 (1947). Pp. 11–24.
- 10 *Kominko M. The world of Kosmas: the Byzantine illustrated codices of Christian Topography*. Cambridge University Press, 2013. Pp. 50–51, 254–255.
- 11 On this symbolism of the image: *Della Dora V. Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium*. Cambridge, 2016. Pp. 65–67.
- 12 *Lidov A. The Temple Veil as a Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm in Medieval Iconography and Hierotopy* // *IKON. Studies of Christian Iconography*, 7 (2014). Pp. 97–108.
- 13 *Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, p. 100; *Dagron G. Constantinople imaginaire. Etudes sur le Recueil 'Patria'*. Paris, 1984.
- 14 *Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, p. 100.
- 15 *Lidov A. Heavenly Jerusalem: the Byzantine Approach* // *The Real and Ideal Jerusalem in Art of Judaism, Christianity and Islam*. Jerusalem, 1998. P. 341–353; 'Nebesnyi Ierusalim. Osobennosti obraza v vizantiiskom i drevnerusskom iskusstve' [Heavenly Jerusalem. Peculiarities of the image in Byzantine and medieval Russian art] // *Lidov A. Ikony. Mir sviatykh obrazov v Vizantii i na Rusi* [Icons. The world of holy images in Byzantium and in Rus]. Moscow, 2013. Pp. 109–117.
- 16 Written evidence of middle Byzantine ambos is analysed in A. Kazhdan's article: 'A Note on the 'Middle-Byzantine' Ambo' // *Byzantion*, 57/2. 1987. Pp. 422–426.
- 17 *Bogdanovic J. The Framing of Sacred Space. The canopy and the Byzantine Church*. Oxford, 2017. Pp. 148–151.
- 18 See footnote 6.
- 19 *Bogdanovic J. The Framing of Sacred Space*. Pp. 74–77.
- 20 *Kliukanova O. Amvon Novgorodskogo Sofiiskogo sobora 1533 goda* ['The Ambo of the Novgorodian Cathedral of St Sophia'] // *Sofia*, 2017/2. Pp. 12–15; *Maksimenko Zh., Kondrat'eva A., Charykova K. Ob issledovanii i restavratsii ambona (1533 goda) iz Sofiiskogo sobora v Novgorode* ['On the research and restoration of the ambo of 1533 from the Cathedral of St Sophia in Novgorod'] // *Sofia*, 2017/2. Pp. 15–20. When restoration work was finished, this ambo became the central exhibit in the 2017 exhibition 'The Art of Novgorod in the era of Metropolitan Makarii' in the State Russian Museum in Petersburg.
- 21 *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete collection of Russian chronicles], vol. 6. St Petersburg, 1851. P. 291.
- 22 *Kliukanova O. Amvon Novgorodskogo Sofiiskogo sobora 1533 goda* ['The Ambo of the Novgorodian Cathedral of St Sophia']. P. 14.
- 23 *Nebesnyi Ierusalim. Osobennosti obraza v vizantiiskom i drevnerusskom iskusstve* [Heavenly Jerusalem. Peculiarities of the image in Byzantine and medieval Russian art] // *Lidov A. Ikony. Mir sviatykh obrazov v Vizantii i na Rusi* [Icons. The world of holy images in Byzantium and in Rus]. Moscow, 2013. Pp. 109–117.
- 24 *Kliukanova O. Amvon Novgorodskogo Sofiiskogo sobora 1533 goda* ['The Ambo of the Novgorodian Cathedral of St Sophia']. Pp. 14–15.

Nicoletta Isar

The Sense of the Elementals Lightning and Thunder in the *Transfiguration* of Christ on the High Mountain — a Hierotopy of Theomorphism

TRANSFIGURATION ON THE HIGH MOUNTAIN

“On the sixth (eight) day” Christ took three of his followers and went up on the high mountain. But why would have He chosen such location, and what exactly happened on the high? The intriguing answer to this question is formulated in one of Palamas’ texts devoted to the extraordinary event of Christianity occurred before the Resurrection of Christ: “It was because He wanted to show his close people something great and mysterious” (Triads, III. i.19)¹. This paper will try to come as close as it will be possible to this mystery, and to address with the scholarly hierotopic tools what theologically has been identified as something that would have rather remained mute, unspoken — a mystery. Yet in this *aporia* of speech and sight what is at stake is exactly sound and vision. But what kind of sound, and what kind of vision? What is the sense of the elementals manifested on the high mountain? The discussion, I argue, should move around three key notions: theophany, theophony, and theosis.

THEOPHANY: A DAZZLING RADIANCE

The Synoptic Gospels describe the Transfiguration (*Metamorphosis*) of Christ as the divine manifestation (theophany) of the glory of God in the image of Christ transfigured before his present disciples (Peter, John, and James). Although the texts describe the moment as extraordinary, an overwhelming event inducing the apostles a fear beyond containment, the theologians still wonder how could be vision of the ordinary light be seen as a mystery?



1. The Transfiguration. Mosaic. The Church of the Monastery St. Catherine. Sinai, 6th c.

(Palamas, Hom., 34.15.) There must have been more at stake than the apparent visibility. Here is Palamas’ interpretation on Jesus’ manifested luminosity:

The Saviour did not ascend Thabor, accompanied by the chosen disciples, in order to show them that He was a man. For during the three years previous this, they had seen Him living with them and taking part in their way of life...No, He went up to show them ‘that He was *the radiance of the Father*.’” (Triads, III. i.19)

Thus, what they saw it was the divine radiance (λαμπρότης) of the Invisible God² made manifest in the visible (Fig. 1). The Synoptic Gospels provide a fair account of the awesome vision glimpsed by the apostles that witnessed the Transfiguration of Christ. His “countenance became altered”

(Luke 9:29); “his face shone like the sun” (καὶ ἔλαμψεν τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος) (Matt. 17:2); his robe was “like light” (Matt. 17:2); “his garments became glistening, intensely (*lían*) white (as snow), as no fuller on earth could bleach them” (καὶ τὰ ἱμάτια αὐτοῦ ἐγένετο στίλβοντα, λευκὰ λίαν ὡς χιῶν, οἷα γναφεὺς ἐπὶ τῆς γῆς οὐ δύναται οὕτω λευκᾶναι) (Mark 9:3). The exceedingly white light of the holy vision shown the limitation of all images: “images and illustrations fall short of conveying the appearance of those garments. Snow is indeed white, but it does not shine” (*Palamas*, Hom., 35.6). According to Palamas, the word ‘shining’ (λάμπω) in Matt. 17: 2 was instrumental to suggest linguistically that this light was not from this world but it was supernatural. The perception is further intensified by the term στίλβοντα (radiant) in Mark 9:2. It was then not a matter of vision, of rendering something visible. What was at stake, it was the transformative power that changed all, it was about the divine operation that was at work. “It is not a property of light to render the objects it illuminates sparkling and white, but to show what color they are. This light ... transformed the things it shone upon, which visible light cannot do... How could the light with which we are familiar do all this?” (*Palamas*, Hom., 35.7) Such radiant light could have not been “visible to bodily eyes”, but it was possible to contemplate by the power of the divine operation worked upon the eyes of the disciples. Mount Thabor became the place of theophany, where God came down (καταβαίνων) “from His heights” and manifested in the theophanic presence of His Son, Christ. But this event was not only about the supernatural condescension, the descent of the divine towards man; it was also an ascent of man towards the divine. This is the meaning of the Transfiguration, suggested metaphorically through the paradigm of the high mountain. Maximus the Confessor characterizes the Transfiguration as an “ascent,” where by the power of the divine light that transcends the apostles’ human faculties they could pass “from flesh to spirit” in order to perceive the “unapproachable” light:

[The apostles] ascended and were raised aloft with Him [Jesus] on the mountain of His manifestation, where they beheld Him transfigured, unapproachable by reason of the light of his face...they crossed over from the flesh to the spirit... through the substitution of their powers of sense perception by the activity of the Spirit, they were initiated into the spiritual principles of the mysteries that had been disclosed to them. They were taught, in a hidden way, that the wholly blessed radiance that shone with dazzling rays of light from the Lord’s face, completely overwhelming the power of their eye, was a symbol of His divinity, which transcends intellect, being, and knowledge... by means of theological negation that extols Him as being beyond all human comprehension they were raised up cognitively to the glory of the only-begotten Son of the Father, full of grace and truth³.

THEO-PHONY = THEO-PHANY: DAZZLING SONORITY

“While he was still speaking, suddenly a bright cloud overshadowed them, and from the cloud a voice said, “This is my Son, the Beloved; with him I am well pleased; listen to him!” (Luke 9: 34–35).

There is one more thing to discuss from the narrative of the Transfiguration in order to give the entire measure of the event. This is the aural aspect, which in the Synoptics is referred to as the “voice” coming from the luminous cloud (Matt. 17:5–7, Mark 9:7, Luke 9:34–35). The episode is invariably described in all three Gospels. The voice is the voice of the Father, clarifies Palamas, due to the repetition of the “this is my beloved son”:

A voice was heard from the Cloud saying, “This is my beloved Son, in whom I am well pleased; hear ye him” (Matt. 17:5). After the Lord was baptized in the Jordan the heavens were opened and the same voice came out of that glory (Matt. 3:16–17); that glory which Stephen later saw when, full of the Spirit, the heavens opened to him, and he looked up (Acts 7:55–57). Now this voice is heard out of the Cloud overshadowing Jesus, so this Cloud must be the same as God’s celestial glory. (*Palamas*, Hom., 35.11)

A short review of the interpretations of the voice of the Father in the Synoptics opens up an unexpected perspective for this analysis. Thus, Christian theologians like Origin, John Chrysostomos and Palamas, but also the Jewish philosopher Philo of Alexandria, give us a consistent idea about the rapport between the seeing and hearing in the Christian and the Judaic tradition. This view will have important consequences for the definition of the theophanic event of the Transfiguration. Thus, Origin describes the voice coming from the cloud in visual terms:

the three apostles could not bear the glory of the voice (τῆς φωνῆς δόξαν) and the power that rested on it, and so fell on their face...terrified at the supernatural vision (θεάματος)... they could not bear the radiance of the Word (τὰς τοῦ λόγου αὐγὰς) and so humbled themselves under the mighty hand of God⁴.

Likewise, in his interpretation Chrysostomos focuses on the radiance of Christ not on the voice that is not mentioned: “But since he [Christ] was radiant far beyond sun or snow, this was why they could not bear the radiance and fell down”⁵. For Palamas the radiance of Christ and the voice of the Father are two facets of the same phenomenon that caused the reaction of the apostles:

But here there was not just a voice, but with the voice limitless light blazed forth. That is why the God-bearing Fathers rightly recognized that the disciples fell on their faces, not because of the voice, but because of that extraordinary supernatural light. As Mark tells us, they were frightened even before the voice came (Mark 9:6), obviously on account of the divine manifestation (ἀπὸ τῆς θεοφανείας ἐκείνης πάντως). (*Palamas*, Hom., 35.13)

What becomes so far clear is that a certain privilege of the seen (vision) over hearing is shown by the Christian theologians. This seems to follow a certain direction from the Old Testament. In the Biblical tradition, the word of God is rather “seen” than heard. Here is Philo’s interpretation of the Sinai theophany in Decalogue 46–47 to get an understanding of the Judaic perception of God’s voice:

Then from the midst of the fire that streamed from heaven there sounded forth to their utter amazement a voice, for the flame became articulate speech in the language familiar to the audience, and so clearly and distinctly were the words formed by it that they seemed to see rather than to hear them. What I say is vouched for by the law in which it is written, “All the people saw the voice,” a phrase fraught with much meaning, for it is the case that the voice of men is audible, but the voice of God truly visible. Why so? Because whatever God says is not words (ῥήματα) but deeds (ἔργα), which are judged by the eyes rather than the ears. (Philo, Decal. 46–47; trans. F. H. Colson, LCL VII, 29–31)

By reading the line from Exod 20:18 (“All the people *saw* the voice”) in terms of vision rather than hearing, that is, “seeing the voice”⁶ rather than “hearing the voice”, Philo obviously privileges the sight over sound and hearing. In the relationship between human and divine, sight and hearing are not “modes of sense perception”, but “perceptual models that symbolized the relationship between human and divine”⁷. As Philo argues, “the voice of mortal beings is judged by hearing, the sacred oracles intimate that the word of God is seen as light is seen ... virtue shining with intense brilliance”⁸. The voice of the mortal beings could be sensed by hearing, but not the voice of God. God’s speech is different from human speech. God’s voice is “seen”. This leads us to the idea that “vision” of the voice of the Father would intensify the already dazzling effect of the theophanic vision on the high mountain.

But certain linguistic aspects of the Biblical language seem to move us towards a more refined understanding of the acoustic phenomenon of divine presence recorded by the Old Testament. There are two Hebrew words with powerful connections to the theophany and the presence of God: ra’am (רעם) and kol (קול), both translated as “thunder”; but it is the term kol that has a more personal connection to YHWH. This is the term used for “voice” and, consequently, thunder is often referred to as the “voice of God” (Exodus 9:23, Psalm 46:7)⁹. In this context, the connotation of the word kol is obviously aural; it suggests the sound produced by some inanimate thing, such as thunder¹⁰. The expression “thundering voice” of God is a metaphor of the supernatural presence that goes beyond the physical world. A comparison with the term ruach רוּחַ, translated as “breath”, “Spirit”, or “wind” would help us elaborate further on the linguistic complexity of the language and its operation. This is because the wind has been perceived in the Judaic tradition as the breath of YHWH. The breath of YHWH

is the thundering voice of God, which suggests its powerful impact. The very presence or voice of YHWH is powerful enough to shake the heavens and earth. This power of the word of YHWH is cosmological. It is the generative power at the Creation (Genesis 1), by which all came into being by the spoken word of God.

There is no doubt that the experience of the divine presence manifested as the voice of God on the mountain at the Transfiguration was a terrifying presence. The narrative has recorded the terrifying event with devastating consequences for the apostles: “When the disciples heard this, they fell facedown to the ground, terrified. But Jesus came and touched them. “Get up”, he said. “Don’t be afraid”. When they looked up, they saw no one except Jesus” (Matt. 17:6). Each other narrative of the Transfiguration records the same reaction of the apostles. The moment when the voice addressed them they “are exceedingly afraid (*sphodra*)”. As we have inquired so far, the Old Testament tradition presents us with two possibilities of manifestation of the presence of God, apparently opposed to each other. On one hand, the voice of God grasped as a “visual” presence of the Father, rather than be heard as mortals hear. Yet it can be argued what is the human faculty able to acknowledge God’s presence. Philo argues that it is “the eye of the soul”. On the other hand, one can securely interpret God’s presence manifested as a “thundering voice”, thus a sonorous phenomenon that provided the disciples with a shuttering experience, as the thunder always do, displaying the awesome manifestation of nature. Except that in the case of the thundering voice of God, the awesome power of the divinity exceeds any other physical power. The voice of YHWH does not send thunder, but thunder results from the voice of YHWH¹¹. In other words, the thundering voice of YHWH does not pertain to the elements as such, it is not the natural element, but it exceeds any physical elements by God’s infinite might. It is the ungraspable presence beyond hearing. Thus, I would argue, it belongs to the elemental, the encompassing. John Sallis explains who devoted a great deal of attention to the concept, defines the term as the boundary where the encompassing sky is transformed into the enormously expansive cosmos¹². Its vastness has no measure in common with the thing over which it is arched, and the enchorial space in which things come to pass¹³. The elemental does not belong to nature, to the physics, but to the meta-physics.

The task of hierotopy, specifically of this paper, is to search for the proper definition of the elemental engaged in the event of the Transfiguration. The high mountain provides already a paradigmatic place for the revelation in which God and man were transfigured. I would call this paradigmatic space, hierotopy of theomorphism, respectively, of anthropo-morphism. In these events, the elementals participate in the externalization of the holy that marks with its presence the mountain’s horizon. But in what ways and how is the thunder and the lightning other than mere things (elements) of the sensible? How could they be apt to carry out the divine manifestation? What is it about them that distinguish them from mere sensible things? This question sounds somehow similar to that posed earlier

by Palamas. My argumentation in the attempt to answer these questions will follow the ancient Greek tradition of perception of the elementals, which was integrated in the Byzantine culture, along with the Judaic source. The elementals belong to nature, yet not entirely only to pure physical nature. They grant natural things an expanse in which they exceed mere natural things, as they show themselves to be manifestly irreducible to mere sensible things. Such is the expanse of the sky that exceeds the human horizon, the mortal perspective. The encompassing character of the elementals, in which one should include the encompassing horizon of the mountain, the thundering voice of God, and the dazzling light, makes them less distinctly objectifiable and individualized¹⁴. This excess of vision makes them apt to convey the sublime perception of the unknown, that which is out of reach, which is the condition of the mystery. The revelation happens “like a sudden falling”, says Marion, “undoing everything with its impact”, in “the sense of the irruption of God into that which is finite, limited, and without holiness”¹⁵. Marion’s depiction of revelation has some affinity with Mircea Eliade’s concept hierophany¹⁶, the term to define the manifestation of the sacred, the irruption of the holy in the profane geography. The mountain, the dwelling place of revelation is the expanse made room for the holy in the world without holiness in order to contain the uncontainable, the manifestation of God. The manifestation of God is that opening to the open region of Being¹⁷. While lightning splits the horizon by its flash exceeding by far the human field of perception, marking with a scar the high sky, thunder gathers everything. Thunder gathers all the elements, and the invisible, the apeiron¹⁸. While lightning splits and reveals “the appearance of his face changed, and his clothes became as bright as a flash of lightning” (Luke 9: 29), the thundering voice of God gathers all elements, earth, water, air, fire, into the elemental dwelling of the high mountain:

Two men, Moses and Elijah, appeared in glorious splendor, talking with Jesus. ... As the men were leaving Jesus, Peter said to him, “Master, it is good for us to be here. Let us put up three shelters — one for you, one for Moses and one for Elijah”.

In a conspicuous way, within a kind of synesthetic hierotopy, or a hierotopic synesthesia of the elementals, the thundering voice of God gathers them all, intensifying vision, lightning the mystery of the theophany. Thus, theophony becomes theophany. A dazzling sonority. Since Christ (as Son) shares his divinity equally with the Father and the Spirit, the Transfiguration is a manifestation of the one glory of the one nature shared by the three divine persons:

The Father bore witness with His voice that Christ was His beloved Son, and the Holy Spirit joined His brilliance to Christ’s in the radiant cloud, and showed that the Son was of one nature with the Father and Himself and united in Their light. For Their wealth consists in Their oneness of nature and in the unified outburst of Their brilliance¹⁹.

VISION OF THEOPHANY: A PARADIGM OF DIVINE/ICONIC OPERATION

Transfiguration, *metamorphosis*, this is the glory of the resurrected body, which takes place under the stupefied eyes of the first elected among the disciples. It is, in Palamas’ interpretation, a manifestation of the one glory of the one nature shared by the three divine persons:

The Father bore witness with His voice that Christ was His beloved Son, and the Holy Spirit joined His brilliance to Christ’s in the radiant cloud, and showed that the Son was of one nature with the Father and Himself and united in Their light. For Their wealth consists in Their oneness of nature and in the unified outburst of Their brilliance²⁰.

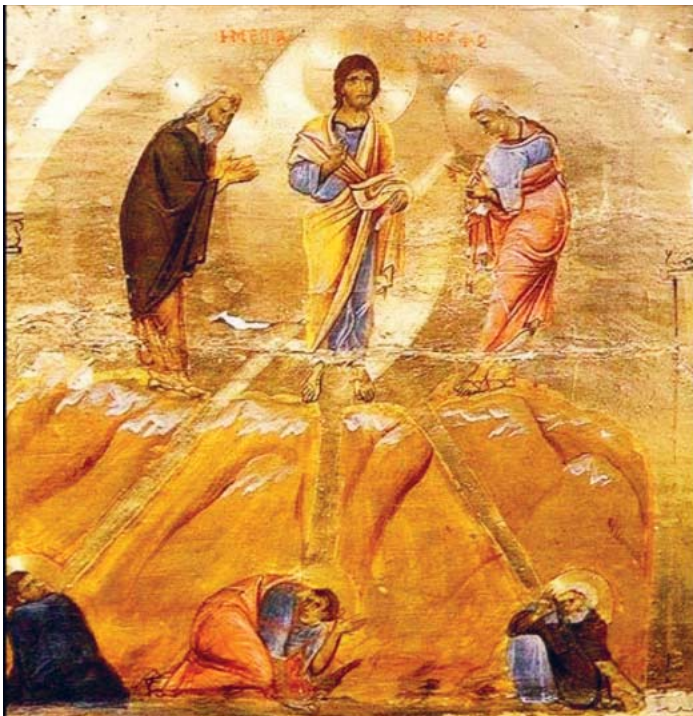
The manifestation of the divine radiance is a paradigmatic symptom in a series of Christ’s manifestations. Always dazzling, it always remains uncontainable, except by a choric inscription generated by the verb ἐκχωπέω, the foundational trace of all iconic visions of Christ. As Baudinet put it, “Transfiguration, *metamorphosis*, this is the name that designates both the glory of the resurrected body and the work of the spectator’s gaze on the icon”²¹. The first spectators of what we could perceived as the proto-icon of the Transfiguration, the disciples, have been themselves transformed in order to reach that vision. Vision was transformative; it changed the mortal eyes by its exceeding radiance deifying the sight. Confronting the divine radiance, they inaugurate vision of the divine, the model of iconic vision, and the model of iconic operation. As Nikephoros the Patriarch (IX c.) argues, to make an inscription of the un-circumscribable divinity means “to put (it) in icon” (τὸ εἰκονίζομενον)²²; or it means “to make an icon” of it²³. It is how one should perhaps understand Baudinet’s claim: “The Transfiguration of His body must, therefore, continue in the icon”²⁴. It did continue indeed: vision endured. Always dazzling, too bright to behold or *circumscribe*. Just as one could not look directly into the sun, so it could neither gaze upon the “unapproachable” light of God (*Palamas*, Hom., 35.10). It is how one should imagine the frustration once experienced by Ananias, the emissary of Abgar, to capture Christ’s face in a drawing for his ill king. This was one example in a series of manifestations of the holy radiance. How radiant was the divine face of Christ at the Transfiguration we read in one of in John Chrysostomos homilies:

The evangelist, wishing to show us this radiance of his, tells us how radiant he was. And how radiant was he? Immensely radiant... Like the Sun... Why was this? Because I do not have any other star so splendid and so brilliant... [But] if he was as radiant as the sun the disciples would not have fallen down, for they saw the sun everyday... But since he was radiant far beyond the sun or snow, this was why they could not bear the radiance²⁵.

It is interesting to note that the solar analogy was carried on, becomes an important theological argument in Gregory Palamas (1296–1359), the theologian of Hesychasm whose contribution to the theory of light and the uncreated energy



2. The Icon of Transfiguration with the whirling discs. Sinai, 12th c.



3. The Icon of Transfiguration with the whirling discs. Sinai, 12th c. State Hermitage Museum, St. Petersburg.

was paramount. He takes up once again the metaphor of the sun to describe the mystical experience. His theory should be true for the Transfiguration. He compares the mystical vision with the vision of the sun reflected as in a mirror that overwhelms the sight to the point that the blessed beholder would be able to see God. He would be able to see the invisible archetype but not through invisibility, but through vision, albeit a mirror image of the invisible archetype, a vision in excess:

If somebody would see the solar disc in the mirror more luminous than the sun itself, so that the sight would be overwhelmed by the lightning of this disc, he would see, *in excess*, the invisible archetype, but not through invisibility, but through vision. Likewise, those who can see the blessed vision not through negation, but through vision above vision in Spirit, know this divine work²⁶.

Thus, argues Palamas, there are phenomena that are “not something, but something in the sense of excess” (*houk ousa, kath hyperochên*); such is the glory which is not, but in the sense that it exceeds the existence. It is in this paradox of the mystical vision that man could meet God and this mystical vision belongs to the aesthetics of spiritual things (*noerà aesthesis*)²⁷. This vision, metaphorically described by Palamas as the lightning of the solar disc²⁸, recurs not once in his writings, identified as the light the disciples saw on Mount Thabor. The pure in their heart saw “the body of Christ vibrantly radiating as from a disc wrapping their hearts with this dazzling light”²⁹.

In Byzantine iconography, there is an interesting example elaborated perhaps in the course of the theological discussions concerned with the definition of the divine light and mystical vision starting with 12 c., present in some Sinaite icons from that time. More exactly, it is about an iconographic detail consistently present in a series of Sinai burnished-gold panels from the twelfth century (Fig. 2–4). The effect derived from the “technique of optical radiance”³⁰ of the burnished gold in the icons creates such an impact that deserves to be discussed beyond its visual effect. The particular iconographic detail in analysis is placed on top of the icons under the guise of what looks like a golden whirling disc (Fig. 2). The icon is specifically a depiction of the Transfiguration. Defined as a self-standing element within the abstract golden background of the icon, it creates its own space within space. Aniconic in its appearance, the golden disc is tilting, catching the eyes of the beholder with its glory; its circularity imprints a vibrant dynamics around it, just as the effect created by the haloes of the saints. Its form and presence in the icons is still a challenge for the Byzantinists. Alexei Lidov associates this specific iconographical pater of the “whirling church”, which is a pertinent idea and an important contribution to hierotopy³¹. But no specific image seems to emerge out of the whirling discs, which project their space outwardly as pure circular



4. The icon of the Annunciation. The Holy Monastery of Saint Catherine. Sinai, 12th c.

radiance. Yet in the dazzling vision overwhelmed by the motion created by the spread of gold, a mute drama seems to unfold. Bissera Pentcheva sees it as “an opposition of light-reflecting versus light-absorbing areas”³², which generates a polarization between radiance and shadow. But unlike Bissera Pentcheva, I believe that the radiance produced by light on gold, in the burnished gold haloes, especially the solar discs, which is indeed performative, it could hardly be seen as fully non-mimetic³³. Their space is the ground of a theophany (*periaugē*)³⁴, indeed, a special theophany emerging out as a disc of light³⁵, as a solar disc³⁶. Focusing one’s eye on these golden discs, image and space merge together in a single vision, a spectacular vision in which everything moves, spinning round as a helix. It is my contention that rather than to be seen as mere effect of some aniconic beam of light, the golden spread allows the adumbration of a hidden image, it inscribes a visual event whose ground and source is mystical. Vision emerges as a chiasmus³⁷, the abbreviation of the holy name of Christ. In the Serbian church of Lomnica, the disc is specifically accompanied by the epigraph *slovo bzhē (logos)*³⁸. The movement “circling around” or “whirling about” of this iconic vision shaped as the Greek χ has obviously some parallel with the chiastic shape of the biblical text³⁹. The sacred space thus created appears to be a chiasmus in action; its motion, I would further argue, is *perichoresis* — a double movement (motion and repose/rest)⁴⁰ creating this chiastic effect. It is my contention that the presence of these solar discs carries an important ontological meaning, and as I hope to demonstrate, a lesson for anthropology, especially for hierotopy as Christian anthropology.

THEOSIS

Here is the logical association of these images with the dazzling light, a paradigm that goes back to a long theological tradition, at least since Pseudo-Dionysius the Areopagite, who saw in the exceeding brilliance of light a mode of being uplifted to God⁴¹, which should eventually lead to *theosis* — the deification of man. The Areopagite calls out to the Christian to stretch upwardly to God in prayer; to let oneself being lifted up to the brilliance above, to “the dazzling light of those beams”, the radiance of God:

So let us stretch ourselves prayerfully upward to the more lofty elevation of the kindly *Rays of God*. Imagine a great shining chain hanging downward from the heights of heaven to the world below. We grab hold of it with one hand and then another, and we seem to be pulling it down toward us. Actually it is already there on the heights and down below and instead of pulling it to us we are being lifted upward to that brilliance above, to the dazzling light of those beams (*tōn poluphōtōn áktinōn marmarugás*)⁴².

In acknowledging the dazzling light as a topos in the Neo-Platonic Byzantine theology evoked by the Areopagite as a mode of being uplifted to God, one must not overlook its connection with the old Platonic concept $\chiώρα$ ⁴³, integrated in the

Christian theology as the sacred space where the holy becomes manifest. Here it is possible to follow the vocation of the $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ in the process of *theosis* of man. In his *Ecclesiastical Hierarchy*, the Areopagite shows how the human soul wrought around so that its nature is changed, how the shadowed and unshaped minds are filled with the divine light. By the spiritual uplifting, a performative sacred enactment, those souls worthy become “temples of God” by the power of fire and spiritual worship. To become temples of god means to become receptacles of the divine, that is to say, the receptacles (*hupodochê*) of the $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$, as the prime matrix (*ekmageion*) out of which the universe has been created. Saved from the wreckage of his nature, man is delivered in the dwelling place of the soul (*psyches oikêterion*) (EH 11. 441B). Man becomes a temple of the Demiurge by sharing/participating into His divine action.

How the indwelling of the divine manifests in the human person is a difficult but crucial question, whose answer might be found in the mystagogy of Maximus the Confessor, the interpreter of the *Corpus Dionysiacum*. This should give us the clue about the indwelling of the divine in the human soul, but also about the deification of man. Maxim explains the indwelling of the divine in man with the help of a specific term, perichoresis, relevant for the *Corpus Dionysiacum*. For Maxim, *perichoresis* signifies a reciprocal indwelling. This reciprocity is ontologically manifest, argues Lars Thundberg, as one between the archetype and its image, and becomes manifest on the existential level through a double movement: God’s movement toward men in the Incarnation, and man’s movement toward God in the imitative process of deification. He argues that through this indwelling, each person could become a carrier of Christ according to his/her degree of faith. Thus, for Maxim the Confessor, *perichoresis* is the way to theosis. As V. Lossky argued in *The Mystical Theology of the Eastern Church*, this was the divine function of the first man, according to St Maxim: “to unite in himself the whole of created being; and at the same time to reach his perfect union with God and thus grant the state of deification to the whole creation”⁴⁴. In his search for God, as hier-anthropos, man is not a static concept, but a subject in process and in becoming, in search for theosis that is a state constantly to be achieved by which one should adjusted oneself in rapport with God in a double⁴⁵ and reciprocal (perichoretic) movement. Hieranthropos (the deified man) or, we could call him, the Hierotopic Man, whose model is provided by the elected disciples ascending the holy mountain, should be an intimate part of Hierotopy project. A chapter devoted to Christian anthropology that understands the deification of man as the final goal of the Christians. Throughout history there are numerous examples of this double movement of reciprocal indwelling implied by *theosis*, of God’s movement toward men through the Incarnation, and of man’s movement toward God in the imitative process of deification. Pseudo-Dionysius the Areopagite gives us a theological most pertinent and most expressive view of this movement. In his *Ecclesiastical Hierarchy* (11. 441B), the Areopagite

shows how the human soul, shadowed and unshaped, is filled with a divine light, how human nature is permeated by light and saved from complete wreckage and delivered from destructive defilement in the dwelling place of our soul (*psyches oikêterion*). This path to the dwelling / $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ conveys the sense of the transitive verb $\chi\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$: to grasp something, to sense it properly, or to permeate it (in this case, the human nature). This is to say that the perichoretic path to deification is, metaphorically speaking, like an “embrace”. This might be imagined as a gesture that suggests the reciprocated exchange of the embrace⁴⁶. *Theosis* is thus the effect of this embrace⁴⁷.

At this point of the analysis, I must evoke again the dazzling light coming out from the golden discs in the contemplation of the icon of Transfiguration (Fig. 2), which takes us to the gold analogy of the $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ from Plato’s *Timaeus*. This should finally clarify and demonstrate the consistency of the theological and philosophical thinking of *theosis*, why the concern of the theologians to define that space of encounter between man and God as the space of theophany. We can call it a hierotopy, or more concretely, a $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ space. I think this will help us also to address concretely the effect of the spreads of gold in the Sinaite icons. What is it so special about these golden spreads in the Sinai icons? The technique of burnished gold has the extraordinary quality to create a performative vision, a kind of “landscape”⁴⁸, which I would argue, it is a hierotopic “landscape”, a $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ space. Its choral (perichoretic) performance is rather than a flat depiction of radiance, a spatial manifestation of the history of Christianity in its condensed form as revelation of the luminous presence. Using the gold analogy, Plato invites us to perform an exercise of imagination, which I will further follow in Ashbaugh’s interpretation⁴⁹. Just imagine that a skillful metallurgist, God, has molded the shape out of gold (*ek krusou*), and having done so, he continued unceasingly to remold (*metaplassô*) each figure into the others (Tim. 50a). This Platonic analogy holds a great lesson for us. The gold is something out of which containment is wrought, where in the verb takes the prefix *ek* in a productive sense, but not like making a shoe out of leather, and in no way to relate $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ to matter, but the preposition simply presents the motions that gold ($\chi\acute{\omega}\rho\alpha$) sustain in the production⁵⁰. In his gold analogy to approach $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ of the cosmologic process, Plato argues that in a similar way as gold assures the stable form of appearances, so does spatiality ($\chi\acute{\omega}\rho\alpha$) makes possible the perception of moving bodies. Reading Plato, Sallis argues that the gold of the analogy is about molding or modeling, as with gold, remold, remodeled, into another image drawn from *têchnè*, that of impressing or stamping an impress or imprint on a matrix (50c). What happens, Sallis explains, is that one should imagine the imitation of those forms that always are, that is, the perpetual beings, as if they are being stamped, applied like a stamp to a matrix leaving in the matrix an impression similar to the stamp itself⁵¹. The choice of gold as the analogue of $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ is to assure a stable support for the possibility of visible transformations. The choice of gold as a background for sacred icons

is by no means arbitrary. The thing “out of which” appearances are wrought, the golden spreads, is simply the seat of unceasing motion⁵². This description of gold is found in the section Tim. 59 b–d as a fusible variety of water that is quite dense because it is composed of fine, uniform particles that give the appearance of something shining (στύβοντα)⁵³. The spatiality of the golden ground of the icon, especially the dynamics of the golden disc, a spatiality of *χώρα* type, is a golden spread for mirroring appearances, a potential recipient of impressions (*ekmageion*, Tim. 50c2), and containment of the images of intelligible things (Tim. 50c5).

Going back to Palamas’ vision of the solar disc, one could conclude that what is at stake in Palamas’ mystical vision is something beyond visible and invisible, something that is neither visible nor invisible, but what Palamas calls a “vision in excess”. The access to the invisible archetype is achieved not through invisibility, but through vision that exceeds visibility due to the brilliance of light. The path of the mystical “vision in excess” evoked by Palamas resembles Pseudo-Dionysius’ uplifting by the superabundance of light, as well as Plato’s dazzling vision of the last things, thought as a *scarcely* accomplished vision. What does one see or sense while glancing at such *scarcely* vision? What does one hear when the thundering voice of the Father fills out the elemental expanse of the sky, the visible and the invisible? The answer is in the term itself, “scarcely”, which translates the adverb *mógis* used by Plato to describe perception that requires “toil and trouble”⁵⁴. Looking at the last thing might be thus a troublesome affair. Vision shared by Plato, Pseudo-Dionysius and Palamas might then be best described by Socrates’ words. Here, the metaphor of the sun comes back: “Then finally I suppose he would be able to look upon the sun, not in its appearance in water or in some alien abode, but the sun itself by itself in its own place (*χώρα*) and to behold how it is” (516b). In this space of imagination, sound and vision collapse, there is only God in His own *χώρα* and the paradox of the dazzling sonority. And this is perhaps the mystery Palamas searched for in the Transfiguration manifested at the six (eight) day. At that moment, truth has been revealed, albeit not as an image, but as truth itself in its own place (*Rep.* 533a). As Plato foreseen, the abode of the ultimate vision is nothing else than the *χώρα* space, the abode of all generated things, visible and invisible, the space in between and in betwixt in which the paradigm breaks, at once revealing and concealing the epiphanic vision. Looking at the last thing is just as one would look at the sun, since it deflects vision and temporarily injects blindness to it⁵⁵. At this point, the soul is thrown into *aporia* (*aporeō*)⁵⁶. Sensation, like language, is at loss. One moves decisively beyond senses, since, as Socrates explains, “the perception doesn’t reveal one thing any more than its opposite” (*Rep.* 523c).

NOTES

- 1 *Gregory Palamas*. The Triads / Trans. Nicholas Gendle. New York: Paulist Press, 1983.
- 2 *Palamas*, Hom., 34.10, 34.13, and 34.11 // Saint Gregory Palamas: The Homilies / Ed. and trans. Christopher Veniamin. Waymart, PA: Mount Tabor Publishing, 2009. All citations from Palamas’ homilies are taken from this book; hereafter referred to as *Hom.*
- 3 *Maximus the Confessor*: Ambigua, 10.17 (PG 91: 1128A–B) // On Difficulties in the Church Fathers: The Ambigua / Transl. by Nicholas Constas. 2 vols // The Dumbarton Oaks Medieval Library 28–29. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.
- 4 *Origen*. Commentarium in evangelium Matthaei, 12.43 (GCS 40.1, 167) / Ttransl. in *John Anthony McGuckin*. The Transfiguration of Christ in scripture and tradition, Volumul 9 din Studies in the Bible and early Christianity. Mellen 1987. P. 163.
- 5 *John Chrysostom*. Homilia 21. Ecloga de imperio potestate gloria (PG 63:700) / Transl. in *McGuckin*. The Transfiguration. P. 174.
- 6 Like in the Septuagint Exod 20: 18: καὶ πᾶς ὁ λαὸς ἐώρα τὴν φωνήν.
- 7 *Chidester D.* Word and Light: Seeing, Hearing, and Religious Discourse. Urbana: University of Illinois Press, 1992. P. 43.
- 8 *Sunny Wang*. The Visual and Auditory Presentation of God on Mount Sinai // Journal for the Evangelical Study of the Old Testament 5.1 (2016). P. 53.
- 9 *Roskoski J.* The Storm Theophany: a Theology of the Storm // Paper St. Peter’s College Middlesex County College. Clouds, <https://www.biblicaltheology.com/Research/RoskoskiJ03.pdf>. P. 4.
- 10 *Gesenius W.* “קל” // Hebrew and English Lexicon of the Old Testament. Boston: Houghton, 1885, 918, apud. *Roskoski*. P 4.
- 11 *Roskoski*. P 2.
- 12 *Sallis J.* The Elemental Turn // The Return of Nature. Coming As If From Nowhere On The Beyond of Sense. Indiana University Press, 2016. P. 78.
- 13 *Sallis*. The Elemental Turn. P. 78.
- 14 *Sallis*. The Elemental Turn. P. 77.
- 15 *Marion J.-L.* Givenness & Revelation. Oxford University Press, 2016. P 57.
- 16 *Eliade M.* The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. Houghton Mifflin Harcourt, 1959 (First published under the title “Das Heilige und das Profane” in Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, ed. Ernesto Grassi (1957,) and in French as *Le sacré et le profane*, Éditions Gallimard (1965).
- 17 *Marion*, Givenness & Revelation. P 57.
- 18 *Hatton S. B.* Elemental Sonority: Heidegger, Hölderin, and Thunder // Janus Head, 7(2), 298–314. 2004 by Trivium Publications, Amherst, NY. P 307.
- 19 *Palamas*, Hom., 34. 4 and 11.
- 20 *Palamas*, Hom., 34. 4 and 11.
- 21 *Baudinet M.-J.* The Face of Christ. The Form of the Church // Fragments for a History of the Human Body. Part One / Ed. by Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi. Zone Books, 1989. P 151.

- 22 *Nicephori archiepiscopi Constantinopolitani*. Refutatio et eversio deliramentorum Adversus Salutarem Dei Verbi Incarnationem, Antirhreticus II // PG 100, col. 360 B; French translation: “la mise en icône” (A II 360B); or “en faire l’icône” (A II 360C) // Nicephore Discours contre les iconoclasts / Traduction, presentation et notes par M.-J. Mondzain-Baudinet. Paris, 1989.
- 23 *Ibid.*, a II 360C.
- 24 *Baudinet*, The Face of Christ. P. 151.
- 25 *John Chrysostom*. Homilia 21. Ecloga de imperio potestate gloria (PG 63:700) / Transl. in *McGuckin*, The Transfiguration. P. 174.
- 26 *Grigorie Palama*. II Triad II Discourse, in *Filocalia Sfintelor nevoitate ale desavirsirii VII*, 298. My translation in English and my emphasis.
- 27 *Idem*.
- 28 This is present in his two *Homilies on the Transfiguration*, respectively, XXXIV, PG CLI 424B–436B and XXXV, PG CLI 436D–449A). French Transl: *Grégoire Palamas*. Douze homélies pour les fêtes. YMCA-Press, Paris, 1987. Pp. 192, 201.
- 29 *Grigorie Palama*. Triad against Varlaam // Dumitru Staniloaie, Viata si invatatura Safntului Grigore Palama, Editura Scripta. Bucharest 1993 (reprint from first edition Sibiu 1938). P 208 (in Romanian, my English translation in the article).
- 30 *Pentcheva B. V.* The aesthetics of landscape and icon at Sinai // RES 65–66 (2014/2015). P. 196.
- 31 *Lidov A.* The Whirling Church. Iconic as Performative in Byzantine Spatial Icons // Spatial icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia / Ed. A. Lidov. Moscow: Indrik, 2011, (Rus/Eng). P 40–51.
- 32 *Pentcheva*. P 203.
- 33 *Pentcheva*. Pp. 203, 207.
- 34 *Pentcheva*. P. 203, referring to divine epiphany manifested through concentric and centripetal radiance in Exodus, Gregory of Nyssa, and Anastasios.
- 35 For the term “whirling discs,” see *Schwartz E. C.* The Whirling Disc: a Possible Connection between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons // *Zograf* 8 (1977). P. 24–28.
- 36 As we read before, Palamas is quite explicit about the solar disc in his doctrine of mystical vision, although the icons might predate his texts, but as Ernst H. Kantorowicz (*Kantorowicz E. H.* Oriens Augusti. Lever du Roi // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 17 (1963). Pp. 117–177) has shown, a whole tradition of the solar disc associated with Christ lies back in the history.
- 37 Chiasmus, named after the Greek letter *chi* (X), indicates a “criss-cross” arrangement of terms in discourse. It is a figure of speech by which the order of the words in the first clause is reversed in the second and takes the shape of X.
- 38 *Schwartz*. The Whirling Disc. P. 26, referring to Radojicic’ reading of the presence of the whirling disc at Mileseva, interpreted as a figure of Logos by following the finding from Lomnica.
- 39 In his book (*Breck J.* The Shape of Biblical Language: Chiasmus in the Scriptures and Beyond. Crestwood, NY: St. Vladimir Seminar Press, 1994) J. Breck has shown how chiasmus works as a principle of composition and reading of Scripture.
- 40 The activity of perpetual stasis (rest) or state of ceaseless activity appears in the angelic dance in *Celestian Hierarchy* vii.4, and in *Divine Names* iv.8 of Pseudo-Dionysius.
- 41 “the power of fire causes a lifting up to the godlike” (*The Celestial Hierarchy* 13.4, 305A in Pseudo-Dionysius. *Corpus Dionysiacum ii*: Pseudo-Dionysius Areopagita. De coelesti hierarchia, de ecclesiastica hierarchia, de mystica theologia, epistulae / Ed. by G. Heil and A. M. Ritter // *Patristische Texte und Studien* 36. Berlin: De Gruyter, 1991. It is why the Word of God seems to honour above all depictions of fire (*The Celestial Hierarchy* 15.2, 329A–329C).
- 42 *The Divine Names* 3.1, 680C in Pseudo-Dionysius. *Corpus Dionysiacum i*: Pseudo-Dionysius Areopagita. De divinis nominibus / Ed. by B. R. Suchla // *Patristische Texte und Studien* 33. Berlin: De Gruyter, 1990.
- 43 As Plato says, “we must observe that there are many kinds of fire: for example, there is flame (φλόξ); and the kind issuing from flame, which does not burn but supplies light to the eyes; and the kind which, when the flame is quenched, is left behind among the embers” (Timaeus 58c).
- 44 “It was the divinely appointed function of the first man, according to St Maximus, to unite in himself the whole of created being; and at the same time to reach his perfect union with God and thus grant the state of deification to the whole creation”. V. Lossky argued in *The Mystical Theology of the Eastern Church*, Cambridge and London 1957. P 109.
- 45 It is interesting to note that in the Dionysian Corpus the Greek participial form of the verb “perichoreusin” refers to a double movement, stillness and motion, two apparently exclusive states in the dance of contemplation present in Proclus and Plotinus. In the triadic scheme of the hierarchical motions, the Areopagite reconciles these exclusive two movements. In the Dionysian choral order these double movement occurs simultaneously: the activity of perpetual stasis (rest) and state of ceaseless activity (*Celestial Hierarchy* vii.4, and *Divine Names* iv.8). The Areopagite fuses the Plotinian vision of the intellects transfixed in their circling around the mystic well-spring (*choreis entheos*) with the Procline vision of inferior orders of intellects seeking union with orders more divine (*noera choreia*).
- 46 Like in John 8:37, when Jesus is saying to the Jews that they seek to kill him “because my word has no place in you” (ὁ λόγος ὁ ἐμὸς οὐ χωρεῖ ἐν ὑμῖν). It can be understood also as “because my word has no hold on you”, or as “because my word cannot enter in you” or “penetrate you”, i.e. “permeate your heart”.
- 47 *Scalise B. T.* Perichoresis in Gregory Nazianzen and Maxim the Confessor // *Eleutheria*, vol. 2 Issue 1, 2012. P. 66.
- 48 *Pentcheva*. P. 204.
- 49 *Ashbaugh A. F.* Plato’s Theory of Explanation. A Study of the Cosmological Account in the Timaeus. State University of New York Press. Pp. 115–128.
- 50 *Idem*. P 118.
- 51 *Sallis J.* Chorology: On Beginning in Plato’s Timaeus. Bloomington: Indiana UP, 1999. P 147.
- 52 *Ashbaugh*. Plato’s Theory of Explanation. P 119.
- 53 Note here how concern was Palamas to point out to the instrumentality of such terms like shining to express the radiance of the Father in the image of Christ.
- 54 *Sallis J.* The Place of the Good // *The Verge of Philosophy*. The University of Chicago Press, 2009. P 46.
- 55 *Ibid.* P. 51.
- 56 *Ibid.* P. 49.

Николетта Исар*(University of Copenhagen)***Символические смыслы Молнии
и Грома в Преображении Христа
на высокой горе — иеротопия
теоморфизма**

Преображение (Метаморфозис) Христа описано в Синоптических Евангелиях как событие первостепенной важности в качестве манифестации Славы Божией в образе Христа, преобразующегося перед тремя учениками (Петром, Иоанном и Иаковом) на высокой горе. Момент преобразования описан и как визуальное, и как мощное звуковое событие, с точки зрения использованных терминов — как нечто совершенно исключительное. Следовательно, эта статья начинается с прояснения конкретной терминологии, использованной для описания особых «стихий» (грома, света во всех формах — от молнии до сияния), и их воздействия на учеников во время уникального события. Такой лингвистический подход позволяет расположить событие в его собственном пространстве и, таким образом, приблизиться к событию как таковому в его откровении, в том вызове, который оно бросает не только размышляющим, но и тем, кто строит иконическую репрезентацию в попытке визуализировать таинство. Без сомнения, весьма примечательно, что с самых ранних опытов, датирующихся VI в., византийская традиция Преображения сохранила практически неизменной первоначальную схему репрезентации. Образ строится вокруг главного изображения Христа во Славе на вершине высокой горы, фигура его расположена на фоне мандорлы, он фланкирован двумя пророками — Моисеем и Илией. У подножия горы три ученика показаны в различных позах, демонстрирующих их телесный ответ на невероятный опыт.

Их словно швырнула на землю сокрушительная сила Божоявления, включающая действие стихий, и ученики содрогаются, переполненные изумлением и страхом.

Предметом исследования являются два аспекта повествования об этом событии: во-первых, момент, когда он (Христос) «преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет». Во-вторых, следующий момент: «Когда он еще говорил, се, облако светлое осенило их; и се, глас из облака глаголющий: *Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте!*». Эти два аспекта, один визуальный, другой акустический, были шагами откровения, яркими и значительными, и в нашем исследовании мы покажем иеротопическое измерение процесса Божоявления. «Грубость» этого откровения (по выражению Мариона) выражается в том, как Он (Христос как образ Божий) врывается в личный опыт людей, и Его присутствие проявляется в форме стихий. Этот избыточный, чрезвычайный опыт охватывает всё вокруг своим воздействием. Как обоснованно указывает Марион (*Marion J.-L. Givenness & Revelation. 2016*), внезапное потрясение можно представить как «чувство вторжения Бога в то, что конечно, ограничено и не обладает святостью». Нет сомнения в сходстве между описанием механизма откровения у Мариона и характеристикой иерофанического вторжения святого в профанную и земную географию у Элиаде; в нашем случае, это пространство горы, населенное место, которое, как показано в статье, оказывается подходящим для выплеска стихий, способным дать дорогу святости, входящей в мир, этой святости лишенный. Задача иеротопии конкретно в этой статье — дать определение пространству горы как парадигматическому пространству откровения, в котором стихии предоставляют важные ингредиенты для внешней манифестации святого как знака в пределах горы. Но каким образом гром и молния могут быть чем-то иным, отличным от обычных повседневных феноменов? Как могут они стать проводниками божоявления? Что такого есть в них и в способе их действия, что отличает их от обычных природных явлений? Мои рассуждения следуют традиции восприятия стихий, существующей с древних времен, в частности, в греческой традиции, перешедшей в византийскую. Согласно этой традиции, стихии принадлежат природе, они отражают естественные процессы, хотя и превосходят многие природные феномены по силе манифестации, стремящейся к предельному выражению. В таком ракурсе стихии служат своего рода указателем, в том числе они способны задавать направление к пределам горы, к простору неба, превосходящему человеческое поле восприятия, и потому они гораздо меньше других феноменов подлежат объективизации и индивидуализации. Именно это делает их способными вбирать тонкую перспективу неведомого, лежащего вне постигаемого нами поля, а это и есть условие для существования таинственного.

Наконец, обращаясь к самому языку дискурса, используемому в Синоптических Евангелиях для описания события, я попытаюсь определить конкретную типологию видения и манифестации божественного, определение, уместное для эстетики иконоической репрезентации. Каким образом человеческим существам был открыт доступ к опыту Преображения? — это ключевой вопрос для нашего определения. Согласно текстам, ученикам дозволено было взглянуть на славу воскресения, отраженную в преображенном Христе, когда «вид лица Его изменился» (Лк. 9:29), «просияло лицо Его, как солнце» (Мтф. 17:2), и «одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мтф. 17:2), «белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить» (Мк. 9:3). Такой доступ к откровению указывает на трудности визуального восприятия события, которое проявляется как избыток света, когда ученики неспособны вынести интенсивность такого видения, а потому падают ниц, при этом необычайный страх у них вызвал гром — они «очень испугались» (Мтф. 17:6). Такой болезненный доступ к событию, бросающему вызов пределам человеческого восприятия, оказывающему чрезвычайное телесное воздействие, заставляет сделать заключение о крайней насыщенности феномена, что затрагивает интересное феноменологическое поле Ж.-Л. Мариона, которое может послужить инструментарием для моего исследования. Преображение Христа представляет собой крайне насыщенный феномен, требующий избыточной интуиции от воспринимающего человека и выявляющий недостаток средств его воспроизведения, что отражается и в языке описания данного события, и в самом пережитом опыте. Этот опыт достигает пределов, в том числе пределов высокой горы, вовлеченной в процесс теоморфизма, и выражается посредством избыточных стихий. Такая география обеспечивает подходящие условия для манифестации божественного, для открытия сакрального, для раскрытия Бытия. Событие маркировано сверкающими молниями на пределах высокой горы в небе. Но в то же время оно оказывает колоссальное воздействие на воспринимающих людей, поражая их на месте, или воздействуя на предстоящих перед иконоической репрезентацией Преображения — в акте созерцания и воспоминания события в их воображении.

Delphine Lauritzen

Mount Sinai's Divine Ascent: a Hierotopy of Steps in Saint John Climacus

Grimpons encore,
sur des granits vaguement taillés
en forme de marches...

*Pierre Loti*¹

Ascending Mount Sinai, the paradigm of Holy Mountain, is a spiritual accomplishment inasmuch as a physical challenge. *The Ladder of Divine Ascent*² was written on its very slope. Its thirty degrees gradually leading to divine wisdom are equally described as steps or as stairs running up the mountain. As a writer, Saint John Climacus (VI^{4/4}–VII^{1/2}th c. CE) excels in rendering this multi-faceted image³. Yet, the strength of his text, which makes it of universal value⁴, primordially comes from his lifetime experience spent in Sinai⁵. There, spirituality is the core of reality, and reciprocally, the materiality of the mountain is at the heart of inner quest. Each step taken creates a sacred sense, hence the hierotopy of walking the stairs carved in the rock⁶, keeping in mind that the path, and not necessarily the summit, is the aim.

I. HERMENEUTICS OF THE STEP

John Climacus favours the metaphorical way to express his conceptions. He engages his readers to go beyond words and to think through images in order to achieve full understanding of their inner meaning. The fundamental idea of walking is set up already in the first chapter:

Some build bricks upon stones. Others set pillars on the bare ground. And there are some who go a short distance and, *having got their muscles and joints warm, go faster*. Whoever can understand, let him understand this allegorical word⁷.

The physical aspect of the progression (βαδίζω *badizô* 'to walk') is underlined, with the mention of the different parts

of the body set to motion. One could wonder whether referring to the most material — the human body — is appropriate to speak of the most spiritual — the idea of the divine. Climacus answers in the concluding chapter:

There is nothing wrong in representing desire, and fear, and care and zeal and service and love for God in images borrowed from human life⁸.

For such images (εἰκῶν *eikôn*) are comprehensible to men, and help them to rise to a superior level of consciousness. Those are tangible realities which are part of the everyday life. Climacus stresses how essential personal experience (πεῖρα *peira*) is:

Humility is a nameless grace in the soul, its name known only to those who have learned it by experience⁹.

The main metaphor of Climacus is the one which gave him his name for posterity, John ‘of the Ladder’ (κλίμαξ *klimax*):

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 standing¹⁰.

The idea of ascent (ἀνάβασις *anabasis*) develops throughout the entire text. The preposition ἀνά *ana* conveys the meaning of a motion ‘upwards’, also used as a prefix, like in the verb ἀνέρχομαι *anerchomai* ‘to ascend’. Climacus also uses the verb ἐπιβαίνω *epibainô*, more precise. As a compound of the preposition ἐπί *epi* ‘on’ as a prefix and the verb βαίνω *bainô*, a synonym of the verb βαδίζω (see above), it refers to the action of taking a step up. Three nouns are shaped on that same root: βάσις *basis* and βαθμῖς *bathmis*, which expresses the concept of ‘degree’ as well as βαθμός *bathmos*, also its concrete application in reality, either step or stair¹¹. On a slightly different perspective, the term δρόμος *dromos* refers to the ‘path’ most often on a metaphorical way, *i.e.* The journey or each step it takes¹². The focus here is on human action, the foot placed on the support which will make it possible to go forwards.

Climacus explicitly alludes to the biblical reference of Jacob’s ladder (Genesis 28:12):

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 another¹³.

The representation of the virtues (ἀρετή *aretê*) is opposed to the vices’ one (κακία *kakia*) precisely on the point of being able to progress — or not. One virtue leads to another, one step at the time, following a linear development. Instead the vices are all mixed up, without any possibility to disentangle them.

The image of the ladder as spiritual progression had already been elaborated by previous ecclesiastical writers¹⁴. But Climacus makes it the backbone of his text.

Every chapter corresponds to one degree. The conclusion of each is underlined with numerous metaphorical references to the ascent (cf. *Appendix*). Again, he stresses the point that the body as much as the soul is involved in that process:

Those who aim at ascending *with the body* to heaven need violence indeed and constant suffering¹⁵.

Whoever shall attempt to comply with Climacus’ recommendations embarks on a long and difficult journey. The most difficult step is the first one, as warned in the conclusive line of the first chapter:

[This is the first step.] Let him who has set foot on it not turn back¹⁶.

Once on the way, it is very important to keep a reasonable speed, adapted to the strength and potentiality of each in particular. Saying about Evagrius who prescribed in an exceedingly strict way to feed the soul desirous of various types of food only with bread and water, Climacus observes:

to prescribe this is like saying to a child: “Go up the whole ladder in one stride”¹⁷.

One cannot jump over. Step by step is the rule. Who climbs holds his eyes firmly on the virtue which stands at the top, the ‘greatest of all’ (1 Corinthians 13:13): love (ἀγάπη *agapê*)¹⁸. Climacus addresses her as a personification:

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*? 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.

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 love¹⁹.

Climacus answers the question of ‘the number of those steps’ in the concluding passage of his work, a summary in the shape of an exhortation. The thirty degrees correspond to the thirty years Christ spent on earth until his baptism, when he “attained the thirtieth step in the spiritual ladder” (1161A, 11–12 τὸν τριακοστὸν βαθμὸν ἐν τῇ νοερᾷ κλίμακι ἐκκληρώσατο).

At this point, it has become clear that the image of the ladder and the mountain’s one are two facets of the spiritual ascent metaphor. But the specificity of Climacus is that his work is not confined to the domain of literature. It was written on Mount Sinai itself, for the benefit of the community of monks and the anchorites living there. So the final exhortation sounds like an invite to climb up the mountain (ὄρος *horos*), body and soul equally involved in the process²⁰:

*Ascend, brothers, ascend eagerly, and be resolved in your hearts to ascend (Psalm 83:6) and hear Him who says: Come and let us go up to the mountain of the Lord and to the house of our God (Isaiah 2:3), who makes our feet like hind's feet, and sets us on high places (Psalm 17:34) that we may be victorious with His song (Habakkuk 3:19)*²¹.

II. HIEROTOPY OF THE PATH

John Climacus spent his entire life on the Holy Mountain²². The link is as strong as to have also given him the name John Sinaites. According to his biographer Daniel of Raithu²³, he entered monastic life at the age of sixteen, having completed his education, a rather unusual feature for a young monk. He first went under the spiritual guidance of a father called Martyrios, then he lived for forty years as a hesychast in a remote place in the mountain, and, finally, he was designated as the head of the community of the monastery. That is to say that the paths running across the various mountains of the Sinai massif had no secret for him.

On an old photograph of Mount Sinai (or Mount Moses, identified with the biblical Mount Horeb) dating 1914 (Fig. 1)²⁴, one can distinctly see, on the left, the road paved by the Khedive 'Abbās I. in the XIXth c. and, on the right, the steep way up built in ancient times by the monks. People call it today 'Lord Moses' trail' (*Siket Sayidna Musa* in Arabic) and its 3750 stairs are said 'the steps of penitence'. There is no doubt that this last appellation directly derives from Climacus' *Ladder*.

The topography of the Holy Mountain is characterized by a strong sense of hierarchy between its different locations. In his mid-VIth c. account of the province of Third Palestine, the historian Procopius of Caesarea details several places on Mount Sinai:

A precipitous and terribly wild mountain, (2) Sina by name, rears its height close to the Red Sea, as it is called. (...) On this Mt. Sina live monks whose life is a kind of careful rehearsal of death, and they enjoy without fear the solitude which is very precious to them (5). Since these monks had nothing to crave — for they are superior to all human desires and have no interest in possessing anything or in caring for their bodies, nor do they seek pleasure in any other thing whatever — the Emperor Justinian built them a church which he dedicated to the Mother of God, (6) so that they might be enabled to pass their lives therein praying and holding services. He built this church, not on the mountain's summit (7), but much lower down. For it is impossible for a man to pass the night on the summit, since constant crashes of thunder and other terrifying manifestations of divine power are heard at night, striking terror into man's body and soul. (8) It was in that place, they say, that Moses received the laws from God and published them. And at the base of the mountain this Emperor built a very strong fortress and established there a considerable garrison of troops, in



1. Mount Sinai, road and paths. © B. Moritz (1914) 1916 // World Digital Library

order that the barbarian Saracens might not be able from that region, which, as I have said, is uninhabited, to make inroads with complete secrecy into the lands of Palestine proper²⁵.

Procopius distinguishes three levels. The top of the mountain is God's dwelling, where Moses went to collect the tablets of the Law. Much lower on the slope, Justinian established the fortified monastery around the church built at the place where Moses encountered the Burning Bush, named Mount Sinai Monastery, later known as Saint Catherine's monastery²⁶ (Fig. 2). Finally, the troops sent by the emperor to protect the monastery and in general to secure the region are set at the foot of the mountain. The monks therefore physically occupy an intermediary position between the rest of mankind's lay life which takes place in the valley and in the narrow coastal plain and the secret of divine revelation, up on the summit.

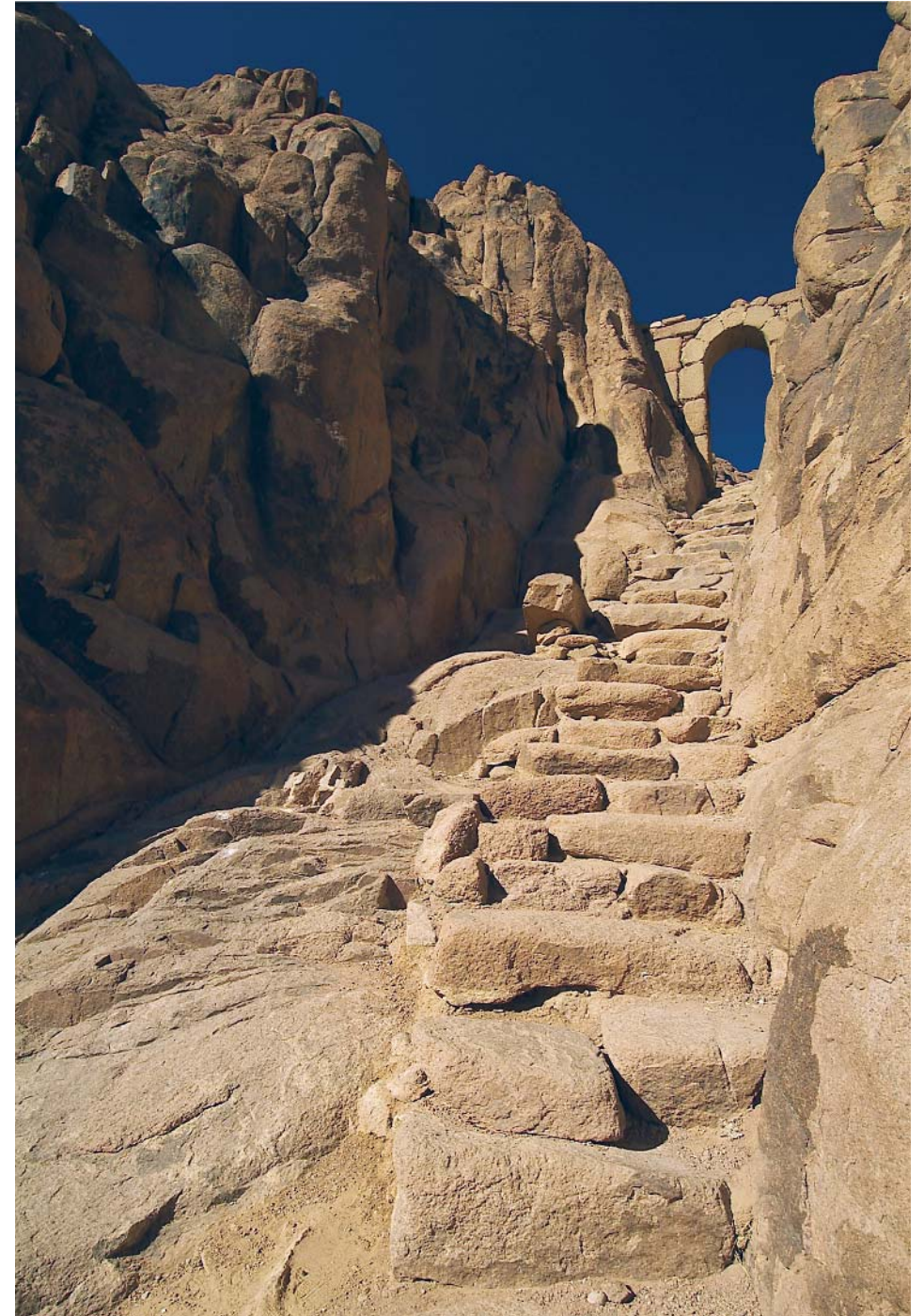
Moreover, monastic life was developed in various types of locations on the Holy Mountain²⁷. On one hand, the monastery concentrated the community of monks following the coenobitic rule under the direction of the *higoumenos*; on the other, many hermits were scattered in their cell, some



2. Mount Sinai Monastery. © D. Renaut (Lauritzen) 2000

in bare caves, all over the rocky slopes. Climacus gives the example of an anchorite who settled at different places over his lifetime:

There lived here a certain Stephen who had embraced an eremitic and solitary life, and had spent many years in the monastic training. His soul was especially adorned with tears and fasting, and was bedecked with other good achievements. *He had a cell on the slope of this holy mountain* where the holy prophet and seer Elijah once lived. But later this famous man resolved upon a more effective, austere and stricter repentance, and *went to a place of hermits called Siddim*. There he spent several years in a life of great austerity. This place was bereft of every comfort, and was *almost untrodden by the foot of man*, being about seventy miles from the fort. *Towards the end of his life the elder returned to his cell on the holy mountain*²⁸.



3. Mount Sinai, stairs to the first doorway. © Friends of Mount Sinai Monastery



4. Mount Sinai, stairway. © Friends of Mount Sinai Monastery

The eremitic life itself could take many forms. Only the most exercised monks could bear the most extreme isolation. Most often, the cells would be in a relative vicinity of one other, so that material and spiritual help and comfort could be provided at the crucial moments of discouragement or difficulty.

The consequence of such a topography is that the mountain was constantly furrowed by incessant passages of monks, who going in and out the monastery for many various purposes, who reaching the many sanctuaries spread all around to hold services and liturgies, who also going to visit directors or fellow hermits to get spiritual guidance from them. That is to say that the paths must have been sometimes quite busy, where one would have expected a peaceful and quite environment. This might explained why the monk Stephen felt the need to retire in an even more remote place to practice the hesychast type of living, only to return in his initial cell at the end of his life.

The visible witnesses of that activity are the open air stairways which remain today on the slopes. Not all of them are in as good conditions as the *voie royale* of 'Moses' trail' leading to the summit (Fig. 3)²⁹. Far from it, they are most of the time barely piled up blocks which help climbing, also securing oneself with the hands, rather than smoothly taking a flight of even stairs (Fig. 4). But stairways were not always, if most of the time not, available. To access the stiffest parts of the mountain, one would also have had the use of ladders (Fig. 5)³⁰. Thus, the reality of Sinai's topography reveals in the most obvious way the origin and relevance of John Climacus' chief metaphor. In the specific context of monks continuously running up and down the mountain, both images of the ladder or of the stairs make complete sense. Spirituality is anchored in materiality and *vice versa*.

III. ICONOGRAPHY OF A METAPHOR

Two major works of art, objects of veneration, are directly connected with the metaphor of spiritual ascent on Mount Sinai. Both are still *in situ*, in the monastery, where they were created. Even more remarkably, they depict the place itself where they are located.

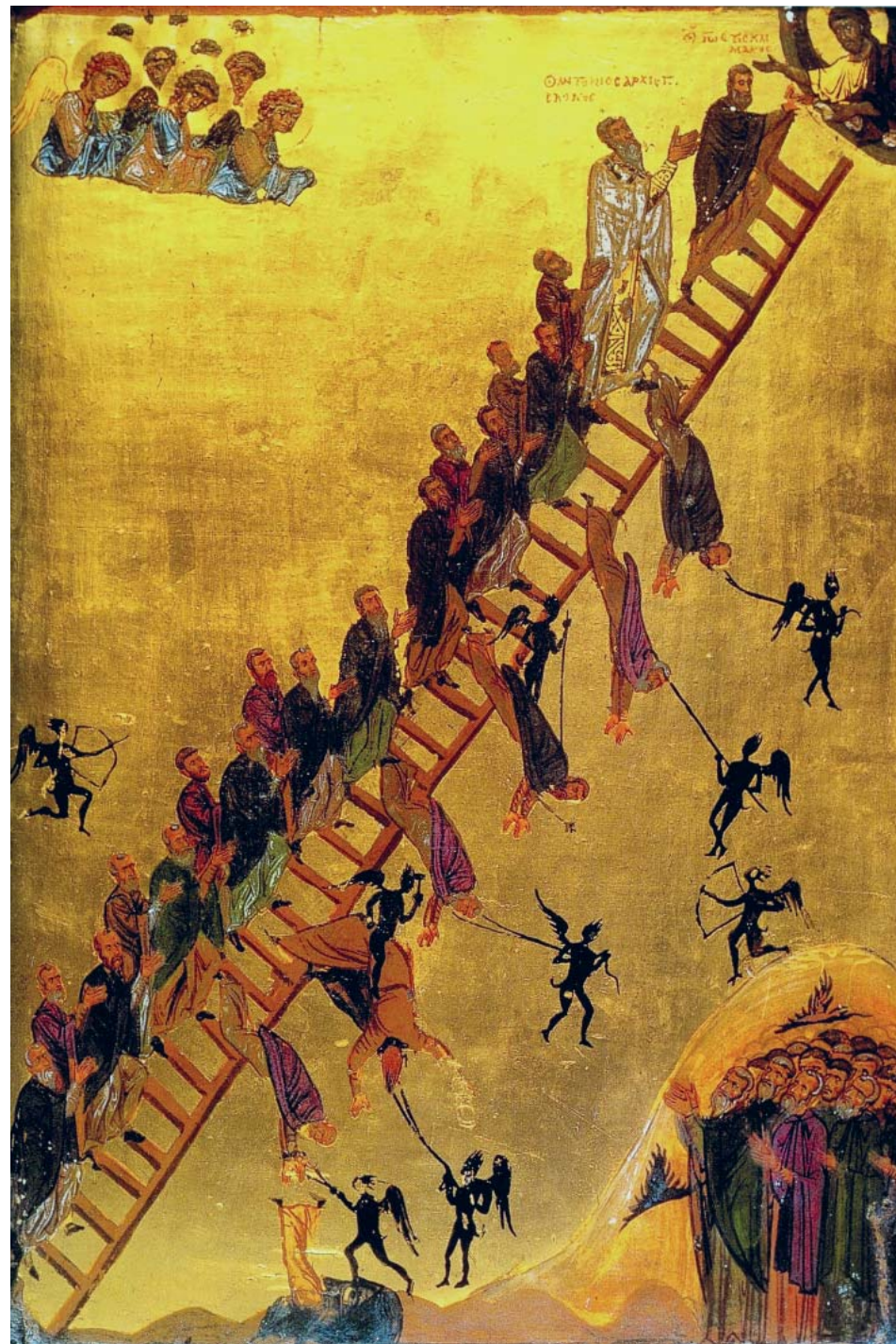
A. The icon of the *Ladder*

The icon representing the *Ladder of Divine Ascent* provides an exceptional case, as the depiction of a spiritual text figured on a sacred image (Fig. 6)³¹. The date generally attributed to it is the XIIth c.³² but no certainty has been achieved on that ground. The main and most striking feature of the icon is the ladder which diagonally crosses the whole space of the image, rising from lower left to upper right corner. It duly counts thirty rungs, which correspond to the thirty virtues described in the thirty chapters of Climacus' text. John leads the way, and is the first to reach the top of the ladder, where Christ welcomes him in heaven. The chorus of angels encourages the file of aspirants climbing the ladder, while little devils³³ do their best to make them fall. One can observe that the ladder depicted is in all respects identical to the real one shown on Fig. 4. Moreover, the link between the *Ladder* and Mount Sinai is explicitly acknowledged by the presence of the chain of mountains figured at a distance, on the ground of the image. Those successive heights illustrate the massif of Sinai's various peaks, such as Mount Saint Catherine (Fig. 7). Again, the parallelism between the actual topography and its representation is remarkably accurate.

That commitment to realism strongly contrasts with the symbolic figuration of the chasm in which the sinners fall. A black-skinned, bald anthropomorphic head gulps them in its wide open maw. Deprived of a neck, that head lies on the bare ground, in front of the chain of mountain. Climacus speaks of the fall in the following terms:



5. 'Coloured Canyon', ladder. © Pinterest



6. Icon representing Climacus' Ladder, Mount Sinai Monastery. © Wikimedia Commons



7. Mount Saint Catherine and chain of Sinai. © D. Renaut (Lauritzen) 2000

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 abstinence³⁴.

The spiritual gulf (βόθρος *bothros*) is made real by the numerous pits one risks to fall into when wandering around on the mountain (Fig. 8). The analogy appears as extremely efficient, as it constantly reminds the monk about the concrete presence of danger, both moral and physical. However, Climacus leaves the door open for redemption. The fall might not be definitive:

Those who have been humbled by their passions may take courage. For *even if they fall into every pit* and are trapped in all the snares and suffer all maladies, yet after their restoration to health they become physicians, beacons, lamps, and pilots for all, teaching us the habits of every disease and from their own personal experience able to prevent their neighbours from falling³⁵.

One can get out the pit (βόθυνος *bothynos*) and start the ascension again. The text appears less dramatic than the image on that point.



8. Mount Sinai, slopes and cliffs. © D. Renaut (Lauritzen) 2000

On the bottom right, a group of holy men also encourage by their prayer the ascendants to heaven. They are facing the angels, creating a crossed diagonal line of strength in relation to the ladder. A kind of a reddish halo containing black stylized flames envelops the group, to figure the Burning Bush. It is interesting in our perspective to point out that this impalpable fire seems to emanate from the mountains depicted at the background. Once more, the interrelation between the first venue of Moses on Mount Sinai and the inspiration of Climacus' *Ladder* is evidenced.

B. The mosaics of the apse

Moses is also the red thread which appears three times on the apse's mosaic decoration, in the church of the monastery³⁶.

B1. Moses on Mount Sinai

On the upper part of the wall, above the apse, one finds two panels of mosaic (Fig. 9)³⁷: on the left, Moses removing his sandals at the vision of the Burning Bush (Exodus 3:2–5) and, on the right, the same Moses, years later, receiving the tablets of the Law from God's hand (Exodus 24:12–18; 31:18). On both scenes a rather realistic depiction of Mount Sinai stands out on the golden background. The granitic



9. Church of Mount Sinai Monastery, apse, upper part, Moses and the Burning Bush (left), Moses receiving the tablets of the Law (right). © R. Nardi // C. Mango 2014



10. Church of Mount Sinai Monastery, apse, Mosaic of the Transfiguration. © Wikimedia Commons

stone, with its stiff shapes and tormented cracks, is easily recognizable (to be paralleled to the real mountain, as on Fig. 8).

That is little to say that the meaning of the place overcharges those two scenes, as they depict the very location where they are. At the Burning Bush, Moses places his foot on the representation of the same rock on top of which the church is built (a chapel marks the exact place of the encounter) while the mountain rises behind him in the background. The second composition shows him in the scenery described in the Bible, on the summit of Mount Sinai, symbolized by a massive column of rough stone rising over the other peaks. One only has to go out the church to be taken by the immensity of the mountain overhanging the monastery. This impression is even perceptible within the church: the mountain's presence can be felt everywhere, out and indoors.

Climacus links the two episodes of Moses on Mount Sinai on these terms:

Moses, after seeing God in the bush, returned again to Egypt, that is to darkness and to the brick-making of Pharaoh, symbolical of the spiritual pharaoh. But he went back again to the bush, and *not only to the bush but also up the mountain*. Whoever has known contemplation will never despair of himself³⁸.

The example of Moses teaches us that there is always the possibility of improving, even after a moment of difficulty which provokes discouragement. The depicted metaphor is always the one of progression and ascension. The bush was only a step of the journey. It must encourage us to try and reach the top of the mountain.

B2. The Transfiguration

The apse is adorned with the mosaic representing the Transfiguration of Christ (Matthew 17:1–8, Mark 9:2–8, Luke 9:28–36, also 2 Peter 1:16–18). Christ appears radiant of divine light in a *mandorla* (Fig. 10). Elijah (Ἠλίας *Élias*) and Moses (Μωϋσῆς *Môusês*), the prophets of the Old Testament, are depicted from either side of Christ, with the three apostles John, Peter and James underneath. Although the scene happens on a Holy Mount (Mount Tabor is not mentioned by name in the Scriptures), no mountain is figured, unlike on the upper panels with Moses on Mount Sinai. No physical landscape can be depicted, for the Transfiguration is a-temporal and a-topical.

Like Moses, Elijah is an important figure in relation to Mount Sinai. Climacus refers to him as the model of a hesychast: “Jesus, Elijah and John who prayed alone”³⁹. He identifies the location of monk Stephen's cell (passage quoted above, cf. [n. 28]) by referring to Elijah's cave: “on the slope of this holy mountain where the holy prophet and seer Elijah once lived”⁴⁰. The adjective he uses, θεόπτῆς *theoptês*, literally means ‘seeing God’. That is likely to be a specific allusion to the vision of the Transfiguration, precisely the one depicted in the apse mosaic.



11. Double church of the Prophets Elijah and Elisha
© Father Justin 2015

Elijah's cave, with a small church built on top, is still visible today (Fig. 11)⁴¹. The place was known as early as the 380^{ties}, when Egeria came on her pilgrimage:

Having then fulfilled all the desire with which we had hastened to ascend, we began our descent from the summit of the mount of God which we had ascended to another mountain joined to it, which is called Horeb, *where there is a church*. This is that Horeb where was holy Elijah the prophet, when he fled from the face of Ahab the king, and where God spake to him and said: What doest thou here, Elijah? (Kings 19, 9) as it is written in the books of the Kings. *The cave where holy Elijah lay hid is shown to this day before the door of the church which is there*⁴².

B3. The Angels

Between the apse mosaic of the Transfiguration and the upper part with the two Moses' panels, one finds a median level. Visually and symbolically, that register makes

the link between the two main representations. On either side of a central medallion figuring the lamb, two Angels are symmetrically depicted. Both share the same iconographic features. A nimbus surrounds their head and their shoulders are winged. They are flying, their long tunic and robes floating behind them, their feet in mid-air. They hold a rod whose top is a cross, and a blue orb, also marked with a golden cross.

In a role comparable to the angels' one, both Elijah and Moses can be seen as intermediaries between men and God. Climacus alludes to Elijah's ascent in his chariot of fire, although not in the *Ladder* but in the *Letter to the shepherd*⁴³. He specifically compares Moses to a mediator (μεσίτης *mesitês*), literally someone 'who stands in the middle':

Those of us who wish to go out of Egypt and to fly from Pharaoh, certainly need some Moses (636) as a *mediator* with God and from God, who, *standing between action and contemplation*, will raise hands of prayer for us to God⁴⁴.

Action (πρᾶξις *praxis*) and contemplation (θεωρία *theôria*) are the two poles one must keep together, paying attention not to emphasize one to the detriment of the other. Like Moses, the monk is involved in both spiritual and physical trainings. As an intermediary between human and divine, his ideal is to live the angelic life⁴⁵. But to the difference of the angels, his body is part of the process. In that respect, to climb up the mountain can be seen as a kind of prayer, a form of physical asceticism.

Climacus' *Ladder*, the related icon and the mosaics of the church of the Transfiguration were a constant reminder for each aspirant of the aim pursued: the hope, at the completion of the steps, to meet God. Heights are intermediary places, half way between earth and heaven. Mountain is holy, as the place where divine meets human. God did descend on Mount Sinai and step on its summit, as the name 'Sacred Monastery of the God-Trodden Mount Sinai' (Ἱερά Μονή τοῦ Θεοβαδίστου Ὄρους Σινᾶ *Hiera Monê tou Theobadistou Horous*) recalls. In that perspective, stairs also should be considered sacred; not in themselves, but only as they allow the material possibility for spiritual ascent. On Mount Sinai, the metaphor abolishes itself. For on the steps of Moses, one ascends the stairs not only with one's soul, but pressing one's two feet, again and again, on the rugged paths of the mountain.

APPENDIX

Title and conclusion of each chapter

I.

Περὶ ἀποταγῆς βίου *On renunciation of the world*

1 644A, 9 Ὁ ἐπιβεβηκὼς μὴ στραφῆς εἰς τὰ ὀπίσω ~ This is the first step. Let him who has set foot on it not turn back.

II.

Περὶ ἀπροσπαθείας, ἤγουν ἀλυπίας *On detachment*

2 657D, 42–43 Δευτέρα ἀνάβασις· ὁ τρέχων μὴ τὴν σύζυγον, ἀλλὰ τὸν Λὼτ μιμούμενος φεύγη ~ This is the second step. Let those who run the race imitate not Lot's wife but Lot himself, and flee.

III.

Περὶ ξενιτείας *On exile or pilgrimage*

3 672B, 22–23 Ὁ τρίτος Τριάδος ἰσάριθμος δρόμος· ὁ ἐπιβεβηκὼς μὴ περιβλέψη δεξιὰ, ἢ ἀριστερά ~ This is the third step, which is equal in number to the Trinity. He who has reached it, let him not look to the right hand nor to the left.

IV.

Περὶ τῆς μακαρίας, καὶ ἀειμνήστου ὑπακοῆς *On blessed and ever-memorable obedience*

<missing in Rader-Migne> ~ This step is equal in number to the Evangelists. Athlete, keep running fearlessly.

V.

Περὶ μετανοίας μεμεριμημένης καὶ ἐναργοῦς, ἐν ἧ καὶ βίος τῶν ἁγίων καταδίκων· καὶ περὶ τῆς φυλακῆς *On painstaking and true repentance which constitute the life of the holy convicts; and about the prison*

5 781B, 4–7 Πέμπτον βαθμὸν ἀνῆλθες ὁ μετανοήσας, τὰς γὰρ πέντε αἰσθήσεις ἐκάθηρας δι' αὐτῆς· καὶ τὴν ἀκούσιον τιμωρίαν καὶ κόλασιν δι' αὐτῆς αὐτοπροαιρέτου ἐκφυγὼν ~ You who are repenting have now reached the fifth step. For by repentance you have purified the five senses, and by voluntarily accepting retribution and punishment, you have escaped the punishment which is everlasting.

VI.

Περὶ μνήμης θανάτου *On remembrance of death*

6 800A, 1–3 Ἐκτη ἀνάβασις· ὁ ἀναβάς, οὐ μὴ λοιπὸν ἀμαρτήσῃ ποτέ. Ὑπερμιμνήσκου τὰ ἔσχατά σου, καὶ εἰς τὸν αἰῶνα οὐ μὴ ἀμάρτης ~ This is the sixth step. He who has mounted it will never sin again. Remember thy last end, and thou shalt never sin.

VII.

Περὶ τοῦ χαροποιοῦ πένθους *On mourning which causes joy*

7 817, 1–3 Βάσις ἐβδόμη· ὁ ἀξιωθεὶς κάμοι βοηθεῖτω· αὐτὸς γὰρ ἤδη βεβοήθηται, διὰ τοῦ ἐβδόμου βαθμοῦ τὰς τοῦ αἰῶνος τούτου κηλίδας ἀπονιμάμενος ~ This

is the seventh step. May he who has been found worthy of it help me too; for he himself has already been helped, since through this seventh step he has washed away the stains of this world.

VIII.

Περὶ ἀοργησίας καὶ πραότητος *On freedom from anger and on meekness*

8 836B, 13–16 Ἐν ὀγδόῳ τινὶ βαθμῷ ὁ τῆς ἀοργησίας κεῖται στέφανος, καὶ ὁ μὲν ἐκ φύσεως τούτων περικείμενος, ἴσως οὐ περικεῖται ἕτερον· ὁ δὲ ἐξ ἰδρώτων, εἰς ἅπαν τοὺς ὀκτὼ νενίκηκεν ~ For the eighth step is appointed the crown of freedom from anger. He who wears it by nature will perhaps wear no other crown. But he who has won it by sweat has conquered all eight together.

IX.

Περὶ μνησικακίας *On remembrance of wrongs*

9 844B, 10–12 Βαθμὸς ἔννατος ὁ κτησάμενος, παρρησία λοιπὸν τὴν λύσιν τῶν πταισμάτων αἰτεῖτω παρὰ τοῦ Σωτῆρος Ἰησοῦ ~ The ninth step. Let him who has reached it boldly ask the Saviour Jesus for release from his sins for the future.

X.

Περὶ καταλαλιᾶς *On slander or calumny*

10 849A, 4–5 Ἀνάβασις δεκάτη, ἣν ὁ νικήσας ἀγάπης ἐργάτης ἢ πένθους καθέστηκεν ~ The tenth ascent. He who has mastered it is one who practices love or mourning.

XI.

Περὶ πολυλογίας καὶ σιωπῆς *On talkativeness and silence.*

11 853A, 3–4 Βαθμὸν ἑνδέκατον ὁ κινήσας, πλῆθος κακῶν ὑφ' ἐν περιέκοψεν ~ The eleventh step. He who has mastered it has cut off at one blow a multitude of evils.

XII.

Περὶ ψεύδους *On lying*

12 856D, 47–48 Ἀνάβασις δωδεκάτης ὁ ἐπιβεβηκὼς ρίζαν τῶν καλῶν κέκτηται ~ The twelfth step. He who has mounted it has obtained the root of all blessings.

XIII.

Περὶ ἀκηδίας *On despondency*

13 861B, 1–2 Τρισκαιδέκατη νίκη, ἣν ὄντος ὁ κτησάμενος ἐν παντί, δόκιμος κατέστηκε καλῶ ~ This is the thirteenth victory. He who has really gained it has become experienced in all good.

XIV.

Περὶ τῆς παμφίλου καὶ δεσποίνης πονηρᾶς γαστρὸς
On the clamorous, yet wicked master — the stomach

14 872A, 6–7 Ἀνδρεία νίκη. Ὁ ἰσχύσας δῆλος πρὸς ἀπάθειαν καὶ σωφροσύνην ἀκροτάτην ἐπειγόμενος ~ The victory (over this vice) is a courageous one. He who is able, let him hasten to dispassion and to the highest degree of chastity.

XV.

Περὶ ἀφθάρτου ἐν φθαρτοῖς ἐκ καμάτων καὶ ἰδρώτων ἀγνεΐας
καὶ σωφροσύνης
*On incorruptible purity and chastity to which the corruptible attain
by toil and sweat*

15 904C, 23–26 Πεντεκαιδέκατον ἔπαθλον, ὁ ἐν σαρκὶ ὄν, καὶ τοῦτο εἰληφῶς ἀπέθανε, καὶ ἀνέστη· καὶ τῆς μελλούσης ἀφθαρσίας τὸ προοίμιον ἤδη ἀπ' ἐντεῦθεν ἐγνώρισεν ~ This is the fifteenth reward of victory. He who has received it while still living in the flesh has died and risen, and from now on experiences the foretaste of future immortality.

XVI.

Περὶ φιλαργυρίας *On love of money or avarice*
16 929B, 10–11 Ἐκκαίδεκάτη πάλη· ἦν ὁ νικήσας ἢ ἀγάπην κέκτηται, ἢ μέριμναν περιέκοψεν ~ This is the sixteenth struggle. He who has won this victory has either obtained love or cut out care.

XVII.

Περὶ ἀκτημοσύνης [τῆς οὐρανοδρόμου] *On poverty (that hastens heavenwards)*
17 929, 31–32 Ἐπτακαίδεκατον ἄθλον ὁ κτησάμενος, πρὸς οὐρανὸν ἀλλως ὁδοιπορεῖ ~ This is the seventeenth step. He who has mounted it is journeying to Heaven stripped of material things.

XVIII.

Περὶ ἀνασθησίας ἡγουν νεκρώσεως ψυχῆς, καὶ θανάτου νοῦς πρὸ θανάτου σώματος
On insensibility, that is, deadening of the soul and the death of the mind before the death of the body

<No conclusive formula>

XIX.

Περὶ ὕπνου καὶ προσευχῆς, καὶ τῆς ἐν συνοδίᾳ ψαλμοφῶδίας
On sleep, prayer, and psalm-singing in chapel
19 940, 1–2 Ἐπαινετὸν ἔργον ὁ κτησάμενος, καὶ Θεῷ πλησιάζει, καὶ δαίμονας δραπετεύει ~ A praiseworthy work — he who makes it his own draws near to God and expels demons.

XX.

Περὶ ἀγρυπνίας σωματικῆς,
πῶς διὰ ταύτης γίνεται ἡ τοῦ πνεύματος, καὶ πῶς δεῖ ταύτην μετιέναι
*On bodily vigil and how to use it to attain spiritual vigil
and how to practise it*
20 941D, 46–47 Βαθμὸς εἰκοστός· ὁ τοῦτον εἰληφῶς, φῶς ἐδέξατο [*al.* ἔλαμψεν] ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ ~ This is the twentieth step. He who has mounted it has received light in his heart.

XXI.

Περὶ τῆς ἀνάνδρου δειλίας *On unmanly and puerile cowardice*
<missing in Rader-Migne> He who has conquered cowardice has clearly dedicated his life and soul to God.

XXII.

Περὶ τῆς πολυμόρφου κενοδοξίας *On the many forms of vain glory*
22 957A, 4–5 Βαθμὸς κβ'. Ὁ ταύτη μὴ ἀλούς, οὐ μὴ περιπέση τῇ ἐχθραίνουσῃ Θεῷ ἀκεφάλῳ ὑπερηφανία ~ This is the twenty-second step. He who is not caught by vain-glory will never fall into that mad pride which is so hateful to God.

XXIII.

Περὶ τῆς ἀκεφάλου ὑπερηφανίας, ἐν ᾧ καὶ περὶ ἀκαθάρτων λογισμῶν τῆς βλασφημίας
On mad pride, and, in the same Step, on unclean blasphemous thoughts
23 972A, 6–7 Εἰκοστός τρίτος βαθμὸς· ὁ ἀναβεβηκῶς ἴσχυσεν, εἴπερ ἄρα καὶ ἀναβεβηκέναι δεδύνηται ~ This is the twenty-third step. He who mounts it (if any can mount it) will be strong. (intermediary conclusion)
23 980B, 20–21 Νίκην τοῦ πάθους ὁ εἰληφῶς ἀπόσατο ὑπερηφανίαν ~ He who has won the victory over this infirmity, has banished pride.

XXIV.

Περὶ πραότητος,
καὶ ἀπλότητος, καὶ ἀκακίας, καὶ πονηρίας σεσοφισμένων, καὶ οὐ φυσικῶν
On meekness, simplicity, guilelessness which come not from nature but from habit, and about malice

24 984A, 50–53 Πάλαιε πλανᾶν σου τὴν φρόνησιν, καὶ οὕτως ποιῶν εὐρήσεις σωτηρίαν, καὶ εὐθύτητα ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ τῷ Κυρίῳ ἡμῶν. Ἀμήν ~ He who has the strength for this step, let him take courage; for he has become an imitator of Christ his Master and has been saved. Amen.

XXV.

Περὶ τῆς τῶν παθῶν ἀπωλείας τῆς ὑψίστου ταπεινοφροσύνης, ἀοράτῳ αἰσθήσει ἐγγινομένης
On the destroyer of the passions, most sublime humility, which is rooted in spiritual feeling

25 1004B, 13–14 Πηγῆς μὲν μήτηρ ἄβυσσος καθέστηκε· διακρίσεως δὲ πηγῆ ταπεινώσις ~ The mother of the fountain is the deep sea, and the fountain of discernment is humility.

XXVI.

Περὶ διακρίσεως λογισμῶν, καὶ παθῶν, καὶ ἀρετῶν
On discernment of thoughts, passions and virtues
Conclusive formula: Ἀμήν ~ Amen

XXVII.

Περὶ τῆς ἱερᾶς σώματος καὶ ψυχῆς ἡσυχίας
On holy solitude of body and soul
<No conclusive formula>

XXVIII.

Περὶ τῆς ἱερᾶς καὶ μητρὸς τῶν ἀρετῶν τῆς μακαρίας προσευχῆς· καὶ περὶ τῆς
ἐν αὐτῇ νοερᾶς, καὶ αἰσθητῆς παραστάσεως
*On holy and blessed prayer; mother of virtues, and on the attitude of mind
and body in prayer*

Conclusive formula: Ἀμήν ~ Amen

XXIX.

Περὶ τοῦ ἐπιγείου οὐρανοῦ τῆς θεομιμήτου ἀπαθείας,
καὶ τελειότητος, καὶ ἀναστάσεως ψυχῆς πρὸ τῆς κοινῆς ἀναστάσεως
*Concerning heaven on earth, or godlike dispassion
and perfection, and the resurrection of the soul before the general
resurrection*

Conclusive formula: Ἀμήν ~ Amen

XXX.

Περὶ τοῦ συνδέσμου τῆς ἐναρέτου τριάδος ἐν ἀρεταῖς
Concerning the linking together of the supreme trinity among the virtues.
<No conclusive formula>

Summary

Προτροπὴ ἐπίτομος καὶ ἰσοδύναμος τῶν διὰ πλάτους εἰρημένων
A brief exhortation summarizing all that has been said at length in this book
Conclusive formula: Ἀμήν ~ Amen

NOTES

- 1 *Loti P.* Le désert (Traversée du Sinaï, de l'Oasis de Moïse à Gaza) // *Voyages* (1872–1913), Paris, 1991 (R. Laffont, Bouquins), p. 362 : arrival at Mount Sinai Monastery on Thursday, March 1st, 1894.
- 2 Scala Paradisi in Sancti Joannis Abbatis, volgo Climaci, Opera omnia / Ed. and transl. quoted: *Rader M.* Lutetiae 1633 // *Migne J.-P.* PG 88. Paris 1864. P. 631–1161; (*Moore*) *Archimandrite Lazarus* (Engl. transl.). John Climacus. The Ladder of Divine Ascent, introduction by M. Heppell [London 1959]; revised by the Holy Transfiguration Monastery [Boston, Mass. 1978], fourth printing, London 2012 (Faber and Faber).
- 3 On the text from a literary point of view, see *Duffy J.* Embellishing the Steps: Elements of Presentation and Style in The Heavenly Ladder of John Climacus // *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999). P. 1–17; *Johnsén H. R.* Reading John Climacus: Rhetorical Argumentation, Literary Convention and the Tradition of Monastic Formation. Lund 2007 (Lund University).
- 4 On the diffusion of Climacus' *Ladder*, see *Bogdanović D.* Jovan lestvičnik u vizantijskoj i staroj srpskoj knjizevnosti [John Climacus in Byzantine Literature and Ancient Serbian Literature]. Belgrade 1968 (Institut d'Études Byzantines, Monographies 11); *Jean Climacque dans la littérature byzantine et la littérature serbe ancienne* (summary

in French). P. 215–225. In the orthodox world, the Ladder only comes second after biblical writings and directly related texts; it is read *in extenso* every year for Lent. It also enjoyed great diffusion in the West, with various Latin and vernacular translations from the Middle Age onwards. The Danish philosopher Søren Kierkegaard (1813–1855) used the pseudonyms 'Johannes Climacus' and 'Anti-Climacus' for several of his treatises.

- 5 On Climacus' life and work, see *Couilleau G.* Jean Climacque (saint) // *Dictionnaire de spiritualité* 8. Paris 1972 (Beauchesne), cols 369–389; *Pierre M.-J., Conticello C. G., Chryssavgis J.* Jean Climacque // *La théologie byzantine et sa tradition*, I.1 (VI–VII^e s.) / Ed. *Conticello C. G.* Turnhout 2015 (Brepols), cols 195–325; for a monography on the *Ladder*, see *Völker W.* Scala Paradisi. Eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstudie zu Symeon dem Neuen Theologen. Wiesbaden 1968 (F. Steiner).
- 6 On the concept of hierotopy, see *Lidov A.* Creating the Sacred Space: Hierotopy as a new field of cultural history // *Cremonensi C., Carnevale L.* Spazi e percorsi sacri: I santuari, le vie, i corpi. Padua 2015 (libreriauniversitaria.it, Quaderni di civiltà e religioni). P. 61–89, and the site www.hierotopy.ru. I intend the expression 'hierotopy of steps' to refer to Mount Sinai's stairways as sacred paths, in the dynamic perspective of walking them.
- 7 **1** 637B, 16–20 (§14) Εἰσὶ τινες οἱ ἐπάνω λίθων πλίνθους οἰκοδομοῦντες· καὶ εἰσὶν ἔτεροι, οἱ ἐπάνω γῆς στύλους ἐδραῖωσαν· καὶ εἰσὶν ἄλλοι μικρὸν πεζεύσαντες, καὶ τῶν νεύρων, καὶ ἄρμων θαλφθέντες, ὄξυτέρως ἐβάδισαν, ὁ νοῶν νοεῖτω λόγον συμβολικόν. The chapter number in the text of the *Ladder* is in bold, followed by the page and line numbers in Rader–Migne edition; the paragraph number in parenthesis corresponds to Moore translation; we signal the significant passages with italics in the translation.
- 8 **30** 1156B, 28–30 (§11) οὐδὲν τὸ δυσχερὲς ἀπὸ τῶν ἀνθρωπίνων καὶ πόθου, καὶ φόβου, καὶ σπουδῆς, καὶ ζήλου, καὶ δουλείας, καὶ ἔρωτος Θεοῦ παραθεῖναι εἰκόνας.
- 9 **25** 989A (§3) ταπεινοφροσύνη ἐστὶ ἀνώνυμος χάρις ψυχῆς, μόνοις εὐώνυμος· τοῖς τὴν πεῖραν εἰληφόσιν.
- 10 **27** 1105B, 22–33 (§30) κατὰ τὴν γνῶσιν τὴν ψιλὴν τὴν δοθεῖσάν μοι, ὡς οὐ σοφὸς ἀρχιτέκτων κλίμακα ἀναβάσεως πεπελέκηκα· ἕκαστος δὲ λοιπὸν βλεπέτω ἐν ποίᾳ βαθμίδι ἔστηκεν.
- 11 βάσις 1 occ. (**7** 817, 1) ; βαθμίς 1 occ. (**27** 1105, 25); βαθμός 14 occ. (**4** 696, 34; **5** 781, 4; **7** 817, 2; **8** 836, 13; **9** 844, 10; **11** 853, 3; **20** 941, 46; **22** 957, 3; **23** 972, 6; **24** 980, 7; **25** 992, 12; **25** 1000, 5; **30** 1160, 30; **30** 1161, 11).
- 12 δρόμος 17 occ. (**1** 633, 41; **3** 665, 54; **3** 668, 26; **3** 672, 22; **4** 681, 22; **4** 689, 27; **4** 717, 31; **5** 769, 52 (x2); **5** 776, 34; **26** 1036, 15; **27** 1116, 9; **28** 1129, 30; **28** 1137, 12 (x2); **29** 1149, 46; **30** 1160, 33). One may notice that the occurrences are concentrated on the initial (1–5) and final (26–30) chapters.
- 13 **9** 840, 3–841A, 5 (§1) Αἱ μὲν ὅσαι ἀρεταὶ, τῆ τοῦ Ἰακώβ κλίμακι (841) παρεοίκασιν, αἱ δὲ ἀνόσιοι κακίαι, τῆ ἀλύσει τῆ ἐκπεσοῦση ἐκ Πέτρου τοῦ κορυφαίου. Διὸ αἱ μὲν μία τῆ μιᾶ συνδεθεῖσαι εἰς οὐρανὸν τὸν προαιρούμενον ἀναφέρουσιν· αἱ δὲ ἕτερα τὴν ἕτεραν γεννᾶν καὶ συσφίγγειν πεφύκασιν.

- 14 (*Ware*) *Bishop Kallistos*. (introd.) in *Luibheid C., Russell N. (transl.)*. The Ladder of Divine Ascent. London — New York 1982 (Missionary Society of St. Paul the Apostle, Paulist Press). P. 1–70: 11, quotes Gregory of Nazianzus (Oration 43, 71 PG 36, 529D), John Chrysostom (Homilies on John 83, 5 PG 59, 454), and Theodoret of Cyrillus (History of the monks in Syria 27 PG 82, 1484C). He also gives the reference to *Bertaud E., Rayez A. Échelle spirituelle // Dictionnaire de spiritualité* 4. Paris 1958 (Beauchesne), cols. 62–86.
- 15 1 636B, 16–18 (§8) βίας ἀληθῶς καὶ ἀπαύστων ὀδυνῶν οἱ εἰς οὐρανὸν μετὰ σώματος ἀνελθεῖν ἐπιχειρήσαντες δέονται.
- 16 1 644A, 9 (concl.) ὁ ἐπιβεβηκῶς μὴ στραφῆς εἰς τὰ ὀπίσω.
- 17 14 865B, 18–19 (§12) ὁμοιον δέ τι προστέταχε τῷ εἰπόντι τῷ παιδί ἐν [*al. τῷ*] ἐνὶ βήματι πᾶσαν ἀνελθεῖν τὴν κλίμακα.
- 18 On Love, see *Chryssavgis J.* The Notion of ‘Divine Eros’ in the *Ladder* of St John Climacus // *SVOTQ* 29.3 (1985). P. 191–200.
- 19 30 1160C–D, 26–45 (§36) Πῶς δὲ ὁ Ἰακώβ ἐπὶ τὴν κλίμακά σε ἐστηριγμένην τεθέαται 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 σοὺς ἐραστής· τίς δὲ ὁ ἀριθμὸς τούτων ἐδίγῳν γνῶναι· ὅσος δὲ ἄρα τοῦ δρόμου χρόνος. Τοὺς γὰρ χειραγωγούς ἀπήγγειλεν ὁμαθῶν σου τὴν πάλην καὶ τὴν ὄρασιν· οὐδὲν δι’ ἕτερον φωτίζειν βεβούληται, μᾶλλον δὲ δεδύνηται, εἰ δέοι με λέγειν οἰκειότερον. Ἡ δὲ ὥσπερ ἐξ οὐρανοῦ μοι φανεῖσα, ἡ βασιλίσσα αὐτῆ, καὶ ὡς ἐν ὀπίμῳ ψυχῆς τοῦτο προσομιλοῦσα ἔλεγεν· Ἐὰν μὴ λυθῆς, ὃ ἐραστὰ, τῆς παχύτητος, ἐμὴν ὥραν, ὡς ἔστι, μανθάνειν οὐ δύνασαι. Ἡ δὲ κλίμαξ τὴν τῶν ἀρετῶν σε διδασκέτω πνευματικὴν σύνθεσιν· ἐπ’ αὐτῆς διεστήριγμα ἐγὼ τῆς κορυφῆς, καθὰ ὁ μέγας μου μύστης ἔφησε. Νῦν δὲ μένει τὰ τρία ταῦτα, πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη· μείζων δὲ πάντων ἡ ἀγάπη.
- 20 On the importance of the body for spiritual life, see *Yannaras C.* Η ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ. Σπουδὴ στὸν Ἰωάννη τῆς Κλίμακος [The Metaphysics of the body: a study on John Climacus]. Athens 1971 (Dodone).
- 21 1160D, 48–1161A, 5 Ἀναβαίνετε, ἀναβαίνετε, ἀναβάσεις προθύμως (1161) ἐν καρδίᾳ τιθέμενοι, ἀδελφοί, τοῦ φάσκοντος ἀκούοντες· Δεῦτε, ἀναβῶμεν εἰς τὸ ὄρος Κυρίου· καὶ εἰς τὸν οἶκον τοῦ Θεοῦ ἡμῶν τοῦ καταρτίζοντος τοὺς πόδας ἡμῶν ὡσεὶ ἐλάφου, καὶ ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ ἰσθῶντος, τοῦ νικῆσαι ἐν τῇ ὁδῷ αὐτοῦ.
- 22 On the adequacy between the place he lived in and the place he wrote about, see *Pierre M.-J.* Unité de lieu dans la vie et l’œuvre de Jean Climaque : éléments de topographie sinaïtique et d’histoire religieuse // *Amir Moezzi M.-A., Dubois J.-D., Jullien C., Jullien F. (eds)*. Pensée grecque et sagesse d’Orient. Hommage à Michel Tardieu. Turnhout 2009 (Brepols, BEHE SR 142 Histoire et prosopographie). P. 465–475.
- 23 For the *Life* by Daniel of Raithu, Greek text in PG 88, 589–608; English transl. in (*Moore*) [n. 2]. P. xxxiv–xxxviii, with commentary p. xxxix–xl.
- 24 *Moritz B.* Bilder aus Palästina, Nord-Arabien und dem Sinai. Berlin 1916 (D. Riemer). P. 93 // World Digital Library www.wdl.org/fr/item/14571.
- 25 *Procopius of Caesarea*. Aedif. V, viii, 1–2 (...) 4–9; *Dewing H. B., Downey G. (ed-transl.)*. Procopius, VII, Buildings. Cambridge Mass./London 1971 (Harvard

University Press/W. Heinemann, Loeb) καὶ ὄρος ἀπότομόν τε καὶ δεινῶς ἄγριον ἀποκρέμαται ἄγχιστὰ πη τῆς Ἐρυθρᾶς καλουμένης θαλάσσης, (2) Σινὰ ὄνομα. (...) ἐν τούτῳ δὲ τῷ Σινᾷ ὄρει μοναχοὶ ὄκηται, οἷς ἐστὶν ὁ βίος ἡκριβωμένη τις μελέτη θανάτου, ἐρημίας τῆς σφίσι φιλτάτης ἀδεέστερον (5) ἀπολαύουσι. τούτοις δὴ τοῖς μοναχοῖς Ἰουστινιανὸς βασιλεὺς (ἐπεὶ οὐκ εἶχον οὐδὲν ὅτου ἐφεῖντο, ἀλλὰ κρείσσους τῶν ἀνθρωπείων ἀπάντων εἰσίν, οὐδέ τι κεκτησθαι οὐδὲ θεραπεύειν τὰ σώματα, οὐ μέντοι οὐδὲ ἄλλου ὁτουοῦν ὀνίνασθαι ἐν σπουδῇ ἔχουσιν) ἐκκλησίαν ὠκοδομήσατο, ἦν περ τῇ θεοτόκῳ ἀνέθηκεν, ὅπως δὴ αὐτοῖς ἐν (6) ταῦθα ἐξῆ εὐχομένοις τε καὶ ἱερωμένοις διαβῖναι. ταύτην δὲ τὴν ἐκκλησίαν οὐ κατὰ τοῦ ὄρους ἐδείματο τὴν (7) ὑπερβολὴν, ἀλλὰ παρὰ πολὺ ἔνερθεν. ἀνθρώπῳ γὰρ ἐν τῇ ἀκρωρείᾳ διανυκτερεύειν ἀμήχανά ἐστιν, ἐπεὶ κτύποι τε διηνεκές καὶ ἕτερα ἅττα θεϊότερα νύκτωρ ἀκούονται, δύναμιν τε καὶ γνώμην τὴν ἀνθρωπεῖαν ἐκπλήσσοντα. (8) ἐνταῦθα ποτε τὸν Μωσῆα φασὶ πρὸς τοῦ θεοῦ τοὺς (9) νόμους παραλαβόντα ἐξενεγκεῖν. ἐς δὲ τοῦ ὄρους τὸν πρόποδα καὶ φρούριον ἐχυρώτατον ὁ βασιλεὺς οὗτος ὠκοδομήσατο, φυλακτήριον τε στρατιωτῶν ἀξιολογώτατον κατεστήσατο, ὡς μὴ ἐνθένδε Σαρακηνοὶ βάρβαροι ἔχοιεν ἅτε τῆς χώρας ἐρήμου οὔσης, ἦ περ μοι εἰρηται, ἐσβάλλειν ὡς λαθραϊότατα ἐς τὰ ἐπὶ Παλαιστίνης χωρία.

- 26 The official site of the monastery is www.sinaimonastery.com.
- 27 For an overview of monastic life on Mount Sinai in Antiquity and in Byzantine times, see *Chitty D. J.* The Desert a City. An Introduction to the Study of Egyptian and Palestinian Monasticism under the Christian Empire. Oxford 1966 (Crestwood, NY, SVS Press). P. 168–178.
- 28 7 812A–B, 12–27 (§50) Στέφανός τις οἰκῶν ἐνταῦθα, τὸν ἐρημικὸν καὶ ἡσύχιον ἀσπαζόμενος βίον χρόνους τε ἱκανοὺς ἐν μοναδικῇ διατρίψας παλαιστρα, νηστείας τε μάλιστα καὶ δάκρυσι κατακεκοσμημένος, καὶ ἑτέροις ἀγαθοῖς πλεονεκτήμασι περιηρησμένος ὑπάρχων, ἐκέκτητο τὴν κέλλαν πρὸς τῇ καταβάσει τοῦ ἀγίου καὶ θεόπου Ἠλίου ἐν τῷ ἀγίῳ τούτῳ ὄρει· οὗτός τε, οὗτος ὁ ἀοιδίμος κατεῖληφε σκοπῶ πρὸς σκοπὸν ἐνεργεστέρας καὶ στενοτέρας, καὶ ἐπιπόνου μετανοίας, τὸν τόπον τῶν ἀναχωρητῶν, τὸν καλούμενον Σίδδην, πεποιηκῶς τε ἐκέϊσε ἐν στενοτάτῃ καὶ ἐπιτεταγμένῃ διαίτῃ χρόνους τινὰς, ἐπεὶ ἀπαράκλητος ὁ τύπος καὶ πάσης ἀνθρώπου διόδου ἀνεπίβατος. ὡς ἔτυχεν ἂν ἀπὸ ἐβδομήκοντα μιλίων τοῦ κάστρου, ἀνέρχεται περὶ τὰ ἑαυτοῦ ἔσχατα ἐν τῷ ἰδίῳ κελλίῳ ἐν τῇ ἀγίᾳ κορυφῇ ὁ γέρον.
- 29 Fig. 3. and Fig. 5. are photographs made available by the Friends of Mount Sinai Monastery’s foundation in the gallery pictures of its site www.mountsinaimonastery.org. About the inscription on the second doorway, see also Father Justin’s blog on the same site, on August 7th, 2015, “The second granite arch” www.fatherjustins-blog.info/archives/2994, with reference to *Ševčenko I.* The Early Period of the Sinai Monastery in the Light of Its Inscriptions // *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966). P. 267–282: 257, where he considers the possibility that the arch was erected to commemorate John Climacus as *higoumenos* of the monastery himself.
- 30 Fig. 4. shows an example of a real ladder. This modern one is set on a path of the so-called ‘Coloured Canyon’ between Nuweiba and Dahab, about 50 km from Mount Sinai Monastery. Photograph from www.pinterest.it/pin/731412795704243824/.
- 31 See *Evans H. C., Wixom W. D.* The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. New York 1997 (The Metropolitan Museum of Art), n° 247; *Nelson R. S., Collins K. M.* Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai.

- Los Angeles 2006 (Getty Museum), n° 48. In general on the iconography of the *Ladder*, see *Martin J. R.* The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton 1954 (Princeton University Press, Studies in Manuscript Illumination 5).
- 32 *Kazhdan A., Nelson R. S.* The Oxford Dictionary of Byzantium. New York/Oxford 1991 (Oxford University Press). P. 1060–1061.
- 33 Incidentally, one can notice that the iconography of the devils is based on the *Erotes*’ one, represented in the art of Antiquity as winged *putti*. The bow and arrows are also modelled on the attributes of such Cupids. Two significant differences are the black colour of their entire shape and a short tail signalling their demoniac nature.
- 34 15 885A, 2–6 (§27) οἱ γὰρ ἐν τῷ προειρημένῳ κατολισθήσαντες βόθρῳ τῶν ἐκεῖνη τῆ κλίμακι ἀνερχομένων, καὶ κατερχομένων μακρὰν ἀποπίπτουσι, καὶ πρὸς τὴν ἐκεῖθεν ἀνάβασιν ἰδρώτων πολλῶν μετὰ λιμοῦ δέονται ἀκροτάτου.
- 35 26 1016B, 16–23 (§13) Θαρσεῖτωσαν οἱ τεταπεινωμένοι ἐμπαθεῖς· εἰ γὰρ καὶ ἐν πᾶσι τοῖς βοθύνοις περιπέσωσι, καὶ ἐν πάσαις ταῖς παγίσιν βροχισθῶσι, καὶ πᾶσαν νόσον νοσήσωσιν· ἀλλὰ γε μετὰ τὴν ὑγείαν πᾶσι φωστῆρες, καὶ ἰατροὶ, καὶ λύχνοι, καὶ κυβερνήται γίνονται, ἐκάστης νόσου τοὺς τρόπους διδάσκοντες, καὶ τοὺς μέλλοντας πίπτειν, ἐκ τῆς οἰκείας πείρας διασώζοντες·
- 36 The mosaic was recently restored (2005 to 2016) by the team of the Centro di Conservazione Archeologica of Rome directed by R. Nardi, under the supervision of the Supreme Council of Antiquities of Egypt. See www.cca-roma.org/en/mosaic-transfiguration-st-catherine.
- 37 Photograph by R. Nardi in *Mango C.* The mosaic of the Transfiguration at St Catherine’s // www.fortnightlyreview.co.uk/2014/07/mango-sinai-mosaic, July 27th, 2014.
- 38 5 780C, 30–35 Μωϋσῆς μετὰ τὸν Θεὸν ἐν τῷ βᾶτῳ ἰδέσθαι, πάλιν εἰς Αἴγυπτον, ἤγουν σκοτασμὸν πρὸς τὴν πλινθουργίαν τοῦ νοητοῦ ἴσως Φαραῶ ὑπέστρεψεν· ἀλλὰ πάλιν ἀνέρχεται ἐν τῇ βᾶτῳ· καὶ οὐ μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐν τῷ ὄρει. ὁ γνοὺς τὸ θεώρημα, οὐδέ ποτε ἑαυτοῦ ἀπογινώσκει.
- 39 7 816C, 39–40 [Ἰησοῦς] καὶ Ἥλιος, καὶ Ἰωάννης καθ’ ἑαυτοὺς προσευχόμενοι.
- 40 7 812B, 17–18 πρὸς τῆ καταβάσει τοῦ ἀγίου καὶ θεόπτου Ἥλιου [Rader-Migne *err.* ἡλίου] ἐν τῷ ἀγίῳ τούτῳ ὄρει.
- 41 Both references Fig. 9. and the passage by Egeria are given by Father Justin on his blog, on August 14th, 2015, “The double church of the prophets”, www.fatherjustins-blog.info/archives/3014.
- 42 *McClure M. L., Feltoe C. L.* (ed. *Engl. transl.*). The Pilgrimage of Etheria. London/New York 1919 (The Macmillan Company, Society for promoting Christian Knowledge). P. 6.
- 43 *Rader M.* (ed). Liber ad pastorem // *Migne J.-P.* PG 88. Paris 1864. P. 1165–1209: 1201D, 17–18.
- 44 1 633D, 54–55–636A, 1–3 (§7) Ὅσοι ἐξ Αἰγύπτου, καὶ τοῦ Φαραῶ ἐξελεθεῖν, καὶ φυγεῖν βουλόμεθα, πάντως Μωσέως τινὸς καὶ ἡμεῖς (636) μεσίτου πρὸς Θεὸν, καὶ μετὰ Θεὸν δεόμεθα, ὅπως τε ὑπὲρ ἡμῶν μέσος πράξεως καὶ θεωρίας ἐστὼς τὰς χεῖρας πρὸς Θεὸν ἐκτεῖνοι.
- 45 *Zecher J. L.* The Angelic Life in Desert and Ladder: John Climacus’ Re-Formulation of Ascetic Spirituality // *Journal of Early Christian Studies* 21.1 (2013). P. 111–136.

Дельфин Лорицен

(*College de France, Paris*)

Божественное восхождение на Синайской горе: иеротопия ступеней у св. Иоанна Лествичника

Восхождение на гору Синай, парадигму Святой Горы, — это духовное свершение, равно как и физическое испытание. «Лествица» была написана на ее склонах. Тридцать этапов продвижения к духовной мудрости описаны как ступени, ведущие к вершине горы. Автор, св. Иоанн Лествичник (конец VI — первая половина VII вв.) преуспел в создании этого многогранного образа. Сила этого текста, обретшего всемирное значение, изначально родилась из жизненного опыта, обретенного на Синае. Здесь духовность составляет саму суть реальности, и наоборот, материальность горы является сердцем внутреннего духовного поиска. Каждая ступень, которую удалось одолеть, формирует сакральное чувство, так что иеротопия восхождения по ступеням, вырезанным в скале, не покидает мысли на протяжении всего пути, и не факт, что именно вершина служит истинной целью.

ГЕРМЕНЕВТИКА СТУПЕНИ

Иоанн Лествичник использует метафорический способ выражения своей концепции. Фундаментальная идея пути выражена уже в первой главе (1 637B, 16–20). Основная метафора Иоанна Лествичника принесла имя ему самому (κλίμαξ *klimax*). Образ лестницы как символ духовного восхождения был отлично известен и более ранним церковным писателям, но Иоанн Лествичник сделал его структурной основой своего текста. Каждая глава означает один этап — или ступень. В заключение каждой из них даны многочисленные метафо-

рические отсылки к идее восхождения. Особенность Иоанна Лествичника в том, что его произведение не ограничено областью литературного творчества. Он писал непосредственно на горе Синай, для проживавшей там монашеской общины и отшельников.

Иеротопия Пути

Иоанн Лествичник провел на Святой Горе всю жизнь. Сначала он находился под духовным руководством отца Мартирия, затем сорок лет жил как исихаст в удаленном месте на горе и, наконец, возглавил монашескую общину. Таким образом, буквальные пути по окрестным Синайским горам не были для него неведомы.

Топография Святой Горы характеризуется сильным чувством иерархичности различных локаций. Византийский историк Прокопий Кесарийский (середина VI в.) выделял три уровня (О постройках, V, 8, 4–9). Вершина горы — жилище Бога. Ниже по склону Юстиниан основал укрепленный монастырь вокруг церкви. Наконец, войска, присланные императором для защиты монастыря и региона, в основном располагались у подножия горы.

Более того, монашеская жизнь в разных местах Святой Горы развивалась по-разному. С одной стороны, монастырь собрал общину монахов-кеновитов во главе с игуменом, следующих уставу общей жизни; с другой стороны, в пустых пещерах на скалистых склонах свои кельи обустраивали многочисленные отшельники. Очевидными свидетельствами второй формы монашеского бытия являются ступени тут и там на горе. Эти лестницы сегодня зачастую недоступны. Подняться к самым трудным участкам горы можно только с помощью приставных или подвесных лестниц. Таким образом, реальность синайской топографии сама по себе иллюстрирует главную метафору Иоанна Лествичника.

Иконография метафоры

Два главных произведения искусства, объекта поклонения напрямую связаны с метафорой духовного восхождения на гору Синай. Оба все еще находятся *in situ*, в монастыре, где были созданы. Что еще примечательнее, они изображают именно то место, где находятся.

Икона «Лествица»

Икона «Духовная лествица» (XII в.) является иллюстрацией духовного текста в виде сакрального образа. Связь между «Лествицей» и горой Синай недвусмысленно подчеркнута горной цепью, изображенной на заднем плане, в нижней части иконы. Последовательность расположения гор отражает структуры Синайского массива. Сходство между реальной топографией и ее воспроизведением весьма точное.

Мозаики апсиды

Моисей как ключевая фигура трижды появляется в мозаичной декорации апсиды монастырской церкви.

1) *Моисей на горе Синай*. В верхней части стены над апсидой находятся две мозаичные панели: слева Моисей снимает сандалии перед видением Неопалимой Купины, справа Моисей, многие годы спустя, получает от Бога Скрижали Завета. В обеих сценах присутствует образ горы Синай на золотом фоне. Гранитные скалы с глубокими тенями и драматическими расщелинами делают изображение весьма узнаваемым. Иоанн Лествичник связывает эти два эпизода пребывания Моисея на горе Синай (5 780С, 30–35).

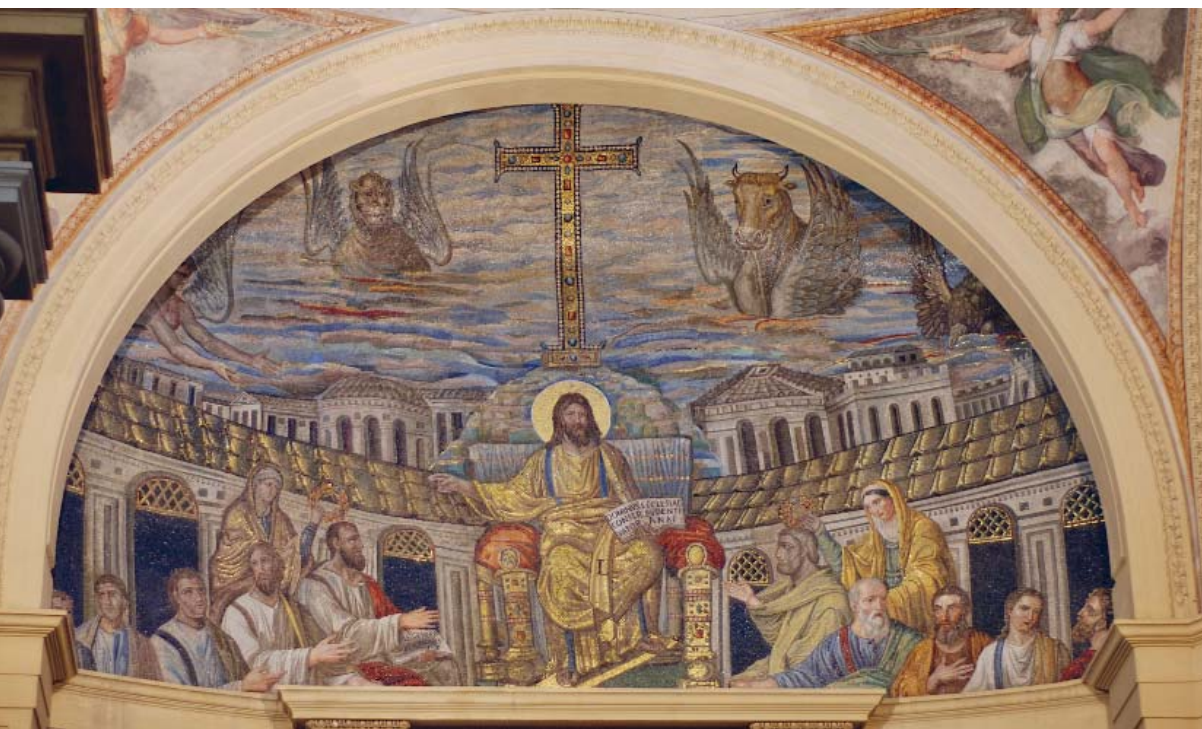
2) *Преображение*. Апсида украшена мозаичной сценой Преображения. Илия и Моисей стоят по сторонам от Христа. Как и Моисей, Илия — важная фигура для горы Синай. Иоанн Лествичник упоминает его как образец для исихастов (7 816С, 39–40). Пещера Илии с маленькой часовней над ней видна и сегодня. Это место известно с 380-х гг., когда в эти края совершала путешествие Эгерия.

3) *Ангелы*. Между мозаикой «Преображение» в апсиде и верхней частью стены с двумя панелями с изображениями Моисея есть еще средний уровень. Визуально и символически этот регистр образует связь между двумя главными объектами репрезентации. По обеим сторонам центрального медальона представлены Агнец и два симметрично расположенных ангела. Параллель им составляют Илия и Моисей как посредники между Богом и людьми. Иоанн Лествичник упоминает вознесение пророка Илии в огненной колеснице, но не в «Лествице», а в «Послании к пастырю» (1201D, 17–18). Он также прямо называет Моисея посредником (1 636A, 1).

Сочинение Иоанна Лествичника, связанная с ним икона «Лествица» и мозаики церкви Преображения являются постоянным напоминанием о том, что есть главная цель: это надежда, что по преодолении всех ступеней душа встретит Господа. Горы являются промежуточным пространством, они находятся на полпути между землей и небом. Гора обладает святостью как место встречи божественного и человеческого. Бог спускался на гору Синай и стоял на ее вершине, что и отражено в названии обители: «Святой монастырь богоходимой горы Синай» (*Hiera Monê tou Theobadistou Horous Sinai*). С этой точки зрения ступени лестницы также могут почитаться святыми — не сами по себе, но потому, что создают материальную основу для духовного восхождения. На горе Синай метафора отрицает себя. Потому что по стопам Моисея человек поднимается не только душой, но и ногами, снова и снова ступая ими по скалистой горной тропе.



1. Обретение креста — фреска капеллы Сан-Сильвестро в монастырском комплексе Санти-Куаттро-Коронати в Риме, XIII в.



2. Мозаика церкви Св. Пуденцианы в Риме, IV–V вв., фотография А. М. Лидова

О. В. Чумичева

Лобное место: перенесение сакрального пространства Голгофы

Обретение Креста и «открытие» Голгофы императрицей Еленой в 326 году положило начало особому почитанию места Распятия и установлению праздника Воздвижения Святого Креста (ил. 1). Обломки Истинного Креста, «ампулы с кровью Христовой» широко рассеялись по христианскому миру, особенно в эпоху Крестовых походов. Желание увидеть столь важное сакральное пространство собственными глазами, прикоснуться к Гробу Господню, пройти по крестному пути и оказаться рядом с Голгофой веками побуждало и побуждает паломников отправляться в странствие в Святую Землю и/или воссоздавать этот мир в географическом удалении от буквального, ближневосточного Иерусалима.

История построения комплекса зданий вокруг Голгофы и пещеры Гроба Господня в Иерусалиме хорошо известна¹. Изменение ландшафта вокруг святынь, возведение и неоднократная реконструкция храма, «капсулирование» скального выступа внутри архитектурных форм отражали не просто желание «прикоснуться» к самому священному для всех христиан месту, но и активное освоение его, построение сакрального пространства, соответствующего не буквальной исторической реальности, но высшей идее — образу Распятия и Спасения, а также практическим задачам организации богослужения и управления потоком паломников внутри храмового пространства (для этого потребовались и ступени в скале, и алтари, и другие «технические» и литургические решения). Аналогичный процесс можно наблюдать и за пределами Святой Земли при реконструкции сакрального пространства Голгофы. Из Иерусалима в другие страны доставляли не только объекты — реликвии, связан-



3. Голгофские кресты на фасаде церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, 1374 г.

ные с Распятием, но и нечто менее материальное, но не менее важное — образ Голгофы, саму идею добровольной жертвы Иисуса. Предметом данной статьи является не история иерусалимского комплекса, многократно и детально изученного, а именно механизмы и формы трансляции этого образа, представления о Голгофе и попытки ее воссоздания в пространстве иконы/фрески и в трехмерном «реальном» пространстве.

ГОЛГОФА В РАННЕЙ ИКОНОГРАФИИ

В ранней иконографии образ Голгофы едва ли можно назвать центральным. На иконах Распятия гора либо совсем не видна, либо присутствует буквально в виде «Лобного места», «Горы черепа» — округлой выпуклости в основании Креста с пещерой, в которой лежит «глава Адама». Такой предстает Голгофа на мозаике, которую датируют периодом от 390-х гг. до конца первой трети V в., в церкви Санта Пуденциана в Риме (ил. 2): округлая каменная вершина с золотым крестом². Этот золотой крест, украшенный драгоценными камнями, установленный по воле императора Феодосия II, существовал на иерусалимской Голгофе с 427 г. вплоть до разграбления города персами в 614 г.³, так что мозаика точно отража-

ла топографию сакрального места, вероятно, уменьшая форму скалы ради акцента на кресте. На переднем плане, перед Голгофой и золотым крестом, сидит на роскошном троне Иисус Христос в золотой тоге с пурпурной каймой, вокруг него — апостолы, за их спинами — две женские фигуры, символизирующих Церковь и Синагогу. Виден и римский портик, и Мартириум, то есть комплекс строений, возведенных при императоре Константине. Голгофу окружают четыре символа евангелистов, парящие в облаках. Проработанная и чрезвычайно ранняя композиция Триумфа Христа включает изображение Голгофы как вполне реального места — и в то же время как образ Небесного Иерусалима, для представления которого довольно изобразить не весь город, а его смысловой центр: место смерти и воскресения Иисуса.

Такой же округлой предстает Голгофа и на мозаике VI в. в церкви Сан Аполлинаре Нуово в Равенне — в сцене несения Креста Симоном Киренеянином⁴. Однако на монетах Феодосия II (ок. 420 г.) Голгофа изображена в виде плоской площадки с Крестом, к которой ведут ступени. Такой тип изображения с одной-четырьмя (обычно двумя-тремя) ступенями становится общепринятым на паломнических амулах Монцы⁵. Зачастую Голгофа обозначена треугольником или условной ромбической площадкой (например, амула из Музея земли Вюртемберг или крышка реликвария из Музеев Ватикана)⁶. Подобные символические изображения Голгофского Креста стали привычной частью символического декора новгородских церквей (ил. 3), они шились на церковных покровах. Однако самостоятельные изображения Голгофы встречаются крайне редко — например, во фресковой росписи конца XIV в. в Успенском соборе на Городке в Звенигороде (ил. 4), где они расположены в алтарной части, но в поздние времена были надолго скрыты иконостасом.

Округлая гора Голгофа появляется и в миниатюрах византийских Псалтырей IX в.: в Псалтыри Лобкова — гора высокая, с пещерой, где лежит глава Адама, в Псалтыри Хлудова — невысокая, но тоже с пещерой⁷. Тот же тип изображения присутствует и в миниатюре Киевской Псалтыри 1397 г.⁸ Подобное изображение маленького холма с пещерой и черепом Адама есть на знаменитой новгородской иконе XII в. «Спас Нерукотворный. Поклонение Голгофскому Кресту»⁹. Голгофа могла иметь на изображении и три вершины, если представляли Распятие с разбойниками — например, в Хлудовской Псалтыри (л. 45 об.)¹⁰.

Акцент на гору — и даже целый скалистый пейзаж, на фоне которого разворачивается евангельское действие, — появляется в образах «истории Обретения Креста» (цикл Пьеро дела Франческо в базилике Сан Франческо в Арещо (сер. XV в.), в византийских и русских иконах XII в. и далее¹¹. Расцвет таких изображений в России и развитие культа Воздвижения Креста происходит в конце XV в. — в первую очередь, в Новгороде, в монастырях Русского Севера. Наряду с ними появляются и происходящие из Византии образы Голгофы как храмового престола, алтаря¹².



4. Голгофский Крест — фреска Успенского собора на Городке, Звенигород, кон. XIV — нач. XV в.



5. Капелла Сакро-Монти-ди-Креа, Италия, XVI в.

МОНАСТЫРЬ КРЕСТА И СВЯТЫЕ ГОРЫ

Однако стремление воссоздать образ Лобного места не ограничивалось живописными памятниками. Важной частью построения образа Голгофы стало создание особых мест, в той или иной форме «принимающих» на себя часть благодати Голгофы, существующей в реальном Иерусалиме в виде скалы — ротонды Воскресения — храма Гроба Господня.

Согласно легенде, первым таким «повторением» или «умножением» Голгофы надо считать Ставровуни — монастырь Креста на Кипре, где якобы останавливалась во время бури императрица Елена. Воспаривший во время путешествия в воздух крест «благочестивого разбойника» был принят как знак — сама реликвия осталась на Кипре, вокруг нее вырос паломнический комплекс. В XII в. русский паломник Даниил утверждал, что крест там стоит «на воздухе ничем не прикреплен к земле»¹³. В 1426 г. реликвию увезли из монастыря мамлюки, но она чудесным образом вернулась, впрочем, чтобы снова таинственно исчезнуть.

Другим центром с легендарным временем основания является монастырь Святого Креста в Иерусалиме,



6. Комплекс кальвария Ламегу, Португалия, XV–XVIII вв., фотография А. В. Слёзкина

якобы заложеной императрицей Еленой. По другой легенде, его основал в V в. грузинский царь Мириан III. По третьей — в VII в. византийский император Ираклий, который вернул в Иерусалим Святой Крест, отбитый у персов. Современные исследователи подтверждают существование монастыря в VII в. С IX по XVI вв. он принадлежал Грузинской православной церкви, в настоящее время — Греческой¹⁴.

И в том, и в другом случае монастыри, посвященные Святому Кресту, не были попытками буквально изображать Голгофу. Они представляли собой сакральное пространство, связанное с особым почитанием центральной реликвии христианства — Святого Животворящего Креста, и в этом смысле являлись символическим отражением храма гроба Господня с ротондой Воскресения. Но попытки копировать топографию или облик источника не предпринимались. Как и иконографические образы, они не были формальными «дубликатами», а воспроизводили нечто невидимое и физически не осязаемое.

Череду «полномерных» пространственных трансляций Голгофы представляли собой так называемые *Sacro Monti* в Ломбардии, Пьемонте и других местах Европы (ил. 5). Самой ранней из этих «святых гор» считается Санто Стефано в Болонье, ядро которой возникает не позже VIII в. (по не подтвержденной археологией легендарной версии — в IV в., как и упоминавшиеся ранее



7. Комплекс кальвария Бон-Жезуш-ди-Монти, Брага, Португалия, XV–XVII вв., фотография А. В. Слёзкина

монастыри — во всех этих случаях основание увязывалось с Обретением Креста императрицей Еленой). В Болонье базилика Санто Стефано была центром целого комплекса сооружений, представлявших собой не точные копии, но символические центры, привязанные к тем или иным сакральным местам Иерусалима: здесь была и Елеонская гора, и Иоасафатова долина, и Силоамская купель. Однако общая топография и план соотношения зданий отвечает реальному. Болонская Голгофа была создана на плоском месте, как часть романского Храма Распятия, с криптой, обозначавшей пещеру с главой Адама¹⁵. На протяжении веков этот перенесенный Иерусалим украшался скульптурами, изображавшими новозаветных персонажей, фресками с евангельскими циклами. Более тринадцати столетий он служит паломникам как аналог Святой Земли, как сакральное пространство, позволяющее духовно переместиться к месту Распятия и Воскресения. Именно в этом была его главная цель: не изобразить Голгофу и другие святые места, а перенести часть их святости к христианам, оказавшимся вдали от Палестины.

Кроме того, в Ломбардии и Пьемонте находится девять подобных комплексов — Варалло¹⁶, Орта-Сан-Джулио, Серралунга-ди-Креа, Бьелла, Вальперга (Сакро-Монте-ди-Бельмонте), Гифа, Домодоссола, Варезе, Осуччо, построенных в XVI–XVII вв., но на склонах реальных гор.



8. Комплекс кальвария Санта-Радегунда, Германия, XVII в.

Инициатором проекта был епископ Милана Карло Борромео. Все они включают план, повторяющий в той или иной мере топографию святых мест Иерусалима, целый ряд архитектурных построек, визуально не схожих с ближневосточными, но способных играть их роль, большой набор скульптур — в том числе раскрашенные многофигурные инсталляции сцен Страстного цикла, а также росписи. Каждая из этих *Sacro Monti* была рассчитана на прием паломников, которые получали шанс пройти «крестный путь Христа», не совершая долгое, дорогое и рискованное путешествие в Святую Землю. Потому что Святая Земля и ее центр — Голгофа — была перенесена к ним.

Со временем число «святых гор» увеличилось, в XVI–XVIII вв. они строились не только в Италии¹⁷, но и в Португалии (Ламегу, Бон-Жезуш-ду-Монти, ил. 6, 7 — эти кальварии отличаются красотой и цельностью облика, но меньшей сложностью общей композиции, их центром становится огромная барочная лестница, ведущая к храму-кальварию), Германии (Оберамергау, Санта-Радегунда) (ил. 8), в Богемии и Словакии (например, Баньска-Штявница), в Литве (кальвария в Вяркяй или Вильнюсская кальвария¹⁸), Польше (кальвария Зебжидовска), а в Любеке кальвария была выстроена еще в 1468 г. Этот список можно продолжить.

К тому же XVII в. относится и единственная попытка построения Нового Иерусалима, привязанного к реальному пространству, на русской земле патриархом Никоном, и горячие споры о допустимости такой буквальной формы трансляции образа: с точки зрения оппонентов Никона, в частности соловецких монахов, перенесение сакрального пространства Иерусалима возможно было только в духовном смысле и не требовало постройки специальных сооружений и переименования топографии¹⁹.

Станции Крестного пути и идея Подражания Христу

Построение «святых гор» или кальвариев было напрямую связано с таким широким и важным явлением европейской христианской культуры, как «новое благочестие», зародившимся в конце XIV в., но набравшим полную силу в XV в. Центральным устремлением это движения было очищение духа, мистическое постижение Бога и стремление подражать Иисусу Христу в его страданиях. Зародившись и сформировавшись в монашеской среде — от нищенствующих орденов францисканцев и доминиканцев до цистерцианцев, — «новое благочестие» оказалось привлекательным и для мирян, разочарованных расколом церкви и сражениями пап и антипап в XIV–XV вв., чумой, чрезмерной формализацией культа. И одним из характерных явлений «нового благочестия» стали шествия, прежде всего — по крестному пути Христа на Голгофу.

Духовное паломничество и прохождение четырнадцати «станций» или «стояний» по Виа Долороза в Иерусалиме окончательно оформляется как самостоятельная форма религиозного самовыражения в середине XV в.,



9. Восьмая станция крестного пути на Виа Долороза в Иерусалиме.

10. Сакро-Монти в Варалло, скульптурная инсталляция, 1599–1600 гг., фотография А. В. Слёзкина

когда возникает необходимый набор понятий и начинается массовое воспроизводство схемы с иконами или рельефными изображениями станций в церквях и особых частях монастырских комплексов, а на волне «нового благочестия» складываются ритуалы шествий. Можно проследить процесс зарождения этого феномена — от захвата Иерусалима мусульманами и изгнания крестоносцев в 1187 г., возвращения францисканцев в Святой Город сорок лет спустя, ранних паломничеств и вплоть до издания в 1521 г. в Германии книги *Geystlich Strass* («духовная дорога») с иллюстрациями станций. В 1489 г. папа Иннокентий XI официально утвердил практику крестного пути, однако в реальности количество «станций» не всегда равнялось 14 — их могло быть намного больше²⁰.

В XVI–XVIII вв. из мистического ритуала для узкого монашеского круга шествие по крестному пути превращается в массовый перформанс с костюмированными участниками. Идея настолько прижилась, что в каждой католической церкви появились небольшие таблички

с цифрами или символами — указание «маршрута станций» (ил. 9), а в богатых храмах обозначения «станций» представляют собой произведения искусства — это рельефы, небольшие картины или даже скульптуры. Аналогичные обозначения могли размещаться на улицах городов, по которым проходили шествия, или внутри монастырей. А специально созданные «святые горы» обрели особое значение в этом развивающемся культе Голгофы и Страстного цикла. Массовые костюмированные шествия послужили источником для создания полноразмерных скульптурных групп в комплексах «святых гор»; например, в Варалло и Варезе многоцветные барочные скульптуры в человеческий рост поражают экспрессией и реализмом (ил. 10), а в музеях многих немецких, французских и испанских городов сохранились мобильные фигуры и целые группы на передвижных постаментах, которые провозили по городу в пасхальном шествии по крестному пути.

Практика костюмированных шествий сохраняется в католической церкви вплоть до наших дней (ил. 11),

перекликаясь с аналогичными церемониями в Эфиопской церкви, где есть и свой «Иерусалим» в Лалибеле, принадлежащий самостоятельной традиции благочестия. Однако центральной идеей, лежавшей в основании европейского «духовного пути» на Голгофу, было Подражание Христу — *Imitatio Christi*, манифестированное в разных формах, одной из которых стало буквальное и символическое распятие христианина как высшая форма приобщения к Искупительной Жертве.

РАСПЯТЫЕ МОНАХИ — РЕАЛЬНЫЕ И СИМВОЛИЧЕСКИЕ

Стремление прикоснуться к Голгофе и Искупительной Жертве с конца XV в. приобретает особую форму. Самым ранним образцом можно считать два аллегорических рисунка распятого монаха, выполненных в это время в Богемии или Южной Германии. Они отражают комплекс богословских идей Подражания Христу и восхождения на Голгофу как естественный «путь монаха». Эти рисунки стали основой для длинной череды гравюр и живописных изображений — от ломбардской конца XV в., через Германию, Польшу вплоть до монастырей Афона и различных регионов России. В данном случае механизм трансляции включает прямой перенос, копирование, переработку и реинтерпретацию исходного визуального или богословского образа-идеи с привнесением различных дополнительных смыслов и исключением тех, что оказались неактуальными²¹.

Большое значение такая форма Подражания Христу, как почитание образа распятого монаха, приобрела в XVI в. в связи с развитием миссионерской деятельности католической церкви. В Японии массовые казни христиан (лишь отчасти на крестах) обрели мемориальную иконографию Кальвария с различным числом распятых монахов (ил. 12). В Новом Свете образ распятого монаха получил подтверждение в исторических преданиях о миссионерах-иезуитах, пострадавших за распространение веры и своей смертью искупивших грехи местных язычников. Образы монахов с реальными именами и биографиями, трудившихся во славу Бога и Церкви и окончивших свои дни на крестах, совмещали два феномена: с одной стороны, они воплощали устойчивый и уже всем понятный образ Голгофы и Распятия, с другой — интерпретировали «современную» историю в контекст вечных ценностей, где язычники Америки, Японии, Индии были отражением евангельских иудеев, а реальные монахи-проповедники (обычно иезуиты) подражали Христу. Трудно сказать, влияла ли идея на практические события или практические события истолковывались в рамках идеи. Вероятно, надо учитывать обе тенденции в данном варианте трансляции идеи Голгофы и Распятия.

Любопытно отметить, что самая ранняя история о реальном монахе, «от жиды распятом» за веру в Крыму, была создана гораздо раньше — сказание об иноке Евстратии включено в Киево-Печерский патерик и содержит исторические реалии XI в. Иллюстрации к нему появляются со второй поло-

11. Часть пасхального представления возле комплекса кальвария в Обераммергау, Германия, 1900 г.



вины XVII в., и это сказание никак не повлияло на аналогичные прецеденты в католическом мире — мы можем говорить здесь о едином механизме интерпретации и трансляции идеи, но не о «взаимовлиянии»²².

ПОЗДНЯЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ КАЛЬВАРИЯ

В эпоху барокко и Святые Горы, и различные иные формы кальвариев получили мощное художественное развитие — порой настолько сложное, что с первого взгляда

12. Японские мученики, распяты по приказу сёгуна Токугака Иэясу, XVII в.





13. Кальварий в Гимильё, Бретань, Франция, XVI–XVII вв., фотография А. В. Слёзкина



15. Скульптуры кальвария в Плуастеле, Бретань, Франция, XVII в., фотография А. В. Слёзкина



14. Кальварий в Плейбене, Бретань, Франция, XV–XVII вв., фотография А. В. Слёзкина

изначальная идея не прочитывается. Можно проследить это по перестройке старых и построению новых Святых Гор в Португалии и Польше. Особое место занимают в этом контексте бретонские кальварии (ил. 13–15), созданные, по большей части, в XVI–XVIII вв. Они никогда не действовали как паломнические центры, не были известны в других краях. Стилистически они разнообразны, хотя в то же время вполне узнаваемы. Их объединяет одна базовая идея построения особого сакрального пространства вокруг сельской церкви, огражденного стеной, включающего оссуарий, кладбище и крупную каменную скульптурно-архитектурную инсталляцию Голгофы. Именно изображение Голгофы, представляющее собой огромный постамент-гору с плоской вершиной и гигантским крестом, окруженным каменными фигурами, является смысловым и эмоциональным центром типичного бретонского кальвария. Это особый мир, построенный независимыми жителями «медвежьего угла» Франции. Мир, созданный исключительно для себя и для «своих». Здесь, рядом с Голгофой, в притворе церкви, местные жители собирались и решали важные вопросы приходской жизни, здесь провожали на кладбище родных, а также извлекали из могил кости давних

предков, чтобы переложить их в оссуарий (каменное причудливо декорированное строение) в ожидании Второго пришествия, здесь отмечали праздники²³. И Голгофа стала для бретонских крестьян главной системообразующей реальностью. Они выбрали для себя Святую землю не на время, а навсегда, эмигрировали в это сакральное пространство. И их единение с евангельской историей, повседневное проживание её событий точно почувствовал Поль Гоген, в XIX в. написавший местную женщину у голгофского креста так, что нет разрыва во времени и географии, и это, вероятно, становится воплощением изначального замысла. Потому что образ Лобного места — Горы черепа — Голгофы или Кальвария — это не просто скальный выступ посреди Иерусалима, укрытый внутри сложных архитектурных форм храма Гроба Господня. Это центр христианского мира, который есть «здесь и сейчас» в любой точке земли — от Палестины до России, Японии, Латинской Америки. И многообразие визуальных форм не может заслонить собой совершенное единство и цельность замысла и его воплощения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Основные сведения по истории Голгофы, а также библиографию по теме можно найти в сводной энциклопедической статье: *Беляев Л. А.* Голгофа // Православная энциклопедия. Т. XI. М., 2006. С. 688–692.
- 2 *Айналов Д. В.* Голгофа и Крест на мозаике IV в. СПб., тип. В. Киришбаума, 1894 (отдельный оттиск). С. 1–26; *Schlatter F. W.* The Text in the Mosaic of Santa Pudenziana // *Vigilae Christianae*. 43 (1989). Pp. 155–165. Изображение Голгофы с золотым крестом Феодосия (а первоначально установленный Константином и Еленой крест, насколько можно понять по источникам, был деревянным) должно служить признаком *post quem*, что учитывают далеко не все исследователи, соблазняясь возможностью удревнения датировки мозаики. Однако этот вопрос выходит за рамки данной статьи и компетенции автора.
- 3 *Беляев Л. А.* Голгофа. С. 690.
- 4 В этом контексте мозаику упоминает Айналов в статье Голгофа и Крест на мозаике IV в. С. 6; сам памятник многократно описан и издан, так что в комментариях не нуждается. См., например, прорись и комментарий, а также перечень аналогичных изображений в рукописях: *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М., 2001. С. 399.
- 5 *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии. С. 407–408.
- 6 *Беляев Л. А.* Голгофа. С. 691–692.
- 7 *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии. С. 419–422.
- 8 РНБ. ОЛДП. Ф. 66 л. 47 об.
- 9 *Шалина И. А.* Иконография Воздвижения Креста в новгородском искусстве и ее византийские истоки // Новгород и Новгородская земля: искусство и реставрация. Вып. 1. Великий Новгород, 2005. С. 110–111.
- 10 *Беляев Л. А.* Голгофа. С. 691–692.
- 11 *Беляев Л. А.* Голгофа. С. 692.
- 12 *Шалина И. А.* Иконография Воздвижения Креста. С. 76–123.
- 13 Хождение игумена Даниила в Святую Землю // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 4 / Подгот. Г. М. Прохоровым по рукописи: РНБ, Q.XVII. 88, 1495 г. Л. 1–48.
- 14 *Чехановец Я.* Грузинская церковь на Святой земле. М., 2012.
- 15 *Ousterhout R. G.* The Church of Santo Stefano: a “Jerusalem” in Bologna // *Gesta* Vol. 20, No. 2 (1981). Pp. 311–321.
- 16 *Casimiro Debiaggi.* Il Sacro Monte di Varallo — Breve storia della Basilica e di tutte le cappelle, Guida a cura dell’Amministrazione Vescovile del Sacromonte, III edizione, 1996; *Elena De Filippis, Gaudenzio Ferrari.* La crocefissione del Sacro Monte di Varallo, Torino, 2006.
- 17 http://www.sacrimonti.net/User/index.php?PAGE=Sito_en/sacri_monti_del_piemonte_e_della_lombardia (обращение 1.10.2018).
- 18 *Яворская С. Л.* «Шумаевский крест» и кальвария царя Алексея Михайловича. // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. / Ред.- сост. А. М. Лидов. М., 2006. С. 706–739.
- 19 *Чумичева О. В.* Соловецкий монастырь — старообрядческая альтернатива Новому Иерусалиму патриарха Никона // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.- сост. А. М. Лидов. М., 2009. С. 829–833; *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен: Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 183–190.
- 20 *Яворская С. Л.* «Шумаевский крест» и кальвария царя Алексея Михайловича. С. 720.
- 21 *Чумичева О. В.* Аллегория распятого монаха в росписях Великого Устюга XVII в. И ее западноевропейские и балканские корни // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 9. СПб., 2009. С. 36–41; *Чумичева О. В.* Аллегория распятого монаха: к вопросу о соотношении русской церковной живописи и западноевропейской гравюры // Филевские чтения. X. Тезисы конференции 14–16 декабря 2010 г. ЦМИР. М., 2010. С. 85–87; *Almuth Seebohm.* The Crucified Monk // *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 59 (1996). Pp. 61–109.
- 22 *Чумичева О. В.* Слово о Евстратии Постнике в составе Киево-Печерского Патерики по изданию 1661 г.: от историзма к аллегории // Книжная старина. Сб. научных трудов. Вып. 2. РНБ. СПб., 2011. С. 132–145; *Чумичева О. В.* Образ и текст: цикл гравюр к Киево-Печерскому Патерику в киевских изданиях середины — второй половины XVII века // Филевские чтения. XI. Тезисы конференции 24–26 декабря 2012 г. ЦМИР. М., 2012. С. 100–102.
- 23 *Alain Croix.* La Bretagne aux XVI et XVII siecles: la vie, la mort, la foi. Malaine, 1981; *Yannick Pelletier.* Les Enclouse paroissiaux de Bretagne. Editions Jean Paul Gisserot, 2004; *Eugene Royer et Joel Bigot.* Editions Jean Paul Gisserot, 2005.

Olga Chumicheva

(Research Centre for Eastern Christian Culture)

The Place of the Scull: The Translation of Golgotha Sacred Space

The Finding of the True Cross by Empress Helena in 326 built the foundation of the special veneration cult. Fragments of the True Cross were widely distributed through all the Christian world, the desire to see the Holy Relics and to pass the Cross way to the Golgotha Mountain became incredibly strong. The history of building the Church of the Holy Sepulchre is well known, but this article is dedicated not to the ‘real’ history of the Place of the Scull — partly dug out and covered with the architectural case. The main aspect is a complex of the forms of representation of Golgotha in Christian and art and in the common life of Christians.

1. *Golgotha in iconography.* The earliest example — mosaic of Santa Pudenziana (Rome, 4–5 cent.) depicts historical forms of the structures created by Emperor Constantine and completed with the gold Cross by Emperor Theodosius II. Later there were several variants of depiction: a modest oval hill, a flat basement of the True Cross with one — four steps cut in the rock, a church cathedra, or a geometrical symbol (a triangle or a set of stairs under the Cross). The rock of Golgotha did not attract much attention in the early period. Only in the late iconography mountainous landscape served a picturesque background for the Crucifixion.

2. *The Cross Monasteries and Sacro Monti.* An important part of the veneration of the Place of the Scull was creation of special ‘copies’ of the topography of the Holy Land — either literal or spiritual only. The earliest samples — two Cross Monasteries (Stavrovuni on the island of Cyprus and

another one in Jerusalem) — were not visually similar to the real Calvarium. But ‘Sacro Monti’ or ‘sacred mountains’ appeared in the fourteenth — seventeenth centuries just as variants of the Holy Land translated into other parts of the world. Numerous copies of Golgotha and its surroundings were built in Italy (Varallo, Varese, Crea, etc.), Germany (St. Radegunde, Oberammergau), Lithuania, Poland, Slovakia look different but have the same idea and the same structure. Another variant was found in Portugal: in Bom-Jesus-dos-Monti, and in Lamego Golgotha looks as a real mountain with a long way to the upper culmination point, but does not reproduce Jerusalem topography in such literal scale. In Russia the idea of translation of the sacred space of Calvarium and copying Jerusalem topography was fulfilled by Patriarch Nikon in the mid-seventeenth century, but it was not accepted by all the society.

3. *Stations of the Cross way and Imitatio Christi.* The reason of such great projects was in the desire to make a pilgrimage and to pass through the Cross way of Jesus Christ without a journey to Palestine. In the epoch of the *Devotio Moderna* (new devotion) people were longing for mystical unity with Jesus. The translation of Golgotha gave such chance and became extremely popular among monastic — and then laic Christians.

4. *Crucified monks — symbolical and real.* That longing to pass the Cross way produced not only architectural decisions and great mass performances, but also a personal and mystical variant of sufferings: from stigmatization till specific images of the crucified monks presenting themselves as victims for the sake of *Imitatio Christi*. From the other side, in numerous religious conflicts crucifixion was used as a humiliating form of death for Christian priests and monks — depicting them was also a way to put them on the spiritual Golgotha together with Jesus. The most horrible example was mass crucifixion of Christian in Japan at the start of the Edo Period.

5. Late forms of Calvarium. A special case was manifested in the fifteenth — eighteenth century in Bretagne, which was rather far from the general ‘Sacro Monti’ fashion, but invented its own way of translating Golgotha. A typical Calvarium in Bretagne was a centre of the village parochial life. It included a church, and ossuary, a cemetery and a great stone Cross on the monumental basement amidst a sculptural group — all the complex was encircled with a stone wall. It was not a pilgrimage centre, but a structural element of common day life of local peasants. They built their own Golgotha and lived in its shadow and its light. And Paul Gaugin painting fixed that specific confluence of the image of a local woman and a stone Calvarium, where the sacred space became the highest reality.

Jelena Bogdanović

Transcendental Mountain Experience and Hierotopical Settings from «The Temptation of Christ» in the Church of Christ the Savior in Chora¹

Extraordinary events from the life of Christ and His followers are often located in equally extraordinary settings. Hierotopical studies, which allow for the multiplicity of meanings in historical and cultural studies, encourage us to understand such extraordinary settings as being both unique and closely interconnected through their evocative spatial and temporal aspects². Particularly strong are associations between holiness and extreme geographic settings, such as wilderness and inaccessible mountains. As Veronica della Dorra nicely put it, each “evoke ideas of separation from the ordinary against which they are defined”, and simultaneously they evoke “a sense of wonder” and contemplation³. Within the religious context, the holy mountains are the spaces of the “other” and of “othering”, they reveal the opposition between the worldly and the hereafter, between the inhabited cultivated space and the solitary space of wilderness⁴. Symbolizing nearness to God, they surpass the space of everyday humanity by emphasizing the transcendental and spiritual elevation as a kind of distinct “mountain experience”.

The biblical mountains are particularly prominent in the Gospel of Matthew, where a sequence of mountains signals different stations in the life and ministry of Christ, functioning as a chain of iconic mnemonic mountain landmarks⁵. This iconic chain starts with the Mountain of Temptation, where Jesus Christ was offered by the Devil dominion over all earthly kingdoms, an offer He refused before embarking on His ministry (Matt 4.8). The ministry of Christ is marked by the Mountain of the Beatitudes or the Mountain of Teaching, where Jesus Christ delivered the Sermon (Matt 5.1); the Mountain



1. Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21 (Photo J. Bogdanović)

of Healing and Feeding, where Christ healed the multitude and fed the four thousand people with seven loaves of bread (Matt 15.29–38); the Mountain of Transfiguration (Tabor), the place of theophany, where Christ manifested His divinity and the dazzling divine light emanating from Christ overshadowed the entire mountain (Matt 17.1–9); and the Mount of Olives, just east of the old city of Jerusalem, where Jesus Christ was teaching and prophesized (Matt 21.1, 24.3, 26:30). This iconic chain culminates with the low Mount of Crucifixion (Golgotha), where Christ was crucified (Matt 27:32), and the Mountain of Commission, where the disciples met with Christ after the Resurrection (Matt 28.16–20). Hence, the establishing of the new covenant in these mountainous settings, especially through His death and Resurrection, localized the promise of the fulfillment and consummation of the heavenly kingdom at Christ’s Second Coming. In the context of hierotopy, Christian attempts to re-create the mountains from biblical references and to create anew holy mountains as an ongoing proliferation of new sacred settings and spaces in the life of Church essentially result from continuing efforts to actualize the memories of the irruption of the sacred in the specific locales.



2. Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21 detail of the facade exemplifying its “mannerist” quality (Photo J. Bogdanović)

In contrast to predominant studies of the mountains that examine their extraordinary qualities and above all their sacredness⁶, this paper addresses the concept of the biblical, yet non-holy mountain — the mountain from the narrative about the Temptation of Christ, which marks the beginning of the arc of the mountains associated with Christ. The Mountain of Temptation can be understood as an antithesis of the concept of the Holy Mountain, against which we can contemplate the potential of mountains, as hierotopical settings, to evoke and actualize the sacred in distinct and non-imitative locales. Instead of focusing on a specific mountainous setting that, by extension, may be reflected in iconographically rich design of the interior decorations of specific Byzantine-rite churches, or searching for the biblical Mountain of Temptation in the Holy Land, this essay elucidates the hierotopical settings from the story about the Temptation of Christ to showcase the essential potential of this vivid and palpable narrative to communicate the testing of Christ, and by extension of the believers, in fundamental areas of Christian faith through contemplation and spiritual enlightenment, as well

as to relate, compare, and contrast distinct, awe-inspiring earthly settings, such as mountains, to otherwise incomprehensible aspects of the divine domains⁷. After addressing the questions of human agency in such architecturally and intellectually defined spaces, this paper then examines how in the early fourteenth century Theodore Metochites, a highly eloquent and erudite statesman, philosopher, poet, and patron of the arts, formulated these hierotopical settings in his own retirement home, in the space of the Church of Christ Savior in Chora in Constantinople (ca. 1316–1320/21) (Fig. 1)⁸.

Robert Ousterhout has already demonstrated that the Chora Church represents a unique achievement of late Byzantine art and architecture as a result of experimentation that engaged with special functional, structural, and aesthetic requirements that Metochites probably instigated himself and accomplished through close interaction between the architect and artist⁹. Above all, the design and planning of a structure related to the pre-existing imperial foundation in the same location resulted in a building with “individually articulated components, which express its multiple functions” and further “encouraged irregularities” in overall aesthetics, which prompted scholars to speak of the “mannerist” quality of the Chora Church (Fig. 2)¹⁰. Here, mannerism is understood not as a negative characteristic, but rather an atypical aesthetic and a highly intellectual quality with the potential to enrich our understanding of the multiplicity of meanings within Byzantine architecture and its arts¹¹. Therefore, the focus of this paper is on this sophisticated articulation and activation of the complex space of the church and its performative aspects that include mannerist, unconventional settings of images into idiosyncratic architectural frames that expand into highly expressive and intellectual space¹². These settings, I would argue, are revealed through carefully staged iconography of the mosaic and painted narratives in the space of the church, including the story of the Temptation of Christ, which is represented in the vault of the second bay of the outer narthex of the church, and which serves as a case in point for better understanding of Byzantine architecture and its complex interiority (Fig. 3). At the risk of oversimplification, we may claim that the major focus of Byzantine architecture is in its interior rather than exterior. For example, when Metochites himself speaks of his foundation in the poems he prepared on the occasion of his restoration of the Chora monastery¹³, he provides a brief overview of the church and its location within the monastic enclosure. Then, he focuses on the experiential aspects of its interior. In *Poem I. Doxology unto God; and Concerning What Occurred During His Life, and the Monastery of the Chora*, Metochites writes:

... I pulled down the decayed remains of the monastery, putting down foundations upon the ground; and straightaway I raised it up anew, as to be seen by whoever wishes and whose eyes are able ... most seemly, unshakable, well proportioned, well in its strength and well composed of every material. I adorned it with exquisite marble stones in most beautiful

colours to be seen everywhere, well suited to each other and to the entirety of the work, both those supine on the floor and those which stand upright on both sides, here and there, reaching up on high in seemly manner. It is a marvel to behold, brimming with pleasure: how each and every piece has been arranged, ordered in accordance with all harmony, fitted together in both alternating and interlacing fashion, each with those of its like; there is nought that is not done in such wise¹⁴. (Poem I: 1019ff).

These verses can be complemented with those from the *Poem II. For the Mother of God; and Concerning the Monastery of the Chora*, which he completed shortly after the first poem:

... I raise up this thy famous monastery and adorn it with all manner of brilliancy, and I established it in unshakable strength, sturdily built, most secure and in all ways well proportioned. (Poem II: 270ff).

... Thus do broad double courses spread light before all the church, like rays of the sun, a marvel to see and a delight which gladdens the heart: these same are pleasing and lovely with their marble stones on the floor and all around [the walls], shining in every colour, well-polished, well composed, all fitting to one another; and above, the bright golden mosaics dazzle the eyes in ineffable delight¹⁵. (cf. Poem II: 310ff).

Good proportions, arrangement, order, attractive appearance, harmony and the overall wise design to which Metochites refers, acquire their almost classical, Vitruvian criteria for the architectural design of the Chora Church.¹⁶ The emphasis is placed on how each segment of the building and its decoration relates to other parts. The Chora Church, both its interior and exterior, is experienced through movement, rather than through observation as a static work of art detached from the contents of the box-like enclosure of the building itself. In this light, the interiority of the Chora Church suggests its true meaning as the experience of being and presence in space.

Moreover, as already noted, when Metochites speaks of monumental decoration and images, instead of discussing their content or style, he highlights their rich materiality and exuberant visuality that invites spiritual experience:

And there are lovely, beauteous works of the most golden tesserae fixed to the ceiling, arranged at intervals, dazzling the eyes as with brilliant fire, presenting nought of ugliness to cause the heart grief or fear; but sending forth a kind of enchanting glow unto the eyes, honey-sweet, well composed and quite pleasant, so as to charm the heart within upon having seen them¹⁷. (Poem I: 1039ff).

Looking upon these things and venerating them we are forced by them to remember and to think humbly and to act and to take thought for God's suffering on our behalf: how much gratitude we owe and how much we should do and suffer on His behalf¹⁸. (Poem I: 1109ff).

3. Second bay of the outer narthex, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21 (Photo J. Bogdanović)



4. The Temptation of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21 (Photo J. Bogdanović)

In such an overarching context, an iconographical analysis of the entire vault program of the bay, where the Baptism of Christ is paired with the Temptation of Christ, becomes a modern interpretive tool that allows us to question the broader meaning of these two events and their locales beyond the linear chronological accounts from the biblical narrative, to question the meaning of the natural and the artificial as reflected through theological concepts of mountains and wilderness on the one hand, and architecture and city on the other, as well as to elucidate the extent of the hierotopical settings from the Temptation narrative as it becomes localized and site-specific in the Chora Church (Fig. 4).

Particularly interesting is the question of the reception of such a complex integration of the image and its space. In a major study of the pictorial decoration of the Chora Church, Cyril Mango emphasized that the beholders of the mosaics and frescoes of the Chora are not allowed a “stationary gaz-

ing as if it were through a window” but that the entire composition is guiding the beholders in active participation in the space of dazzling images, seeing several of them simultaneously and one singular image once from one point of view and then again from another¹⁹. Similarly, Robert Ousterhout highlighted the complexity of the asymmetrical and highly sophisticated architectural design of the Chora Church, “with opulent, irregular spaces and surprising vistas, calculated to delight the eye and mind alike”²⁰. Most recently, Roland Betancourt nicely summarized previous research on the elite learned society of the late Byzantine period and its understanding of the reception of sacred icons, that in turn allows us to recognize the Chora Church as both autobiographical and intellectual manifesto²¹. Betancourt correctly highlighted Metochites’ erudite, neo-Platonic understanding of the active agency of the Chora church²². Along with its interior decoration, the Chora represents an eloquent spatial icon, understood as an iconic and spatial experience of the sacred, and not merely the structured space of sacred icons²³. Robert Nelson proposed and Betancourt further advanced the idea that Metochites’ poems point to his familiarity with the ancient optical theory of extramission, wherein visual perception depends on the light beams emitted by the eyes²⁴. In the Chora, Metochites informs us, the light beams were emitted by the golden mosaics of the sacred images themselves (“dazzling the eyes as with brilliant fire”; “dazzle the eyes in ineffable delight”)²⁵. Certainly, in the Chora, the religious icon is an object of veneration and, as Betancourt elaborated, is “given the precedent in the agency of sight, where the human viewer can do nothing more than direct the eyes to the image, but it is the image that sparks the condition for sight”²⁶; sight that remains inseparable from the intellectual sight or inner, contemplative vision that points to that which is beyond the visible, beyond the mortal world.

Moreover, in addition to visual and haptic qualities of the Chora interiority, Metochites emphasizes its acoustic qualities and the “correct performance of the divine hymns according to the order established from ancient times” (Poem I: 1232–34)²⁷. In his poem to the Mother of God, Metochites adds:

... I often take great delight simply upon seeing your way of life: my heart rejoices within and forthwith is every care which oppresses it dispelled, especially when I stand in your midst in the choir in church together with the glorious choristers of the Lord God; thereby, through you, are my ears and mind and all my soul filled with serenity and calm and love: thence have I most precious bliss, and also compunction inducing me to forget this life which carries off without ceasing, in all manner of tempests, the minds of men which are not fixed upon the remembrance of God. (Poem II: 471ff).

... Oh, who could describe the ineffable pleasure of the antiphonal odes sent up on the two sides unto the King by the monks, singing equally in twofold division, according to their venerable customs from the God-wise men of old...²⁸. (Poem II: 486ff).



5. The apex of the domical vault of the second bay of the outer narthex, showing segments of the Baptism and the Temptation of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21 (Photo J. Bogdanović)

Such multisensory and highly contemplative Chora was meant to be experienced in movement, from multiple perspectives and in various segments, thus encouraging experience that transcends everyday encounters²⁹. Indeed, returning to the extraordinary, mountain-like experience of the Chora and its integrative segment of the story of the Temptation of Christ, when experienced in movement and through contemplative motion within the entire church space, the activated, dynamic setting of the narrative of the Temptation of Christ in the Church of Chora further reveals the role of the hierotopical settings for contemplative departure, similar to the extraordinary settings of the actual holy mountains and the role of mountains in biblical stories and records. Combined, these refined settings in the Chora Church, which Metochites individualized and prepared as a place for his personal retreat and for monastic life devoted to God, created a personalized contemplative space of redemption and revelation, without any need for physically leaving the property of this urban monastic church: “the Chora of the Lord God who cannot be kept in, who passeth through all things, who is beyond all things, who is outside all things”³⁰. Moreover, I would suggest that through somewhat unconventional iconographical solutions for this particular account of the Temptation, as a way of moving the story beyond words and into pictures and experience, Metochites reveals to us how, by avoiding strict attachment to the text of the biblical narrative, which might be read or heard without personal engage-

6. The Baptism of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21 (Photo J. Bogdanović)

ment, movement, action, or contemplation, he created a kind of a living spatial icon that represents the Temptation story, defies the limitations of its own physical setting, and remains relevant for re-activating the human presence and “mountain experience” in the Chora up to present.

This spatial icon includes the exceptionally well-preserved vault of the second bay in the Church of Christ Chora that shows two major events from the life of Christ, here represented in golden mosaics and highlighted by the selection of the inscribed biblical quotations (Fig. 5). The scene to the north shows the Baptism of Christ set in the surroundings of the river Jordan with a group of witnesses centered on John the Baptist holding a long staff with the cross in his left hand and pointing to Christ with his right (Fig. 6). The inscription from John 1:15—“This is He of whom I said, ‘He who comes after me is preferred before me, for He was before me’”, — identifies the scene and the Baptist’s witness that the Word becomes Flesh to reveal the Father. This scene also opens the chain of iconic settings for Christ’s movement after the baptism and just before His ministry. The next scene of the Temptation of Christ, represented in the southern section of the vault, revolves around four instead of the usual three progressions seen in visual and literary representations, and they are not in the order narrated in the Gospels by Matthew (cf. Matt 4.1–11), but most likely as recorded by Luke (Luke 4:1–13)³¹. Christ crosses the river and finds Himself in the “othering” setting

7. The Temptation of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316-1320/21, detail (Photo J. Bogdanović)



of the solitary desert. The four scenes of the temptation accompanied by the excerpts from the biblical narrative (Matt 4:3–10; Luke 4:3–9) show how 1) After Christ fasts for forty days in the desert, the Devil challenges Him to prove His divinity by changing stones into bread in order to satisfy the basic needs of His mortal flesh (Matt. 4:3; Luke 4:3) (Fig. 7); 2) Christ is offered all the kingdoms of the world, here allegorically represented by personified figures in a tight, fortified enclosure, on the condition that Christ worships the Devil and thereby attains the human desire for power and glory (Matt. 4:8; Luke 4:5) (Fig. 8); 3) the Devil is then represented on the mountaintop, inviting Christ to climb up and join him to experience the privileged “view from above”; most likely referring to the artists’ interpretation of Luke’s passage “And he brought Him to Jerusalem”, this image is the representation of the physical transposition of Christ from the mountain in the wilderness to the Temple in Jerusalem (Luke 4:9) (Fig. 9)³²; and finally 4) the Devil takes Christ to the holy city of Jerusalem and sets Him at the pinnacle of the Temple, tempting Him to throw Himself down unharmed by using the references from the Scriptures that promise angel guardians will safeguard Him to prove God’s protection (Matt. 4:5–6; Luke 4:9) (Fig. 10).

In the Chora monastery, these episodes and their settings in the wilderness, on the exceedingly high mountaintop, and on top of the Temple in Jerusalem, which are mentioned in the Bible, are shown as four superimposed sequences and settings



8. The Temptation of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316-1320/21, detail (Photo J. Bogdanović)



9. The Temptation of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21, detail (Photo J. Bogdanović)



10. The Temptation of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21, detail (Photo J. Bogdanović)



11. The Temptation of Christ, Church of Christ Savior of the Chora monastery, Constantinople (now Istanbul), c. 1316–1320/21, detail (Photo J. Bogdanović)

that relate to each other: mountain in the wilderness, Temple in Jerusalem. The number and exact sequence of the episodes are not critical. Rather, I would suggest, the expansive space and state of the great temptations and Christ's journey inspire interpretations of them as archetypes for human temptations and understanding of the self. Such a context allows us to see Metochites' contemplation of the two modes of hierotopical settings: the wilderness and mountain versus the city (Jerusalem) and the temple. Both the wilderness and the city are defined by their liminal encounter between the divine and human creations, the mountain representing an archetype of the un-built, God created space and the temple an archetype of the built, human-made sacred space.

The temple-mountain pairing specifies these two opposing but highly evocative modes as counter-settings on the verge of both the divine and earthly. In the church of San Marco in Venice, for example, they are shown in mosaic so that even their shapes are exchanged. In San Marco, the conical shape of the Mountain of Temptation formally responds to the shape of the canopy standing for the Temple in Jerusalem (Fig. 11). In the Chora Church, Metochites and his artists demonstrate a more sophisticated approach. The ruggedness of the mountain in the vast and

indefinable desert contrasts with the sophistication of the human-made temple, also represented by its mnemonic, iconic image of a canopy (cf. Fig. 10). In Byzantine culture, the generic image of a canopy, usually comprised of four columns and a roof, commonly stood for the architectural setting of the sacred³³. Over time, the canopy acquired a general meaning as the marker of sacred locations, which theologians and churchgoers recurrently interpreted typologically and compared to various biblical structures and settings. The recognizable reference to the tower on the southern corner of the long-lost Temple of Jerusalem also speaks of the deep familiarity of Metochites and his artisans with the memory of architecture in the sacred, holy land³⁴. Yet this particular acquaintance with Jerusalem and the Holy Land is clearly not about reclaiming this territory for Christianity or marking Christian possession of the sacred landscape in the Holy Land³⁵. Rather, it is about spatial depths and heights of the continually expanding liminality conditioned by the physical and spiritual movement within the space, as well as by performative aspects of the activated space of trial and contemplative retreat. I absolutely agree with Rossitza Schroeder, who recognized the space of the inner narthex in the Chora monastery, and in particular its southernmost bay, as being above all the space of penitence and prayer rather than a mere locale for a privileged individual's tomb or commemorative space for powerful donors³⁶. Similarly, I would suggest that the vault of the second bay of the outer narthex that juxtaposes the Baptism of Christ with the Temptation, which is especially related to and observed during the Great Lent³⁷, belongs to yet another stage of the compartmentalized and activated spaces of prayer and contemplation in this monastic church. Metochites himself confirms such highly sophisticated activation of space through prayer when he writes how monks are

*... men who tread on high: having fled earth you keep your gaze fixed on the heavenly mansions, imperishable through all ages. Inhabiting these lovely halls together with Christ, you share in the quest for every precious virtue with God the All-Counsellor, from whom every perfect gift comes unto mortals from on high, every good thing*³⁸. (Poem II: 427ff).

The non-holy mountain of the Temptation, therefore, elucidates its potential as the paradoxical but untenable antithesis of the Holy Mountain. Just as the Devil presents himself as having the same authority and power as God, the non-holy mountain is presented at the very beginning of the chain of sacred mountains where Christ balanced His humanity and divinity and performed His ministry in the flesh. The mountain is not merely a part of the depiction of the setting from the biblical narrative, here in the Chora represented high on the vault of the church as a sacred space. It is an active, unique, and personalized *topos*, allowing beholders and believers to dynamically experience the events from the life of Christ again and again, in various sequences, and in the process to actively contemplate the possibility of regaining the paradise lost. It becomes highly personalized and intellectual space, space of temptation of self and ego. The believer is reminded

that Christ prevails over all the temptations, not so much by His own powers but rather through His faith in His Father, the “other” Him. The resistance to the earthly fame, glory, and lushness; the unconditioned faith juxtaposed with the human capacities to feel, wish, and think—as vividly represented by the human need for food, the wish for visibility and recognition, as well as the ability to question the word of God—reveal Metochites’ highly sophisticated understanding of the movement from sustenance and substance to balance and to achieve sustainability of body and soul³⁹.

The solitary space of the wilderness was created by God, but it is the frontier inhabited by demons. The presence of the sinless Christ purifies it. Christ is not once represented at the top of the high mountain in the Church of Chora. Such a setting is about Christ’s preparation for His ministry, healing and saving, as much as it is about the faithful beholders who occupy the space of the church and move around, craning their necks to see the images at the top of the vaults, rather than being presented with the view from above, which would be associated with pride and succumbing to the temptation. The literal, physical, and spiritual frontier territory between the earthly and heavenly, suspended between death and life, is masterfully recreated in the Church of Chora. Expanding well beyond the limits of pictorial representation, its “othering,” hierotopical space, recreated in the church located in a monastery in the city, points to the privileged settings and mountain-like views from above while emphatically calling the viewer to humble and unconditional trust in God. The hierotopical settings of Chora are highly aesthetic and intellectually moving, as the complex space of the church itself reveals. At the same time, such hierotopical space was deeply personalized and uniquely constructed, as the remaining poems written by Metochites himself, after the reversal of his earthly fortunes, reveal his inner struggles and quest for the hereafter:

... *When all my possessions were ruined, great fear seized me for the monastery, lest in the disorderly and mindless disturbances it should perish along with the rest: the glorious monastery which I raised up, a marvel to look upon and a joy for the eyes, in every way delightful, a venerable sight to be counted amongst all the adornments of the great City. In it delights my heart more than in all my other fortune. In it have I some hope for the hereafter: that thence will come some help for the many sins I have committed in my life, through the prayers of the many monks I have gathered to live inside it and pray the Lord Christ be merciful and well-disposed and ready for compassion toward me; and I have this hope especially in His mother, the virginal and all-holy Chora, most broad, of Him who cannot be kept in, being throughout and beyond all things*⁴⁰. (Poem XIX: 369ff).

NOTES

- 1 This is an expanded and slightly revised version of the paper originally published in the conference proceedings Holy Mountains in the Hierotopy and Iconography of the Christian World. Materials from the International Symposium / Ed. A. Lidov. Moscow, 2017. P. 66–72. As always, I am grateful to Alexei Lidov for inviting me to participate in his projects that focus on the investigations of the creation of sacred spaces. Special thanks are due to Valerie Dennis for her editing of the text. Many thanks also go to my family members who continuously support my work.
- 2 *Hierotopy* (a neologism combining the Greek words *hieros*, meaning sacred and *topos*, meaning place, space, notion) is an innovative methodology for studying the creation of sacred spaces examined from both theoretical and empirical perspectives. In *hierotopical* context, sacred space (*hieros topos*) is not simply an abstract category nor a sacred place or location, but rather a subtle combination of the two that reveals a historical, dynamic, and evocative locale, both as a setting and a set of events associated with it. Among publications that detail *hierotopical* studies are Lidov A. *Creating the Sacred Space. Hierotopy as a new field of cultural history // Spazi e percorsi sacri*. Padua, 2015. P. 61–90; Lidov A. *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*. Moscow, 2009; *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces / Ed. A. Lidov*. Moscow, 2009; *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Russia / Ed. A. Lidov*. Moscow, 2006.
- 3 *Della Dora V. Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium*. Cambridge, 2016. P. 118.
- 4 *Ibid.* P. 118, 147–175. See also *Della Dora V. Mountain*. London, 2016. P. 27–29, 39–48, 53–68.
- 5 *Donaldson T. Jesus on the Mountain: a Study in Matthew*. Sheffield, 1985; *Della Dora V. Landscape, Nature, and the Sacred...* P. 149. *Murray, P. and L. The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. Oxford and New York, 1996. P. 518, give a good summary of the biblical accounts of the Temptation of Christ and their variations in Matthew (4:1–11), Luke (4:1–13), and also briefly mentioned in Mark (1:12–13). They discuss their respective pictorial representations that changed depending on the geographic region and time period of their production. On the medieval iconography of the Temptation of Christ and its relation to the liturgical celebrations during the Lenten season, see also *Adams L. A. The Temptations of Christ: The Iconography of a Twelfth-Century Capital in the Metropolitan Museum of Art // Gesta 28/2 (1989)*. P. 130–135, esp. p. 132.
- 6 Particularly compelling works on mountains examined from the perspective of human geography and spirituality are those by Veronica Della Dora: *Della Dora V. Landscape, Nature, and the Sacred ...*, esp. p. 147–177; *High Places: Cultural Geographies of Mountains, Ice and Science / Ed. D. E. Cosgrove and V. Della Dora*. London and New York, 2009.
- 7 See, for example, *Orthodox Study Bible*. Nashville, 2008. P. 1271.
- 8 Among scholarly studies about the art and architecture of the Chora church are: *The Kariye Djami / Ed. P. A. Underwood*. Princeton, 1975; *Ousterhout R. The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*. *Dumbarton Oaks Studies XXV*. Washington,

- D.C., 1987; *Mango C.* and *Ertug A.* Chora: The Scroll of Heaven. Istanbul, 2000; *Ousterhout R.* The Art of the Kariye Camii in Istanbul. London, 2002; *Angelov D., Klein H. A., Ousterhout R. et al.* Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration. New York, 2004; *Karahan A.* Byzantine Holy Images: Transcendence and Immanence. The Theological Background of the Iconography and Aesthetics of the Chora Church. Leuven, 2010; *Klein H. A., Ousterhout R. and Pitarakis B.* Kariye Camii, Yeniden [The Kariye Camii Restored]. Istanbul, 2011; and *Ousterhout R.* Finding a Place in History: The Chora Monastery and Its Patrons. Nicosia, 2017.
- 9 *Ousterhout R.* The Architecture of the Kariye Camii ..., *passim*, esp. p. 142–144. See also the eloquent discussion in *Featherstone J. M.* Metochites's Poems and the Chora // *Kariye Camii, Yeniden [The Kariye Camii Restored]* / Ed. H. A. Klein, R. Ousterhout and B. Pitarakis. Istanbul, 2011. P. 213–237.
- 10 *Ousterhout R.* The Architecture of the Kariye Camii ..., citation on p. 143. See also *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art // *The Kariye Djami, IV* / Ed. P. A. Underwood. Princeton, 1975. P. 107–161, esp. p. 111. It is worth noting, however, that while some architectural historians recognize stand-alone qualities of mannerist accomplishments historically associated with mannerism as an architectural style, as in *Trachtenberg M. and Hyman I.* Architecture, from Prehistory to Post-Modernism. Englewood Cliffs, NJ, 1986, esp. p. 307, the very same scholars will use mannerism in pejorative terms when speaking of late Byzantine architecture, as in *Ibid.* Architecture... P. 182–183. Even some Byzantine scholars, who recognized extraordinary qualities of its mosaics and interior decoration, guided by assessment of architecture based on modernist principles, nevertheless dismissed the architecture of the Chora as mediocre. See, for example, *Mango C.* Byzantine Architecture. New York, 1976. P. 153. For the critique of such assessment of Chora and on its mannerist, anti-modern architecture, see *Ousterhout R.* Byzantine Architecture: a Moving Target? // *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity* / Ed. R. Betancourt and M. Taroutina. Leiden, 2015. P. 163–176, esp. p. 168.
- 11 Among texts on mannerism, and especially its meaning in architecture not only as an architectural style and historical quotation but also as a creative and signifying concept capable of shaping our knowledge about the human condition across a variety of spatio-temporal settings, is *Venturi R. and D. Scott Brown.* Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time. Cambridge, Mass., 2004. Mannerism is closely related to the Baroque mode characterized by multiplicity, movement, performativity, expressivity. Recently, the Baroque itself has received wider and more balanced scholarly attention among architects and architectural historians. See, for example, *Leach A.* Considering the Baroque // *Journal of the Society of Architectural Historians* 74/3 (2015). P. 285–288; *Leach A., Delbeeke M. and Macarthur J.* The Baroque in Architectural Culture, 1880–1980. London, 2015.
- 12 Performativity is a highly complex concept in scholarship, originally initiated by those studying language and its active agency not only to describe the world but also to enable various forms of effects and actions. See, for example, *James L. and Webb R.* 'To Understand Ultimate Things and Enter Sacred Places': Ekphrasis and Art in Byzantium // *Art History* 14/1 (1991). P. 1–17; *Webb R.* Ekphrasis, Imagina-

tion and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Burlington VT, 2009. With increasing understanding of the active agency of highly evocative Byzantine art and its significant role in religious rites with their spatio-temporal performative, almost theatrical, mode, Byzantine scholars with rich and diverse views engaged vigorously with the notions of performativity. In a substantial volume, *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia* / Ed. A. Lidov, Moscow, 2011, a range of scholars trained in various disciplines expanded the notions of performativity of Byzantine and medieval art to include its performative space beyond narrowly defined architectural and landscape settings. Hierotopical discussions also include the critique of the split between representational and performative understanding of Byzantine architecture as in *Bogdanović J.* The Rhetoric and Performativity of Light in the Sacred Space: a Case Study of the Vision of St. Peter of Alexandria // *Hierotopy of Fire and Light in the Culture of the Byzantine World* / Ed. A. Lidov, Moscow, 2013. P. 282–304.

Some scholars remained predominantly focused on the relationships between the Byzantine art and social actions, which expanded into examination of the dynamic production and reception of Byzantine art and its sacred space as a social and cultural construct. See, for example, early work by *Gerstel S.* Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle, London, 1999, *passim*, esp. chapter 1 The Creation of Sacred Space. P. 5–14. Studies that aligned with Henri Lefebvre's thesis about the social production of space followed, as in *Palazzo E.* L'espaces rituel et le sacre dans le christianisme: la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age. Turnhout, 2008; *Yasin A. M.* Saints and Church Spaces in the late Antique Mediterranean: Architecture, Cult, and Community. Cambridge, UK and New York, 2009; or *Architecture of the Sacred Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium* / Ed. D. B. Wescoat and R. G. Ousterhout. Cambridge, 2012.

Examinations of sensory and multisensory, occasionally termed synesthetic, experiences of Byzantine art that go well beyond visual and static presence also became abundant. See, for example, *Nelson R. S.* The Discourse of Icons, Then and Now // *Art History* 12/2 (1989). P. 144–157; *Caseau B.* Christian Bodies: The Senses and Early Byzantine Christianity // *Desire and Denial in Byzantium* / Ed. L. James. Aldershot, 1999. P. 101–110; *Nelson R. S.* To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium // *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw* / Ed. R. Nelson. Cambridge, UK, 2000. P. 143–168; *James L.* Senses and Sensibility in Byzantium // *Art History* 27/4 (2004). P. 522–537; *Peers G.* Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium. University Park, 2004; *Pentcheva B.* The Performative Icon // *The Art Bulletin* 88/4 (2006). P. 631–655; *Idem.* The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium. University Park, 2010; *Idem.* Performing the Sacred in Byzantium: Image, Breath, and Sound // *Performance Research International* 19/3 (2014). P. 120–128; *Betancourt R.* Tempted to Touch: Tactility, Ritual and Mediation in Byzantine Visuality // *Speculum* 91/3 (2016). P. 660–689; *Idem.* Sight, Touch, and Imagination in Byzantium. Cambridge, 2018.

Then again, some works particularly emphasize multisensory qualities of Byzantine art, its interconnectedness to architectural settings, and its performative activation within liturgical and para-liturgical rites. See, for example, *Isar N.* 'Xopós of light': Vision of the Sacred in Paulus the Silentary's Poem *Descriptio S. Sophiae* // *Byzantinische Forschungen* 28 (2004). P. 215–242; *Pentcheva B.* Sound, Space,

- and Sprit in Byzantium. University Park, 2017; Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance / Ed. Hunter-Crawley H and E. O'Brien. New York and London, 2018 and especially *Kotoula D.* Animated Images and the Senses in the Burial Chapel of the Byzantine Saint // Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance / Ed. Hunter-Crawley H and E. O'Brien. New York and London, 2018. P. 86–109.
- Recently, an attempt has been made to address simultaneously both sensory and intellectual aspects of the dynamics of the Byzantine sacred space in *Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium* // Ed. J. Bogdanović. London and New York, 2018.
- 13 See, *Featherstone J. M.* Metochites's Poems and the Chora... P. 213–237, where he discusses the autobiographical character of the two Metochites' poems, "Doxology to God" followed by the poem "To the Theotokos," both completed in the spring of 1321. Featherstone also provides their translation in English, to which I refer in this essay.
- 14 *Featherstone J. M.* Metochites's Poems and the Chora... P. 213–237, citation on p. 223.
- 15 *Ibid.*. P. 213–237, citation on p. 230.
- 16 *Vitruvius.* Ten Books on Architecture. / Ed. I. D. Rowland and T. Noble Howe. Cambridge, 1999, Chapter 2: The Terms of Architecture. P. 24–25. For extended discussion on the relevance of Vitruvian criteria beyond Greco-Roman architectural tradition, see, *Hearn F.* Ideas that Shaped Buildings. Cambridge, Mass. and London, 2003. P. 39–41.
- 17 *Featherstone J. M.* Metochites's Poems and the Chora... P. 213–237, citation on p. 223–224.
- 18 *Ibid.* 213–237, citation on p. 218, 225.
- 19 *Mango C.* and *Ertug A.* Chora... P. 41.
- 20 *Ousterhout R.* The Architecture of the Kariye Camii..., citation on p. 144.
- 21 *Betancourt R.* Tempted to Touch... P. 660–689, esp. p. 679–680; with reference to critical text by *Ševčenko I.* Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of His Time // The Kariye Djami, vol. IV / Ed. P. A. Underwood. Princeton, 1975. P. 17–92. On Metochites intellectual circle, see also, *Rhoby A.* Theodoros Metochites' *Byzantios* and Other City *Encomia* of the 13th and 14th Centuries // *Villes de toute beauté* / Ed. P. Odorico and C. Messis. Paris, 2012. P. 81–99.
- 22 *Betancourt R.* Tempted to Touch... P. 660–689, esp. p. 679–680.
- 23 On spatial icons and their role in understanding the Byzantine way of the perception of sacred space, see, for example, *Lidov A.* Hierotopy... P. 7.
- 24 *Nelson R. S.* To Say and to See... P. 143–168; *Betancourt R.* Tempted to Touch... P. 660–689.
- 25 See above notes 14, 15, 17.
- 26 *Betancourt R.* Tempted to Touch... P. 660–689, citation on p. 680.
- 27 *Featherstone J. M.* Metochites's Poems and the Chora... P. 213–237, see discussion and citation on p. 220.
- 28 *Ibid.*, citation on p. 232–233.
- 29 Undeniably, Metochites' description of his own foundation in literary terms echoes deeply Byzantine ekphrasis that recurrently highlighted the experience of architecture in movement. *Webb R.* The Aesthetics of Sacred Space. Narrative, Metaphor, and Motion in Ekphraseis of Church Buildings // *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999). P. 59–74. See also, *Ousterhout R.* Byzantine Architecture: a Moving Target?.. P. 163–176, esp. 168–173. Moreover, Metochites' presentation of the Chora in scope and approach closely aligns with hierotopical research methods of sacred spaces.
- 30 From Poem II, lines 546ff as in *Featherstone J. M.* Metochites's Poems and the Chora... P. 213–237, citation on p. 234.
- 31 The three temptations of Christ by the Devil occurred after His forty days and fasting in the wilderness as described in Matthew 4:1–11 and Luke 4:1–13, and briefly mentioned in Mark 1:12–13. Both Matthew and Luke record the first temptation as the Devil tempting Christ to turn stones into bread. In Matthew, the second temptation happens in Jerusalem, where the Devil tempts Christ to cast Himself down from the Temple pinnacle; the third is at the top of an exceedingly high mountain, where the Devil takes Christ and offers him all the kingdoms of the world. In Luke, the order of the second and third temptations is reversed. The subject of the Temptation of Christ was depicted in art starting from the ninth century onwards. It should be noted, however, that representing four scenes from the Temptation, though unusual and rare, has been recorded for three-dimensional objects and spaces that call for literal physical movement. See, for example, convincing discussion of the representation of the Temptation of Christ on four sides of a capital in: *Adams L. A.* The Temptations of Christ... P. 130–135. On the pairing of images of the Baptism and the Temptation of Christ on three-dimensional objects, going beyond simply following the narratives from the Gospels, see, *Henderson G.* The John the Baptist Panel on the Ruthwell Cross // *Gesta* 24/1 (1985). P. 3–12. On the observed anomalies in the visual representations of the Temptation of Christ, going beyond the biblical textual narrative to include the role of the sense of sight within the nexus of liturgical and exegetical evocative references, see also *Ambrose K.* The Sense of Sight in the Book of Kells // *Notes in the History of Art* 27/1 (2007). P. 1–9. On the inscriptions and iconographical analysis of the Temptation of Christ in the Chora, see *Underwood P. A.* The Kariye Djami: The Mosaics // The Kariye Djami, I / Ed. P. A. Underwood. Princeton, 1975. P. 114–117; *Karahan A.* Byzantine Holy Images... P. 166–168.
- 32 I agree with this interpretation of the third of four scenes, as originally offered by *Adams L. A.* The Temptations of Christ... P. 130–135, esp. 131, when she analyzed the four scenes of the Temptation similarly represented on the four sides of the capital from an unidentified twelfth-century church. This vivid scene was also included in fifteenth-century mystery plays. *Greban A.* Le Mystère de la Passion / Ed. G. Paris and G. Raynaud. Paris, 1879; Geneva, 1970, line 10601, according to *Adams L. A.* The Temptations of Christ... P. 130–135, reference on p. 134, note 18.
- 33 I discuss the role of canopies in the Byzantine tradition in *Bogdanović J.* The Framing of Sacred Space: The Canopy and the Byzantine Church. New York, 2017, *passim*, esp. p. 295–299.
- 34 On the Tower of the Temple of Jerusalem and its possible locations in the southeastern or southwestern corners of the Temple, commonly acknowledged during Byz-

- antine and medieval times, see *Ritmeyer L. Envisioning the Sanctuaries of Israel — The Academic and Creative Process of Archeological Model Making // The Temple of Jerusalem from Moses to the Messiah / Ed. S. Fine. Leiden, Boston, 2011. P. 93; Wiemers G. Jerusalem: History, Archeology and Apologetic Proof of Scripture. Wauke, IA, 2010. P. 31, 115; Murphy-O'Connor J. The Holy Land. An Oxford Archaeological Guide. Oxford, 2007. P. 106–114.*
- 35 On this claim see, for example, *Della Dora V. Landscape, Nature, and the Sacred... P. 129. Moore B. K. The Architecture of the Christian Holy Land. Reception from Late Antiquity through the Renaissance. New York, 2017, esp. p. 285–298*, demonstrates how since the sixteenth century, many Protestants have questioned the veracity of the Christian architecture in the Holy Land and concentrated instead on a new version of the re-creation of the Holy Land focused on the landscape and on attempts to reclaim this territory for Christianity.
- 36 *Schroeder R. Prayer and Penance in the South Bay of the Chora Esonarthex // Gesta 48.1 (2009). P. 37–53.*
- 37 The forty days of Greek Orthodox Lent have biblical precedents, the most important being the one referring to Christ's fasting for forty days and nights in the wilderness (Matt. 4:1). *The Lenten Triodion / Translated from the original Greek by Mother Mary and Archimandrite K. Ware. South Canaan, PA., 2002. P. 31.*
- 38 *Featherstone J. M. Metochites's Poems and the Chora... P. 213–237, citation on p. 232.*
- 39 On the homiletic discourse about the meaning of the Temptation see also *Constas N. P. The Last Temptation of Satan: Divine Deception in Greek Patristic Interpretations of the Passion Narrative // The Harvard Theological Review 97/2 (2004). P. 139–163, esp. p. 150ff.*
- 40 *Poem XIX. To Himself Again, after the Reversal of His Fortune // Theodore Metochites's Poems to Himself. Byzantina Vindobonesia 23 / Ed. J. M. Featherstone. Vienna, 2000. P. 131. Also in Featherstone J. M. Metochites's Poems and the Chora... P. 213–237, citation on p. 237.*

Елена Богданович*(Iowa State University)*Трансцендентальная природа горы
и иеротопические аспекты образа
«Искушения Христа» в храме Христа
Спасителя в монастыре Хора

Необычайные события жизни Христа и Его последователей зачастую получали не менее необычайное место действия. Пустыня, в том числе горная, и святость, как точно сформулировала Вероника делла Дорра, «задавали образ уединенности, удаленности от повседневности», и в то же время пробуждали «ощущение чуда» и потребность в созерцании. Святые горы были пространством «инаковости» и «инобытия»; они раскрывали оппозицию земного и потустороннего, различие между населенным возделанным местом и уединенностью пустыни. Библейские горы особенно ярко предстают в Евангелии от Матфея, где целый ряд гор обозначает разные моменты жизни и миссии Христа, функционируя как цепь иконических мнемонических знаков ландшафта. Эта иконическая цепь начинается Горой Искушения, где дьявол предлагает Христу власть над всеми земными царствами; Он отказывается от этого и вступает на путь Своего служения (Мтф. 4:8). Служение Христа отмечено далее Горой Блаженства, или Горой Учения, где Иисус Христос произносит Нагорную проповедь (Мтф. 5:1); Горой Исцеления и Окормления, где Христос исцеляет многих и кормит четыре тысячи человек семью хлебами (Мтф. 15:29–38); Горой Преображения (Фаворской), местом теофании, где Христос являет Свою божественность в ослепительном свете, исходящем от Него и заливающим высокую гору (Мтф. 17:1–9);

и Елеонской горой, к востоку от Старого города Иерусалима, где Иисус Христос учил и пророчествовал (Мтф. 21:1, 24:3, 26:30). Кульминационной точкой этой иконической цепи является низкая Гора Распятия (Голгофа), где Христос был распят (Мтф. 27:32), и Гора Наставления, где Его ученики встретили Христа после Воскресения (Мтф. 28:16–20). Таким образом, заключение Нового Завета в этом горном пространстве, прежде всего через Его смерть и Воскресение, локализовало обещание Царства Небесного после Второго пришествия Христа. В контексте иеротопии христианские попытки воссоздать горы по библейским упоминаниям, создать новые «святые горы» как расширяющееся сакральное пространство и место действия для Церковной жизни являлось существенным результатом продолжающихся усилий по актуализации воспоминаний о вторжении сакрального в конкретные топографические реалии.

Данная статья посвящена понятию библейской, но еще не святой горе, горе из притчи об Искушении Христа, где отмечено начало восходящей цепи гор, ассоциирующихся с Христом. Гора Искушения может быть понята как антитезис Святой Горы, и мы можем обдумать возможность выбора из целого ряда гор как иеротопического образа. Однако вместо того, чтобы концентрироваться на конкретном горном ландшафте и искать библейскую Гору Искушения в Святой Земле, эта статья исследует иеротопический образ, соответствующий притче об Искушении Христа, с целью показать существенный потенциал притчи как живого, осязаемого и достоверного повествования, сообщающего истину через размышления и духовное просвещение, равно как через соотнесение, сравнение, противопоставление конкретных земных мест, т. е. гор, с непознаваемыми аспектами Царства Небесного.

В частности, в статье идет речь о том, как в начале XIV в. Феодор Метохит, красноречивый и высокообразованный государственный деятель, философ, поэт, покровитель искусств, создавал такие иеротопические образы там, куда удалялся на покой, в пределах церкви Христа Спасителя в монастыре Хора в Константинополе (ок. 1315–1320 гг.). Мое внимание сфокусировано на изощренной системе символических акцентов в сложноорганизованном церковном пространстве и на его перформативных аспектах. Я показываю, как эти образы раскрывались через тщательно спланированную и выстроенную иконографию в мозаичном и живописном повествовании в пространстве церкви, в том числе через изображение притчи об Искушении Христа, представленное в своде второго компартиментов экзонартекса церкви. Иконографический анализ целостной программы росписи этой части свода включает сцену «Крещения Христа» как параллель «Искушению Христа», что позволяет поставить вопрос о значении этих двух событий

и их размещения в линейном хронологическом ряду евангельского повествования, а также задуматься о значении естественного и искусственного как отражения богословского понимания гор и пустыни, с одной стороны, и архитектуры и города — с другой. В движении и созерцательном перемещении во всем пространстве церкви активный динамический образ этой притчи в церкви монастыря Хора позволяет выявить роль иеротопического образа для созерцательной практики, равно как осмыслить необычайное пространство настоящих святых гор и роль этих гор в евангельских притчах. Все вместе — это продуманное построение образа в церкви монастыря Хора, созданное Феодором Метохитом и подготовленное им для собственного ухода из мира, что позволяло ему обустроить личное сакральное пространство для созерцания истории искупления и откровения, не требующее физически покидать городской монастырский комплекс и его храм. Более того, я полагаю, что посредством нетрадиционного иконографического решения для этой притчи, представленной как своего рода пиктограмма (картины-слова), Метохит избегает слепой приверженности евангельскому повествованию, зачастую воспринимаемому без личной вовлеченности, движения, действия и созерцания, а вместо этого создает своего рода живую пространственную икону, выходящую за рамки физического места и способную активизировать состояние души для переживания «горного опыта» непосредственно в церкви Хора.

Г. П. Геров

Монастырь Св. Иоанна Богослова, пещера Апокалипсиса и другие «святые места» на панораме острова Патмос из церкви Св. Стефана в Несебре

Храм Св. Стефана (ил. 1) находится в южной части старинного города Несебра (Νέστος/Νέστρον, Месембрия) в Болгарии. Первоначально он был посвящен Богородице, но после того, как в 1873 г. в городе в честь Божией Матери была построена другая, более обширная церковь, его переименовали. Во время османского владычества храм входил в состав митрополичьего комплекса, из-за чего он известен как «Новая митрополия», в отличие от «Старой митрополии», где кафедра епархии находилась в византийский период.

В 1598–1599 гг. церковь Св. Стефана была заново расписана. Созданные тогда фрески сохранились почти полностью. Из них своей неординарностью выделяется композиция, находящаяся на южной грани юго-западного столба, где изображена панорама острова Патмос с монастырем Иоанна Богослова и другими паломническими местами (ил. 2). Необычно наименование сцены, написанное по-гречески: *Апокалипсис Иоанна Богослова на острове Патмос*¹, хотя, по сути, никакого Апокалипсиса не изображено. Столп, на котором размещена композиция², отделяет раннюю трехнефную базилику от западного компартимента, пристроенного к основному объему в начале турецкого периода³ (ил. 3). На западной грани того же столпа изображен сам Иоанн Богослов (ил. 4).

Панорама, разворачивающаяся в виде достаточно условно решенного пейзажа, включает ряд любопытных деталей. Остров представлен в виде скалистой



1. Церковь Св. Стефана в Несебре (Новая митрополия). Вид с юго-востока

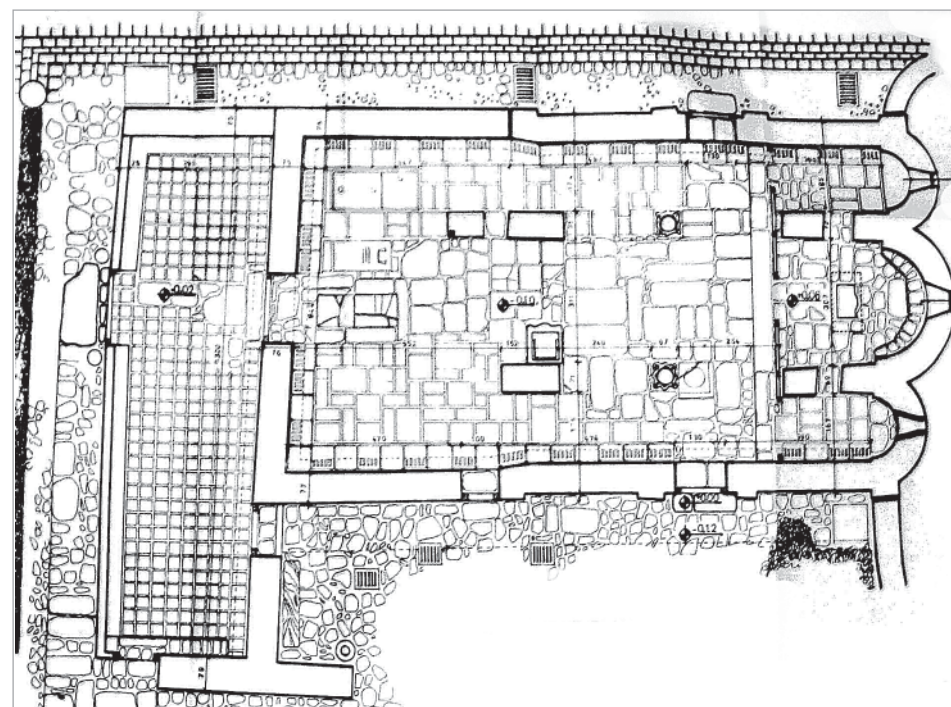
пустыни, которую местами оживляют чахлые деревья и редкая растительность. Таким описывает в конце XIX в. Патмос видный русский историк литургии А. А. Дмитриевский⁴.

Обитель Св. Иоанна Богослова⁵ находится на самой высокой точке крутой горы, которая возвышается над расположенным ниже заливом и господствует над окружающим пейзажем. Выбирая местоположение, основатель монастыря, преподобный Христодул, руководствовался, по всей вероятности, не только военно-тактическими соображениями⁶, но и идеями, имеющими символический смысл. В его представлениях посвященный Иоанну Богослову монастырь должен был, вероятно, возвышаться над островом так, как христианская вера возвышается над материальным миром.

Примерно такое ощущение вызывает у зрителя и панорама в несебрской Новой митрополии. Большая часть верхнего плана композиции занята изображением монастыря. Он представлен как мощная, обнесенная стенами и башнями крепость, с входом, перекрытым решеткой. Подход к воротам охраняется каменной



2. Панорама острова Патмос (фреска)



3. План церкви Св. Стефана (Новая метрополия) в Несебре

оградой и башнеподобными сооружениями. В центре монастырского комплекса возвышается собор, верхняя часть которого видна. Эта увенчанная куполом двухъярусная конструкция напоминает ротонду, встречающуюся в сценах Входа в Иерусалим. В левой части крепостной стены представлен облокотившийся о парапет старец-монах, взиравший на расположенную ниже пещеру Апокалипсиса. Правее монастыря, также в верхней части композиции, возвышается храм с двускатной кровлей и расположенными позади двумя столпообразными башнями, между которыми закреплен колокол. Перед храмом видны какие-то строения — по всей вероятности, начавшее формироваться поселение Хора, которое позже разрослось и окружило монастырь. Ниже изображена пещера Апокалипсиса, в которой находятся Иоанн Богослов и его ученик. Иоанн предстоит в молитве трехлучевому сиянию, изливавшемуся на него справа сверху. Перед ним в пещере находится изображенный в меньшем масштабе храм базиликального типа, увенчанный крестом. Позади Иоанна сидит с раскрытой на коленях книгой юный Прохор. На ее

4. Св. Иоанн Богослов



5. Томас Бафас. Апокалипсис — видение Иоанна Богослова. 1596 г. (?). Патмос, пещера Апокалипсиса



развороте прочитывается греческий текст: *Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец*⁷.

В поствизантийской традиции охваченный апокалипсическими видениями Иоанн Богослов изображается упавшим на спину, с закрытыми глазами. Над ним восседает на небесной дуге Бог, Который представлен в виде старца и выглядит так, как Его описывает Откровение. В иконе, созданной Томасом Вафасом для иконостаса пещеры Апокалипсиса⁸, использована именно эта иконография (ил. 5). Она иллюстрирует семнадцатый стих первой главы Откровения: *«И когда я увидел Его (т. е. Бога — Г. Г.), то пал к ногам Его, как мертвый»*⁹.

Мастера, работавшие в Новой митрополии, предпочли другую, более популярную, иконографическую формулу. В Деяниях Иоанна Богослова, составленных его учеником Прохором, уточняется, что, начиная диктовать Благовестие, евангелист смотрел в небо; затем следует: *«и говорил Иоанн стоя, я же, сидя, писал»*¹⁰. В Несебре оба представлены именно так, хотя из текста

† ΜΝΗΤΑΥΤ. ΚΣ †



Καὶ ἄ
φοροσ
θόμο
φοσ γ
θεισ
τῶν
ἄλλο
τοῦ
μαρο
ρογια
ρομο
ἡμῶ
τοῦ
τις ὅ
μητο
αβρι
παμ
ὅτῳ
χῶ
μῆ

πρὸς τὸν ἄγγελον
αὐτῶν κεράσῃ· καὶ ὅτι
δυσπλοὺν αὐτῶν κείρω
εἶμαι καὶ τοῦτο ἄγγελος
πῶς μαίνομαι ἐν αὐτῷ

Μοναστήριον Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολογίου, τὸ σπήλαιον τοῦ Ἀποκαλίπσιδος καὶ ἄλλα «ἁγία τόπων» ἐν τῇ πανοράμῳ τοῦ νησιῶτος Πάτμου ἐκ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Στεφάνου ἐν Νεσέβρῳ

6. Составление Евангелия Иоанном Богословом. XI в. Лондон, Британская библиотека. Add MS 11870, fol. 197v.



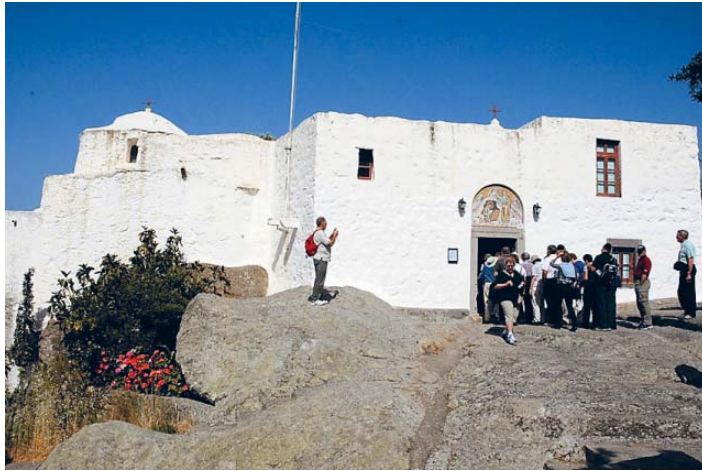
7. Пещера Апокалипсиса

на развороте книги становится ясно, что Прохору Иоанн диктует Апокалипсис.

В византийском искусстве существует множество примеров (некоторые из них — довольно ранние) Иоанна, стоящего и диктующего Прохору текст Евангелия¹¹ (ил. 6). Как событие, происшедшее в гроте, создание Благовестия стало изображаться значительно позднее — только в XIV в. Даже в сцене XII в., изображенной в самой пещере Апокалипсиса, где, как кажется, новая иконографическая традиция должна была появиться в первую очередь, Иоанн Богослов изображен не в гроте¹². Очевидно, на начальном этапе живописцы принимали во внимание содержащуюся в Деяниях информацию о том, что Евангелие и Откровение были написаны в разных местах, а именно: Благовестие — в местечке Отдохновение (Κατάπαυσις)¹³, на высокой¹⁴ горе, находящейся на расстоянии одной мили¹⁵ от города, тогда как пещера, где Иоанн диктовал свои апокалипсические видения, располагалась от поселка в трёх милях¹⁶.

С утверждением грота Апокалипсиса как паломнического места, мнение о том, что именно в нем было написано и Евангелие, укреплялось все более. В иконостасе из пещеры Апокалипсиса присутствуют иконы, где сотворение Евангелия представлено как событие, происходящее в пещере¹⁷ (ил. 7). На острове существовала реликвия — камень из грота Апокалипсиса с изображен-

7. Вход в пещеру Апокалипсиса и храм Св. Анны



ным на нём ликом Богоматери. Согласно преданию, этот камень упал перед Иоанном Богословом, когда тот сочинял Евангелие. В 1646 г. патмосские монахи подарили эту реликвию царю Алексею Михайловичу¹⁸. Очевидно, к этому времени мнение, что Евангелие и Апокалипсис были написаны на одном и том же месте, было общепринятым; его придерживался век спустя и В. Григорович-Барский¹⁹.

В случае с изображением панорамы в несебрской церкви иконографические черты, характерные для составления Евангелия (позы Иоанна Богослова и Прохора), сочетаются с другими, присущими созданию Апокалипсиса (пещера, текст, который записывает Прохор). На панораме в гроте изображен храм. Эта уникальная деталь отражает некоторые наступившие изменения. К 1598–1599 гг. пещера была уже не только «святым местом». В ней был устроен иконостас, для которого, по мнению М. Хатзидакиса, в 1596 г. Томасом Бафасом была написана икона «Апокалипсис — видение Иоанна Богослова»²⁰. Наличие иконостаса свидетельствует о том, что в пещере проводились регулярные службы. Видимо, живописцам Новой митрополии было известно, что пещера Апокалипсиса может функционировать как храм, и, добавляя в своем изображении расположенную в её пространстве маленькую базилику, они отметили это.

Рядом с пещерой представлено двухъярусное шестигранное сооружение, обозначенное надписью как «Св. Анна»²¹. Исходя из формы здания и того факта, что это сооружение изображено отдельно от пещеры, можно было подумать, что представлена некая не сохранившаяся постройка, возможно баптистерий²². Однако видимость обманчива; для мастера-живописца было важнее показать, что постройка, отмеченная как «Св. Анна», автономна по отношению к гроту. По этой причине нет намека на то, что она и пещера Апокалипсиса имеют общий архитектурный объем. Реальность другая: цер-

ковь существует до сих пор рядом с пещерой Апокалипсиса, и обе тесно связаны (ил. 8). О храме, посвященном матери Богородицы, А. А. Дмитриевский пишет следующее: «*Снаружи он (т. е. пещерный храм Апокалипсиса) покрыт постройками, среди которых возвышается изящный купол главного храма в честь святой Анны. Храм этот весьма небольших размеров, построен, как полагают, в XVII столетии на древнем основании, заложенном еще преподобным Христудулом в честь супруги императора*»²³.

Некоторые подробности в этом тексте ошибочны. Храм Св. Анны был возобновлен ранее — в последней четверти XVI века. Работы, видимо, начались после того, как монастырю Апокалипсиса в 1577 г. были подарены 100 венецианских дукатов²⁴. К 1596 г. стройка здания подходила к концу, и для иконостасов грота и церкви Св. Анны надо было приобрести иконы. М. Хатзидакис считает, что для их написания основатель обители — Партениос Панкостас — обратился к работавшему тогда в Венеции зографу Томасу Вафасу²⁵.

Мнение, что храм был основан св. Христудулом в честь супруги императора Алексея I Комнина, видимо, тоже ошибочно. Посвящение церкви было сделано, по всей вероятности, не в честь Ирины Дукини, а в честь Анны Далассины (1025–1102). Вряд ли существовала более удобная форма выразить почтение к этой женщине. Мать Богородицы, святая Анна, является небесной покровительницей матери византийского императора, тезоименитой ей. По свидетельству Анны Комнины, являющейся внучкой Далассины, ее бабушка была очень набожной²⁶ и любила молиться в константинопольском храме Св. Фёклы (ныне — мечеть Мустафы-паши)²⁷. Далассина принимала активное участие в управлении империей и охотно оказывала поддержку возникавшим обителям. Известно, что до 1087 г. (т. е. в начале правления ее сына) благодаря ей в Константинополе возник монастырь Христа Пантеопта (Всевидающего)²⁸. Патмоская обитель основана годом позднее — в 1088 г., и ее основателю, св. Христудулу, были, по всей вероятности, известны заслуги Далассины для учреждения Христа Пантеопта. Изображая воздвигнутый заново храм Св. Анны, живописцы несебрской Новой митрополии показали еще раз, что происшедшие несколько лет назад на Патмосе события им хорошо известны.

В нижней части панорамы представлен патмоский залив. На берегу, слева, виднеется миниатюрный двускатный храмик, посвященный, согласно надписи, Иоанну Богослову²⁹. Еще левее изображен сам святой, который указывает следующим за ним персонажам без нимбов на эту часовню.

Изображение связано с важнейшим чудом Иоанна Богослова на острове — борьбой с волхвом Кинопсом³⁰. Согласно Деяниям, апостол учил людей на месте, называемом Вруий³¹, куда и явился Кинопс. По повелению волхва, умершие когда-то люди являлись снова. Присутствовавшие сочли, что Иоанн не способен творить столь великие чудеса, и избили его почти



9. Эль Греко. Триптих. Галерея Эстензе, Модена

до смерти. На самом деле волхв не воскрешал мертвых, а повелевал демонам принимать вид вернувшихся к жизни людей. На следующий день, когда оправившийся Иоанн пребывал в местечке, называемом Камнепад³², его снова нашел волхв, который призвал любимого ученика Христа вернуться *на берег моря*³³, чтобы там еще раз продемонстрировать ему свою силу. Прохор продолжает: *«И придя на место, где Кинопс творил чары, мы нашли множество народа: мужей и жен»*³⁴. Во время следующего, фатального для волхва, погружения Иоанн помолился, чтобы тот не выплывал больше. Изнемогая от усталости, поклонники Кинопса, ждали своего кумира три дня и три ночи; трое умерли от истощения, и евангелист воскресил их. На следующий день, поучив и огласив толпу, Иоанн крестил ее. В Деяниях уточняется: *«и было просвещенных душ числом тридцать»*³⁵.

Изображенная в несобрской панораме часовня указывает на место борьбы или на место, где крестились последователи волхва, а вероятнее всего — на то и другое вместе. Делая акцент не на борьбе с Кинопсом, а на крещении язычников, изограф вложил в сцену сотериологический смысл. Для него было важнее показать, что Иоанн Богослов приводит к Церкви новопросвещенных,



10. Эль Греко. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Исторический музей Крита. Ираклион

нежели иллюстрировать его противостояние с волхвом. Персонажи, которые следуют за ним, — старец, средовек и юноша, принадлежат всем возрастам и, вероятно, обозначают множественность собравшихся. Одновременно с этим, они напоминают о трех усопших, воскрешенных Богословом.

В поствизантийском искусстве победа над Кинопсом нередко изображается в житийных циклах Иоанна Богослова. Такую сцену можно увидеть и в галерее католикона монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе. Там присутствует любопытная деталь — такой же, как и на несобрской панораме, храмик на берегу моря³⁶. Его название не отмечено; для хорошо знавших местные предания жителей Патмоса и для паломников, которые приезжали на остров, чтобы поклониться его «святым местам», уточнять, кому посвящена часовня, не было необходимости. По этой причине наименование храмика возле моря осталось неотмеченным на фреске из католикона монастыря Св. Иоанна Богослова. А. А. Дмитриевский подтверждает, что рядом с местом, где, по преданию, толпа патмосцев была крещена Иоанном Богословом, в конце XIX в. находилась часовня³⁷. Однако она была посвящена не Иоанну Богослову, а Иоанну

Крестителю. Как уточняет автор, это новое строение было создано *не ранее прошлого столетия*.

Чтобы примирить наименование часовни на несебрской панораме с фактом, что в конце XIX в. на том же месте находился храмик, посвященный Иоанну Крестителю, можно предположить следующее. В XVI в. возле патмоского залива существовала часовня во имя Богослова. После ее разрушения было забыто, какому святому Иоанну она посвящена. Поскольку рядом была крещена, согласно легенде, толпа патмосцев, после восстановления здания в XVIII в. оно было наименовано «Св. Иоанн Креститель». Надпись на несебрской панораме является свидетельством первоначального посвящения этого места почитания. Художники учли, что в Несебре мало кто знал ономастику Патмоса, и написали рядом с изображением часовни ее наименование.

Изображение панорамы Патмоса в несебрской Новой митрополии важно по трем причинам. В-первых, потому что оно довольно необычно для монументальной живописи; во-вторых, потому что помогает понять, откуда приехали мастера, расписавшие храм; в-третьих — из-за ее местоположения в пространстве наоса и из-за дополнительного смысла, который из этого следует.

Панорама дает возможность ознакомиться с паломническими местами вокруг монастыря Св. Иоанна Богослова и с самыми значимыми событиями, связанными с ссылкой евангелиста на Патмос. В этом смысле она подобна более поздним, отпечатанным на бумаге, панорамам православных монастырей, на которых изображены не только обители, но также их окрестности и знаменитые места. Подобные изображения существовали и раньше. Самые известные примеры принадлежат кисти Эль Греко. В конце 60-х — начале 70-х годов XVI в. он дважды изображал монастырь Св. Екатерины на Синае. Созданные им изображения различаются только в деталях. И на триптихе из Галереи Эстензе в Модене (ил. 9), и на изображении из Исторического музея Крита в Ираклионе (ил. 10) обитель представлена на фоне драматического горного пейзажа, где, для создания дополнительного эффекта, синайские горы изображены более узкими, чем в реальности. В работах Эль Греко они похожи на поднимающиеся к небу столбы. На первом плане обеих работ изображено, как монахи монастыря встречают приезжающих паломников. В моденском триптихе добавлены еще две интересующие нас детали. На средней горе представлено получение скрижалей Завета; на горе справа — как ангелы приносят тело св. Екатерины.

На примере работ Эль Греко можно убедиться, что изображать некий монастырь, его окрестности и «святые места» было в конце XVI в. не так уж необычно. Более интересно то, что художники Новой митрополии знали о происшедших двумя-тремя годами ранее изменениях на Патмосе и отразили их в своей панораме, создавая уникальный образ святого места, не пользуясь более ранними изводами. Этот факт заставляет отказаться от

доминировавшего до сих пор мнения, что мастера из Новой митрополии принадлежат к некой «несебрской школе»³⁸. Предположение, что речь идет о живописцах, связанных с Патмосом, соответствует историческим фактам. Художники критской школы работали для монастыря Св. Иоанна Богослова и раньше, а к концу XVI столетия их деятельность на Патмосе стала еще более активной³⁹.

Почему в несебрском храме решили изобразить именно панораму Патмоса? Связано ли это решение с главным заказчиком фресок — тогдашним митрополитом Христофором? и если да, то каким образом? Мы вряд ли когда-то получим однозначные ответы на эти вопросы. Однако кажется весьма правдоподобным, что выбор сделан в соответствии с некой богословской идеей, которая дополняет оппозицию «гора» (где, согласно Прохору, было написано Евангелие от Иоанна) и «пещера» (где был составлен Апокалипсис). Далее попытаемся продемонстрировать эту идею.

Для панорамы было выбрано особое место — оно не бросается в глаза, но отмечает границу между старой трехнефной базиликой и новопостроенным западным компартиментом.

В начале османского владычества западная стена древнего храма была прорублена в своей нижней части, чтобы объединить новопостроенное помещение с прежде существовавшим пространством. Таким образом, интерьер здания, которое уже функционировало как митрополичий храм, было расширено⁴⁰. Сохранившиеся нижние участки западной стены были превращены в два западных пилона. Панорама изображена на южной грани южного из них. То, что она присутствует на месте, которое не бросается в глаза, вполне соответствует ее неординарному характеру. При этом она отмечает западную границу древней базилики. Смысл этого расположения раскрывается в сопоставлении панорамы с ветхозаветными сценами на восточной стене. Там, над центральной апсидой, представлены «Жертвоприношение Авраама» и «Моисей перед Неопалимой купиной» — события, которые свершились на вершинах гор. В Библии отмечено, что жертвоприношение Авраама произошло на горе в земле Мория⁴¹. Позднее на этом месте возник Иерусалим, а еще позднее, согласно Второй книге Паралипоменон, там был построен храм Соломона⁴². В подножии Хорив (или Синая) — Божией горы, как она названа в книге «Исход», Моисей увидел Неопалимую купину⁴³. Когда евреи были выведены из Египта, он поднялся на эту гору, чтобы получить Божественные заповеди⁴⁴. Обе сцены часто размещаются над центральной апсидой, поскольку имеют отношение к темам Боговоплощения и Евхаристии. В несебрском Св. Стефане они получают еще одну семантическую компоненту. Декорация восточной стены базилики содержит изображения, иллюстрирующие события Ветхого завета, происходящие на горе; западная стена тоже отмечена изображением горы, но в пещере на этой горе возник текст о «конце дней». Другими словами, на восточной стене изображены

события, связанные с началом библейской истории, тогда как патмоская панорама показывает создание текста о конце мира.

Восток — это начало, запад — конец. Эта идея, которая столь многогранно присутствует в христианской культуре, воплощена в росписи несеброской Новой митрополии благодаря противопоставлению панорамы ветхозаветным сценам на восточной стене. Таким образом, слово «Апокалипсис» в наименовании *«Апокалипсис Иоанна Богослова на острове Патмос»* приобретает смысл. Здесь уместно вспомнить слова восьмого стиха первой главы Откровения. Показан момент, когда они только что прозвучали и были записаны Прохором: *«Аз есмь Алфа и Омега, начало и конец»*. Бог необъятен; Его присутствие пронзает время и пространство с начала до конца. В несеброском Св. Стефане эта идея находит свое визуальное выражение благодаря антитезе между ветхозаветными сценами на восточной стене древней базилики и панорамой — на западной.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ἡ ΑΠΟΚΑΛΥΨΙΣ ΤῆΣ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤῆΣ ΘΕΟΛΟΓῆΣ Ἡ ἘΝ ΠΑΤΜΩ ΤῆΣ ΝΗΣΩ.
- 2 Сцена находится на южной грани столпа.
- 3 Геров Г. Нова митрополија (црква Светог Стефана) у Несебару. Резултати недавних истраживања // Зограф. Т. 36. 2012. (далее: Геров, Нова митрополија). С. 75–81.
- 4 *«Патмос состоит из трех довольно высоких безжизненных, темно-серых вершин, соединенных между собою перешейками и изрытых „пещерами и ущельями“ (Апок. VI, 15). Кроме чахлах, малорослых и разбросанных на большом расстоянии одна от другой диких маслин и смоковничных деревьев, на ребрах этих скал нет никакой другой растительности»*. См. Дмитриевский А. А. Патмосские очерки: из поездки на остров Патмос летом 1891 года. Киев. 1894 (далее: Дмитриевский, Патмосские очерки). С. 9–10.
- 5 Монастырь основан в 1088 г. преподобным Христодулом. Зная, вероятно, о чрезвычайно сильном почитании Алексеем I Комнином Иоанна Богослова, основатель получил пустовавший тогда Патмос безвозмездно, для создания на острове, где когда-то проживал в ссылке евангелист, монашеской обители. Византийский император принимал Иоанна Богослова за своего небесного покровителя. Дочь Алексея, Анна Комнина, рассказывает о существовавшем в сознании ее отца мнении, что некий человек, которого Алексей уподоблял Иоанну Богослову, предсказал его будущее воцарение: *«публично и в разговорах с братом Алексей утверждал, что эти слова (слова предсказания — Г. Г.) — обман и выдумка, но сам думал об этом священном муже и в душе уподоблял его Богослову — сыну грома»*. См: Комнина Анна. Алексиада / Вст. ст., пер. и ком. Я. Н. Любарского. II изд. (фототипное). СПб., 1996 (далее: Комнина, Алексиада). Кн. II, 7.
- 6 Монастырь должен был противостоять пиратам.
- 7 ΕΓΩ ΕΙΜΑΙ ΤΟ Ἄ Κ(ΑΙ) ΤΟ ὁ ΑΡΧΗ Κ(ΑΙ) ΤΕΛΟΣ — Откровение Иоанна Богослова 1,8 (далее: Откровение).
- 8 Chatzidakis M. Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post-byzantine Painting. Athens, 1985 (далее: Chatzidakis, Icons of Patmos). P. 108–111. Pl. 63.
- 9 Откровение 1, 17.
- 10 Деяния святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова, написанные Прохором, учеником его. 28, 20–21 (далее: Деяния. Они опубликованы в т. 23 Общества любителей древней письменности: Житие и хождение Иоанна Богослова. СПб. 1878).
- 11 Например, в константинопольской рукописи XI в. См. Симеон Метафраст. Жития святых за сентябрь месяц. Лондон, Британская библиотека. Add MS 11870, fol. 197v.
- 12 Παπαθεοφάνους-Τσουρή Ε. Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου της Αποκάλυψης στην Πάτμο // Αρχαιολογικόν δελτίον. 42 (1987). Σ. 67–98; Ševčenco N. The Cave of Aposcalypse // Διεθνές συμπόσιο. Πρακτικά. I. Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου. 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088–1988). Πάτμος, 22–24 σεπτεμβρίου 1988. Αθήνα, 1989. Σ. 169–180; Παπαθεοφάνους-Τσουρή Ε. Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου της Αποκάλυψης // Διεθνές συμπόσιο. Πρακτικά. I. Μονή Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου. 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088–1988). Πάτμος, 22– 24 σεπτεμβρίου 1988. Αθήνα, 1989. Σ. 181–191.
- 13 Деяния. 28, 11. Греческое наименование места и его русский перевод даю согласно Дмитриевскому, который цитирует греческий оригинал. См. Дмитриевский, Патмосские очерки. С. 100.
- 14 В славянской и армянской редакциях апокрифа гора определена как «малая» или «небольшая». См. Дмитриевский, Патмосские очерки. С. 100–101.
- 15 В славянском варианте — поприще.
- 16 Деяния. 30.1.
- 17 Chatzidakis, Icons of Patmos. № 64. P. 111–112.
- 18 Дмитриевский, Патмосские очерки. С. 68–69.
- 19 *«В том скиту есть храм каменносдан, в имя св. праведныя Анны, а в нем внутрь, от страни южной, есть самородная каменная пещера, яже ныне есть церковь св. Иоанна евангелиста, в ней же иногда он исписа святое Евангелие и Апокалипсис, си ест Откровение»*. См. Странствования Василия Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 г. / Ред. Н. Барсуков. Ч. II. С. 358 (цит. по Дмитриевский, Патмосские очерки. С. 102).
- 20 Chatzidakis. Icons of Patmos. № 63. P. 109–111.
- 21 Ἡ ΑΓΙΑ ἌΝΝΑ.
- 22 Геров Г. Един “Iocus sanctus” — “Апокалипсисът на св. Йоан Богослов” от Новата митрополия в Несебър // Проблеми на изкуството, 1998 (извънреденброй). (далее: Геров, Един “Iocus sanctus”). С. 20.
- 23 Дмитриевский, Патмосские очерки. С. 97.
- 24 Chatzidakis, Icons of Patmos. P. 112.
- 25 Chatzidakis, Icons of Patmos. P. 109–113.
- 26 Анна Комнина характеризует свою бабушку так: *«... Анна, которая вообще охотно посещала святые храмы ... и далее ... занимаясь управлением государством, она нимало не пренебрегала монашескими занятиями и большую часть*

ночи пела священные гимны, истощая себя бодрствованием и усердной молитвой...» Далассина помышляла о монашеской жизни, даже когда ее сын был уже императором: «Она, однако, думала о последнем прибежище и мечтала о монастыре, в котором могла бы провести в благочестивых размышлениях остаток дней своих». См: Комнина, Алексиада. Кн. II.5, III.6 и III.8.

- 27 «Итак, управляя ... империей, она не посвящала весь свой день мирским заботам, но исполняла положенные уставом службы в святом храме мученицы Феклы, храме, который построил ее деверь самодержец Исаак Комнин ... в котором, как я уже говорила, постоянно молилась императрица — мать самодержца Алексея». См: Комнина, Алексиада. Кн. III.8.
- 28 Janin R. La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. I Partie: Le siège de Constantinople. T. III: Les églises et les monastères. Paris, 1953. P. 527–529. В турецкий период церковь этого монастыря превращена в мечеть Эски Эмарет.
- 29 ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ὁ ΘΕΟΛΟΓ(ΟΣ).
- 30 Деяния. 17,1–100.
- 31 Деяния. 17,36.
- 32 Деяния. 17,68.
- 33 Деяния. 17,70.
- 34 Деяния. 17,72.
- 35 Деяния. 17,100.
- 36 Геров, Един “locus sanctus”. Ил. 14.
- 37 «Кроме грота Апокалипсиса, памятником пребывания св. Иоанна Богослова на этом острове может служить и крещальня, в которой, по преданию, он крестил многих жителей этого острова, уверовавших в Иисуса Христа. Крещальня эта, состоящая из большого рва, обложенного камнем, который ныне во многих местах повывалился или разобран жителями, находится в нижней части острова, несколько севернее от парходной пристани, недалеко от морского залива ... Близь крещальни стоит небольшой храм во имя св. Иоанна Предтечи, построенный не ранее прошлого столетия, но весьма запущенный». См. Дмитриевский, Патмосские очерки... С. 106–107.
- 38 Попова Д. Към въпроса за художествено ателие или школа в Несебър от края на XVI и началото на XVII век // Изкуство. 1985. № 2. С. 34–41.
- 39 Chatzidakis, Icons of Patmos. P. 31–32.
- 40 Геров, Нова митрополија. С. 75–76.
- 41 Бытие, 22:2.
- 42 II Паралипоменон. 3:1.
- 43 Исход, 3:1.
- 44 Исход, 19:18–20.

Georgi Gerov

(Novgorod State Museum-Reservation)

The Monastery of St. John the Baptist, the Cave of the Apocalypse and Other “Holy Places” on the Panorama of the Island Patmos from the Church of St. Stephen in Nessebar

The Church of St. Stephen is located in the southern part of the ancient city of Nessebar (Μεσημβρία, Messembria), Bulgaria. Originally it was dedicated to the Theotokos, but it was renamed after another more extensive church was built in 1873 in honor of the Mother of God. During the Ottoman rule the church was part of the metropolitan complex, which is why it is known also as the “New Metropolis”. In the years 1598–1599, it was repainted and the murals created then are almost completely preserved. On the south face of the southwestern pillar can be seen an unusual composition depicting the panorama of the island of Patmos with the monastery of St. John the Theologian and other places of pilgrimage. This image is important for the following reasons:

First, it is quite unusual for fresco painting, in which images of this type are rarely depicted. It recalls engravings panoramas of Orthodox cloisters, with their neighborhoods and famous places. Similar images existed already before the end of the XVI century with the most well known examples being the depictions of the Sinai monastery of Saint Catherine by El Greco.

Second, the image gives a basis to conclude that the painters of the New Metropolis in Nessebar came from Patmos, as they were aware of the changes that took place on the island within a few years of the frescoes creation. This fact contradicts the opinion that the artists belong to a “school of Nessebar”.

Finally, the image is important because of its location in the space of the naos. It seems quite plausible that this choice was made in accordance with some theological ideas that complement the opposite notions “mountain” (where, according to Prochorus, the Gospel of John was written) and “cave” (where the Apocalypse was composed). Based to its place on the western border of the ancient basilica the panorama forms some antithesis to the Old Testament scenes on the eastern wall where “Sacrifice of Abraham” and “Moses and the Burning Bush” are displayed above the central apse. In other words, the eastern wall depicts episodes associated with the beginning of the biblical history while the panorama shows the creation of the text about the end of the world. The East is the beginning, the West is the end. This idea implemented by so many different ways in the Christian culture is embodied in the painting of the New Metropolis due to the antithesis of the Patmos panorama and the Old Testament scenes.

Ю. Н. Бузыкина

Святая гора Синай и монастырь святой Екатерины: образы духовного восхождения и священного пространства в иконографии Лествицы

Памяти В. Д. Сарабьянова, вручившего автору
на Лазаревских Чтениях 2016 года диск со съемкой
иконы «Лествица» из собрания ГИМ со словами:
«Напиши, пожалуйста!»

*Слышал я, немощный, о чудном некотором и необы-
чайном состоянии и смирении осужденников, заклю-
ченных в особенной обители, называемой Темницею.*

Преподобный Иоанн Лествичник.
Лествица, или Скрижали духовные

В богатой традиции иллюстрирования «Лествицы» Иоанна Синайского существуют произведения, где подчеркнуты изображения монастыря и собственно горы Синай, есть такие, где каждая глава каждого Слова иллюстрируется отдельными сценами, наконец, существуют многочисленные рукописи, где текст иллюстрирует просто лестница с надписанными ступенями — и больше ничего¹. Мы сосредоточимся на своеобразных трактовках Синайской горы в русском искусстве XVI–XVII в.

Самым ранним известным нам произведением, где уделили внимание и горе, и монастырскому ансамблю, является миниатюра Принстонской Лествицы (1081 г., Garret Ms 16, fol. 165r)². Гора здесь просто присутствует, без дополнительной смысловой нагрузки. На известной синайской иконе конца XII в.³, за спинами у монахов, стоящих под лестницей, по которой уже поднялся преподобный Иоанн, изображена горка, повторяющая

очертания их тесной группы, возможно — намек на Синайскую гору. Под лестницей поодаль от горки — темный профиль Ада с раскрытым ртом, заглатывающим оступившегося монаха.

В русской традиции образ монастыря прочно ассоциировался с архитектурным ансамблем, и здесь с конца XV в. утвердился иконографический тип иллюстраций Лествицы, в основе которого — образ Иоанна, поучающего братию, на фоне монастыря. Рядом располагается сама Лествица, аллегория духовного восхождения, по которой поднимаются монахи, стремясь к Спасителю в небесах. Оступившихся ждет внизу пасть ада, которая видна из пропасти под высокой скалой. Часто падших иноков сопровождают подписи, поясняющие, какой именно порок их сгубил (например, «блуд», «объявление»). Иконописная горка, обозначающая Синайскую гору, становится устойчивым элементом композиции и может намекать на реальный пейзаж, хотя специального внимания ей пока не уделяют.

Например, в миниатюрах так называемой «Лествицы Десницкого» первой четверти XV в. (1410-х гг.)⁴ образ «Лествицы» соседствует с монастырским ансамблем: на листе 1об., Иоанн Лествичник, поучающий братию, представлен на фоне монастырского ансамбля. Он состоит из одноглавого ротондального храма нежно-фисташкового цвета, крытого синей черепицей, и островерхого кивория на тонких колонках, тоже с синей кровлей. За собором и киворием намечена монастырская стена. Больше никакого антуража в сцене нет. На соседнем листе, листе 2, то есть в правой половине того же разворота, представлен образ собственно Лествицы, озаглавленный «Лествица, образ монашеского жития». Здесь изображена ведущая в небеса лестница и поднимающиеся по ней иноки в разноцветных одеждах. В конце пути в синих небесах их встречает Христос со свитком, оступившиеся падают в черную расщелину в скалах, из которой высовывается готовая поглотить несчастных пасть ада — красная змеиная голова с разинутым зубастым ртом.

По такой же схеме построены иллюстрации рукописи конца XV — начала XVI столетия (Российская государственная библиотека, Москва, Лествица Иоанна Лествичника и Паранесис Ефрема Сирина [ф. 304, № 162 (Троиц. 162)])⁵, только обе эти композиции соединены на одном листе. В левой части расположен образ монастыря в виде одноглавого храма и поучающий братию Иоанн, левой рукой он поддерживает начинающуюся у его ног лестницу, по которой поднимаются иноки. Образ лестницы и высокой горы под ней занимает всю правую часть композиции. По ней взбираются монахи, их поддерживают ангелы и встречает на вершине Христос. Один монах поднимается, второго уже берет за руку Спаситель и надевает на него венец. Еще двое падают на землю, один с первых ступеней, второй с середины: «4. Начало умерщвления и душевной воли и членов тела, бывает прискорбно; середина иногда бывает с прискорбием, иногда без прискорбия, а конец



1. Моление св. Екатерины перед казнью, с житием. 1530–1540-е гг. Из Екатерининского придела церкви Параскевы Пятница на Торгу в Новгороде (?). Частное собрание

уже без всякого ощущения и возбуждения скорби» (Лествица. Слово 4). От третьего несчастного видны только ноги, торчащие из бездны у подножия горы. Среди скал изображены два беса, один из них почти под ногами Иоанна, второй поодаль. На склоне горы стоят столы с драгоценными приборами, возможно, образ соблазнов.

Русские иконы XVI в. сохраняют описанный подход к изображению святого места: фоном для Лествицы и поучающего братию Иоанна становится не образ этого места с тремя узнаваемыми горными вершинами, а архитектурный ансамбль монастыря святой Екатерины. Среди икон хотелось бы упомянуть новгородскую «Лествицу» из собрания Н. П. Лихачева, Русский музей в Санкт-Петербурге, датируемую 1540-ми гг. — серединой XVI в. Она входит в комплекс из трех икон на монашеские сюжеты: «Лествица», «Видение Евлогия», «Притча о слепце и хромце». По мнению И. А. Шалиной, эти иконы могли быть частями северной двери Рождественского собора Антониева монастыря⁶. Так или иначе, важная роль в этой иконе отведена монастырскому ансамблю. Он представляет собой трехглавый очень высокий собор с красными кровлями за мощной стеной. Его формы могут намекать на архитектуру Рождественского собора Антониева монастыря, поскольку трехглавие — одна из отличительных черт этого собора. На фоне стен расположена кафедра Иоанна, рядом стоят его ученики. Иоанн со свитком обращен к Лествице. По ней поднимаются монахи, их четверо: двое старцев и двое юных, безусых. Самый первый из них, старец в нимбе, уже устаивается награды. Следом за ним, держа его за ногу, поднимается его безусый юный ученик — он обернулся к ангелам, готовым увенчать обоих венцами. Следом поднимается монах преклонных лет, он оглядывается на своего юного ученика, идущего следом, и на передразнивающего его черта. Двое монахов, не прошедших испытания, головой вниз летят в адскую пропасть, разверзнутую под оливково-зеленой горой. В бездне уже накрыты столы (соблазняющее видение) и собралась компания пирующих, среди них царь и царица в городчатых венцах, еще множество людей и, конечно же, черти. Стол аккуратно помещается в разинутой адской пасти. В небесах представлены Христос, Богородица, Иоанн Предтеча и ангелы, они видны в проеме распахнутых врат. Слева стоят святые по чинам.

На двух иконах «Моление святой Екатерины перед казнью»: новгородской, 1530–1540-х гг., возможно, из Екатерининского придела церкви Успения на Торгу в Новгороде, из частного собрания (ил. 1), и из Псковского музея⁷ середины — второй половины XVI в., ведущая роль, при наличии пейзажных элементов, принадлежит архитектуре. Сцена казни мученицы — молящаяся Екатерина, ожидающий палач и народ, — представлена на фоне гор и некой крепости: либо Синайского монастыря, как на новгородской иконе из собрания Елизаветина, либо Александрии (что кажется мне маловероятным), изображенной, по мнению О. А. Васильевой, на псковской ико-



2. Лествица и Темница Иоанна Лествичника. После 1640 г.
Царские иконописцы. Государственный исторический музей

не. За спиной народа — несколько горных вершин, скорее всего, это Синай. По форме это просто иконописные горки с несколькими вершинами, без попыток создать какой-то узнаваемый образ, тогда как три Синайские горы имели свою иконографическую традицию, нашедшую отражение, в частности, в существовании водяного знака «Три Синайские горы».

Особый интерес для нас представляет икона в собрании ГИМ на сюжет Лествицы, подписанная как «Обитель преподобного Иоанна Спесителя Лествицы» (ил. 2), где мотив горы оказывается приравненным к образу монастыря, становясь из пейзажного элемента значимым, семантически нагруженным образом. Стилистические особенности иконы укладываются в пределы живописи поволжского региона первой половины — середины XVII в., наиболее близка она ярославским произведениям. Ее необычная иконография в соотношении с другими сохранившимися памятниками, содержащими такие же мотивы, возможно, позволит уточнить датировку.

Ключевой особенностью этой иконы является совмещение двух основных иконографических типов изображения Лествицы. Левую часть композиции занимает традиционное в русском искусстве изображение монастырского ансамбля, на фоне которого Иоанн Лествичник поучает братию, а над ними в небеса поднимается лестница, по которой к престолу Вседержителя поднимаются крылатые иноки с нимбами. Иоанн указывает на них монахам. Поднимающихся поддерживают ангелы, оступившиеся падают в лапы чертей и в адскую пасть.

В правой части иконы представлена вторая гора, над вершиной которой в небесном сегменте показан Христос Эммануил. Гора пронизана пещерами, в которых находятся монахи. Справа от этих пещер изображены Иоанн и сопровождающий его авва Мартирий, который и показал ему это место. Это Темница Иоанна Лествичника, описанная в пятом слове Лествицы «О попечительном и действительном покаянии и также о житии святых осужденников, и о темнице». В нем говорится о темнице, где в ужасных условиях находились кающиеся, они неизменно страдали, но именно поэтому, по мнению Иоанна, они были ближе других к совершенству. «3. Слышал я, немощный, о чудном некотором и необычайном состоянии и смирении осужденников, заключенных в особенной обители, называемой Темницею, которая состояла под властью помянутого светила светил. Потому, находясь еще в обители сего преподобного, я просил его, чтобы он позволил мне посетить это место; и великий муж уступил моему прошению, не хотя чем-либо опечалить мою душу. 4. Итак, пришедши в сию обитель кающихся, в сию, поистине, страну плачущих, увидел я то, чего, поистине, если не дерзко так сказать, око нерадивого человека не видело, и ухо унылого не слышало, что и на сердце ленивого не всходило, то есть такие дела и слова, которые сильны убедить Бога; такие упражнения и подвиги, которые скоро преклоняют Его человеколюбие... 23. ... и каково еще было устройство



3. Темница Иоанна Лествичника. 1547–1551 гг. Роспись западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля

того места и жилища их! Все темно, все зловонно, все нечисто и смрадно. Оно справедливо называлось Темницею и затвором осужденных; самое видение сего места располагает к плачу и наставляет на всякий подвиг покаяния...» (Лествица. Слово 5. Главы 3, 4, Слово 23).

Особая обитель, «страна плачущих» или темница для кающихся иноков действительно существовала, хотя в Средние века, скорее всего, уже не использовалась по назначению. В письменных источниках есть отрывочные сведения об этом месте, сейчас с Темницей ассоциируется место в нескольких километрах от монастыря Св. Екатерины. Знали ли русские путешественники о таком месте? Могло ли создание иконы быть вдохновлено реальными впечатлениями?

Первое и самое подробное из допетровского времени описание Синая и его церквей на русском языке оставил инок Варсонофий, побывавший здесь в 1461–1462 гг.⁸ Он подробно описывает все три горы, монастырь, убранство собора и его приделов, все близлежащие храмы и обители с кельями, не говоря о специфических синайских святынях, однако о Темнице у него нет ни слова.

Василий Позняков, посетивший Иерусалим и другие святые места Палестины, включая Синай, в 1558 г., упоминает Темницу вскользь: «Наутриже поидохомъ, где Иванъ Лествичникъ постися 40 летъ; и на пути видехомъ темницу Синайския горы, где Иванъ Лествичникъ приходилъ и видель не падишихъ и кающихся со слезами, нежели падишихъ. Отъ темницы же приидохомъ на место Иоанна Лествичника и видехомъ жилище его потъ каменемъ, мало и темно; отъ монастыря же до Лествичникова жилища 4 версты»⁹.

Знаменитый путешественник-«пешеходец» Василий Григорович-Барский, посетивший Синай в апреле 1727 г., подробно описывает обители и метохи монастыря, горы и объекты поклонения на них. Он упоминает некую обитель в семи стадиях от монастыря Св. Екатерины, находящуюся на отшибе от других монастырских метохов, после которой путь паломника лежит к жилищу Иоанна Лествичника. Не исключено, что это и есть место, бывшее темницей, но она в тексте так не названа: «На инной же горе (не той, вершина которой называется Синай, а соседней. — Ю. Б.), к западу, позади сея горы, мало к полудню поступивши, есть инна обитель Святых бессребрник, подобна всем с предреченными четирми, с вертоградом остененным, с келиями и пиргомъ, и студенцем воды, точно отстоит далечае от инних. Понизше к северу ест пещера Иоанна Лествичника, в ней же безмолствоваше»¹⁰.

Все же существующих свидетельств достаточно, чтобы утверждать, что о темнице знали как о реально существующем или хотя бы существовавшем месте, хотя бы в силу того, что она является местом действия пятого слова Лествицы.

Кающиеся иноки в темнице изображаются в рукописях «Лествицы» уже со средневизантийского периода, есть подобные изображения и в русских рукописях, например, среди миниатюр упомянутой выше Лествицы и Паренесиса Ефрема Сирина в собрании РГБ 1520–1530-х гг. Монументальный образ Темницы впервые был представлен в росписи южной стены западной галереи Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–1551 гг. (?)¹¹ (ил. 3). Именуемая надпись и подписи к конкретным эпизодам не сохранились, поэтому мы не знаем, как именно эта сложная композиция была поименована ее исполнителями. И. Я. Качалова в своей публикации обращает внимание на большое количество сцен в темнице по сравнению с другими сохранившимися примерами. Она не идентифицирует эпизоды, указав лишь, что сопроводительные надписи не сохранились.

Возможное название для этой композиции на галерее собора нам дает письменный источник. В Описи Соловецкого монастыря 1571 г. в местном ряду Успенской церкви упоминается такая икона: «Да образ Темница (sic! — Ю. Б.) Ивана Лествичника, 7 пядей на краске». В описях Иосифо-Волоцкого монастыря XVI столетия и Кирилло-Белозерского начала XVII столетия икон с таким названиями не нашлось. Изображения кающихся монахов в темнице, представляющей собой отдельные кельи под арочками на черном



4. Лествица. Роспись южной стены притвора церкви Николая Надеина в Ярославле.

фоне, составляют также часть клейм иконы второй половины XVI столетия в собрании Рыбинского музея¹², на которой кающиеся иноки в темнице занимают нижние части боковых полей с клеймами и все нижнее поле. Согласно И. Л. Хохловой, прототипом для аскетических сцен послужила роспись западной галереи Благовещенского собора. Ее средник традиционный — Иоанн с братией на фоне монастыря с белым собором и Лествица в небеса над скалой с темной пещерой.

Важной особенностью иконы из коллекции ГИМ является то, что темница с кающимися монахами занимает всю внутренность Синайской горы, у подножия которой стоит монастырь Св. Екатерины, переданный в традиционных древнерусских формах. В нижних уровнях пещер и монахов больше, в верхних меньше. Изображения сопровождают цитаты из Пятого слова Лествицы, где описываются добровольные страдания осужденников с пространными сопроводительными надписями. Расположение сцен не вполне соответствует разбивке текста Лествицы на главы, в одной пещере могут помещаться как две главы, так и фрагмент одной. Последовательность повествования тоже не вполне соблюдена. Это может быть связано или с пока не очевидной для нас программой, или с исходным расположением сцен на образце, который для иконы пришлось трансформировать. Примечательно, что подобное расположение Темницы не соответствует действительности, и подобный выбор может быть обусловлен не известной на тот момент топографией Святой горы, а смыслом, который вкладывался в это композиционное решение.

Близкий аналог, а возможно, и прямой образец у этой выдающейся иконы, кстати, существует, и это точно локализуемый и датированный на основании ктиторской надписи памятник — роспись притвора ярославской церкви Николая Надеина, исполненная в 1640-м г.¹³ царскими кормовыми иконописцами во главе с костромским живописцем Любимом Агеевым, первый после Смуты и единственный точно датированный пример монументальной живописи первой половины XVII в. в Ярославле. На южной стене притвора (ил. 4), расположенного к северу от наоса, находится изображение Лествицы с Иоанном, поучающим братию, на фоне монастыря, с монахами, частично слушающими его стоя, а частично павшим ниц, с лестницей в небо, по которой поднимаются монахи, которых поддерживают ангелы, но некоторые все равно срываются в адскую пропасть прямо у подножия лестницы. Над этой сценой, удачно вписываясь в люнет, написаны небеса с клубящимися облаками, а на них на троне восседает Спаситель, одесную Его (а от зрителя слева) Матерь Божия, с Ней апостолы и святители, ошуюю Иоанн Предтеча, за ним — апостолы. Все то же самое, различаясь отдельными мотивами, сильно сжатое по вертикали и смещенное влево, мы видим на иконе из ГИМ. На северной и западной стенах (ил. 5, 6) изображены подвиги покаяния в Темнице, помещенные в пещерах без признаков архитектуры, в отличие от росписей Благовещенского собора и иконы



5. Темница Иоанна Лествичника. Роспись северной стены притвора церкви Николы Надеина



6. Темница Иоанна Лествичника. Роспись западной стены притвора церкви Николы Надеина

из Рыбинска. На северной стене шесть сцен в пещерах, по обе стороны от окна; в верхней части композиции каждая из этих групп завершается горной вершиной. Между вершинами горок в полукруге изображен благословляющий Спаситель. На южной стене, прорезанной заложением когда-то проходом, возможно, изначально не предусмотренным, расположено двенадцать сцен, на которые взирают Иоанн с провожатым. Завершается эта конструкция условными тремя вершинами, над которыми в синих небесах, в полукруглом сегменте зеленоватых облаков изображен поясной Спас Эммануил в золотых одеждах, обеими руками благословляющий осужденников. Особой удачей для исследователя является то, что надписи в притворе Никольской церкви неплохо сохранились. И на уровне отдельных мотивов, и на уровне общего решения — Темница как гора, прорезанная пещерами с кающимися, которых с небес благословляет Христос, — надеинская роспись представляет собой образец, не исключено, что прямой, для иконы из собрания ГИМ. Естественно, состав «клеим»-пещер с кающимися на иконе сокращен, и есть лишь одно изображение благословляющего Спасителя в небе. Откуда эта монашеская тематика оказалась в церкви, никогда не бывшей монастырской, — особый вопрос. По мнению Е. Федорычевой, иноческая программа Благовещенского придела, галереи и притвора Никольской церкви могла быть связана с личными обстоятельствами заказчика, уповавшего на прощение грехов через покаяние и возможно готовившегося принять в конце жизни постриг (среди ярославских купцов известны такие случаи)¹⁴. Интересно, что в росписи этой части храма есть сюжеты, заставляющие вспомнить кремлевские соборы: Благовещенский с «Лествицей» и «Древом Иессеевым» на галерее, царский домовый храм и Архангельский собор (притча о юноше, нашедшем золото).

Поскольку композиция иконы представляет собой совмещение обеих сцен из Николо-Надеинской церкви, можно предположить, что она стала прототипом для иконы, что подтверждает и сходство стилистики живописи. Стилистические аналогии видны также в ярославской иконописи этого времени: «Чудо Архангела Михаила в Хонех» первой трети XVII в., в праздничных иконах из главного иконостаса церкви Рождества Христова в Ярославле 1640-х гг., а также, в меньшей степени, «О Тебе радуется...» неизвестного происхождения второй четверти XVII в., «Хвалите Господа с небес...» и «О Тебе радуется...» из церкви Спаса на Городу второй четверти XVII в., «Спас Нерукотворный», «Не рыдай Меня, Мати...» Петра Иванова Костромитина, написанных до 1651 г. для церкви Ильи Пророка в Ярославле¹⁵. Здесь стоит отметить, что в Ярославле того времени работали лучшие художники Московского царства. Кроме того, стилистическую близость демонстрируют росписи Успенского собора в Кириллове (1641) и Успенского собора Московского Кремля (1643), исполненные также артелью Любима Агеева. Следовательно, икона могла быть создана царскими иконописцами, видимо, после 1640 г.

Совмещение на одной плоскости двух образов Лествицы — поучения Иоанна братии и Пятой ступени — покаяния — приводит к любопытным эффектам. Кающиеся монахи в двух самых верхних пещерах оказываются на одном уровне с Небесами, заимствованными из композиции «Лествица», где восседает Христос Пантократор, с предстоящими ему Богородицей и Предтечей и сонмами святых, встречая крылатых иноков. Хотя ни крыльев, ни нимбов у осужденных и кающихся нет, их расположение иллюстрирует мысль Иоанна Лествичника, которой он завершает пятое слово: «Образом, примером, правилом и образцом покаяния да будут тебе прежде помянутые святые осужденники; и ты во всю жизнь не будешь иметь нужды ни в какой книге, доколе не воссияет тебе Христос, Сын Божий и Бог, в воскресении истинного покаяния. Аминь». Другими словами, он пишет, что эти униженные до предела люди должны быть образцом для всех остальных.

В отличие от ярославской стенописи, где Темница напоминает скорее грот с пещерами, на иконе, совместившей в одной композиции темницу и монастырь Св. Екатерины, Темница оказалась помещенной внутрь Синайской горы, у подножия которой, в соответствии с реальной топографией, стоит обитель. Следует подчеркнуть, что, хотя пятое Слово Лествицы иллюстрировалось с древних времен, на иконе из собрания ГИМ Темница впервые изображена помещенной внутрь Синайской горы, увенчанной тремя пиками, за счет чего ее образ переосмысливается. Гора из опознавательного знака, стаффажного или смыслового элемента сакрального пейзажа или просто портрета самой себя превращается в Темницу. Тем самым однозначный образ восхождения передается через сцены самоуничтожения, которое, по мысли Иоанна Лествичника, и есть кратчайший путь в горние выси. Название иконы говорит о важности для ее сюжета монастыря, не случайно она надписана «ОБИТЕЛЬ ПРЕПОДОБНАГО ОТЦА ИВАНА СПИСАТЕЛЯ ЛЕСТВИЦЫ». Здесь одна из парадигм иллюстрирования Лествицы употреблена для утверждения и обозначения места — обители Св. Иоанна, тогда как другая подчеркивает особенность этого места, а находится оно при Синайской горе. Кстати, любопытно сравнить русское восприятие Синая как монастыря «Обитель...» с тем, как это называли выходцы с христианского Востока. Эль Греко написал в 1570-х гг. вид Синая с упором, конечно же, на три горы¹⁶. Павел Алеппский, описывая убранство виденных им храмов, называет образы монастырей Афона и Синая, непременно упоминая слово «гора»:

«Близ монастыря Св. Саввы есть монастырь Св. Параскевы. В нем красивая церковь. Он находится в обладании синайских монахов. Икона св. Екатерины и прочие иконы со всем иконостасом, алтарные двери и образы апостолов — русской работы. *Во всю стену, в коей дверь церкви, написано изображение горы Божией Синая, монастыря горы Моисея, где он наедине говорил с Богом, горы св. Екатерины и других тамошних монастырей, бедуинов и пр., как это есть в действитель-*

ности; все это принадлежит синайским монахам» (Место действия — Яссы, Молдавия)¹⁷.

«Что касается келлий митрополичьего дома, то те, что на восточной стороне, очень высоки и к ним поднимаешься по высокой лестнице через внешнюю галерею с арками, обращенную к церкви, двору и большому саду. Все стены исписаны чудесными изображениями тварей земных и морских, также изображениями Иерусалима и его монастырей, всей горы Божией Синая и св. Горы с ея 24 монастырями и морем — все точно и ясно» (место действия — Валахия, Тырговишт, митрополичий дом)¹⁸.

Любопытно, что в Московском царстве XVII в. были распространены иконы с видами православных святынь¹⁹, о чем свидетельствует Павел Алеппский, описывая Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря: «за западными дверями длинный нартекс от юга к северу, прекрасно расположенный, с двумя дверьми; в нем большие иконы, поражающие ум искусством исполнения: Вид Иерусалима со всеми находящимися внутри и вне его церквями, монастырями и святыми местами, изображение всей горы Божией Синая и всей горы Афонской»²⁰.

Другими словами, гора, и даже не монастырский архитектурный ансамбль, стала на этой иконе вместилищем для сути сочинения Иоанна. Священная Синайская гора не нуждается в специальном представлении, но здесь все прочие ее смыслы, связанные с ветхозаветными событиями и чудесами св. Екатерины, непременно изображаемые в иконах-проскинитариях, о которых пишет архидиакон Павел, вынесены за скобки. Мы не видим здесь ни Моисея перед Купиной, ни мощей св. Екатерины. Вместо этого гора становится исключительно пространством крайнего смирения, ведущего прямо ко Христу. Гора здесь из топографического знака, узнаваемой приметы святого места превращается в воплощение идеи восхождения, основной темы сочинения Иоанна, она объясняет и обуславливает списание Иоанном Лествицы именно здесь, она же разъясняет суть сочинения и способ, коим проходит путь в небеса, — аскетические подвиги.

Следует почеркнуть, что до этого Гора как таковая русских иконописцев и иконографов не особенно интересовала. Она была элементом пейзажа в иконах Лествицы и моления святой Екатерины, причем адскую часть из композиционных соображений изображали именно под ней. Здесь гора стала вместилищем мучений, но не адских, а подвигов покаяния, которые давали надежду кающимся избежать адских мук.

В поствизантийских образах Синая акцент сделан именно на горы. Таковы картины Эль Греко, именно так почти через сто лет представлял себе обители Востока Павел Алеппский. Если говорить о поздних восточнохристианских изображениях, то на Синайской горе непременно показываются священные события Ветхого завета и раннехристианских времен. Это и Моисей

перед купиной, и получение скрижалей, и тело святой Екатерины, которое ангелы несут на вершину. Лествица ГИМ демонстрирует принципиальной иной, оригинальный подход к изображению Горы, создавая амбивалентный образ духовного восхождения: чтобы покорить такую вершину, необходимо пройти темницу и глубины покаяния.

В поствизантийском искусстве эта тема раскрывалась не столь смело и радикально. Примером тому может служить икона, содержащая образ Небесного Иерусалима на высокой горе, по композиции она напоминает икону из ГИМ, перекликаясь с ней по смыслу и композиции. Речь идет об иконе «Путь в Небесный Иерусалим» с Корфу, около 1500 г.²¹ Земной град как точка отсчета изображен под горой, из него выходят люди и выбирают свой путь. Перед городом виден черный провал, в нем — вавилонская блудница. Напротив, в правом нижнем углу иконы изображены адские муки в бездне. Среди выходящих из ворот города немало тех, кто следует за Христом, идущим к расположенному на горе небесному Иерусалиму. Каждый из них несет крест, и все они монахи. Некоторые оступаются и падают вниз головой — не прямо в ад, а пока на землю, с ее разнообразными соблазнами и трудностями выбора пути. К падающим монахам устремляются бесы. Сюжет иконы не «Лествица», хотя сходство сюжетов и отсылки к Лествице очевидны. Не случайно у изображенной горы три вершины. Между двумя — Небесный град, третья на первом плане, на подступах к нему. В случае с русской иконой монастырь играет и роль земного, и роль небесного града; будучи фактически земным учреждением и сооружением, он являет образ мира Небесного, который на этой иконе оказывается на одном уровне с вершиной священной горы.

Гора — универсальный знак восхождения, связи с Небом, неслучайно в русском языке существует понятие «горний», означающее «небесный». Среди самых знаменитых священных гор, нашедших отражение в русском искусстве, — Синайская гора, неотделимая от образа монастыря святой Екатерины в сюжетах «Лествица» и «Моление св. Екатерины перед казнью». Гора Синай и обитель у ее подножия связывают грешную землю с небесами, вознося монашествующих к личной встрече со Спасителем. На одной из икон, находящейся в собрании Исторического музея, Синайская гора предстает с неожиданной стороны, будучи переосмыслена как место покаяния. С ее помощью иллюстрируется идея о том, что действенным способом такого восхождения, едва ли не более быстрым, чем праведная и спокойная жизнь в монастыре, является покаяние и самоуничтожение. Эту мысль создатель иконы проиллюстрировал, поместив в тело Синайской горы Темницу, пронизавшую ее от подножия до вершины, связав подземелье с горой, уравнивая вершину с пропастью, бездну смирения с горными высями. Хочется подчеркнуть, что превращение горы в темницу вопреки реалиям стало результатом не столько незнания топографии и реалий Синая, потому что сведения о них были в принципе доступны русскому читателю XV–XVII столетий,

сколько желания переосмыслить видимое, показать святое место во всей его полноте. Эта амбивалентная и очень точно отражающая суть Лествицы идея была прекрасно проиллюстрирована образом Синайской горы, превратившейся в темницу. Сохранившийся возможный прототип иконы — росписи притвора церкви Николы Надеина в Ярославле, которые демонстрируют механизм возникновения такой композиции, а точная датировка надеинских росписей позволяет датировать икону 1640-ми гг. и предполагать, что образ был создан руками царских иконописцев, представителей костромской и ярославской школ живописи, работавших с Любимом Агеевым.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Martin J. R.* The Illustration of the Holy Ladder of John Climacus. Princeton, 1954.
- 2 Architecture as icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art / Ed. S. Curcic, E. Hadjityrphos. Princeton, 2010. No 26, pp. 216-218 (с библиогр.)
- 3 Сокровища монастыря Св. Екатерины / Авт. текста К. Росси; послесл. Н. П. Чесноковой, фото А. Де Люка. Доп. и перераб. Н. И. Комашко. М., 2007. С. 106. Ил. 207.
- 4 *Смирнова Э. С.* Искусство книги в Средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 2011. Кат. № 2. С. 235–248.
- 5 Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2002. Кат. № 65. С. 214–215.
- 6 Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария (каталог выставки) / Авт.-сост. И. А. Шалина и др. СПб., 2016. Кат. №№ 70–72. С. 101–106. Ил. на с. 106–113, в т.ч. реконструкция.
- 7 Там же. Ил. 74 на с. 71. Кат. № 44 (с библиогр.); Иконы Пскова / Сост. О. А. Васильева, И. Н. Лагутин. М., 2012. Т. 1. Кат. № 81. С. 362–375. Сохранился целый ряд произведений на сюжет «Моление о народе св. Екатерины»: шитая пелена из Софийского собора в Великом Новгороде (первая треть XVI в., НГОМЗ, поступила из Хутынского монастыря), упомянутая новгородская икона из собрания М. Е. Елизаветина (1530–1540-е гг., возможно, из Екатерининского придела новгородской церкви Успения на Торгу); московская (?) икона (середина XVI в., ГТГ); икона (вторая половина XVI в., ГРМ; датирована началом XVII в. В кн.: «Синай, Византия, Русь». 2000. Кат. S-31); упомянутая псковская икона (середина — вторая половина XVI в.) (*Герасменко Н. В., Преображенский А. С.* Екатерина. Иконография // ПЭ. Т. 18. С. 100–115).
- 8 Хожение священноинока Варсонофия ко святому граду Иерусалиму в 1456 и 1461–1462 гг. / Под ред. С. О. Долгова // Православный Палестинский сборник. СПб., 1896, т. 15. Вып. 45 (2, 3) [отдельный оттиск].
- 9 Послание царя Ивана Васильевича к александрийскому патриарху Иоакиму с купцом Василием Позняковым и Хождение купца Познякава в Иерусалим и по иным святым местам 1558 года / с предисл. И. Е. Забелина. М., 1884. С. 15.
- 10 Странствования Василия Григорьевича Барского по Святым местам Востока с 1723 по 1747 г. / Изд. Православным палестинским обществом по подлинной рукописи под ред. Н. Барсукова. СПб., 1886. Ч. 2. С. 36.
- 11 *Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 41. Ил. 15 (в подписи под иллюстрацией указана дата 1508 г. под вопросом, однако в тексте статьи об этом ничего не сказано. Согласно принятой в музее на данный момент датировке, она относится к 1547–1551 гг. Этой фреске посвящены относительно недавние исследования Н. В. Бушуевой и Н. В. Квливидзе: *Бушуева Н. В.* Композиция «Подвиги монастырских затворников» в Благовещенском соборе Московского Кремля: культурные истоки и семиотика // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. М., 2000. С. 80–82; *Квливидзе Н. В.* Иллюстрации «Лествицы» Иоанна Лествичника в росписи Благовещенского собора Московского Кремля и проблемы поствизантийского искусства // Византия и византийское наследие в России... / Тезисы докладов XX Всероссийской научной сессии византинистов. М., 2013.
- 12 *Хохлова И. Л.* Иконы Рыбинска. Рыбинск, 2009. Кат. № 1. С. 36–39; см. также: *Комашко Н. И., Саенкова Е. М.* Русская житийная икона. М., 2007. С. 194–195.
- 13 Материалы по расчищенным росписям церкви Николы Надеина, включая Благовещенский придел, галерею и притвор, доступны на сайте: <http://www.nikolanadein.ru/> [дата обращения — 11.07.2018]
- 14 Там же.
- 15 Иконы Ярославля XIII — середины XVII века. Шедевры древнерусской живописи / Сост. В. В. Горшкова и др. М., 2009. Т. 2. Кат. № 110, 119–125, 127–130.
- 16 Architecture as icon... Cat. no 27, pp. 220–221.
- 17 Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабского Г. Муркоса (по рукописи Московского Главного Архива Министерства Иностранных дел). М., 1898. Книга 2, глава 12. С. 79.
- 18 Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века... Книга 3, глава 4. С. 125.
- 19 Подробнее на эту тему см. статью А. С. Преображенского в этом издании.
- 20 Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века... Вып. 4 (Москва, Новгород и путь от Москвы до Днестра). С. 30.
- 21 Architecture as icon... Cat. no 80, pp. 342–347.

Julia Buzykina*(State Museums of the Moscow Kremlin)***The Holy Mountain Sinai as Monastery and Prison. Images of Spiritual Ascent and Sacred Space in the Iconography of the Holy Ladder**

The article deals with some specific features of Russian iconography of the Holy Ladder relatively to the image of the Mount Sinai. In the late 15th century in the Russian art appears the specific type of Holy Ladder illustrations with image of the monastery at the bottom of the mountain as background for The Ladder itself and John the Climacus preaching the monks.

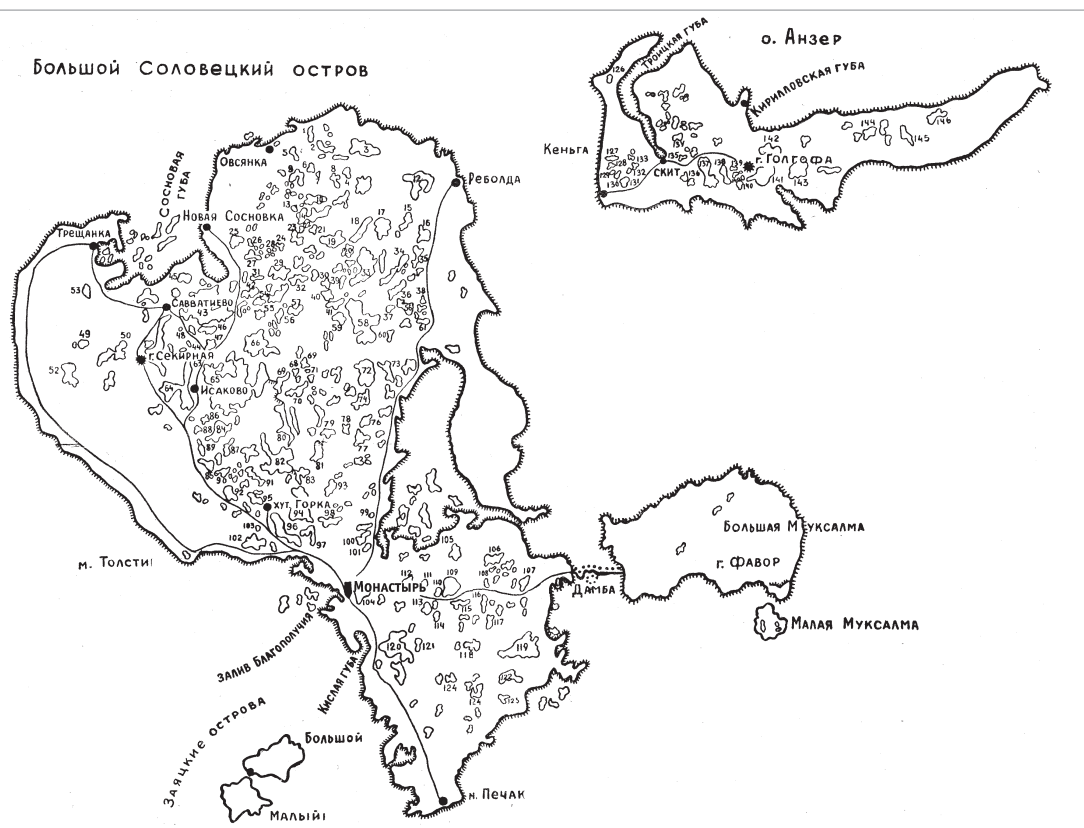
In 16th century, in the wall paintings and life icons one can see illustrations for the 5th chapter of the Holy Ladder called The Prison — scenes of ascetic life in the special place. In the wall paintings of Nikola Nadein Church in Yaroslavl (1640) this Prison is depicted as caves in the rocky landscape, which corresponds to reality. But the most original example of this iconography is an icon from Historical Museum in Moscow, on which the Mount Sinai was turned into the Prison. The icon could be painted in Yaroslavl after 1640. Its iconographical decision seems to be unique for Russian art and it gives very special ambivalent sense to the image of mountain as itself – it is turned into the symbol of spiritual ascent and which is possible through extreme humiliation described in the Holy Ladder.

А. Г. Мельник**Священные горы Соловецких островов**

Соловецкий архипелаг в Белом море состоит из множества больших и малых островов. В XV в. на самом большом из них был основан Соловецкий монастырь (ил. 1). Начиная с XVI и вплоть до начала XX столетия происходила постепенная сакрализация пространства этих островов, что выражалось в основании пустыней и скитов, строительстве в них храмов, в сооружении многочисленных часовен и установке еще более многочисленных поклонных крестов.

Одним из наиболее выразительных и значимых проявлений этой тенденции стало наделение наиболее высоких гор трех крупнейших островов архипелага — Большого Соловецкого, Анзерского и Большого Муксалмского — священными именами и соответствующим сакральным статусом. В литературе уже обращалось внимание на ассоциативную связь этих гор с христианской сакральной топографией Палестины¹. Однако не все аспекты данной проблемы были изучены с должной полнотой. В частности, не вполне ясна история сакрализации названных гор. А между тем она может быть подробно рассмотрена благодаря наличию соответствующих источников. Большая часть из них была опубликована настоятелем Соловецкого монастыря архимандритом Досифеем II². В основном на его работу, а также на некоторые другие материалы мы и будем в последующем опираться.

На Большом Соловецком острове возвышается гора Святого Савватия, или Савватиева, названная в честь первого местного подвижника благочестия Савватия, который вместе с преподобным Германом обитал около нее. Согласно житийному преданию, близ данной горы ангелы избили (высекли) некую жену за то, что она



1. Соловецкие острова. Чертеж Г. А. Богуславского

вместе с мужем по решению поморских жителей, враждебно настроенных к монахам, поселилась на Соловках. Отсюда второе более распространенное название данной горы — Секирная³.

Очевидно, впервые идея строительства церкви на вершине данной горы была высказана Игнатием, митрополитом Тобольским и Сибирским, который ранее являлся иноком Соловецкого монастыря. В грамоте от 12 марта 1696 г., обращенной к соловецкому архимандриту Фирсу, он писал: «К сим же молю ваше Преподобие о прежде бывшем моем прошении воеже на горе Святаго Савватия, еже просторечием Секирной вараке, построить церковь святаго Вознесения Господня, а в верху в подглавии, сиречь в шее церковной, церковь Святых Апостол Петра и Павла, по образу церкви творения Святейшаго Никона Патриарха, что на Истре на лугу у Воскресенского монастыря, егоже нарицают Царие Новый Иерусалим, в ней же пустынке и Святейший

Никон живяше, а тот образец ведает каменщик ваш Трофим; прошу любовь вашу, постройте, а во что станет, мы со мною любовью по письму вашему к вам денги пришлем...»⁴.

Поскольку митрополит Игнатий, как мы видели, ранее уже обращался к настоятелю Соловецкой обители с тем же предложением, то возникновение идеи строительства церкви на Секирной горе следует датировать временем около или несколько раньше 1696 г.

Образец, указанный митрополитом Игнатием, косвенно свидетельствует, что он полагал устроить на Секирной горе не просто храм, а и небольшой монастырь, ведь своеобразное здание скита патриарха Никона, как известно, изначально совмещало в себе церковные, жилые и хозяйственные помещения.

Суть посвящений престолов, предлагавшихся митрополитом Игнатием, вполне очевидна. Храм Вознесения Господня должен был, очевидно, напоминать о Елеонской горе Палестины, считающейся местом вознесения Иисуса Христа. Соответственно Секирная гора, вероятно, отождествлялась с Елеонской горой⁵.

Церковь Петра и Павла в первую очередь призвана была напоминать о находящемся близ подмосковного монастыря Новый Иерусалим ските патриарха Никона, в котором действительно имелся храм с аналогичным посвящением, и во вторую очередь, вероятно, — олицетворять преданность Соловецкого монастыря Российскому государству в лице его правителя, царя Петра I (1682–1725), поскольку апостол Петр являлся его патрональным святым. Храмы с таким же посвящением во множестве строились в России того времени⁶, самый известный из них — собор Петра и Павла в Петропавловской крепости Санкт-Петербурга.

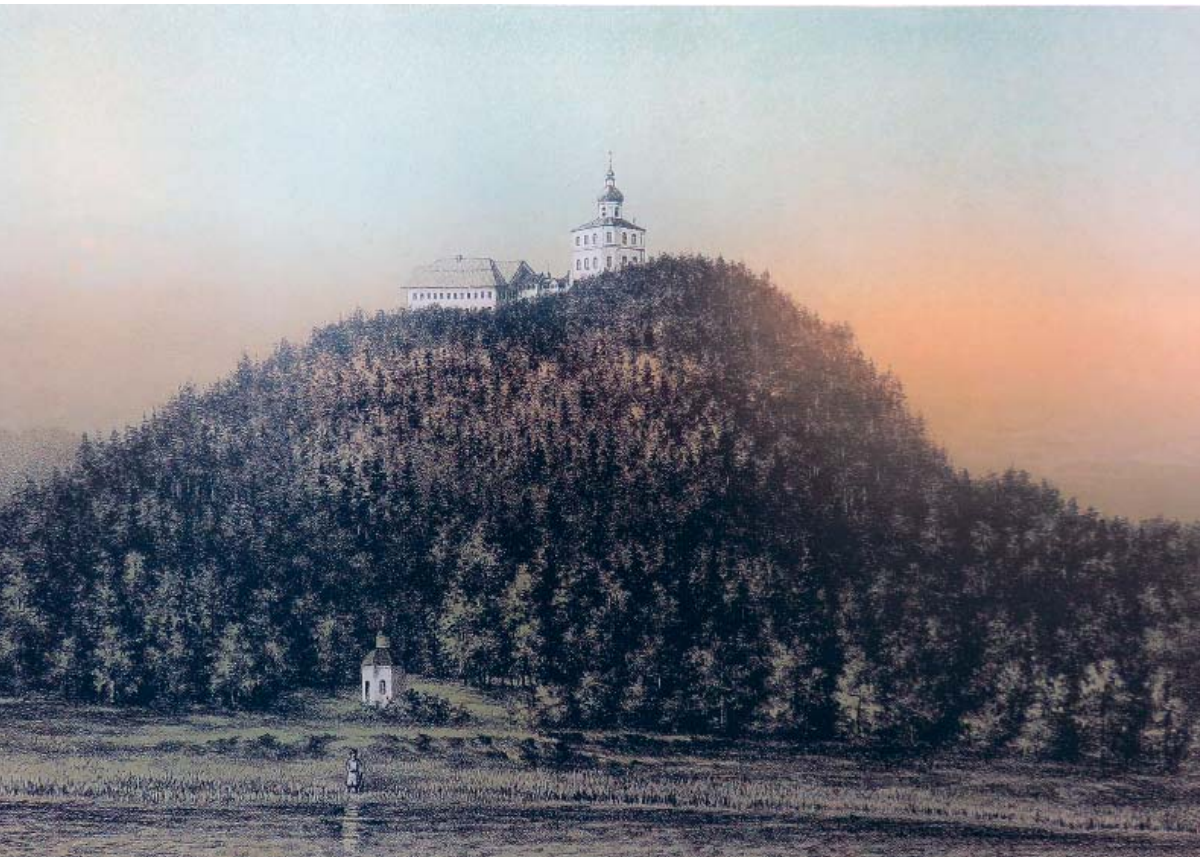
Цитированная выше грамота митрополита Игнатия позволяет увидеть, в каком направлении двигалась мысль этого иерарха. То, что интересующая нас гора получила название в честь соловецкого святого Савватия, свидетельствует, что она обрела в представлении монастырского сообщества сакральный статус еще до середины 1690-х гг. Но он имел только местный характер. Митрополит же Игнатий хотел придать этому статусу всероссийское и, шире, — вселенское значение.

Следует иметь в виду, что митрополит Игнатий (около 1639–1701) происходил из знатного рода Римских-Корсаковых, в молодости служил при царском дворе, затем постригся в монахи и со временем стал крупным церковным писателем, публицистом, автором многочисленных сочинений, владел греческим и латинским языками. Он был близок к патриарху Иоакиму (1674–1690)⁷. Иными словами, митрополит Игнатий являлся одним из значительных в интеллектуальном отношении людей своего времени. Из сказанного со всей очевидностью напрашивается вывод: создание церкви на горе Секирной было его личным проектом.

2. Скит на Секирной горе в честь Вознесения Господня. Литография 1881 г.



3. Секирная гора. Виды местностей Соловецкого монастыря: альбом литографий В. А. Черепанова. 1884 г. Архангельск, 2006 г.



4. Скит на Секирной горе в честь Вознесения Господня. Литография 1892 г.



Данный проект при жизни митрополита Игнатия, то есть в конце XVII — начале XVIII в., так и не получил воплощения. Возможно это было связано с тем, что Игнатий был смещен со своей кафедры в 1700 г., или что его идея не нашла поддержки у монахов Соловецкого монастыря. Но не был ли сакральный статус упомянутой горы зримо выражен в XVIII — первой половине XIX в. в каких-то иных формах? Ответить на этот вопрос позволяют следующие свидетельства.

В 1768 г. соловецкий архимандрит Досифей I писал, что «есть на Соловецком острове с западной стороны гора, называемая Секирная, на высоте от лесов и гор незастененная, на ней изба прежняго строения, ветхая, небольшая, лошадиного въезду со всех сторон за крутостью оно[й] зимою и летом не имеется...»⁸. Как видим, архимандрит не привнес в это описание ничего сакрального. В 1791 г. Секирную гору посетил П. И. Челищев, но и он не упоминает о наличии на ней священных объектов и говорит лишь об устройстве на ее вершине во время «нынешней со Шведом войны» батареи и маяка⁹. Таким образом, в XVIII в. представление о священном характере Секирной горы если и существовало, то никак не было визуально выражено. Не упоминают о сакральных сооружениях на той же горе и издания первой половины XIX в.¹⁰ Следовательно, проект митрополита Игнатия долгое время пребывал втуне.

В 1836 г. архимандрит Досифей II опубликовал цитированную выше грамоту 1696 г.¹¹ В результате идея



5. Вид горы Голгофы с южной стороны. Виды местностей Соловецкого монастыря: альбом литографий В. А. Черепанова. 1884 г. Архангельск, 2006 г.



7. Голгофо-Распятский скит на Анзерском острове в Белом море. Литография 1892 г.



8. Фаворская гора. Виды местностей Соловецкого монастыря: альбом литографий В. А. Черепанова. 1884 г. Архангельск, 2006 г.



6. Вид горы Голгофы с западной стороны. Литография 1884 г.

митрополита Игнатия сделалась общим достоянием. В конце концов в 1860–1862 гг. на вершине Секирной горы был устроен скит и сооружен двухэтажный храм с маяком в своем завершении (ил. 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12). В нижнем этаже здания расположилась церковь Архангела Михаила, во втором — Вознесения Господня¹². Посвящение первой из них явно ассоциировалось с упомянутыми ангелами и первоначальной историей Соловецкого монастыря, посвящение второй соответствовало идее митрополита Игнатия. Случайно или нет, но облик данного храма, особенно его восьмигранный барабан, в самых общих чертах напоминает здание скита патриарха Никона (ил. 9).

На острове Анзер самая высокая гора получила название Голгофа. Идея наделения ее сакральным статусом и создания на ней скита принадлежала иеросхимонаху Иисусу.

В свете сказанного его биография выглядит весьма многозначительной. Этот человек, родившийся в Москве в 1635 г., носил имя Иоанн и являлся священником одной из московских церквей. Затем он был определен настоятелем придворного кремлевского храма Воздвижения Креста Господня и стал духовником царя Петра I и его семьи. Но в 1701 г. над головой Иоанна разразилась катастрофа. Перед тем был арестован раскольник Григорий Талицкий, который в своих писаниях именовал



9. Церковь с колокольней и маяком на Секирной горе. Почтовая фотооткрытка начала XX в.



10. Скит на Секирной горе. Почтовая фотооткрытка начала XX в.



11. Лестница на Секирную гору. Почтовая фотооткрытка начала XX в.

царя Петра антихристом и призывал к его свержению. На допросах Талицкий назвал среди тех, кто ему сочувствовал, и царского духовника Иоанна Григория Талицкого казнили, а Иоанна сослали в Соловецкий монастырь. Здесь он был пострижен в монахи с именем Иов. Спустя несколько лет Иов стал монахом Троицкого скита на острове Анзер. В 1710 г. он принял схиму с именем Иисус, в память Иисуса Навина¹³.

В 1712 г. иеросхимонах Иисус, возглавивший к тому времени Анзерский Троицкий скит, установил на вершине тогда еще безымянной горы крест¹⁴. В следующем году тот же Иисус от лица Анзерского скита обратился с челобитной к Варнаве, архиепископу Холмогорскому и Важскому, с просьбой разрешить основать на упомянутой горе скит и построить на ее вершине каменную церковь во имя Распятия Господа Иисуса Христа, и чтобы «зваться ради оной Распятской церкви той горе Голгофе, и скитом Распятским». В грамоте архиепископа Варнавы от 1713 г., содержавшей требовавшееся разрешение, указано: «называться ради вышеписанной новопостроенной каменной Распятской церкви вышепомянутой горе, горою Голгофою и скитом Распятским»¹⁵. Но в 1714–1715 гг. из-за недостатка необходимых средств на горе был сооружен лишь деревянный храм. По грамоте того же архиепископа от 1715 г. предписывалось освятить «на новоназванной горе Голгофе» церковь во имя «Страстей Христа Бога нашего»¹⁶.

То, что схимонах Иисус хотел построить на Голгофе именно капитальную каменную церковь, приоткрывает для нас его важнейшее устремление. Он явно не собирался устраивать уединенное монашеское поселение только для себя, а рассчитывал создать на этой горе скит, который должен был бы стабильно действовать и после его смерти, так сказать — на века.

Представление современников схимонаха Иисуса о сакральной значимости указанных горы и скита характеризует следующая надпись на серебряном позолоченном напрестольном кресте: «Построен сей крест Господень со Святыми мощами тщанием Благородных Государыни Царевны и Великия Княжны Марии Алексеевны, во Свято-Распятский скит, в церковь Распятия Господня на святей горе Голгофе, 1715 году, месяца Марта 13 день»¹⁷. После смерти Иисуса в 1720 г. основанный им Голгофо-Распятский скит захирел. Большая часть его насельников переселилась в соседний Троицкий скит и Соловецкий монастырь¹⁸. В конце XVIII в. в ските на Голгофе вообще никто не жил¹⁹.

Зная биографию схимонаха Иисуса, невозможно отделаться от мысли, что он, хотя и был наречен в честь Иисуса Навина, но создавал свой скит на горе Голгофе, отождествляя себя с Иисусом Христом. В подтверждение этого предположения можно привести следующее соображение. В Иерусалиме, как известно, на горе Голгофе с древнейших времен существует храм Воскресения Христа. На соловецкой же Голгофе схимонах Иисус предлагал построить храм Распятия Иисуса Христа, что в первую очередь должно было напоминать не о воскресении, а о страданиях Сына человеческого. Выходит,



12. Дорога на Секирную гору. Почтовая фотооткрытка начала XX в.

13. Голгофо-Распятский скит с западной стороны. Почтовая фотооткрытка начала XX в.

14. Голгофо-Распятский скит на Анзерском острове. Почтовая фотооткрытка начала XX в.



Соловецкий монастырь.
Голгофо, скит на Анзерском Острове.



Соловецкий монастырь. Голгофо-Распятский скит с с'веро-западной стороны

схимонах Иисус не занимался, так сказать, простым перенесением на соловецкую почву подобий иерусалимских святынь, а действовал, исходя из личного осмысления евангельской истории. Тем более, что в то время еще ни одна соловецкая гора не имела названия, как-либо связанного с Палестиной.

Возрождение скита «на священной горе Голгофе» произошло лишь в 1826–1830 гг. по инициативе соловецкого архимандрита Досифея II, который, по его словам, «соревнуя общему усердию монашествующей Соловецкой братии, испрашивал благословения Святейшаго Правительствующаго Синода о возобновлении Распятскаго скита, как места священнаго и способнаго к проведению безмолвной жизни иноков; на что в 1827 году получил указное дозволение...»²⁰. В результате произошло окончательное оформление образа горы Голгофы, когда вместо упомянутой деревянной была возведена каменная пятиглавая церковь Распятия Господа Иисуса Христа (1828–1830)²¹, дошедшая с некоторыми утратами до нашего времени²² (ил. 5, 6, 7, 13, 14, 15).

Вероятно, не случайно возникновение идей строительства церквей на горах Секирной и Голгофе относится к одному историческому периоду конца XVII — начала XVIII в. — эпохе Петра I. Подчеркнем, что все более ранние соловецкие скиты, храмы и часовни располагались лишь в долинах и на низких берегах островов.

На острове Большая Муксалма самую высокую гору назвали Фавор. К сожалению, мы не знаем, когда это произошло. Но в лоциях беломорских поморов, составленных до 1820-х гг., вероятно, в конце XVIII или начале XIX в. она уже так именовалась²³. Возможно, на выбор этого названия повлияло название горы Голгофы на Анзере. В 1881 г. на горе Фавор впервые отмечена часовня во имя Преображения Господня²⁴. Вероятно, ее возвели незадолго перед тем или в предшествовавшие два-три десятилетия²⁵.

Посвящения названных церквей и часовни были соотнесены с наименованиями соответствующих гор и подчеркивали их священный статус²⁶. Эти культовые сооружения как бы достраивали горы в высоту, являясь визуальной репрезентацией устремленности их к Богу.

В данном отношении важно, что названные три горы с венчающими их зданиями стали значимыми ориентирами для мореплавателей, о чем свидетельствует «Лоция Белого моря 1913 года». В ней каждая из гор, кроме рекомендаций, как их использовать в навигации, получила специальное описание. По поводу самой высокой горы Большого Соловецкого острова сказано, что «особенно приметна и видна коническая Секирная гора, до 40 сажень высотой над уровнем моря, на вершине которой, среди леса, поверх его, на громадном расстоянии от нее, видны строения скита Секирной горы с церковью, над куполом которой установлен маячный аппарат, называющийся Соловецким маяком»²⁷. На Анзере «в западной части острова весьма приметным местом служит лесистая гора Голгофа, лежащая почти на середине острова, с белой



15. Голгофо-Распятский скит. Почтовая фотооткрытка начала XX в.

каменной церковью на ее вершине»²⁸. «Единственным приметным местом на этом острове (Большая Муксалма — А. М.) служит белая каменная часовня на горе Фавор, далеко видная с моря...»²⁹.

В этих текстах, предназначенных, казалось бы, только для решения чисто практических задач, угадывается некое особое отношение к интересующим нас горам. С определенных мест на воде горы Голгофа и Фавор были видны одновременно³⁰. Вероятно, их священный характер особенно остро ощущался людьми среди морской стихии.

Как мы видели выше, в истории наделения сакральным статусом указанных трех гор улавливаются следующие тенденции. Идеи создания церквей и скитов на горах Секирной и Голгофе не были порождены некими общими устремлениями соловецкого монашества, а выдвинуты незаурядными личностями, принадлежавшими в свое время к московской церковной элите, митрополитом Игнатием и схимонахом Иисусом в конце XVII — начале XVIII в. как их личные проекты. Первый из данных проектов в то время вообще не был воплощен в жизнь, второй реализован частично и с большим трудом. К тому же после смерти схимонаха Иисуса скит на Голгофе пришел в запустение и обезлюдел. Значит, идея жизни на высоких и, конечно, плохо приспособленных для этого горах

в конце XVII и вплоть до начала XIX в. не устраивала соловецких монахов. Отсутствуют в источниках и свидетельства о существовании некоего плана переноса на Соловки образов Святой Земли, как это представляется некоторым современным авторам. Лишь в 1820-е гг. и особенно во второй половине XIX в. на Соловках обозначился интерес к практической сакрализации названных гор. Только тогда был «возобновлен» Голгофо-Распятский скит, впервые основан скит на Секирной горе и сооружена часовня на горе Фавор.

Итак, сакрализация соловецких гор прошла четыре этапа. На первом из них эти горы получали священные имена; на втором — выдвигались идеи визуализации и наполнения жизненным содержанием их сакрального статуса; на третьем — создавались соответствующие культовые здания и скиты; на четвертом — осуществлялась, так сказать, практическая сакрализация. Она выражалась в устойчивых практиках, поддерживавших актуальность священного статуса гор. Наиболее полное развитие и устойчивость эти практики получили лишь в XIX — начале XX в. Важнейшими из таких практик являлись отправление богослужений в соответствующих церквях и часовне, монашеская жизнь в тех же скитах, посещения последних паломниками, распространение Соловецким монастырем по всей России различных изображений указанных гор. Это были гравюры, литографии (ил. 2–8) и почтовые фотооткрытки (ил. 9–15).

Характерно, что на гравюрах и литографиях интересующие нас горы выглядят более крутыми и устремленными к небу, чем они есть на самом деле. Таким способом авторы данных произведений, очевидно, исходявшие из соответствующих пожеланий представителей Соловецкого монастыря, стремились выразить идею священного статуса этих гор. Та же идея, пусть не в столь явной форме, выражена и в фотооткрытках.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера (Религиозно-мифологическое пространство севернорусской культуры). Архангельск, 1993. С. 35–45; *Столяров В. П.* Образы Святой земли на Соловецких островах // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. Архангельск; М., 2003. Вып. 2. С. 99–112.
- 2 *Досифей, архим.* Географическое, историческое и статистическое описание ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. М., 1836. Ч. 1, 2, 3.
- 3 Там же. Ч. 1. С. 23.
- 4 Там же Ч. 3. С. 238.
- 5 *Столяров В. П.* Образы Святой земли... С. 106.
- 6 *Мельник А. Г.* Практика посвящений храмов в имя патрональных великокняжеских и царских святых в XVI веке // Царь и царство в русском общественном сознании. М., 1999. С. 44, 47–48.

- 7 Белоброва О. А., Богданов А. П. Игнатий (в миру Иван Степанович Римский-Корсаков) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1993. Вып. 3. Ч. 2. С. 26–31.
- 8 Лаушкин А., Аксютин-Лаушкина В. О возможности строительства обсерватории на Соловецком или Анзерском островах (переписка архимандрита Досифея с архангелогородским губернатором в 1768 г.) // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. Архангельск; М., 2003. Вып. 2. С. 95–96.
- 9 Путешествие по Северу России в 1791 году. Дневник П. И. Челищева. СПб., 1886. С. 52.
- 10 Досифей, архим. Географическое, историческое и статистическое... Ч. 1, 2, 3.
- 11 Там же. Ч. 3. С. 237–239.
- 12 Мелетий, архим. Историческое описание ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. М., 1881. С. 96–97.
- 13 Поселянин Е. Русская церковь и русские подвижники 18-го века. СПб., 1905. С. 203–211; Столяров В. П. Образы Святой земли на Соловецких... С. 106.
- 14 Севастьянова С. К. Малоизвестный памятник соловецкой письменности начала XVIII в. об основании Голгофо-Распятского скита // Традиция и литературный процесс: к 60-летию со дня рождения члена-корр. РАН Е. К. Ромодановской. Новосибирск, 1999. С. 134–137.
- 15 Досифей, архим. Географическое, историческое и статистическое... Ч. 2. С. 362–366.
- 16 Там же. С. 371–373.
- 17 Там же. С. 379.
- 18 Там же. С. 374–376.
- 19 Путешествие по Северу России в 1791 году. Дневник П. И. Челищева. СПб., 1886. С. 48.
- 20 Досифей, архим. Географическое, историческое и статистическое... Ч. 2. С. 378; Он же. Топографическое и историческое описание ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. М., 1834. С. 181.
- 21 Досифей, архим. Географическое, историческое и статистическое... Ч. 2. С. 380.
- 22 В последние годы эта церковь была отреставрирована.
- 23 Мореходная книга или лоция Беломорских поморов / Публ. Н. В. Морозова // Записки по географии. 1909. Т. 30. С. 286; Гемп К. П. Выдающийся памятник истории поморского мореплавания XVIII столетия. Л., 1980. С. 29; Шундалов И., Савинов М. Поморские лоции как исторический источник // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. Архангельск; М., 2007. Вып. 6. С. 31–42.
- 24 Мелетий, архим. Историческое описание ставропигиального... С. 119.
- 25 Буров В. Хронология строительства храмов и часовен Соловецкого монастыря в XV— начале XX в. // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. Архангельск; М., 2014. Вып. 13. С. 48.
- 26 Терехихин Н. М. Сакральная география Русского Севера... С. 42, 45; Столяров В. П. Образы Святой земли на Соловецких... С. 99–112.
- 27 Лоция Белого моря 1913 года. Пг., 1915. С. 743.
- 28 Там же. С. 728.
- 29 Там же. С. 742.
- 30 Там же. С. 742.

Alexander Melnik

(Museum of the Rostov Kremlin)

The Sacred Mountains of the Solovetsky Islands

The Solovetsky archipelago in the White Sea consists of many large and small islands. In the 15th century the Solovetsky Monastery was established on the Bolshoy Solovetsky Island. From the 16th century until the beginning of the 20th century, there was a gradual sacralization of the space of these islands. This was expressed in the construction of small monasteries, numerous chapels and the installation of even more numerous crosses.

One of the manifestations of this trend was the allotment of the highest mountains of the three largest islands of the archipelago with sacred names. On the Great Solovetsky Island is the mountain of Saint Savvatia or Sekirnaya, on the island of Anzer — Mount Calvary, on the island of Bolshaya Muksalma — Mount Tabor. The sacral status of these mountains was emphasized by the construction on their tops of religious buildings. On Mount Sekirnaya was built in 1860–1862 two-story church in the first floor — the Archangel Michael, in the second — the Ascension of the Lord. On the hill of Golgotha was built in 1715 the wooden church of the Crucifixion of Jesus Christ. In 1828–1830 years in its place was built a stone church of the same name. On Mount Tabor, not long before 1881, the chapel of the Transfiguration of the Lord was built. On the mountains of Sekirnoye and Golgotha, near the mentioned churches there arose hermitages — small monasteries.

The ideas of creating churches and hermitages on the Sekirnaya and Golgotha mountains were not generated by the general aspirations of the monasticism of the Solovetsky Islands. These ideas were put forward by outstanding individuals who once belonged to the Moscow ecclesiastical elite, Metropolitan Ignatius of Tobolsk and the monk Jesus at the end of the XVII — beginning of the XVIII century as their personal projects.

The sacralization of all these mountains went through four stages. On the first of these stages, these mountains received sacred names; on the second — ideas of visualization and filling with the vital content of their sacred status were put forward; on the third — corresponding cult buildings and monasteries were created; on the fourth, practical sacralization was carried out. It was expressed in sustainable practices that maintained the relevance of the sacred status of the mountains. The most important of these practices were the worship services in the respective churches and chapel, developed monastic life in the same monasteries, visits by pilgrims, and the distribution of various images of these mountains by the Solovetsky Monastery.

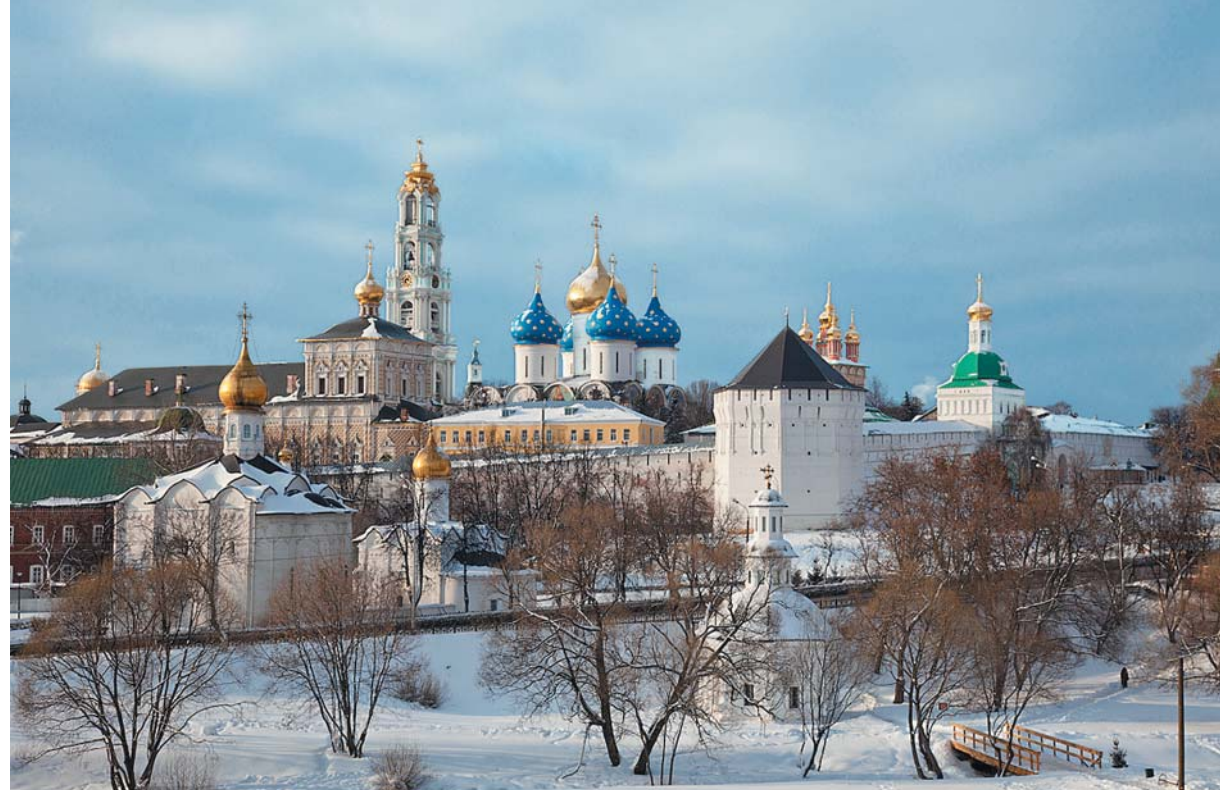
К. А. Щедрина

Гора и пещера. О некоторых особенностях в иеротопии русских монастырей XIV–XV веков

Современная наука накопила достаточный методологический опыт изучения универсальных символов в религиозных культурах. Стало понятно, что одни и те же образы формируют и мифологическое пространство памяти поколений, и семиотическое поле культуры, и архетипические образы человеческого сознания, и конкретные религиозные практики всех времен и народов, от какой бы отправной точки не начинали исследователи¹. Универсальные образы работают во взаимодействии друг с другом, образуя пары противоположностей или другие, более сложные системы. Одной из таких универсальных пар можно считать оппозицию «гора — пещера»².

ГОРА И ПЕЩЕРА В ХРИСТИАНСКОЙ АСКЕЗЕ

В христианской аскезе образ горы занимает ключевое место. Уже в раннем монашестве сформировалась традиция библейской экзегезы, в которой цитирование и комментирование Библии помогало установить параллели между явлениями духовной жизни, теорией и практикой, обозначить миметические связи, используя принцип подражания «священному библейскому образцу»³. Гора в Священном Писании — локус божественного присутствия (Пс. 67:16 и др.), Бог пребывает на горе, на горе Он открывается человеку (Исх. 19 и др.). Образ восхождения на гору показывал путь к духовному совершенствованию (Пс. 23:3), гора — место спасения для человека (Пс. 103:18). Пребывание на горе и соединение с Богом — главная задача христианина и монаха в частности. Образы горы характерны как для Ветхого,



1. Троице-Сергиева Лавра. Общий вид на гору Маковец.

так и для Нового Завета. В Евангелии на горе происходит Нагорная проповедь, преображение и вознесение Христа. Эти горы можно считать местами проявления Его абсолютной славы. Однако в христианской системе главной горой является Голгофа, топос страданий и «крайнего умаления», «кенозиса» Христа. Эта символическая «нелогичность» устраняется, если рассматривать образ Голгофы в паре с пещерой Воскресения.

Если гора закономерно связана с «верхом», то пещера — это знак «низа». В ветхозаветной образности пещера не занимает равноценного оппозиционного места, которое отводится в библейских текстах горе. Пещера символизирует тайну, нечто скрытое и потому второстепенное. Чаще пещера приобретает значение гробницы, места погребения и мрака⁴. В античном мире пещера выступает как образ темницы или ограниченности познания⁵, однако одновременно это место просветления в позднеантичных мистериальных культурах⁶. Новый Завет выводит образ пещеры за рамки традиционных иудейских представлений и сближает с античным



2. Высоцкий монастырь, Серпухов. Общий вид.

мистицизмом. Пещера Гроба Господня становится местом воскресения и торжества Христа. В IV веке благодаря религиозной реформе Константина Великого произошел окончательный синтез античных и иудейских традиций, и на Святой Земле появились комплексы вифлеемской пещеры⁷ и пещеры Гроба Господня с Голгофой. В это же время оформилось и предание о расщелине с главой Адама у основания Голгофы⁸. Таким образом, антитеза верха и низа в голгофском комплексе вновь восстановилась. Христианский мир получил официальный маршрут для прохождения мистериального таинства приобщения ко Христу.

Раннемонашеская аскеза оперировала образами горы и пещеры как на уровне создания сакральных пространств, так и на уровне молитвенного делания⁹. Первые пещерные монастыри преподобного Антония Великого являются самым ранним тому подтверждением. В египетской монашеской лексике термины «гора» и «монастырь» были синонимами¹⁰. Слова Нагорной проповеди о молитве в закрытой комнате (=«пещере») нашли свое отражение в молитвенной практике аскетов. Намеренные поселения монахов в пещерах, а также

в бывших языческих гробницах или заупокойных храмах также известны в литературе Патериков¹¹. С пещерой как гробницей можно связать и сформировавшуюся уже в раннее время практику «памяти смертной» как одного из основных путей очищения души от страстей и восхождения к горнему миру¹². Таким образом, заслугой раннего монашества можно считать формирование сакрального пространства, в котором главным топосом была «пещера в горе», как в смысле топографии, так и в значении техники аскезы.

РОЛЬ ОБРАЗОВ ГОРЫ И ПЕЩЕРЫ В БАЛКАНСКОМ ИСИХАЗМЕ

Возрождение древних аскетических практик, связанное с преп. Григорием Синаитом в конце XIII — начале XIV века, привело к монашеской колонизации труднодоступных, особенно горных, районов Болгарии и Сербии. Житие Григория, написанное его учеником патриархом Каллистом, сообщает, что одним из обычаев Григория на Синае было регулярное восхождение на святую гору и молитва на вершине¹³. После ухода с Синая, Григорий поселился на Крите, однако место для подвига было найдено не сразу. «После весьма многого искания и обследования, они с большим трудом нашли некоторую пещеру, пригодную для своей цели, и с радостью в ней поселились»¹⁴. Очевидно, что преподобный искал какую-то определенную пещеру, подходящую для его целей, то есть, вероятно, пещеру со следами жизнедеятельности предыдущих эпох. По мнению И. Сырку, Григорий поселился в кносском лабиринте¹⁵.

Позже, на границе Болгарии и Фракии преподобным было основано четыре монастыря в труднопроходимых горах Парории¹⁶. Учениками Григория было создано множество обителей. Одна из крупнейших — Метеоры, где идея уединенного монастыря в пещере на горе была доведена до кристальной чистоты¹⁷.

ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ И ЕГО УЧЕНИКИ.

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКИХ МОНАСТЫРЕЙ

На Руси строительство пещерных монастырей на горах известно еще с XI века и связано с именем преподобного Антония Печерского и его последователей. Однако ареал распространения этой традиции, принесенной ее родоначальником с Афона, не продвинулся дальше южнорусских земель¹⁸.

Вторая волна распространения монашества в XIV веке, теснейшим образом связанная с балканским исихазмом, затронула по преимуществу земли северо-восточной Руси. В качестве переходного звена между киевской и среднерусской традицией следует упомянуть Нижегородский Печерский монастырь. Его пещеры были выкопаны Дионисием Суздальским¹⁹, который впоследствии стал одной из ключевых фигур русского исихазма. Образы горы и пещеры приобрели в эту эпоху специфическую актуальность, обусловленную особенностями географии и этно-религиозных



3. Киржачский монастырь.



4. Саввино-Сторожевский монастырь. Вид из-за Москвы-реки.

традиций среднерусского региона. Отсутствие высоких горных вершин и естественных пещер, столь необходимых в восточных аскетических практиках, привело к формированию другой, не столь заметной, но все же устойчивой схемы.

Преподобным Сергием Радонежским были заложены принципы формирования священного пространства русских монастырей, которые были развиты его многочисленными учениками и сподвижниками. Исследование сакральной топографии сергиевских монастырей — достаточно трудоемкая и кропотливая работа, требующая участия большого числа специалистов. Однако даже общий взгляд на эту проблему позволяет обнаружить определенные закономерности. Простое визуальное наблюдение и изучение топографии выявляет сходство принципов их построения. Практически все они основаны на возвышенности, рядом с которой находится водоем, река или озеро, чаще всего это высокий берег реки. Троице-Сергиев монастырь стоит на горе Маковец, у подножия которой протекает ручей Кончура (ил. 1), Серпуховской Высоцкий монастырь (ил. 2) основан на месте, именуемом Высокое, что говорит само за себя. Старый Голутвин монастырь стоит на возвышенности в Коломне у реки Оки; Киржачский (ил. 3) — на обрыве одноименной речки Киржач; Саввино-Сторожевский монастырь — на горе Стороже неподалеку от русла Москвы-реки (ил. 4), Солотчинский Рязанский монастырь (ил. 5) располагается на обрыве у слияния Солотчи и Оки, примеры можно продолжать. Как следует из житийных источников и преданий, преподобный особенно внимательно относился к выбору места будущей обители, обходя окрестности в поиске наилучшего расположения. Иногда монахи специально приглашали Сергия для определения иеротопоса, как это было при основании Борисоглебского ростовского монастыря²⁰. По объективным причинам проведение археологических исследований на местах расположения монастырей преподобного Сергия невозможно, что делает затруднительным окончательные выводы относительно иеротопии монастырского строительства. Однако выбор площадки для монастыря «на горе» можно объяснить не только с точки зрения визуальной

5. Солотчинский монастырь под Рязанью. Общий вид.



привлекательности места. Достаточно вспомнить эпизод из жития преп. Сергия, в котором по молитве святого был изведен источник у холма Маковец, так как братии было далеко ходить за водой²¹. Если бы Сергей руководствовался только соображениями удобства, его выбор пал бы на участок ближе к реке. Часто высокие места использовались местными жителями для совершения обрядовых сезонных празднеств, что можно проследить по этнографическим данным вплоть до недавнего времени²². Таким образом, основание монастыря на возвышенности могло служить целям христианизации населения и искоренения языческих пережитков. Это предположение можно косвенно подтвердить многочисленными житийными эпизодами, в которых святые искушались бесами. Демоны, принимая вид различных чудовищ, разбойников или иноземцев, хотели добиться ухода подвижника с избранного места. Подобные рассказы можно рассматривать как иносказательный прием, позволявший обратить внимание на сложную религиозную ситуацию вокруг монастырского урочища. Известны случаи принесения своего рода «закладной жертвы» в основании обители. Так, по желанию Дмитрия Прилуцкого, хозяин поля не пожалел своей земли для места под обитель и уничтожил озимые всходы²³.

Гора в мифологических представлениях славян — «локус, соединяющий небо, землю и «тот свет»²⁴, то есть именно на возвышенностях совершались культы, связанные с поминовением усопших, почитанием предков.

Следует отметить, что важной особенностью монастырей сергиевской традиции было почитание места захоронения основателя. Обычно его гробница располагалась на центральной площади у места будущего соборного храма, чаще с его южной стороны. Таким образом, мы снова видим использование модели «гора — пещера», которая функционировала как связующее звено между автохтонной и христианской традицией. Практика искапывания пещеры, видимо, не прижилась в болотистой северно-русской местности, где даже небольшая возвышенность получала название горы. Впрочем, отдельные эпизоды такого рода известны, например, из жития Кирилла Белозерского²⁵. Святой-основатель монастыря выполнял культуртрегерскую роль, буквально становясь основателем новой культурной традиции²⁶. Обычная тема жития — завещание святого похоронить себя у монастырского храма «в основание обители». В роли пещеры на монастырской горе выступает рака с мощами святого, положенными на поклонение в соборе. В связи с этим вызывает интерес обычай, известный в северно-русской ветви сергиевской традиции. Речь идет об устойчивой практике сохранения мощей отца-основателя монастыря под спудом и установки пустой гробницы на месте захоронения²⁷. Эта традиция вступает в очевидное противоречие с афонским обычаем извлечения костей усопшего из земли через несколько лет после кончины. Учитывая тот факт, что среди последователей преп. Сергия были выходцы и с Афонской горы, как, например, преп. Сергей Нуромский, можно считать, что это действие носит преднамеренный характер. О посмертном желании преподобного не открывать свои мощи, а оставить их в земле, говорит, например, житие Павла Обнорского и многие другие²⁸. И действительно, те немногие мощи северных преподобных, которые известны на сегодняшний день, были обретыены в основном не ранее XVII века, а подчас и уже в XIX столетии²⁹. Исключение составляет лишь сам преподобный Сергей.

Монах и князь

Антитеза «гора — пещера» пронизывает практически все аспекты духовной жизни эпохи. Не менее ярко, чем в иеротопии монастырского строительства, она проявляется во взаимоотношениях представителей власти и духовенства³⁰. Власть, онтологически связанная с «верхом», «горой», «обладанием» и «полнотой»³¹, в традиционных представлениях противопоставляется отказу от земных благ, уходу от мира, «истощанию» и «низу», то есть «пещере» монашеского подвига. Однако духовный союз монаха и царя, особенно актуальный для времени расцвета исихазма во второй половине XIV века, представляет собой уникальное явление, в котором можно проследить инверсию базовых понятий, смену положений «верха» и «низа».

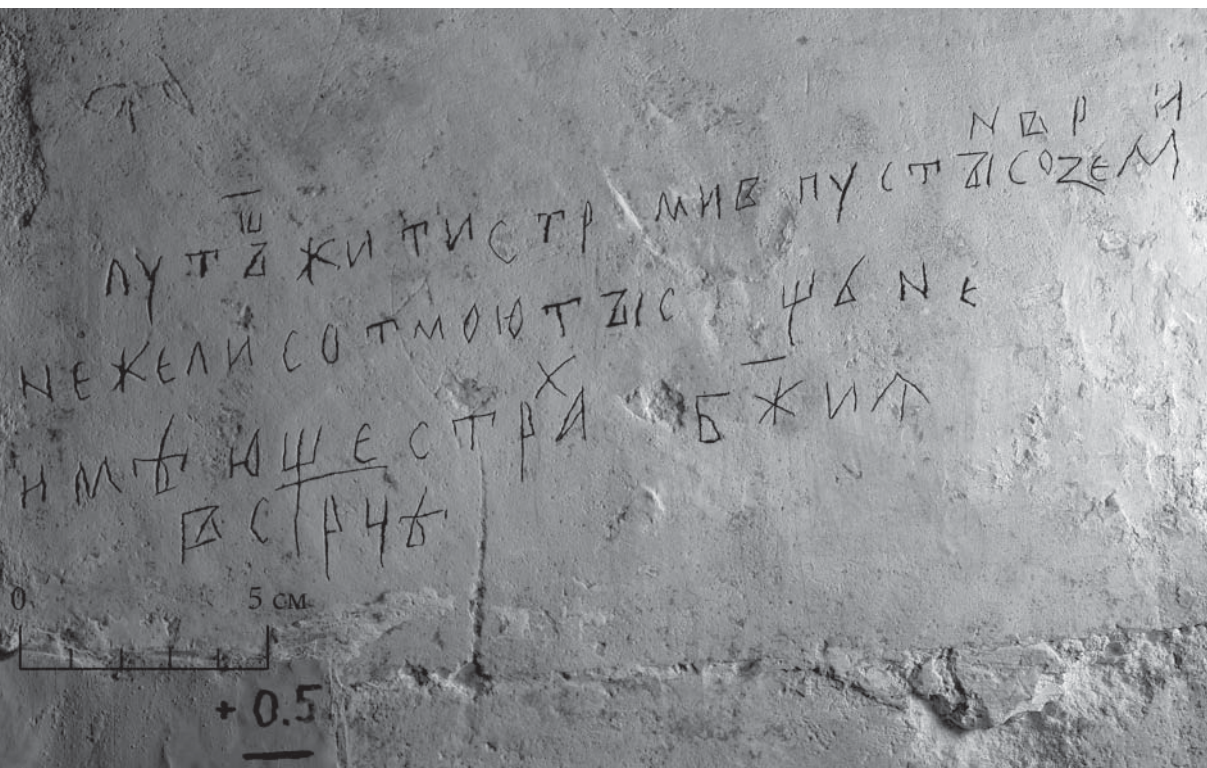
Этот симбиоз «креста и короны»³², называть ли его, вслед за Г. М. Прохоровым, «политическим исихазмом»³³ или, вслед за С. С. Хоружим, «исихастской политикой»³⁴, привел к последнему взлету государственности



7. Собор Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря. Первая четверть XV века.

6. Собор Успения на Городке. Звенигород. Около 1399 года.

в Болгарии и моравской Сербии в XIV — начале XV века. И если на Балканах модель идеальных отношений монаха и правителя не смогла в должной мере способствовать объединению против внешнего врага, то в Московской Руси она оказалась более успешной. Не подлежит сомнению, что пример общежительных монастырей Сергия Радонежского и его последователей сыграл важную роль в формировании единой общерусской национальной идеологии, основанной на принципе тождества земного небесному³⁵. Эту ситуацию нельзя считать исключительно русской особенностью. Еще Григорий Синаит для обеспечения безопасности и благополучия братии опирался на представителей власти: лавра в Парории была построена на средства болгарского царя Ивана Александра, им же впоследствии поддерживался Калафаревский монастырь Феодосия Тырновского, также ученика Григория³⁶. Таков пример основателей монастыря в Метеорах преподобных Афанасия и Иоасафа Метеорских, последний из которых был наследником



8. Надпись на западном портале собора Успения на Городке. Конец XIV — начало XV века.



9. Интерьер собора Успения на Городке в Звенигороде. Фрески конца XIV — начала XV века.

Сербской державы Иоанном Урошем Палеологом, но, оставив притязания на власть, последовал за Афанасием на вершины Метеорских гор³⁷.

Самые известные монастыри Московской Руси XIV века были построены при сотрудничестве монаха-наставника и князя. Это преподобный Сергей и Дмитрий Донской, преподобный Савва и Юрий Звенигородские, преподобные Сергей и Афанасий Высоцкий и Владимир Серпуховской, Ферапонт и Андрей Можайские. Все сергиевские монастыри можно разделить условно на две группы: основанные в труднопроходимых и незаселенных местах и в городах, неподалеку от центра социально-экономической жизни. Монастыри второй группы получали покровительство князей и становились важным элементом сакральной топографии городского ансамбля.

Классический пример практического взаимодействия монаха и князя — создание Саввино-Строжевского монастыря. Преподобный Савва был специально для этой цели приглашен Юрием Дмитриевичем Звенигородским. Монастырь расположен у берега Москвы-реки на горе Стороже в полутора километрах от княжеской резиденции и прекрасно просматривается с сохранившегося крепостного вала. Согласно житию Саввы, по его молитвам звенигородский князь совершал воинские победы над поволжскими иноверцами, и именно привезенные трофеи позволили осуществить масштабное каменное строительство³⁸. Княжеский собор Успения на Городке (ил. 6), построенный чуть раньше монастырского собора (ил. 7), является свидетельством интенсивной духовной жизни эпохи, связанной с идеями исихазма. Недавно найденная процарапанная надпись конца XIV — начала XV века на входном западном портале (ил. 8) восходит к святоотеческим аскетическим сочинениям. «Лучше жить с тремя в пустыне со зверями, нежели с тьмою тысяч, не имеющих страха божьего в сердце»³⁹. Этой же теме посвящены и росписи храма.

На западных гранях алтарных столбов в церкви Успения на Городке изображены преподобные Варлаам и Иоасаф (ил. 9). Фактически этот образ, вместе с парным ему изображением явления преподобному Пахомию архангела Михаила в монашеских одеждах, служит в ка-



10. Церковь Рождества Богородицы на Сенях. Московский Кремль. Интерьер. Конец XIV века.

честве иконы местного ряда иконостаса и является программным для эпохи, о чем говорил В. Д. Сарабьянов⁴⁰. «Повесть о Варлааме и Иоасафе», один из любимых сюжетов, характеризующих эпоху исихастской политики, неслучайно получил широкое распространение в XIV–XV веках. Индийский царевич, принявший крещение от монаха Варлаама, на долгое время становится монахом в миру, многие годы продолжая управлять страной, пока, наконец, не решается отказаться от власти и уйти в пустыню к своему наставнику. Образ Варлаама и Иоасафа помещен прямо напротив княжеского места, которое традиционно располагалось у юго-западного столба, и фактически являлся моленной иконой для князя, обозначая пример духовной жизни⁴¹. Прямо над образами преподобных на каждом из алтарных столбов помещен голгофский крест на фоне иерусалимской стены. Это композиционное расположение в сочетании с монашескими образами может быть рассмотрено в рамках исихастской аскезы, в частности, в связи с творениями Григория Синаита⁴².

Самым необычным и в то же время закономерным проявлением процесса взаимодействия монаха и власти служила деятельность князя-монаха Олега Рязанского. Предание, сохранившееся в Солотчинском монастыре, говорит о том, что князь Олег основал монастырь рядом с Переславлем Рязанским, встретив во время охоты на реке Солотче двух монахов, Василия и Евфимия, поселившихся там. Сразу после основания монастыря в 1390 году князь принял в нем постриг и подвизался на Солотче вплоть до самой кончины, временами возвращаясь в город для исполнения княжеских обязанностей⁴³. По преданию, князь носил под монашескими одеждами кольчугу, которая до революции хранилась в монастыре, а сейчас — в рязанском музее. Вопрос о достоверности монастырского предания остается открытым, однако историю Олега Рязанского можно рассматривать в одном ряду с подвигом монахов-воинов Пересвета и Осляби, получивших от преподобного Сергия благословение на участие в Куликовской битве.

Образ князя-монаха нашел отражение и в «Слове о житии Дмитрия Донского», где похвалой князю служит сравнение с чернецом, а его государственная

деятельность уподобляется затвору в пещере. «Землю Рускую управляше, на престолѣ сѣдѣше, яко пещеру в сердци дрѣжаше, царскую багряницу и вѣнецъ ношаше, а в чернечьскыя ризы по вся дни облещися желаше»⁴⁴. Парадигма «гора-пещера» в отношении механизмов власти представлена с позиций монашеской аскезы. В рамках этой схемы путь к вершинам власти лежит через пещеру внутреннего совершенствования. Образ Голгофы, «горы Страстей», служит самым убедительным примером оправданности инверсии базовых понятий.

ГОРА И ПЕЩЕРА: ЛИТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Русская церковная архитектура времени Дмитрия Донского и его преемников также разрабатывает образы горы и расположенной в ней пещеры. Оставляя в стороне вопрос о степени балканского влияния на русское храмовоздательство⁴⁵, нужно отметить, что ряд конструктивных и декоративных приемов, таких как повышение подпружных арок, нарушение принципа связи декора и конструкции и другие подчеркивали вертикальную динамику сооружения как в интерьере, так и снаружи здания, что неоднократно было замечено исследователями⁴⁶. Многоярусные кокошники килевидной формы не имеют конструктивной необходимости и располагаются по принципу ступенек или «лещадок», напоминая образы ступенчатой горы (ил. 7).

Другим важным новшеством стало введение в конструкцию некоторых храмов каменной алтарной преграды, изначально отделяющей, обособляющей алтарь от основного объема⁴⁷. В русских «Толковых службах» алтарь во время литургии последовательно уподоблялся вифлеемской пещере и пещере Гроба Господня⁴⁸. Алтарная часть храма может быть сравнима с евангельскими пещерами не только символически, но и конструктивно. Священник проносил Святые Дары через небольшую арку в стене (в ширину проем царских врат около 1,5 м) и оказывался внутри «пещеры» алтаря. Закономерным развитием исихастских идей в пространстве храма стало появление высокого иконостаса⁴⁹, превратившего алтарную часть храма в ту самую внутреннюю клеть евангельской притчи о молитве.

В храмах времени расцвета исихазма можно встретить еще одну интересную архитектурную особенность. Это ниша внутри одного из столпов в кремлевской церкви Рождества Богородицы на Сенях (ил. 10), расположенная на традиционном княжеском месте. Обычно им служила восточная грань юго-западного столба, напротив дьяконника. Как известно, церковь была построена по заказу вдовы Дмитрия Донского Евдокии около 1393 года⁵⁰. Можно предположить, что ниша носила мемориальный характер, или использовалась самой княгиней для молитвы. К сожалению, недоступность и плохая сохранность памятника не позволяет настаивать на каких-либо выводах. Однако возможно, что ниша могла служить

архитектурным выражением идеи гробницы или молитвенного уединения в пещере, тем более, что по своим размерам она напоминает небольшие углубления в земляных стенах коридоров киевских пещерных монастырей, использовавшиеся для исполнения молитвенного правила. Вероятно, такая конструктивная деталь не была уникальной для эпохи. Подобная ниша, согласно описаниям, находилась до перестройки в XVIII веке в храме Воскресения в Коломне⁵¹, который также связан с супругой Дмитрия Донского. Таким образом, тема пещеры в этих храмах повторялась дважды: в литургической и аскетической плоскостях⁵².

Подводя итоги краткого обзора, надо сказать, что образы горы и пещеры, осевые для всей христианской традиции в целом, получили новое звучание в русской средневековой культуре. Это произошло благодаря актуальности идей исихазма как в монашеской среде, так и в традициях княжеской репрезентации. Именно парадигма горы и пещеры во всем многообразии ее конкретных проявлений, от сакральной топографии и храмового убранства до личных аскетических практик, помогла решению главных задач эпохи: христианизации северо-русских земель и централизации власти.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Неважно, идет ли речь о юнгианских архетипических образах, структурализме Леви-Стросса, «Морфологии сказки» В. Я. Проппа или этнографических полевых исследованиях.
- 2 *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. С французского В. Н. Грабовского М., 1994. С. 98.
- 3 Герменевтика библейская // Православная энциклопедия. М., 2010. Т. 11. С. 360–390.
- 4 Вероятно, это связано с неразработанностью представлений о загробном мире в библейском иудаизме.
- 5 *Малков П. Ю.* Образ пещеры в античном и христианском символизме // Альфа и Омега. 1997. №13. С. 63.
- 6 Например, в культе Митры: *Кюмон Ф.* Мистерии Митры. СПб. 2000.
- 7 Евангелие не упоминает о рождении Христа именно в пещере.
- 8 *Беляев Л. А.* Христианские древности. Введение в сравнительное изучение. М., 1998. С. 40.
- 9 Не случайно паломничество в Иерусалим было так популярно в среде египетского и сирийского монашества.
- 10 См.: *Лурье В. М.* Призвание Авраама. Идея монашества и ее воплощение в Египте: Т. 1. СПб., 2000.
- 11 Например: Древний Патерик. 7:15.

- 12 Например: «Брат спросил авву Пимена: что мне делать? Он отвечал: Авраам, когда пришел в землю обетованную, купил себе место для погребения, и чрез гробницу наследовал землю (Быт. 23). Что же значит гробница? — сказал брат. Старец отвечал: место плача и рыдания» (Древний Патерик. 3:27).
- 13 «Воздавая должную дань великому боговидцу Моисею, с которым в видении и не в гаданиях беседовал Бог, он [Григорий] не отказался и от желания неоднократно подниматься почти на самую честную и священную вершину Синая и совершать благоговейное поклонение там, где чудесно исполнились великие оные знамения». Житие иже во святых отца нашего Григория Синаита. Соч. патриарха Каллиста Константинопольского / Пер. И. Соколова. М., 1904. С. 24–26.
- 14 Там же. С. 27.
- 15 Сырку П. А. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. СПб., 1899. Т. 1, вып. 1: Время и жизнь патриарха Евфимия Тырновского. С. 64. Цит. по: *Пиголь Петр* (игум.). Преподобный Григорий Синаит и его духовные преемники. М. 1999. Гл. 2.
- 16 Полемику о месте расположения монастырей Григория Синаита см.: *Милен Николов*. Исихазмът, св. Григорий Синаит и манастирите в Парория. София. 2015.
- 17 Косвенным свидетельством особого интереса духовной жизни эпохи к теме горы являются те изменения, которые происходят в изображении горок в иконе и фреске. В отличие от более раннего периода, с конца XIII века появляется новая форма многоступенчатых горок с лещадками, главная задача которых — изображение глубины пространства. Такие горки начинают «вырастать», занимая до двух третей пространства композиции.
- 18 *Гайко Г., Белецкий В., Микось Т., Хмура Я.* Гірництво й підземні споруди в Україні та Польщі (нариси з історії). Донецк, 2009.
- 19 Пещеры, выкопанные Дионисием, были утрачены в XVI в. из-за осыпи берега Волги, а монастырь перенесен в другое место. *Макарий (Миролюбов), архим.* Памятники церковных древностей: Нижегородская губерния. СПб. 1857.
- 20 Повесть о Борисоглебском монастыре, коликих лет и како бысть его начало. Ярославль, 1875.
- 21 Житие Сергия Радонежского // ПЛДР. Т. 6. Электронный ресурс: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4989>
- 22 *Токарев С.* О культе гор и его месте в истории религии // Советская этнография. 1982. № 3. С. 107–113.
- 23 Жития Димитрия Прилуцкого, Дионисия Глушицкого и Григория Пельшемского: Тексты и словоуказ / Ред. А. С. Герд. СПб., 2003. С. 69–94.
- 24 *Левкиевская Е.* Горы // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 1 (А–Г). М., 1995. С. 520.
- 25 Житие Кирилла Белозерского // ПЛДР. Т. 6. Электронный ресурс: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5061>
- 26 В этом плане интересен процесс формирования монастырских слобод из мирян, которые часто становились городами и крупными поселками, сохраняя свое значение даже после упразднения монастырей во время екатерининской секуляризации.
- 27 *Мельник А. Г.* Гробница святого в пространстве русского храма XVI — начала XVII в. // Восточнохристианские реликвии. М., 2003. С. 533–534.
- 28 Данный феномен не привлекал внимания исследователей в контексте исторической этнографии и народных представлений об усопших, хотя тема народного почитания святых имеет достаточно обширную литературу. См. напр.: *Мороз А. Б.* Народная агиография. Устные и книжные основы фольклорного культа святых. М., 2016. Возможно, что нежелание преемников основателя монастыря открывать его мощи, а лишь обозначить место погребения святого особым сооружением следует рассматривать в рамках представлений о «заложных покойниках».
- 29 Частично эта тема затронута в исследовании Е. Голубинского, однако полного обзора этого вопроса до сих пор нет. *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903.
- 30 О том, что архетип горы для обозначения княжеской власти был актуален для русской культуры XIV века, говорит известный эпизод жития митрополита Петра, отраженный на иконе Дионисия, где Иван Калита предстает в образе горы. *Данилова И. Е.* Житийные иконы митрополитов Петра и Алексея из Успенского собора в Кремле в связи с русской агиографией // ТОДРЛ. Т. 23. Л. 1968. С. 199–216.
- 31 Эти представления можно хорошо проследить в образности Священного Писания.
- 32 Пользуясь образным выражением Р. Г. Скрынникова.
- 33 *Прохоров Г. М.* Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV веке // Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. СПб., 2000. С. 86.
- 34 *Хоружий С. С.* Исихазм в Византии и России: исторические связи и антропологические проблемы // Страницы. 1997, № 2:1, с. 48–61; № 2:2, с. 189–203.
- 35 *Мейендорф И. Ф.* О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV веке // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 291–305.
- 36 *Богданов И.* Тринадесет века българска литература. София, 1983. Ч. 1: Стара българска литература, литература на възраждането (681–1878). С. 127.
- 37 *Афанасий Афонский* // Православная Энциклопедия. М. 2007. Т. 4. С. 54–57.
- 38 *Ковалев К.* Савва Сторожевский (Серия ЖЗЛ). М., 2007.
- 39 *Артамонов Ю. А.* Надпись-граффито из собора Успения на Городке в Звенигороде // Древняя Русь. М., 2012. Вып. 1. С. 98–102.
- 40 *Сарабянов В. Д.* Изображения преподобных отцов в росписях собора Успения «на Городке» в Звенигороде. К вопросу об иконографической традиции // к 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. Проблемы изучения памятников раннемосковского зодчества. М.— Звенигород, 2008. С. 100–117.
- 41 Популярность сюжета о Варлааме и Иоасафе отразилась и на выборе имени царевича-монаха для построения представителей власти. Так имя Иоасаф носил

- Иоанн Урош Палеолог Метеорский, это же имя получил в монашестве византийский император-исихаст Иоанн Кантакузин, а на Руси преподобный Иоасаф Кубенский Прилуцкий (†1457).
- 42 Тема креста, аскезы, имеющей в основе созерцание креста, достаточно подробно представлена в творчестве Григория Синаита. Его канон Святому Кресту и поныне используется в богослужебной практике.
- 43 *Игумен Серафим (Питерский), Панкова Т. М.* Великий князь Олег Иванович Рязанский. Рязань, 2002. С. 25.
- 44 Слово о житии великого князя Димитрия Ивановича // ПЛДР. Т.6. Электронный ресурс: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4985>
- 45 *Огнев Б. А.* Некоторые проблемы раннемосковского зодчества // Архитектурное наследство. Вып. 12. М., 1960. С. 45–62.
- 46 *Вятчина Т. Н.* Раннемосковское зодчество и исихазм // Архитектура русского православного храма / Под общей ред. А. С. Щенкова. М., 2013. С. 87–116.
- 47 Эта архитектурная деталь общепризнанно находится в прямой связи с появлением высокого иконостаса, однако, как самостоятельная конструктивная проблема еще ждет своего исследователя.
- 48 *Красносельцев Н. Ф.* «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII века (библиографический обзор) // Православный собеседник 1878, кн. II. С. 3–53.
- 49 Впервые о связи исихазма с появлением высокого иконостаса писал в ряде работ Л. А. Успенский, впоследствии эта тема была подробно разработана коллективом авторов в рамках международного симпозиума, посвященного проблеме иконостаса. Иконостас: происхождение, развитие, символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М. 2000.
- 50 *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV вв. М., 1961–1962. Т. 2. С. 253.
- 51 Там же.
- 52 Можно предположить, что ниша предназначалась для сидения, так как начинается не от основания столба.

Ksenia Shchedrina*(St. Tikhon's Orthodox University, Moscow)***Mountain and Cave. On Some Specific Features of the Hierotopy of Russian Monasteries from the Fourteenth to Fifteenth Century**

In the Christian monastic culture, the pattern of a mountain and a cave plays the key role. In the early monastic asceticism based on the biblical set of patterns, the “mountain” becomes a synonym of a monastery, and the “cave” pattern is realized within the practice of the “remembrance of death.”

In XIII–XIV centuries, during the revival of monasticism in the Balkans, owing to Saint Gregory the Sinaite's works, the ideas of hesychasm were taken as a model in the practice of mountaintop conquest in hard-to-reach areas and establishment of monasteries there.

In the Russian monasticism, the establishment of a monastery using the mountain and cave topoi became a good tradition since the times of Saint Anthony and Saint Theodosius of the Kyiv Caves. During the epoch of Saint Sergius, this subject acquired a new interpretation, which was in part associated with the features of the landscapes of the Central Russia and the goals of Christianization of the North Russia. The tomb of the monastery father-founder was assigned the meaning of a cave, and the monastery was perceived as a mountain.

In addition, the hesychast practice of “prayers in cave” influenced the formation of the temple inner space and the introduction of the high altar screen.

Within the “mountain-cave” paradigm, special relations emerged in the dialog between the monks and the princes. Thus, the relations between the characters of “A Tale of Barlaam and Josaphat” became the model, and the image of a prince-monk became the ideal for the representatives of authority.

Kevin M. Kain

Sacri Monti: New Golgothas in Seventeenth Century Muscovy

In his “Homily on the Dedication of the Temple of the Resurrection in Jerusalem” (1680s), St. Metropolitan Dmitri of Rostov preached:

On this day [September 13] we celebrate the dedication of the glorious and great new temple of Jerusalem — not the one which King Solomon built on Mount Moriah, but rather the one which the pious Emperor Constantine and his praiseworthy mother Helen wondrously built on Mount Golgotha after cleansing and renewing that holy place¹.

The appearance of this seminal commentary in Dmitri’s highly influential *Great Menology* reaffirmed the significance of the Byzantine saints’ exemplary creation of the church on Golgotha into late seventeenth century Russia and beyond.

As the site of Christ’s crucifixion, Golgotha superseded the Old Testament’s Mt. Zion, becoming most sacred “mountain” of Christianity. The recovery of the True Cross and location of Golgotha during St. Emperor Constantine’s reign in the fourth century by St. Helen was essential to the creation of the historical New Jerusalem. Constantine’s and Helen’s construction of the Church over Golgotha and Christ’s tomb, in turn, replaced Solomon’s Temple as the new holy of holies — the Christian prototype. The subsequent creation of spatial icons in the image of the New Jerusalem in Muscovy involved not only the replication of the holy place, but also the deeds of the sanctified Byzantine rulers. These copies, like the original founding of the church on the holy mount, held political as well as religious significance in the Russian imperial project.

This study examines the spatial icons of Golgotha and the related iconography created by Patriarch Nikon and the

Romanov family at Krestnyi Monastery, Resurrection “New Jerusalem” Monastery, and Moscow Kremlin Terem Palace in the second half of the seventeenth century. Exploring the texts and contexts which shaped the construction of these replicas, it focuses on the religious and imperial ideals which inspired them. Golgotha became the center of Muscovite New Jerusalem thinking and iconography in connection with the dual meaning of the cross as a liturgical “weapon of Salvation” and military “weapon of Christian victory”. The first notion reflects the influences of the liturgical visualizations of Salvation history introduced in the Moscow *Sluzhebnik* (1655) and *Skrizhal’* (1656)². The second idea emerged together with the politics of Byzantine renewal in Muscovy and related military conflicts against non-Orthodox “enemies of the Cross” in the 1650s, 1670s and 1680s.³ Thus, the construction of Golgothas was in part designed to recognize male and female Romanovs, as heirs to the Byzantine legacy and its obligations to defend the true faith and to patronize church building in the image of Sts. Constantine and Helen. This process solidified during Tsar Aleksei Mikhailovich’s war against the Poles in 1656, transcended the attacks on Nikon’s New Jerusalem Monastery during the patriarch’s trial in 1666 and got revitalized under Tsar Fedor Alekseevich during first Russo-Turkish War (1676–1681).

Recognizing the idea that Nikon intended New Jerusalem Monastery as an “icon” of the Holy Land, I recently argued that the patriarch conceived and justified that iconography on teachings of Seventh General Council (Nicea, 787) and their commemoration in the *Synodicon*⁴. The *Synodicon* hails “those who believe and substantiate their words with writings and their deeds with representations” as well as those “knowing and teaching that in like manner also by the venerable icons the eyes of them that behold them are sanctified, and that the mind is by them lifted up to the knowledge of God; as also by the divine temples and by sacred vessels and by other things ... in representations while it is to Him, God and the Lord, that they give adoration and worship”⁵. In short, the *Synodicon* equated representations in church architecture with painted icons and recognized those who created churches in the image of holy prototypes, i. e., Church of the Holy Sepulcher, as worthy of “everlasting remembrance”.

Moscow Metropolitan Makarii canonized the Byzantine — New Jerusalem model in his *Great Menology* (1550s), with texts celebrating the September 13 and 14 holidays devoted to the “Dedication of the Temple of the Resurrection in Jerusalem” and “Elevation of the Cross”⁶. According to these accounts, Constantine’s legendary vision of the Cross in the sky and his resulting military victory over Emperor Maxentius⁷ began a string of heavenly-dictated events, including St. Helen’s discovery of the True Cross at Golgotha⁸, leading to the construction of the Church of the Holy Sepulcher⁹, which Constantine deemed “New Jerusalem”¹⁰. In other words, Constantine’s revelation precipitated the creation of the Christian New Jerusalem that revived the Old Testament one. These sacred histories offered specific divinely ordained prototypes, which

the Byzantium's (presumed) Muscovite heirs actually could and did copy as part of their rule.

The Russian commemorations of the Byzantines' deeds in the *Great Menology* clearly follow the *Synodicon's* teaching in regards to the remembrance of church builders and appear as perfect motivation and justification for Nikon's and the Romanovs' construction of New Golgothas in New Jerusalem at monasteries and in the Moscow Kremlin. Taken together and read in the broader imperial-political contexts, the creation of Golgothas in mid-seventeenth century Muscovy represents not only the replication of prototype in the Holy Land, but also the Romanovs' reenactment of the original "discovery" and construction of the historical New Jerusalem during Constantine's reign.

Clear precedent for this program was set when, after military victories over the Poles in 1656 attributed to the power of the True Cross, Tsar Aleksei Mikhailovich supported Nikon's Krestnyi Monastery, the symbolic replication of Stavros Monastery that Constantine purportedly founded on Mount Athos following his triumphs¹¹. This thinking is manifest by the combination of the Kii Cross Imagery and *Gramota o Krestnom monastyre* which Nikon introduced on June 1656¹². The Kii Cross imagery consisted of a reliquary Cross replicating the "exact" proportions of the original on which Christ was crucified on Golgotha. The Cross was flanked by two icons. The right side depicted St. Constantine and Tsar Aleksei Mikhailovich, both in full Byzantine-style regalia and a kneeling Patriarch Nikon. All petition the Cross. The left side pictured St. Helen and Maria, Aleksei Mikhailovich's consort, likewise offering supplications to the cross.

The figures of Constantine and Aleksei Mikhailovich hold written addresses referencing notion of the Cross as "victory" introduced in the Nikonian *Sluzheb-nik* and the *Great Menology* readings for September 14. The Byzantine emperor's petition reads: "Oh most honorable Christ's Cross, as I saw you in heaven and entered the faith of Christ. The ill-willed enemy of yours, Maxientius, who did not believe in Christ, God's son, was defeated by you. I saw you in the baptismal water." Aleksei Mikhailovich's stated: "Oh most honorable Cross, you are divine victory, you are co-creator of our salvation. You overcome the infidels and you are the divine orb. Save those who ask for your protection"¹³.

In his *Gramota*, Nikon clarified the connections between victory gained through the power of the cross and the creation and replication of sacred spaces on holy mounts. Nikon stated that "God showed the first Christian Tsar Constantine the image of the life-giving Cross in heaven and commanded him to make an image of the Cross and display it in front of his troops and Constantine, with the power of Crucified Christ our Lord, won three victories..."¹⁴. "To commemorate these victories", he "erected *Stavros* Monastery to celebrate God's Cross at Holy Mt. Athos, which stands until this day"¹⁵. Explaining how the Russian ruler followed the Byzantine ideal, Nikon explained: "In the same fashion, the pious Tsar Aleksei Mikhailovich, imitating the first Christian Tsar Constantine, ordered the

cross to be carried in front of his troops, and with the power of Jesus Christ crucified on the Cross, our true God, he defeats the enemies as we can all see"¹⁶. It followed that since Tsar Aleksei, "imitating the first Christian Tsar Constantine," conquered his enemies through power of the life-giving Cross, he should also follow his Byzantine predecessor's example and commemorate his victories by charitably supporting Nikon's "new" *Stavros (Krestnyi)* Monastery. Indeed, he did in 1656 granting the new foundation funds, "souls," lands and privileges¹⁷. Nikon later installed the Kii Imagery together with a stone "tomb of Christ" in the masonry Church of Elevation of the Honorable and Life-Giving Cross" he consecrated on September 2, 1661¹⁸. In the context of this combination, the crucifix-centered Kii Imagery represents Golgotha and appears as clear precedent for the creation of similar spaces and iconography in the New Jerusalem Monastery and Moscow Kremlin.

On June 3, 1656, ten days before Aleksei Mikhailovich granted Nikon permission to build Krestnyi Monastery, the patriarch purchased the site of Voskresenskii New Jerusalem Monastery. A clue to the location's future is found in the deed signed by Boyar Roman Boborykin which explained that the land contained "the village of Voskresenskoe (Voskresenskii) formerly the village of Savatovo"¹⁹. While it is unknown who renamed the village, Aleksei Mikhailovich set a clear precedent when, in autumn of 1653, during the founding of Iverskii Monastery, he renamed Lake Valdai "Holy Lake" and the village of Valdai "*Bogorodetsk*" [City of Mother of God], copying Emperor Constantine's legendary example of renaming Mount Athos "Holy Mount" and the City of Apollos "Ieres" [Sanctified]²⁰. Progress on the new foundation moved quickly with Nikon visiting frequently, joined sometimes by the tsar's household, and Aleksei Mikhailovich granting new territories²¹. When the wooden Church of the Resurrection was completed in October 1657, the tsar, clearly imitating Constantine's naming of the Jerusalem prototype, as well as his own precedents at Iverskii, deemed it "New Jerusalem"²². On April 27, 1658, construction began on the masonry Church of the Resurrection. Created "in the image" of the Jerusalem original founded by Sts. Constantine and Helen original, it contained a new replica of Golgotha which Nikon consecrated in connection with the celebration of "Dedication of the Temple of the Resurrection in Jerusalem" and the "Elevation of the Cross" in September 1662²³.

Arsenii Sukhanov's "Proskinitarii" (1653) was likewise crucial to the development of the Muscovite efforts to duplicate the Holy Land because it directly linked the sites of Salvation History as they appeared in his day with the sacred history of their creation commemorated in Metropolitan Makarii's *Great Menology*²⁴. In addition to providing painstakingly detailed descriptions of Golgotha and other holy places and the Orthodox rites practiced there, Sukhanov recounted the construction of the historical New Jerusalem in the fourth century. He focused on the "Church of Christ's Resurrection..."

the creation of pious and Christ-loving great Tsar Constantine, the first Christian tsar and his mother pious empress Helen”²⁵.

Sukhanov framed the creation of the Jerusalem church in terms of Helen’s discovery of the True Cross at Golgotha:

Helen came to Jerusalem and knelt by the tomb of Christ and found there the Life-Giving Cross of Christ beneath Mt. Golgotha... and she decided to found on this place a church... And the tomb of Christ as well as Golgotha where the life giving Cross stood were included within the church²⁶.

Linking the empress’s and her son’s deeds concerning the holy mount with the inception of the prototypical New Jerusalem, Sukhanov concluded that

on Golgotha... pious empress Helen, according to the advice of her son, the first Christian Emperor Constantine... erected a glorious church of outstanding beauty, in other words, *new Zion* and this church stands up to our day and holy tradition calls the church the mother of all churches, the house of the Lord²⁷.

The Golgotha imagery Nikon created in 1658 for the New Jerusalem Monastery’s “new Zion” combined the ideas found in Arsenii Sukhanov’s “Proskinitarii” with the successful discourse he articulated during the founding of Krestnyi Monastery through the combination of his crucifix-centered Kii Cross imagery and his *Gramota o Krestnom monastyre*. According to the earliest known description, the Golgotha imagery consisted of “two large icons to supplement [a] large cypress cross; on one are Tsar Constantine, great Tsar Aleksei Mikhailovich and great lord holy Patriarch Nikon, on the second piece of wood are Tsaritsa Helen, Tsaritsa Mariia Il’ichna and the pious Prince Aleksei Alekseevich”²⁸.

The new iconography expanded and refocused the associations the patriarch previously established between himself, the Romanovs, Constantine and Helen and his monastery-building program to include more fully Mariia Il’ichna and to introduce the tsar’s son and heir Aleksei Alekseevich, into the picture. Nikon elevated the importance of the image of Mariia Il’ichna as “New Helen,” originally cultivated during Patriarch Paisius of Jerusalem’s efforts, to gain Russian tsaritsa’s churchwardenship of the Jerusalem prototype in 1652, by representing the tsaritsa as having fulfilled her Byzantine predecessor’s dual roles as a divinely ordained imperial mother and creator-patroness. The empowering representation of Mariia In’ichna together with Helen and Aleksei Alekseevich concerned a matter of great contemporary significance as the tsaritsa’s capacity to produce a male heir had fallen in serious doubt. Almost immediately after Patriarch Paisius told Mariia that she would be “rewarded” for her charity by seeing the “earthly fruits of your womb [ascend] the throne of the great God-espousing Tsar Constantine to the rejoicing of your heart as St. Helen rejoiced,” her first son, Dmitrii, died (October 6, 1649).²⁹ Aleksei Alekseevich’s birth, five years

later, on February 5, 1654, may have been viewed as divine intervention and as replicating Helen’s “miraculous” conception of Constantine³⁰.

The Russian patriarch concisely related Helen’s being blessed with her son and her legendary discovery of the True Cross on Golgotha and building the Church of the Holy Sepulcher in the Empress’ address to the Cross.³¹ In the image, Helen holds a scroll reading:

Oh honorable Cross of Christ, I recognized the heavenly light during the conception of my son Constantine, and I raised you with my own hands from the womb of the earth at the advice of my son Constantine, and I erected in your honor a holy church³².

This string of events, attested to by Helen herself, represents an ideal paradigm, which Nikon upheld for Mariia Il’ichna and later female Romanovs to replicate. Given the visual representation of the royal women with heir to the throne and the text of Helen’s prayer, it follows that since Mariia, like her Byzantine predecessor, “miraculously” conceived a son, she ought to reenact the saint’s founding of the Church of the Holy Sepulcher by supporting Nikon’s replication of that prototype at New Jerusalem Monastery³³. In sum, the imagery established the monastery as a dynastic endeavor with imperial significance dependent upon female patronage performed in the image of St. Helen’s churchwardenship.

Nikon further specified the line of inheritance on the so-called “Elevation Cross” which he installed on Golgotha upon its consecration in 1662. On the cross, the patriarch inscribed a dedication to Aleksei Mikhailovich, the deceased Aleksei Alekseevich, and the then one-year-old Fedor Alekseevich, recognizing Fedor as heir to the Muscovite throne and Byzantine legacy³⁴. The patriarch’s replication of Golgotha with its Romanov-specific iconography supplied the ultimate context to recognize the Russian rulers as creators of their own “New Jerusalem” in imitation of Sts. Constantine and Helen. His instruction that the commemoration of the Byzantines’ creation of the Jerusalem prototype be celebrated on this new holy mount confirms these connections³⁵.

The *chin* (ritual practices), which Nikon formulated for New Jerusalem Monastery on October 23, 1660, largely followed the Jerusalem paradigms reported by Arsenii Sukhanov³⁶. In addition to detailing daily rituals and protocols for royal visits, Nikon prescribed the celebration of holidays in keeping with the monastery’s dedication to the Resurrection, namely Christmas, Holy Week, and Easter³⁷. The patriarch complimented these celebrations and supported his efforts to create an “image” of Golgotha in cooperation with the Romanovs, by including the September 14 holiday dedicated to the “Elevation of the Cross” in the monastery’s select ritualistic calendar³⁸. This purposely designed combination of holy space, iconography, and ritual proved especially attractive during Tsar Fedor Alekseevich’s reign in the context of the First Russo-Turkish War. In the meanwhile, however, the Golgotha at New Jerusalem became the source of accusations and a site of contestation.

THE NEW GOLGOTHA RIDICULED

The charges which Boyar Simeon Streshnev and Paisius Ligarides included in their polemics against Nikon on August 15, 1662, played significant role in shaping responses to Nikon's replication of Golgotha and New Jerusalem prototypes at New Jerusalem Monastery³⁹. Yet, the attacks are often accepted at face value⁴⁰. Reassessment of the sources reveals that the iconography-focused accusations are reactions to Nikon's anathematizing of Metropolitan Pitirim and Streshnev on the Sunday of Orthodoxy, in accordance with the *Synodicon*, six months earlier⁴¹. As Ligarides put it, "an anathema is like lightning, a curse is a double edged sword... If it be hurled with justice it blasts the guilty, but if undeservedly, it returns upon him who pronounced it"⁴². Fighting fire with fire, the Greek turned the authority of the *Synodicon* against Nikon and his New Jerusalem Monastery, attacking the legitimacy of the foundation's name and iconography in terms of the prototype-image relationship. This strategy is immediately evidenced in Streshnev's prompts. In the first, he pondered: "Nikon is now building a monastery and he has named it 'The New Jerusalem.' Is it well to dishonor the name of the Holy City?"⁴³ Referencing the *Skrizhal'* in the second, he asked: "Does not St. Germanus say that the prothesis figures Bethlehem, and the holy throne Christ's Sepulcher?"⁴⁴

Ligarides's arguments not only traced Streshnev's leads in asserting that Nikon dishonored the Jerusalem prototype, but went further by introducing for the first time the sensational claims that Nikon's New Jerusalem could signal the coming of the Antichrist in Russia. Answering the initial query, Ligarides declared:

O indignity! O extraordinary novelty! Not a new house, forsooth, but 'The New Jerusalem'! I hear too, O Nikon that thou art writing about that new Messiah whom the Jews expect, and whom they may hope to see come from a new Jerusalem. At a guess, then, there should be with you in thy New Jerusalem some mother of Antichrist?⁴⁵

In response to Streshnev's follow-up, the Greek affirmed the *Skrizhal'*, but contested Nikon's adherence to it and the decrees of the Ecumenical Councils, claiming:

Nikon's New Jerusalem is not a mere copy as from a pattern, but it is the very prototypical New Jerusalem itself and all other ecclesiastical institutions are antiquated... there exist no longer the New Jerusalem, nor the mother of churches, nor the chair of James the Lord's brother (Patriarch of Jerusalem)⁴⁶.

The allegations that Nikon "dishonored" and even eliminated the prototypical Jerusalem demonstrate that Streshnev and Ligarides understood Nikon's method of combining the authority of the Nicea Council and the *Skrizhal'* and co-opted it for their own ends. While convoluted, the charge that Nikon abused the image-prototype relationship was meant, as was later manifest in the judgements of the Patriarchs of Antioch and Alexandria, to incite the Greek hierarchy with the idea

that Nikon aimed to usurp the authority of the Jerusalem Patriarch⁴⁷. Considered in the context of the previous reply, the idea that New Jerusalem Monastery became the sole Jerusalem reinforces the notion that the Antichrist could appear in Muscovy.

Ligarides' account of his mission to Nikon at New Jerusalem Monastery on July 17, 1663 focused on the patriarch's connection with its replica of Golgotha⁴⁸. When he "arrived at the Monastery of the Resurrection, falsely called by him [Nikon] 'New Jerusalem'"⁴⁹, the Greek confronted Nikon, explaining; "I am from the true Jerusalem, in which the Saviour of all men shed abundantly his most pure blood, and by no means from thy falsely named Jerusalem which is neither new, nor old, but a third, perhaps of the Antichrist who is to come"⁵⁰. Thereafter, according to Ligarides, Nikon "ascended his false Golgotha" and stated: "For already ...has come the band of soldiers; Herod and Pilate; yea, and he also who may answer to the name Judas; there have also come the high priest [the Archbishop Joseph and the metropolitan Paisius] Annas and Caiaphas"⁵¹. In doing so, the patriarch allegedly "appl[ied] in all its details to himself the drama of the Lord's crucifixion, caricaturing absurdly and profanely the awful mysteries of the Passion calling himself most absurdly Jesus Christ"⁵². Thus, Ligarides contested the sanctity of the space depicting it and the events transpiring there parodies of the prototypes. By discounting the New Jerusalem Golgotha as a counterfeit, he presented Nikon as an imposter, or, even, an anti-Christ.

NIKON'S REPLIES

Nikon's retorts to Ligarides and Streshnev (1665) represent the patriarch's most developed verbal statements on the conception of the Voskresenskii Monastery as an icon of the historical New Jerusalem created by Constantine and Helen. Read in the broader contexts outlined above, the patriarch's reasoning appears not as simply "resorting to the theory of the image and the prototype" to defend his himself,⁵³ but as the latest development in a program of thought which clearly linked the authority of Seventh Ecumenical Council, the *Synodicon*, and the *Skrizhal'*⁵⁴ with the Byzantine — New Jerusalem paradigms commemorated in the *Great Menology*⁵⁵.

Nikon's responses to Ligarides summarized the divergent responses to the new monastery to that point. On the one hand, Nikon defended his position clarifying that he "cast no reproach on the old New Jerusalem if I call the Voskresenskii Monastery 'New Jerusalem'", because that the title began with the tsar, in imitation of St. Constantine, and it "pleased him the Great Lord, to call it by the name of 'New Jerusalem'"⁵⁶. On the other hand, the patriarch condemned Ligarides, because, "to the scandal of the people", he misinterpreted Scripture with the assertion that Antichrist could be in Russia at the monastery and discounted that notion at length⁵⁷. After rhetorically asking "does he sin then, if anyone to the glory of the Lord, out of love, builds a temple in the name of his holy resurrection,

after the likeness of the Church of the Resurrection which is in Jerusalem?”⁵⁸ Nikon reclaimed control over the *Synodicon* by transcribing its preamble and list of commemorations, including the passage focused on spiritual renewal:

The ‘substitute’ of Christ are those who have been redeemed by his death and have believed in him through the word of preaching and through the primary representations by which the great work of economy is made known to them that are delivered... Whence also the imitation of his sufferings spreads to his apostles... all who believe and preach, that is proclaim, the gospel by words in letters and other things in delineations and use these methods to one and the same good end⁵⁹.

By reprising the well-known canon from the celebration of the Triumph of Orthodoxy, Nikon reiterated not only the teaching that the creation of icons honors the prototype, but also that the same logic held true for church architecture⁶⁰. Moreover, the quotation turned the apocalyptic-based charge connecting the monastery with the Antichrist on its head by reasserting the redemptive promise of New Jerusalem, represented by the Church of the Holy Sepulcher and the holy spaces therein, including Golgotha. In conclusion, Nikon made another unmistakable return to the authority of the Seventh Ecumenical Council’s teaching on the prototype-image relationship, recalling:

It was the opinion of Basil the Great, that ‘by sacred images the mind should be elevated to the prototype.’ What sin can it be, if anyone takes a copy of any holy thing from its prototype? ... Or if in like manner, one makes a representation or copy of any of the holy churches or other sacred things built or made to the glory of God? Or ... after the likeness of Jerusalem itself for a *representation of that ever-to-be-remembered Jerusalem in which the Savior suffered for us* (my emphasis)⁶¹.

Thus, the patriarch validated the replication of the site of the crucifixion in specific.

In responding to the second set of charges, Nikon fused the teachings of St. Basil and St. Germanus⁶². Correcting and extending Streshnev’s references, he paraphrased the *Skrizhal’s* commentaries on the liturgy as a commemoration of Salvation history⁶³. Refuting the claim that his New Jerusalem Monastery antiquated Jerusalem and its patriarch, Nikon returned to the precedent of the Byzantine creators of the historical New Jerusalem: “to the glory of Christ our God a church is being built after the pattern of the holy church of the Resurrection which the pious empress Helen built, a model of which was brought to us by our brother the most holy Paisius of blessed memory, patriarch of the holy city of Jerusalem, God having sent him hither beforehand for this”⁶⁴. Therefore, neither Jerusalem nor the Holy Sepulcher vanished, “but only a model [was] made from them” following the Byzantine example⁶⁵. Finally, the patriarch reviewed the Seventh Ecumenical Council’s teaching on the conceptions of “image by

nature” and “image in likeness,” confirming that his monastery adhered to the later⁶⁶. While the Russian hierarchy tentatively accepted this thinking, the foreign patriarchs judging Nikon ultimately rejected it⁶⁷.

The published records of Nikon’s trial in December 1666 reveal that, following Ligarides, the Patriarchs of Antioch and Alexandria made New Jerusalem-related charges, including the replication and naming of “Golgotha,” the cornerstone of their case against the Russian Patriarch⁶⁸. It is, therefore, not surprising that the Greeks listed these charges, together with the notion that Nikon dishonored the Holy Land, in their final verdict against Nikon on December 12. They concluded that Nikon was: “building new monasteries and giving them unbecoming titles and the vain names New Jerusalem, Golgotha... making jest of divine things and dealing irreverently with holy things”⁶⁹. The charges were sharpened in reports of Nikon’s condemnation sent to Patriarch Nectarius of Jerusalem (1660–1669) and Dionisius of Constantinople (1662–1665)⁷⁰. In their message to Nectarius, the Greeks contended that “Nikon’s pride was so excessively swollen that he consecrated himself Patriarch of New Jerusalem. For he named the monastery which he was founding New Jerusalem, with all its environs, naming these the Holy Sepulcher, Golgotha...”⁷¹.

Although often accepted as the final judgement on Nikon and the replication of holy mount Golgotha and other sacred spaces at his New Jerusalem, the Greek patriarchs’ verdicts of 1666 were, in fact, soundly rejected by the Romanovs. While abandoned for about a decade, the royal family not only reembraced the monastery, but also accepted Nikon’s reiteration of the Byzantine—New Jerusalem paradigm inspired by the *Great Menology*, performing churchwardenship of the foundation in imitation of Sts. Constantine and Helen⁷². In doing so, they identified themselves with the replication of “New Jerusalem” and “Golgotha” and touted their likeness with the prototype(s). This began during the reign of Tsar Fedor Alekseevich (1676–1682) when the Golgotha Church became the premier site of royal pilgrimage and supplication at New Jerusalem Monastery⁷³.

Tsar Fedor Alekseevich, Aleksei Mikhailovich’s third son by Mariia, turned to Voskresenskii Monastery, in connection with his initial struggle for legitimacy and the First Russo-Turkish War (1676–1681)⁷⁴. According to Ioann Shusherin’s eyewitness account, the tsar took special interest in the foundation when his aunt Tatiana Mikhailovna:

told him about the construction of Resurrection Monastery and about the founding of the masonry church which the blessed [Nikon] established in the likeness of the Church of the Resurrection of Christ our God in the holy city of Jerusalem, inside which were the Savior’s sepulcher, Holy Golgotha and other signs of the saving Passions of our Lord⁷⁵.

A telling cluster of events suggests that Fedor began to develop his own Golgotha-centered New Jerusalem thinking in Moscow during the Easter season of 1678

immediately prior to the Russians' second campaign against the Turks around Chyhyryn. In this context, or perhaps earlier in 1678, Fedor commissioned Ivan Saltanov to paint a reproduction of the Kii Cross imagery, discussed above, for display the Moscow Kremlin Terem Palace⁷⁶. Nikon, it should be recalled, originally formulated this iconography during Aleksei Mikhailovich's war against the Poles in 1656 and used it together with his *Gramota o Krestnom monastyre* (1656) to promote the tsar's dual roles of defender of Orthodoxy and church builder in the image of Constantine. Feodor's affinity for the Kii Cross imagery clearly reflects the contexts of his own war against the Turks⁷⁷. As Isolde Thyret concluded, the Saltanov image "focuses on the emperor's success in battle as a function of his faith in God"⁷⁸. This is the case because, following the original Kii imagery, the painting features verbal addresses to the cross attributed to the Byzantine and Russian rulers based on *Great Menology* readings for September 14th celebration of the "Elevation of the Cross." Copying the prototype, Constantine's reads: "Oh most honorable Cross of Christ, as I saw you in the heavens, I entered the faith of Christ. Your ill-willed enemy Maxientius who did not believe in Christ, God's son, was defeated by you"⁷⁹. As in the original, Aleksei Mikhailovich's text reads "On honorable most Cross you are divine victory... You overcome infidels ... save those who ask for your protection"⁸⁰. Fedor's continued iconographic propagation this theme is manifest in his commissioning Ivan Saltanov to paint an image of "Emperor Constantine's vision" in the palace⁸¹.

Fedor's first interaction with New Jerusalem Monastery began in late July 1678, when he decreed that the monks pray for him and his success against the Turks before "the True and Life-Giving Cross that is in Golgotha"⁸². On August 10, immediately after "the most successful operation of the 1678 campaign"⁸³, Fedor commanded another ritual at the True Cross on Golgotha⁸⁴. According to the monastery donation book, the tsar ordered the monks to "pray for him and his health and victory over the Turks. The tsar was happy about defeating the Turks at Chyhyryn"⁸⁵. Thus, Fedor directly connected military victory with the adoration of the True Cross at New Jerusalem's Golgotha. Wishing to perform supplicatory worship at Golgotha in person, the tsar, ordered the monks to prepare for his visit⁸⁶.

Fedor arrived at the monastery for the first time on September 5, 1678 together with the entire royal household, including his step family (i. e. The future Peter I) and attended the Liturgy at "Life-Giving Cross in the masonry church that is named Golgotha"⁸⁷. There he experienced the replica of the holy mount and the Golgotha imagery which pictured his parents together with Sts. Constantine and Helen (and Nikon) as heirs to Byzantine legacy and identified his own place in that inheritance. The tsar most likely saw the dedication Nikon inscribed on the "Elevation Cross" that recognized him as Aleksei Mikhailovich's heir in direct line to Constantine. If this was the case, it makes sense that the cross-focused iconography stimulated the young tsar's attachment to the Golgotha church, the

celebration of the "Erection of the True Cross," and the exiled patriarch who created the imagery that documented Fedor's legitimacy and presaged the military victories he celebrated. In November, the tsar decreed the repair of monastery buildings and he returned there on December 5, 1678 in order to observe the Liturgy "at the Life-Giving Cross which stands on Holy Golgotha"⁸⁸. Immediately after that service he increased his patronage, granting Archimandrite Filofei and monastery salt extraction rights worth 2,000 rubles a year and gifts of liturgical vessels⁸⁹.

New military offensives against the Turks on the South Western frontier were paralleled by the tsar's aggressive pursuit of the Byzantine legacy through the New Jerusalem scenario. On the war front, 1679–1680 witnessed massive troop deployments which deterred Ottoman attacks against Kiev and across the Dnepr⁹⁰. Actions in the Spring of 1679 alone involved 150,000 Russian troops and Cossacks and included a counteroffensive of "lightening terror raids" on the right bank of the Dnepr, resulting in the creation of a lasting buffer zone between the Russian and Turks. In this context, Fedor associated his military success with the deeds of his byzantine predecessor described in the *Great Menology*⁹¹.

On September 13, 1679 Fedor, probably in commemoration of the "Dedication of the Temple of the Resurrection in Jerusalem," sent officials to New Jerusalem to describe its possessions and book collection⁹². As the main sanctuary of the masonry "Church of the Life-Giving Resurrection was incomplete, attention focused on "Golgotha, upon which Christ was crucified"⁹³. Thus, the survey of the iconography concentrated on the crucifix-centered Golgotha imagery, detailing its display for the first time. It reads:

Large cypress cross, in a *kiot* [icon case], upon which is carved an image of the crucifixion of our Lord God and Savior, Jesus Christ. Along the sides are painted the Most Pure Mother of God together with women holding myrrh and John the Evangelist and Loggin Sotnik... On the right of the kiot there is an image of Emperor Constantine, on the same image there is an image, in noble memory, of the Great Lord Tsar and Great Prince Aleksei Mikhailovich, sovereign of all Great, Little and White Russias in prayer and the former Patriarch Nikon. On the left side of the same kiot there is an image of Empress Helen, on the same image there is an image, in noble memory, of Lord Tsaritsa and Great Princess Mariia Il'inichna and Lord Tsarevich and Great Prince of all Great, Little and White Russias, Aleksei Alekseevich⁹⁴.

This original presentation of the imagery, compressed time and space, depicting the Romanov family in perpetual devotion to the Cross on Golgotha in the company of New Testament witnesses and Byzantine saints. The new qualification that it depicted Aleksei Mikhailovich and Mariia Il'inichna "in noble memory" further aligned them with the Byzantine predecessors. This thinking directly follows the *Synodicon's* teachings that equated representations in church

architecture with painted icons and recognized those who created churches in the image of prototypes, i. e., Church of the Holy Sepulcher, as worthy of “everlasting remembrance”⁹⁵.

Returning to the monastery in late November 1679, Tsar Fedor went directly to the “Church of the True Cross called Golgotha” to perform supplications, in the image of his father and St. Constantine⁹⁶. After surveying the repairs he ordered earlier, Fedor decreed the resumption of construction on the monastery’s masonry Church of the Resurrection which Nikon created “in the image of the Church of the Holy Sepulcher”⁹⁷. In response, Archimandrite German told the tsar that his renewed building of the church at the monastery in the “likeness of the original church built on the site of Christ’s passions [i. e. Golgotha]” gave the monks cause to “celebrate this with great festivities as the Israelites who, led by Moses... found the Promised Land”⁹⁸. On December 1, Fedor complemented the resumption of the New Jerusalem iconography with the permanent renewal of the monastery *chin* and *ustav*, “as it was during Holy Patriarch Nikon”⁹⁹. This action is especially noteworthy here because it reconfirmed the annual commemoration of “Elevation of the Cross” on Golgotha on September 14 — a celebration that appeared increasingly relevant given the course of the war against the Turks.

Fedor reconfirmed the perceived relationship between his military victory over the Turks with New Jerusalem’s Golgotha, journeying to the monastery to honor “Dedication of the Temple of the Resurrection in Jerusalem” and “Elevation of the Cross” on September 13–14, 1680¹⁰⁰. The visit adhered to the Nikonian *chin* that the tsar confirmed on his previous sojourn and focused on supplications before True and Life-Giving Cross on Golgotha. Following the ritual practice established by Nikon, Fedor celebrated Constantine and Helen’s deeds in the same space designed to connect him and his family with their Byzantine predecessors.

GOLGOTHA IN THE KREMLIN

At the same time Tsar Fedor showed favor for the Golgotha at New Jerusalem Monastery and resumed construction of the monastery’s replica of the Church of the Holy Sepulchre, he developed a new copy of the Jerusalem prototypes in the Moscow Kremlin Terem Palace¹⁰¹. Work commissioned in the Kremlin reflects the impacts of the Romanovs’ repeated visits to Golgotha and a desire to copy specific elements of its iconography. In some cases sacred objects, including life-sized crucifixes, were transferred from the monastery. In others they were created by artists and artisans who worked for Nikon at New Jerusalem, but were subsequently employed in the Armory Chamber.

In 1679, Fedor created a “Golgotha” in the Terem by transforming the corridor between the Churches dedicated to the Icon Made Without Human Hands and Holy Martyr St. Evdokia into a “cave” lined by alabaster columns in the middle of which was “stone mountain”¹⁰². On the mount, Fedor elevated carved cypress crucifix originally created by a certain “starets Ippolit” for New Jerusalem

Monastery¹⁰³. Facing Golgotha, the tsar constructed a replica of Christ’s Sepulcher, the ornamentation of which, including the surrounding 60 alabaster cherubs and 12 glass chandeliers, followed the description of the Jerusalem Church in Arsenii Sukhanov’s *Proskinitarii* (and preceded the replica of the sepulcher at New Jerusalem Monastery)¹⁰⁴.

On May 10, 1681, Fedor, completed the replica of the prototypical Golgotha (and its copy at New Jerusalem) by constructing an adjacent new church dedicated to the “Elevation of the Honorable and Life-Giving Cross” (known also as the “Church of the Crucifixion”)¹⁰⁵. The iconography of the carved cypress crucifix that the tsar “elevated” in the new church, like the one in the recently consecrated “Church of Life-Giving Resurrection,” copied the prototype in Nikon’s Golgotha in New Jerusalem Monastery¹⁰⁶. The display of Ivan Saltanov’s 1678 copy of the Kii Cross imagery above the new church’s altar mark unmistakable connections with the Golgothas at Krestnyi and New Jerusalem Monasteries¹⁰⁷.

Soon thereafter, in the early summer of 1681, Fedor had the Terem Church of the Blessed Martyr St. Evdokia, the iconography of which was continuously transformed in the image of the Jerusalem prototype since 1678, re-consecrated as the “Church of Life-Giving Resurrection”¹⁰⁸.

This symbolic reproduction of Golgotha and Christ’s tomb together under the same roof, realized the replication of the Church of the Holy Sepulcher founded by Constantine and Helen, that is “New Jerusalem,” in the Kremlin. Read in the context of the Treaty of Bakhchisarai (January 13, 1681), which ended the Russo-Turkish War and instituted a twenty year truce¹⁰⁹, the creation of this new sacred space confirms that Fedor conceived the campaign against the Turks as a victory gained through the power of the True Cross and that he responded by imitating the Byzantine precedents celebrated in Great Menology in the Terem Palace as well as at New Jerusalem Monastery. Still, Fedor and later Romanovs continued to identify closely with Golgotha at New Jerusalem Monastery and to rely on prayers and supplications made there¹¹⁰.

ROMANOV COMPARISONS OF JERUSALEM PROTOTYPES WITH THE NEW JERUSALEM IMAGES

Immediately after the consecration of the New Jerusalem Church on January 18, 1685, the Romanovs systematically compared it with the Jerusalem prototype and the Salvation and Byzantine histories that transpired there. On January 20, a decree issued in Tsars Ivan and Peter’s names ordered detailed survey of the monastery’s religious articles and imagery¹¹¹. Its descriptions of Golgotha largely copied the description ordered by Tsar Fedor in 1679 repeating exactly the description of the Golgotha Imagery¹¹². Thus, it advanced the notion of commemorating the images of Aleksei Mikhailovich and Mariia Il’ichna as being in eternal adoration of the Cross on Golgotha in the company of New Testament witnesses and Byzantine saints. Another survey ordered by the

Romanovs and completed on February 20, detailed the exact measurements and appearance of the new church and its likeness in comparison with the Church of the Holy Sepulcher based on Arsenii Sukhanov's "Proskinitarii"¹¹³. Directly citing that paradigm, it specified that "Mount Golgotha, according to the description in Jerusalem, is divided into two places. The first part come from the wall in the south side and this place is called "removal from the Cross" and the other place is called "Crucifixion"¹¹⁴. The report likewise qualified the replica at New Jerusalem, associating it with the "time of Empress Helen" and with what "Empress Helen did in Jerusalem"¹¹⁵. Even more precisely, it explained: "Holy Empress Helen sat here, at the time she was searching for the Cross of Christ"¹¹⁶.

Another description, completed on June 20, copied the texts inscribed throughout the church that designated and explained the significance of particular replicated spaces¹¹⁷. For example, the eyewitness who copied the inscriptions recalled: "I past stairs that led to Golgotha. These stairs are under an arch and on the right side on the wall is written, 'The mountain was split at the time when Christ cried and died on the cross. And now this hole along which the blood of Christ went to the head of Adam'"¹¹⁸. Adding another layer of significance to the site, the document recorded the text reading: "The Most Pure Mother of God stood on this place with other women during the crucifixion"¹¹⁹. Thus, it reveals clearly connections with the previous descriptions of the Golgotha imagery which explained that an image of "the Most Pure Mother of God together with women holding myrrh" were painted alongside the "large cypress cross... upon which is carved an image of the crucifixion of our Lord God and Savior, Jesus Christ" which occupied the adjacent space¹²⁰. This sophisticated combination of physical space, verbal texts and visual imagery epitomize the replication of place and sacred history on New Jerusalem's Golgotha and reconfirm their legitimacy and sanctity in the eyes of the late seventeenth Muscovite state and church and beyond¹²¹.

The appearance of the new "Homily on the Dedication of the Temple of the Resurrection in Jerusalem" and "Homily on the Elevation of the Precious and Life-giving Cross of the Lord" in Dmitri of Rostov's *Great Menology*, just a few years later in 1689 is highly significant in this context. Their introduction qualified and refined the central place of Holy Mount Golgotha in Russian Orthodoxy in general and the magnitude of its replications in Muscovy in specific. While beyond the scope of this study, it is necessary realize that the paragons of St. Constantine's and St. Helen's cross-inspired military victories and resulting creation of the prototypical New Jerusalem were embraced by later Romanov rulers including Peter I, Elizabeth I and Catherine II¹²².

This study examined the spatial icons of Golgotha and the related iconography created in Muscovy in the second half of the seventeenth century by exploring the religious and imperial ideals which inspired them. This program was conceived by Patriarch Nikon during the reign of Tsar Aleksei Mikhailovich,

based on commemorations of the Byzantines' exemplary deeds celebrated in the *Great Menology* on September 13 and 14 and qualified by the teaching of the *Synodicon* of Orthodoxy. Viewed from these perspectives, the creation of "new" Golgothas appear not only as replications of the prototype in Palestine, but also as the Romanovs' reenactment of Sts. Constantine's and Helen's creation of the original (historical) New Jerusalem. This process promoted the sacralization of both the male and female Romanov rulers.

The conclusions presented here complicate the idea that Nikon's replica of Golgotha and other sites in the Holy Land at New Jerusalem Monastery "shocked" contemporaries as "sacrilegious"¹²³. Contrary to the notion that the 1666 attacks on Nikon's monastery delegitimized the Russian conception of New Jerusalem, the study of Fedor's reign testify to the durable nature of the Golgotha-centered New Jerusalem scenario advanced by Nikon in the 1650s. The Fedor and family not only embraced the idea and the replication of Golgotha at New Jerusalem Monastery, but also expanded it with a new copy of the Holy Mountain in the Moscow Kremlin.. In sum, the creation of new Golgotha's appear as a source of religious and political legitimacy and reflect the ruling family's intense desire to live their spiritual lives in the New Jerusalem in adoration of the Cross in the image of their Byzantine predecessors.

NOTES

- 1 The Great Collection of The Lives of the Saints Volume I: September. Translated from the Slavonic edition published by the Christian Printshop of the Transfiguration Alms-House in Moscow in the year 1914 from the original compiled by SAINT DEMETRIUS of ROSTOV and published in Kiev / First English Edition. Transl. by Father Thomas Marretta. House Springs, MO: Chrysostom Press, 1994. P. 233. The quote continues "She found the precious Cross and Tomb of the Lord... and erected a great church which enclosed both within as single structure. For the spot where Christ was crucified is not far from the pace where He was buried, as Saint John says, 'Now in the place where He was crucified... a single church encompassed Golgotha and the Sepulcher of the Lord... it bore witness to the Resurrection of Christ, in as much as Christ died and arose at that place'".
- 2 Sluzhebnik. Moscow, 1655. P. 188; Skrizhal'. Moscow, 1656. Pp. 233–236, 310–317 329–336 and 739–742; Kain K. Before New Jerusalem. P. 210–211 and 221–225.
- 3 See Nadezhda Petrovna Chesnokova's detailed study "Ideia vizantiiskogo nasledia v Rossii serediny XVII veka" in: *Chesnokova N. P. Khristianskii Vostok i Rossiia: Politicheskoe kulturnoe vzaimodeistvie v seredine XVII veka*. Moscow: Indrik, 2011. Especially pp. 159–162, 167, 169–171, 178–180.
- 4 Kain K. 'New Jerusalem' in Seventeenth Century Russia: The Image of a New Orthodox Holy Land // *Caheirs du Monde Russee* 58/3 (July–September). P. 2017, 375–377, 365–366, 389–390, 393–395. On the notion that Nikon intended the monastery

- as an “image” or “icon” of the Holy Land see *Alexei Lidov*. *Novye Ierusalimy*. Perenesenie Sviatoi zemli kak porozhdaiuschaiia matritsa khristianskoi Kultury // *Novye Ierusalimy*. Ierotopiia i ikonografiia sakral’nykh prostranstv. Moscow: Indrik, 2006. P. 9; *Lebedev L.* Moskva Patriarshaia. Moscow: Veche, 1995. P. 140–144; *Zelenskaia G.* Sviatyni Novogo Ierusalima. Moscow: Severnyi palomnik, 2003. P. 23–25, 34; *Shmidt V. V.* Patriarkh Nikon. Trudy. Moscow: Izdatel’stvo Moskovskogo univ., 2004. P. 622–626; *Rowland D.* Moscow — The Third Rome or New Israel? // *The Russian Review* 55:4 (1996). P. 609–612. On the *Synodicon* see The Seventh General Council. The Second of Nicea held A.D. 787 in which the Worship of Images was Established / Trans. John Mendham. London: William Edward Painter, 1850; *Uspensky L.* Theology of the Icon / Trans. Anthony Gythiel and Elizabeth Meyendorff, 2 vols. Crestwood, NY: St. Vladimir’s Seminary Press, 1992, 1. P. 119–150; *Petukhov E. V.* Ocherk iz Literaturnoi istorii Sinodika. St. Petersburg: Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk, 1895. P. 61, explained that the *Synodicon* appeared in manuscript translation in Muscovy in the early fifteenth century and that the Slavonic text was first printed in Moscow in 1589, but not again until Nikon’s tenure in 1656 in *Postnaia Triod’* (Moscow, 1656). Both texts are published by *Petukhov*. P. 10–32 and 76–77, respectively. See also *Dergachev V. V.* Vselenskii sinodik v drevnei i srednevekovoi Rossii // *Drevniaia Rus’*, No 3 (2001). P. 17–29.
- 5 *Synodicon* in *Petukhov*. P. 19–20.
 - 6 Velikie minei chetii, sobrannye vserossiiskim mitropolitom Makariem. Sentiabr’, Dni 1–13. Moscow: Tip. Imp. Akademii nauk, 1668. P. 664–774. On the importance of the *Great Menology* in the Muscovite development of the New Jerusalem idea, see *Rowland D.* 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. P. 87–98; *Zelenskaia G.* Novyi Ierusalim pod Moskvoi. Aspekty zamysla i novye otkrytiia // *Novye Ierusalimy* / Ed. A. M. Lidov. P. 753–754.
 - 7 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. P. 106–111 and 132–136.
 - 8 Velikiia Minei Chetii, cols. 704–705, 724–726, 730, 750–755.
 - 9 Ibid., cols. 705–706, 727–729.
 - 10 Ibid., col. 706.
 - 11 *Kain*. Before New Jerusalem. P. 217–226.
 - 12 Nikon, Patriarch of Moscow and all Russia. Gramota o Krestnom monastyre. Moscow: Pechatnyi Dvor, 1656). I analyzed the Kii Cross imagery and “Gramota o Krestnom monastyr” more completely in “Before New Jerusalem”. P. 218–225. References to the pertinent scholarship are found therein. They include *Osipenko M.* Kiiskii Krest Patriarkha Nikona. Moscow: Podvor’ie Patriarkha Moskovskogo i vsea Rusi; Khram Prep. Sergiia Radonezhskogo v Krapivnikakh, 2000; *Gnutova S. V.*, *Shchedrina K. A.* Kiiskii krest, Krestnyi monastyr’, i preobrazhenie sakral’nogo prostranstva v epokhu Patriarkha Nikona // *Ierotopiia: Sozdanie sakral’nogo prostranstva v Vizantii i Drevnei Rusi* / Ed. A. M. Lidov. Moscow: Indrik, 2006. P. 691–94; *Gnutova S. V.* Kiiskii Krest // Patriarkh Nikon. Oblacheniia, lichnye veshchi, avtografy, vklady, portrety. Katalog vystavki / Eds. V. L. Egorov and E. M. Eukhimenko. Moscow: Gos. Istoricheskii Muzei, 2002. P. 72–75; *Pasternak O. P.* Ikonografiiia ‘Kiiskogo kresta’ i ego povtoreniia // *Original i povtorenie v zhivopisi* / Eds. I. E. Lomize et al.. Moscow: VKhNRTs, 1988. P. 47–60; *Zelenskaia G. M.* Prizhiznennye izobrazheniia sviateishego patriarkha Nikona, // *Nikonovskiiie chteniia*, 1, 9. See also *Sevast’ianova S. K.* Gramota Patriarkha Nikona o Krestnom Monastyre // *Stavrograficheskii sbornik*, 3 (2005). P. 336–403.
 - 13 RGADA, f. 1195 op. 4, ed. khr. 673, 7–8.
 - 14 *Nikon*. Gramota o Krestnom monastyre. P. 49–50.
 - 15 Ibid. P. 51. Constantine never founded this or any other monastery.
 - 16 Ibid. P. 51.
 - 17 RGADA, f. 1195, op. 6, ed. khr. 58 l. 7; Krestnyi monastyr’ osnovannyi patriarkhom Nikonom. 1894. Tip. E. Evdokhimova. P. 14.
 - 18 The most complete description of this iconography are found in RGADA 1195 op. 6 ed. Khr. 58 ll. 5–6, 10 ob–11ob.
 - 19 The deed is translated in *From Peasant to Patriarch. Account of the Birth, Upbringing, and Life of His Holiness Nikon, Patriarch of Moscow and All Russia* / Tr. and ed. Kevin Kain and Katia Levintova. New York: Lexington Books, 2007. P. 130.
 - 20 *Nikon*. Rai myslennyi. Iverskii Monastery, 1658. P. 29–33; Akty istoricheskie, sobrannye Arkheograficheskoiu komissiei, 5 vols. St. Petersburg: V Tipografii II-go Otdeleniia sobstvennoi Ego Imperatorskago Velichestva Kantseliarii, 1842) 4: 43–44, (No. 21); *Kain*. Before New Jerusalem. P. 186, 196; *Gnutova, Shchedrina*, 687–688, note the role of Mount Athos as a prototype for Iverskii.
 - 21 *Arkhimandrit Leonid (Kavelin)*. Istoricheskoe opisanie stavropigial’nogo Voskresenskogo, Novyi Ierusalim imenuemogo, monastyrja. Moscow, 1876. P. 512; *Sevastianova S. K.* Materialy k Letopisi zhizni i literaturnoi deiatel’nosti patriarkha Nikona. SPb.: Dmitrii Bulanin, 2003. P. 152–154.
 - 22 *Nikon*. Replies, 64; *Leonid*. Istoricheskoe opisanie. P. 6–7. See also, *Avdeev A. G.* Kto i kogda nazval Voskresenskii monastyr’ Novym Ierusalimom // *Nikonovskii sbornik* / Ed. A. G. Avdeev. M.: Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii gumanitarnyi universitet, 2006. P. 87–98; *Zelenskaia*. Novyi Ierusalim pod Moskvoi. P. 753–754.
 - 23 *Zelenskaia*. Sviatyni Novogo Ierusalima. P. 103, 290–291; *Zelenskaia*. Novyi ierusalim. P. 172; *Sevast’ianova*. P. 204–205.
 - 24 Proskinitarii Arsenii Sukhahova / Ed. Nikolai I. Ivanovskii. St. Petersburg: Tipografiia V. Kirshbauma, 1889 [Pravoslavnyi palestinskii Sbornik v. VII, vyp. 3]. The primary description of Golgotha is on p. 149–152. See also *Zelenskaia*. Sviatyni Novogo Ierusalim. P. 15–18, 24–25; *Kocheliaeva N.* ‘Proskinitarii’ Arseniia Sukhahova v kontekste stroitel’noi deiatel’nosti patriarkha Nikona // *Nikonovskie chteniia v muzee “Novyi Ierusalim”*. Sbornik statei / Ed. G. M. Zelenskaia. Moscow: Leto, 2005. P. 55–88.
 - 25 *Arsenii*. Proskinitarii. P. 141.
 - 26 Ibid. P. 127.
 - 27 Ibid. P. 125.
 - 28 *Perepissannaia kniga domovoi kazny Patriarkha Nikona* // ChOIDR. Moscow, 1852, reprint / Ed. A. I. Tsepkov; Istochniki istorii. Sochineniia Grigoriia Skibinskogo. Perepi-

- sannaia kniga domovoi kazny Patriarkha Nikona. Riazan: Aleksandriia, 2009. P. 459. See also *Leonid*. Istoricheskoe opisanie. P. 194–195. For an analysis of the Golgotha Imagery see *Zelenskaia*. Sviatyni Novogo Ierusalima. P. 35–36, 296–300; *Kain K.* Patriarch Nikon’s Image in Russian History and Culture. PhD diss., Kalamazoo, 2004. P. 48–53; *Kain*. ‘New Jerusalem’ in Seventeenth Century Russia. P. 383–384.
- 29 *Kapterev N. F.* Snosheniia ierusalimskikh patriarkhov s russkim pravitel’stvom. Pravoslavnyi palestinskii Sbornik. T. XV vyp. 1. St. Petersburg: Tipografiia V. Kirschauma, 1895. P. 151.
- 30 See *Thyrêt I.* Between God and Tsar. Religious Symbolism and the Royal Women of Muscovite Russia. Dekalb, IL: Northern Illinois University Press, 2001. P. 67–69. Thyrêt explained that, in Nikon’s iconography, “the theme of miraculous conception in conjunction with the Byzantine empress reflects the Muscovite perception that the wives and mothers of Orthodox rulers had a special propensity to function as receptacle of the divine”.
- 31 See *Arsenii*. Proskinitarii. P. 141 and above.
- 32 *Akhimandrite Amfilokhii*. Vypiska iz podrobnoi opisi imushchestva Voskresenskago Novoierusalimskago monastyria // Izvestiia Imperatorskago arkhologiskago obshchestva 4 (1863): col. 50.
- 33 This logic follows Nikon’s thought in *Gramota o Krestnom monastyre*. P. 59–51. See *Kain K.* Before New Jerusalem. P. 224–225.
- 34 RGADA F. 1625 Op. 1 D. 34 l. 13ob–14. See also *Zelenskaia Sviatyni Novogo Ierusalima*, 290–291.
- 35 RGB OR F. 579 No 10 73–74.
- 36 RGB OR F. 579 No 10. P. 51–54ob. Chin i ustav tserkovnyi Novago Ierusalima Voskresenskago monastyria kako predal sviateishii Nikon Patriarkh. The text of the “Chin i ustav...” is also found in RGB OR F. 579 No 239–286ob and *Shmidt*. Trudy. P. 752–785. Other copies are found in in *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 432–464; *Arkhimandrite Amfilokhii*. Opisanie Voskresenskoï novoierusalimskoi biblioteki. Moscow: Sinodalnaia Tipografiia, 1875, No. 17, 79–98. See also *Larin Vassa*. The Byzantine Hierarchal Divine Liturgy in Arsenij Suxanov’s Prokinitarij. Text, translation and analysis of the Entrance Rites. Rome: Pontificio Istituto Orientale, 2010.
- 37 RGB OR F. 579 No. 10. P. 67–71.
- 38 RGB OR F. 579 No. 10. P. 73ob–74.
- 39 *Palmer W.* The Patriarch and the Tsar, 6 vols.(London: Trubner 1871–1876, 1: 1–615 (hereafter *Nikon*, Replies). On Ligarides, see *Hionides H. T.* Paisius Ligarides. New York: Twain Publishers, 1972; *Wolfram von Scheliha*, Paisios (Pantaleon, auch: Panteleimon) Ligarides, Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon (Nordhausen, 2013) v. 34, cols. 1057–1070; *Charalampos K. P.* Paisios Ligaridis et la formation des relations entre l’Église et l’État en Russie au XVII^e siècle // *Cyrrilomethodianum* 2 (1972–1973): 77–85; *Ševčenko I.* A New Greek Source for the Nikon Affair: Sixty-One Answers Given by Paisios Ligarides to Tsar Aleksej Mixailovič // *Palaeoslavica* 7 (1999). P. 65–83.
- 40 See, for example, *Buseva-Davydova I.* On the Conception of Patriarch Nikon’s New Jerusalem Monastery // *Jerusalem in Russian Culture* / Eds. Andrei Batalov and Alexei Lidov. New York: Aristide D. Cacatzas, Publisher, 2005. P. 209–215; *Chumicheva O. V.* Solovetskoe vosstanie 1667–1676 godov. Moscow: OGI, 2009. P. 56–57; *Perrie M.* Moscow in 1666: New Jerusalem, Third Rome, Third Apostasy // *Quaestio Rossica*, No. 3 (2014). P. 75–85.
- 41 *Kain*. ‘New Jerusalem’ in Seventeenth Century Russia. P. 385–386.
- 42 *Nikon*. Replies, xxxi.
- 43 *Ibid.*, xxix.
- 44 *Ibid.*, xxix; *Skrizhal’*. P. 310–317, 329–336.
- 45 *Nikon*. Replies, xxviii.
- 46 *Ibid.* xxviii–xxix.
- 47 See below.
- 48 *Paisius Ligarides*. History of the Condemnation of Patriarch Nikon (1668). The Patriarch and the Tsar 3 / Trfns. William Palmer. London: Trubner, 1873 (Hereafter *Ligarides*, History of the Condemnation of Patriarch Nikon)
- 49 *Ligarides*. History of the Condemnation of Patriarch Nikon. P. 77.
- 50 *Ibid.* P. 79.
- 51 *Ibid.* P. 80.
- 52 *Ibid.* P. 80.
- 53 *Buseva-Davydova*. On the Conception of Patriarch Nikon’s New Jerusalem Monastery. P. 212. See also *Lebedev*. Moskova Patriarshaia. P. 15, and his adherents including Vorob’eva.
- 54 *Vorob’eva N. V.* Lichnost’ i vozzreniia patriarkha Nikona v otechestvennoi istoriografii. Omsk: Izdatel’stvo AHO VPO, 2007. P. 158–161, identified the New Testament references in Nikon’s *Replies*, but did not recognize the *Synodicon*’s place in the patriarch’s arguments.
- 55 It is noteworthy that at this time, in May 1665, Dutch Ambassador Nicolaas Witsen, viewed the Golgotha imagery the on Golgotha in New Jerusalem Monastery and recognized its significance in terms the Romanov’s connections with Emperor Constantine. See *Witsen N.* Moscovische Reyse 1664–1665 // *Journal En Aentekeningen*, vol. II // Eds. Th. J. G. Locher and P. de Buck. Amsterdam: Martinus Nijhoff, 1966. P. 277.
- 56 *Nikon*. Replies. P. 63–64.
- 57 *Ibid.* P. 64–74. Thus, Nikon acknowledged that some Russians associated his monastery with the Antichrist and thought the idea originated with Ligarides. *Vorob’eva*. Lichnost’ i vozzreniia patriarkha Nikona v otechestvennoi istoriografii. P. 392–393, cites the Biblical passages.
- 58 *Nikon*. Replies. P. 75. The idea that the monastery represented the “likeness,” but not the “nature” of the prototype, follows *The Seventh General Council*. The Definition of the Holy and Great Ecumenical Council. P. 196–197, 439–440.
- 59 *Nikon*. Replies. P. 75–76; *Synodicon* in *Petukhov*, Ocherk iz literaturnoi istorii Sino-dika, 17–20.
- 60 *Palmer*. The Patriarch and the Tsar 4: 345, n. 8.
- 61 *Nikon*. Replies. P. 77. See *The Seventh General Council*, “The Definition of the Holy and Great Ecumenical Council,” 196–197, 199. 218, 207, 363, 403, 439–440.

- 62 *Vorob'eva*. Lichnost' i vozzreniia patriarkha Nikona v otechestvennoi istoriografii. P. 161–162, charts Nikon's references to the Old and New Testaments.
- 63 *Nikon*. Replies. P. 78–79, referencing *Skrizhal'*, for example, p. 233–236, 310–317, 329–333.
- 64 *Nikon*. Replies. P. 81.
- 65 *Ibid*. P. 81.
- 66 *Ibid*. P. 88. See *The Seventh General Council*. P. 65–66, 169, 201 319, 364, 450, 499.
- 67 *Subbotin N. I.* Delo patriarkha Nikona. Moscow: Tipografiia V. Grachev i ko, 1862. P. 216–217; *Palmer*. The Patriarch and the Tsar 4. P. 624; *Kain*. 'New Jerusalem' in Seventeenth-Century Russia. P. 390–391.
- 68 *Gibbenet N.* Istoricheskoe issledovanie dela patriarkha Nikona, 2 pts. St. Petersburg: Tipografiia Ministerstva vnutrennikh del, 1882–1884. No 2: 352, and No. 12, 1061 No. 13, 1072, No. 16, 1087; *Ligarides*. History of the Condemnation of Patriarch Nikon. P. 430.
- 69 *Gibbenet*. Istoricheskoe issledovanie dela patriarkha Nikona, 2: No.15, 1093–1097; Arkheograficheskaiia Komissii: Delo o patriarkhe Nikone. St. Petersburg: Pechatano po opredeleniiu Arkheograficheskoi kommissii, 1897, No. 123, 447.
- 70 Delo o patriarkha Nikone, No.72, 306; No. 73, 308.
- 71 *Ibid*. No.72, 306.
- 72 *Kain*. Patriarch Nikon's Image in Russian History and Culture. P. 58–61.
- 73 For a useful overviews of Fedor's reign see *Bushkovitch P.* Peter the Great The Struggle for Power, 1671–1725. New York: Cambridge, 2001. P. 80–124; *Sedov P. V.* Zakat Moskovskogo tsarstva: tsarskii dvor kontsa XVII veka. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2008; *Soloviev S. M.* History of Russia. Vol 25. Rebellion and Refom. Fedor and Sophia, 1682–1689 / Trans. and ed. Lindsay A. J. Hughes. Gulf Breeze, FL: Academic International Press, 1989. P. 1–98.
- 74 Fedor, Aleksei's son, became tsar when his father died in January 1676. After his mother Mariia died on March 4, 1669, Aleksei Mikhailovich married Nataliia Naryshkina on January 22, 1671. Nataliia, Peter I's mother, and her family tried to gain influence and legitimacy to throne after Aleksei Mikhailovich died. As tsar, Fedor eliminated the Naryshkin family's influence in order to support his own position. See *Bushkovitch*. Peter the Great. P. 80–103 and *Sedov*. On the First Russo-Turkish War see, *Davies B. L.* Warfare, State and Society On the Black Sea Steppe, 1500–1700. New York: Routledge, 2007. P. 59–172; *Brown P. S.* Command and Control in the Seventeenth-Century Russian Army // Warfare in Eastern Europe, 1500–1800 / Ed. Brian J. Davies. Boston: Brill, 2012, especially p. 298–305; *O'Brien C. B.* Russian and Turkey, 1677–1681: The Treaty of Bakhchisarai // The Russian Review 12, No. 4 (Oct, 1953). P. 259–268. See also *Soloviev*, 42–45 and 53–61.
- 75 *Shusherin*, 89.
- 76 There is substantial literature on the Saltanov painting and its display: *Drevnosti Rossiiskago gosudarstva* [hereafter DRG], 6 vols. in 4. Moscow, Tipografii A. Semena: 1849–1853, No. 4 and 3–6; *Pasternak O. P.* Ikonografiia 'Kiiskogo kresta' i ego povtoreniia // Original i povtorenie v zhivopisi. Moscow, 1998. P. 47–60; *Kol'tsova T. M.* 'Krestovyi obraz' Kiiskogo Krestnogo' monastyria // Nauchno-issledovatel'skaia rabota v khudozhestvennom muzee. Arkhangel'sk, 1998. P. 14–30. *Thyrêt I.* Between God and Tsar. Religious Symbolism and the Royal Women of Muscovite Russia. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2001. P. 64–70. *Idem*. The Cult of the True Cross...; *Hughes L.* Sophia, Regent of Russia 1657–1704. New Haven, CN: Yale University Press, 1990. P. 138–139; *Zabelin I. E.* Domashnii byt russkikh tsarei v XVI i XVII stoletiiakh. 4th ed. Moscow, 1919. Reprint Moscow: Kniga, 1990. P. 88–89; *Shchedrina*. P. 10. See also *Novitskii A.* Parsunnoe pismo v moskovskoi Rusi // Starye Gody. July–September, 1909. P. 384–403; *Uspenskii A. I.* Tsarskii zhivopicets dvorianin Ivan Ievlevich Saltanov // Starye Gody. 1907. P. 75–86, especially 86; *Cracraft J.* The Petrine Revolution in Russian Imagery. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. P. 118–119; *Kain*. Before New Jerusalem. P. 218–225.
- 77 The replication of the Kii Imagery initiated by Fedor was associated with Russian rulers' mission against Ottomans thereafter. The popularity of the image in the late seventeenth and eighteenth century, manifest in the huge number of documented copies, reflects it the ongoing significance throughout the struggle. See *Pasternak*, 57. One of these copies was at New Jerusalem Monastery before 1706. See *Kavelin*. Istoricheskii Opisani. P. 299–300.
- 78 *Thyrêt I.* The Cult of the True Cross in Muscovy and its Reception in the Center and in the Regions. P. 251.
- 79 RGADA, f. 1195 op. 4, ed. khr. 673, 8 and DRG, 4: 4.
- 80 *Ibidem*.
- 81 *Uspenskii*. P. 80; *Zabelin*. P. 225. See *Rowland*. Moscow — The Third Rome or the New Israel? P. 206–207, on the significance of wall paintings in the Kremlin Palace as visual manifestation of the Muscovite rulers' conceptions (and representations) of the Byzantine inheritance and New Jerusalem/New Israel idea. See *Chesnokova*. P. 187–188, about Constantine imagery, including the emperor's vision of the cross.
- 82 *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 31. Fedor donated 50 rubles to the archimandrite and brethren in recompense. On the campaign against Turks in the summer of 1678 see *Davies*. P. 160–166.
- 83 *Davies*. P. 167–168, explains that "the most successful operation of the 1678 campaign was the August 3 assault on Strel'nikov Hill about a mile south of Chyhyryn". See also *Sedov*. P. 315.
- 84 *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 31.
- 85 *Ibid*. P. 31–32.
- 86 *Ibid*. P. 32.
- 87 RGB OR F. 579 No 10, 51ob–52; *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 32.
- 88 *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 35; *Vykhody gosudarei tsarei i velikikh kniazei Mikhaila Fedorovicha, Alekseia Mikhailovicha, Fedora Alekseevicha, vseia Russii samoderzhtsev (s 1632 do 1682) / Ed. Pavel Stroev*. Moscow: Tip. A Semena, 1844. P. 664.
- 89 *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 35.
- 90 *Davies*. 170–173.
- 91 *Vykhody gosudarei tsarei i velikikh kniazei*. P. 680, and *DR*, col 128–129.

- 92 Opis' tserkovnago i monastyrskago imushchestva... Voskresenskago, Novyi Novyi Ierusalim imenuemago monastyria, 1679 goda, po ukazu Tsaria... Fedora Alekseevicha Moskovskago i vseia Rossia // *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 190–221. The survey, 221, identified Arsenii Sukhanov's "Proskinitarii" in the monastery's book holdings.
- 93 Opis' tserkovnago i monastyrskago imushchestva... Voskresenskago, Novyi Novyi Ierusalim imenuemago monastyria, 1679 goda, po ukazu Tsaria... Fedora Alekseevicha Moskovskago i vseia Rossia // *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 193.
- 94 Ibid. P. 193–194.
- 95 Synodicon // *Petukhov*. P. 19–20 and above.
- 96 See *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 36. The ritual is described in GRB OR F. 579 No. 10, 73ob–74.
- 97 *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 36, 56–57, 60–61.
- 98 *Shusherin*. P. 91.
- 99 GRB OR F. 579 No. 10, 52.
- 100 *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 38–39, 144. In 1679–1680 a massive build-ups of the tsar's forces deterred Ottoman attack across the Dnepr on Kiev and by autumn of 1680 the Left Bank was secured. The "new Izium Line," completed in 1680, stretched 530 km, linked scores of fortified garrisons and extended Muscovite military colonization within 150 km of the Black Sea. Through this combination of achievements, concluded military historian Brian Davies, "the war aims of the greatest importance to Moscow were therefore achieved". *Davies*. P. 159–160, 170–172.
- 101 *Iavorskaia*. Sakralizatsiia, 1020, contends that Aleksei Mikhailovich planned to construct his own Golgotha in the Kremlin, but did not follow through. For useful insights on the Terem during the periods under consideration see *Thyrêt*. Between God and Tsar. Religious Symbolism and the Royal Women of Muscovite Russia. P. 131–138.
- 102 Trudy kommissii po osmotru i izucheniiu pamiatnikov tserkovnoi stariny g. Moskvy i Moskovskoi eparkhii, izdavaemye pod redaktsei predsedatelia kommissii A. I. Uspenskago 2: 53–54; *Zabelin*. P. 67–68; *Sobolev*. P. 388–389.
- 103 *Sobolev N. N.* Russkaia narodnaia reziba po derevu. Moscow: Svarog i Ko., 2000. P. 388–389; *Iavorskaia S. L.* Kalvarijskii krest Alekseia Mikhailovicha (K opytu kalvarijskogo stroitelstva v Rossii) // Problemy Rossijskoi istorii Vyp. XI. Moscow 2012. P. 275–276.
- 104 *Zabelin*. P. 63–64; *Arsenii*. Proskinitarii. P. 143–152.
- 105 *Protoirei N. Izvekov*. Moskovskaia kremlevskaia dvortsovaia tserkov vo imia Vozdvizheniia Chestnago kresta Gospodnia v XVII veke // Trudy kommissii po osmotru i izucheniiu pamiatnikov tserkovnoi stariny g. Moskvy i Moskovskoi eparkhii, izdavaemye pod redaktsei predsedatelia kommissii A. I. Uspenskago, 1: 1–3.
- 106 *Sokolova I. M.* Russkaia dereviannaia skulptura XV–XVIII vekov. Katalog. Moscow: Muzei-zapovednik "Moskovskii Kreml". 2003, No. 26 "Raspiatie". P. 153–159; *Sokolova*. P. 59; *Iavorskaia*. 'Shumaevskii krest'. P. 412–413; *Uspenskii*. Tsarskii zhivopisets dvorianin Ivan Ievlevich Saltanov. P. 85–86.
- 107 DRG 4: 3; *Pasternak*. P. 49; *Thyrêt*. The Cult of the True Cross in Muscovy. P. 238–240.
- 108 The final mention of the Evdokia Church in: Vykhody gosudarei tsarei i velikikh kniazeii. P. 698–699, appears under May 1. The first mention of the tsar's attendance at the Church of "Life Giving Resurrection" // Vykhody gosudarei tsarei i velikikh kniazeii. P. 701, dates to August 6. See: Bolshoi Kremlevskii Dvorts, Dvortsovaia tserkve i Predvornye Sobory. Moscow, Sinodalnaia tipografiia, 1916. P. 99–101; *Uspenskii*. P. 80; *Sokolova*. Novyi Ierusalim v Kreml. Nezavershonnyi zamysel tsaria Fedora Alekseevicha. P. 59.
- 109 *O'Brien*. P. 265–268; *Davies*. P. 171. See also *Soloviev*. P. 60–67.
- 110 On March 16, 1681, Feodor decreed a prayer service at Church of the True Cross and gave donations. On July 12, 1681, Fedor decreed prayers for his son Iliia at the True Cross Golgotha and donated 100 rubles. See *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 40.
- 111 Ibid. P. 222–250.
- 112 Ibid. P. 225–235.
- 113 It is noteworthy that Evfimii Chudovskii's translation of *Arsenii Kalluda*. Proskinitarii sviatykh mest sviatago grada Ieruselema. Venice, 1679, in 1686 reflects the same contexts and may also be connected. See Pamiatniki Drevnei Pismenosti 46 / Ed. Archimadrit Leonid (Kavelin) // Proskinitarii sviatykh mest sviatago grada Ieruselema na grecheskom iazyke napisal kritianin ieromohakh Arsenii Kalluda ... s grecheskago na slavianskii dialekt perevel Chudov monakh Evfimii v 1686 godu. St. Petersburg Tipographia Dobrodeeva, 1883. The description of Golgotha is on 24–27.
- 114 *Arsenii*. Proskinitarii. P. 149–150; *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 77–78.
- 115 *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 73.
- 116 Ibid. P. 73.
- 117 Podpisiam po mestam vntri velikiia tserki vnizu protivno rospisi Ierusalimskoi slovo v slovo // *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 81–92.
- 118 Ibid. P. 83.
- 119 Ibid. P. 83.
- 120 Opis' tserkovnago i monastyrskago imushchestva... Voskresenskago, Novyi Novyi Ierusalim imenuemago monastyria, 1679 goda, po ukazu Tsaria ... Fedora Alekseevicha Moskovskago i vseia Rossia // *Kavelin*. Istoricheskoe opisanie. P. 194–195, 243.
- 121 The projection of these ideas abroad is manifest in the publication of Johan Georg Korb eyewitness testimony in 1700. See *Korb J. G.* Diary of An Austrian Secretary of Legation at the Court of Czar Peter the Great. 2 vols / Trans. and ed. Count Charles Mac Donnell. London: Bradbury & Evans, 1863. Korb, 1: 127 and 2: 73, repeatedly referred to the monastery as "Jerusalem" and "New Jerusalem". Reporting on an a visit orchestrated by "the tsars ministers" 2: 15–16, he explained that "The church is large and very noble, pile sumptuously built by the Patriarch Nikon and, carried out exactly on the model of that on Mount Calvary in Jerusalem, represents every circumstance of Christ's passions (my emphasis).
- 122 The potential connections between and the formulation and exercise of Peter I's image as a "new Constantine" an Elizabeth's and Catherine's images as New Helen are the subject of a different studies of mine.
- 123 *Buseva-Davydova*. On the Conception of Patriarch Nikon's New Jerusalem Monastery. P. 213; *Perrie*. P. 83.

Кевин Кайн*(University of Wisconsin, Green Bay)***Sacri Monti и строительство «нового Иерусалима»:
Новая Голгофа в Московии семнадцатого века**

Как место распятия Христа, Голгофа заменила Ветхозаветную гору Сион, став самой священной «горой» христианства. Восстановление Истинного Креста и Голгофы Св. Еленой в четвертом веке, во времена правления императора Константина, было необходимо для создания исторического Нового Иерусалима. Строительство Константином и Еленой церкви над Голгофой и гробницы Христа, в свою очередь, заменило храм Соломона как новая Святая Святых и стало христианским прототипом. Создание новых пространственных образов в виде ново-иерусалимской церкви связано не только с выбором и значением святого места, но и с идеей исторического наследования знаменитому византийскому правителю. Эти архитектурные копии, как и первоначальное создание церкви на Голгофе, имели как политическое, так и религиозное значение.

В этом исследовании рассматривается создание русской Голгофы и связанная с ней иконография, созданная патриархом Никоном и семьей Романовых в Крестном монастыре, Воскресенском монастыре «Новый Иерусалим» и в Теремном дворце Московского Кремля во времена правления Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. Крестовая церковь Достопочтенного и Животворящего Креста, «Церковь Голгофы Нового Иерусалима» и «Церковь Животворящего Воскресения» Теремного дворца содержали копии крестов на каменных горах в натуральную величину (по образцу Иерусалимского оригинала) и сопровождалась репликами гробницы Христа. В моих работах исследуются тексты и контексты, которые формировали создание этих пространственных образов, особенно вдохновлявшие их религиозные и имперские идеалы. С одной стороны, эта статья рассматривает влияние литургических визуализаций истории Спасения, введенных в Скрижали (1656 г.). С другой стороны, она показывает связь новых Голгоф с политической византийского обновления в Московии и войнами против иноверных «врагов Креста» в 1650-х и 1670-х годах. Голгофа стала центром размышлений и одновременно топографии Нового Иерусалима в конце семнадцатого века в связи с двойным значением креста как «оружия спасения» и «оружия христианской власти» / источником военной победы. Таким образом,

строительство Голгофы было отчасти мотивировано желанием показать семью Романовых приемниками византийского наследия и в этом качестве подчеркнуть обязательства Романовых защищать истинную веру и покровительствовать церковному строительству.

Идеи, стоящие за пространственными иконами Голгофы (и Иерусалимской церкви, построенной над ней), заложены в двух важных текстах, посвященных византийским прецедентам. Во-первых, это ежегодное празднование учения Седьмого Вселенского (Никейского) Собора (787 г.), предписанное Синодиком в первое воскресенье Великого поста. Синодик приветствует «тех, кто верит и обосновывает свои слова писаниями и свои дела с образами», приравнивая представления в церковной архитектуре к расписанным иконам и признавая тех, кто создал церкви по образу священных прототипов, например, Храма Гроба Господня, как достойных «вечного поминания». Во-вторых, это праздник 14 сентября, основанный Константином и посвященный «Возвышению Креста». Согласно русской традиции, канонизированной в Великой Четьи минеи, легендарное видение Креста Константином и, как результат, его военные победы стали началом важных событий, в том числе видения его матери Елене Истинного Креста и Голгофы, что привело к построению Храма Гроба Господня, который византийский император считал «Новым Иерусалимом». Российские торжества по поводу византийских праздников следуют учению Синодика в отношении увековечения памяти церковных строителей. Они мотивируют и оправдывают строительство Никоном и Романовыми «Новых Голгоф» и «Новых Иерусалимов». Таким образом, помещенное в более широкий имперско-политический контекст создание Голгофы в Московии середины XVII в. является не только повторением прототипов Святой Земли, но и строительством Романовыми оригинальной исторической конструкции для их собственных политических целей. Этот процесс способствовал сакрализации как мужской, так и женской линии Романовых.

Выводы статьи помогают лучше понять, почему копирование Никоном Голгофы и других объектов Святой Земли в Ново-Иерусалимском монастыре «потрясло» современников как «святотатство». Вопреки представлениям, что атаки 1666 года на монастырь Никона делегитимизировали российскую концепцию Нового Иерусалима, исследование политики царя Федора Алексеевича свидетельствует о прочном характере заложенной Никоном в 1650-х годах первоначальной концепции Нового Иерусалима, ориентированного на Голгофу. Федор и его семья не только приняли идею копирования Голгофы в Ново-Иерусалимском монастыре, но и расширили ее новой копией Святой Горы в Московском Кремле. В целом создание новых Голгоф предстает как источник религиозной и политической легитимности и отражает стремление правящей семьи жить своей духовной жизнью в Новом Иерусалиме по образу их византийских предшественников.

Г. М. Зеленская

Святые горы в монастырях патриарха Никона

В иконографическом и иеротопическом творчестве патриарха Никона особое место занимают Святые горы. Иверский монастырь на Валдае, Крестный на Кий-острове и Воскресенский в Новом Иерусалиме под Москвой соединяют образы Святой Земли, Святого Афона и Святой Руси в икону Царствия Небесного, Иерусалима Горнего. Сакральное пространство этих монастырей, занимавшее вместе с вотчинами и приписными обителями огромные территории, создавалось посредством ландшафта, топонимов, зодчества, священных изображений, надписей, реликвий и представляло собой те «богодухновенная повествования», которые, предлагая «чувственным зеницам чувственная писания», доставляют «мысленному уму сих сокровенный разум»¹. «Писаниями» служили все материальные объекты — как природные, так и художественные. Их иконографические и пространственно-топонимические сопоставления слагаются в символический «текст» и часто имеют вербальные аналоги. Статья рассматривает семантические и символические мотивы горы в патриарших монастырях начального периода их истории — с начала 1650-х до середины 1660-х гг. (ил. 1).

СВЯТЫЕ ГОРЫ НОВОГО АФОНА.

ИВЕРСКИЙ СВЯТООЗЕРСКИЙ МОНАСТЫРЬ

Стремление к синтезу образов Святых гор прослеживается уже в Иверском монастыре на Валдае, основанном в 1653 г. Афонская тема, будучи главной, обусловлена посвящением обители и соборного храма Иверской иконе Божией Матери. Окрестности обители осмысляются как новый Афон, удел Пресвятой Богородицы, что выражается в топонимах, именующих озеро Валдай Святым,

Святые горы в монастырях патриарха Никона

1. Патриарх Никон с видами Крестного и Воскресенского монастырей. Фрагмент портрета. Начало XX в. Музей «Коломенское»



2. Иверский Свято-озерский монастырь на Валдае. Собор в честь Иверской иконы Божией Матери. Фото нач. 2000-х гг.



а село Валдай — Богородским. Сборник «Рай мысленный», изданный в монастырской типографии, подчеркивает охранительное значение Иверской иконы для всего Афона и связывает с топосом горы как символом высоты духовной всю историю ее обретения. Отшельник Гавриил, избранный Царицей Небесной для перенесения на берег пришедшей по морю иконы, молился Богу «на высочайших местех горы». Подняв образ, он шел с ним «верху вод». Когда же икона, поставленная

в алтаре храма, обреталась, к недоумению братии, «верху врат монастырских на стене града», Матерь Божия явилась Гавриилу со словами: «Аз не приидох хранима быти от вас, но наипаче да буду Аз Хранительница ваша не токмо в настоящем, но и будущем веце, елице убо монаси жителствовати будут в сей горе со страхом Божиим и благоговением»².

В августе 1656 г. Антиохийский патриарх Макарий совершил чин водружения крестов на месте престолов соборного храма Валдайского монастыря. Главный их них был посвящен, как и на Афоне, Успению Пресвятой Богородицы, второй — свт. Филиппу, митрополиту Московскому, третий — прав. Иакову Боровичскому³. Однако 16 декабря того же года патриарх Никон освятил храм в честь Иверской иконы «Портаитиссы», сохранив преемственность с первой деревянной церковью обители⁴ (ил. 2).

Иконографическая программа соборного иконостаса отражала посвящение храма Матери Божией и Её чудотворному образу, списки которого свидетельствовали о Небесном покровительстве Пресвятой Богородицы православному народу и монашеству Великой, Малой и Белой России. Иверская икона помещалась в местном ряду иконостаса слева от Царских врат. Тема Похвалы Богородицы, воплощенная в акафистной иконографии центральной иконы пророческого чина⁵, являла в лице Матери Божией органичную связь Святой Горы со Святой Землей, что отражает «Слово похвално Пресвятей Богородице» в «Рае мысленном»: «...со Даниилом да видим и со Аввакумом гору, из нея же камень Жизненнаго источника отсецется, и основание бысть, на сионских церковных Горах, да усмотрим же небесную райскую и пророком древле виденную во образе дверь, юже паче всех селении Иаковлих, яко Врата суца сионя, Всех содетель возлюбви». Далее обоснована преемственность благодати, полученной от Афона Святоозерским монастырем как новым Сионом. Богородица «любит освященная Ей места святая и афонскую гору, и назирает своих и сына Ея избранных чад, спешит же ся отити от богомерских махметов содержащи закон: подвижесе к России идеже прославляется сама по всей земли, и ея Единородный сын освящает себе место подобное оному, избра аки Второго сиона жилище на святом Езере свой Божественный храм, новосозданный в тоя пречистое имя монастырь иже иверский по иверской иконе чудотворной реченной ипортаитиси»⁶.

Библейская история Сиона изложена иером. Арсением (Сухановым) в «Проскинитарии», где новым Сионом именуется храм Гроба Господня⁷. В иконографии Иверского иконостаса образ нового Сиона как Голгофы и Церкви Христовой был воплощен в апостольском Деисусном чине и в завершении пророческого ряда Крестом с Распятием и предстоящими. Композиция, дополненная у основания круглыми иконами «Несение Креста» и «Снятие с Креста», воспроизводила пирамидальную форму Святой Голгофы.

Ново-Духов монастырь в Боровичах

Тема Святой Земли развивалась в вотчинных владениях Валдайской обители, где на расстоянии около 40 км к северо-западу находился пожалованный ей царским указом 1653 г. Боровичский Свято-Духов монастырь⁸. Он был известен нетленными мощами прав. Иакова, чудесным образом принесенными к Боровичам в 1540 г. по реке Мсте на льдине во время весеннего половодья. Патриарх Никон благословил перенести мощи святого в Иверский монастырь и дополнить «Рай мысленный» Словом о его чудесах.

Сведения о земной жизни прав. Иакова «мановением Божиим утаися», что, как отмечает Слово, не случайно: святые «не долняго, но горняго отечества ищут, не земнородным, но небородным племенем хвалятся... и не в земном, но в небесном граде вечно жителствовати тщатся»⁹. Лишенный индивидуальности облик праведника являет обобщенный образ жителя нового Сиона. Это соответствует почитанию св. Иакова в монастырях патриарха Никона и объясняет устройство в Боровичах Ново-Духовой обители. В 1664 г., когда началось возведение каменного собора, здесь уже находились деревянные кельи, хлебня и поварня, обнесенные оградой с надвратной церковью во имя прав. Иакова, где стояла рака с частью его мощей¹⁰. Посвящение строившегося храма Сошествию Святого Духа на апостолов не оставляет сомнений в том, что обитель знаменовала Сион. «Проскинитарий», излагая историю этого символа Святого Града, связывает его, ссылаясь на Слово свт. Епифания Кипрского о житии Пресвятой Богородицы, с местом дома Иоанна Зеведеева, где совершилось и Сошествие Святого Духа в «день пятидесятный»¹¹, и Успение Матери Божией.

Характерно, что именно надвратная церковь новой обители была посвящена прав. Иакову. «Гражданин нового Сиона» — это «воин Христов», взлетевший, подобно ласточке, «на небесную Господню вечнаго блаженства гору»¹² и пребывающий там как «мысленный финикс» Небесного Вертограда¹³ (ил. 3).

Изобразительные и вербальные метафоры «Рая мысленного» близки иеротопическим образам всех патриарших монастырей и позволяют включить надвратные церкви в свой синонимический ряд. Матерь Божия «Портаитисса» — и Дверь, и Хранительница дверей Царствия Небесного, Она «скверным и нечистым възбраняет вход»¹⁴; прав. Иаков — страж, привратник Града Горнего. Это сопоставление прослеживается в агиотопонимике надвратных деревянных церквей Крестного и Ново-Духова монастырей. Первая была освящена 1659 г. В честь Иверской иконы Божией Матери¹⁵, вторая, как сказано ранее, — во имя Иакова Боровичского. Параллель обусловлена и тем, что явления иконы Богородицы на море у Святой Горы и дубовой колоды с мощами прав. Иакова на реке Мсте у Боровичей совершились во Вторник Светлой седмицы и празднуются Церковью в один день.



4. Холмы Валдайской возвышенности

БОГОРОДИЧНЫЕ МОНАСТЫРИ БЛИЗ НОВГОРОДА И ВАЛДАЯ

Пространство нового Афона как удела Матери Божией включало еще два монастыря, приписанных к Иверскому в 1654 г.: Короцкий Покровский и Лисицкий Рождества Богородицы¹⁶. Обе обители находились в холмистой местности. Первая — на Валдайской возвышенности, в 6 км к югу от Валдая, вторая — на Лисьей горке, в 7 км от Новгорода. С Лисицким монастырем связана в новгородских пределах традиция общежительного монашества, пришедшая сюда со Святой горы. «Из Жития преп. Арсения Коневского известно, что этот инок, пострижник Лисицкого монастыря, в конце XIV в. привёз с Афона Устав монастырский, а из приписки к Тактикону Никона Черногорца 1397 г. — что оригинал этой рукописи доставил оттуда же лисицкий игумен Иларион»¹⁷.

По-видимому, данные монастыри осмыслялись Патриархом Никоном в системе промыслительно «предуготованных» в России образов Святой Горы, чему способствовало их Богородичное посвящение, исторические связи с Афоном и расположение «на горах».

3. «Святой Иаков Боровицкий чудотворец». Гравер Паисий. «Рай мысленный». Типография Иверского монастыря, 1659



5. Святая Гора Афон

ГАЛИЛЕЙСКАЯ ПУСТЫНЬ

Духовную связь Афона со Святой Землей отражала на холмах Валдайской возвышенности Галилейская Троицкая пустынь, основанная патриархом Никоном близ деревни Гурылево (Вельё) в Щученской волости Деревской пятины на берегу озера Вельё, в 30 км к юго-западу от Иверского монастыря. Палестинский топоним соответствовал хозяйственному назначению Пустыни, насельники которой занимались рыболовством. Озеро Вельё, одно из крупнейших на северо-западе России, по масштабу сопоставимо с Генисаретом. Подобно Галилейскому морю, оно простирается с севера на юг, его протяженность — 25 км, глубина — до 42 м. Протяженность Генисарета — 23 км, максимальная глубина — 45 м.

Осенью 1659 г. патриарх Никон привез в Галилейскую пустынь из Иверского монастыря литургический набор и, вероятно, тогда же освятил церковь в честь Живоначальной Троицы. Посвящение престола знаменательно в местности, символизирующей Галилею, где, согласно Евангелию, дважды совершалось Богоявление. У озера Вельё, в том числе и посреди одноименной деревни, возвышались 10-метровые дохристианские кур-

6. Кий-остров

ганы-могильники, напоминающие гору Фавор, на вершине которой апостолы, «Троичным озаряеми светом», увидели Преображение Господне. Святейший Никон, любивший и неустанно обустроивавший Иверский монастырь, уподоблял его благодать именно Фавору. «Хотел бы воистину и аз, смиренный, с Петром, и Иоанном, и Яковом присно глаголати: добро есть нам zde бытии, и сени сотворены есть»¹⁸, — писал он (ср.: Мф. 17: 4).

Троицкую пустынь и Ново-Духов монастырь объединяла тема Святой Пятидесятницы. Ближние и дальние окрестности Иверского монастыря, знаменовавшие новый Афон и новый Иерусалим, предназначались для подвижнического жития, в том числе — на холмах Валдайской возвышенности, что было озвучено в молитве, прочитанной патриархом Никоном перед началом строительства каменного Иверского собора: «Спаси Господи и помилуй братию нашу, иже благоволят окрест святых сея обители: во островах, в пустынях и горах и в пещерах Христа ради»¹⁹ (ил. 4).

КРЕСТНЫЙ МОНАСТЫРЬ НА КИЙ-ОСТРОВЕ

Образы нового Афона и нового Сиона зримо присутствуют в Крестном монастыре, где их сочетание с образами Святой Земли сконцентрировано на малом, площадью



7. Крестный монастырь на Кий-острове. Собор Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня

около 0,5 км², пространстве Кий-острова. Вытянутость с севера на юг, гранитные скалы высотой до 25 м, обрывистые каменные и пологие песчаные берега, обильная и разнообразная растительность сближают Кий с Афонном (ил. 5–6).

В Грамоте о Крестном монастыре патриарх Никон именуется его по-гречески Ставрос и указывает на первообраз — Ставрос «во святой Афонстей горе», возведенный императором Константином²⁰. Главная святыня Кийского Ставроса — кипарисовый Крест, изготовленный в 1656 г. В меру Креста Господня, — был храмовым образом монастырского Крестовоздвиженского собора и синтезировал семантику трех Святых гор: Сиона, Афона и Голгофы (ил. 7–8).

Частицы мощей в Кресте-реликварии, числом более трехсот, серебряные иконки с гравированными изображениями около ста угодников Божиих, шесть резных афонских крестов с образами Господских и Богородичных праздников представляют собой лицевой Месяцеслов, скомпонованный по чинам святости (ил. 9). В средокрестии находился утраченный ныне ковчег с частью Животворящего Креста, частями Кро-



8. Кийский Крест. 1656 г. Церковь прп. Сергия Радонежского в Крапивниках. Москва

9. Кийский Крест. Фрагмент вертикального дерева с частицами мощей, иконками святых и афонским резным крестом. 1656 г.



ви и Ризы Господней, Млека Пресвятой Богородицы, крови св. Иоанна Предтечи и ап. Павла. Вокруг этого иерархического центра сгруппированы иконки и частицы мощей апостолов, затем, лучеобразно, — святителей и священномучеников, далее, на концах, — великомучеников, мучеников, преподобных, праведных, благоверных князей и святых жен. Это образ Собора Всех святых, «Церкви Сионстей», которая, по словам сочинения о патриархе Никона конца XVII в., «от всех язык собрася Христом... и от пророк убо предосновася, от апостолов же создася, и от кровей мучеников, и от трудов иерархов и постников украсися, и утвердися, и явися совершена»²¹

16 ковчегцев в виде звезд обрамляют части мощей неизвестных святых и паломнические евлогии Святой Земли. Палестинские реликвии, отобранные по принципу семантических параллелей, материализуют полноту пространства и времени Священной истории. Помещенные на вертикальной оси Креста, они создают образ духовного восхождения человечества от Ветхого Завета к Новому. Частям жезла Моисеева и камня «от трапезы, на ней же Авраам Троицу угости»,

расположенным внизу, соответствовали находившиеся в ковчежцах части Животворящего Креста и «камень Гроба Господня» в центре «титла».

Трапеза Авраама — ветхозаветный прообраз Евхаристии, престол христианского храма — символизирует Гроб Господень, на котором в Иерусалиме совершается Божественная литургия. Частица этой святыни, вознесенная на верхнюю перекладину Креста, воплощает тему Воскресения Христова, отражает значение Гроба Господня как престола Царя Небесного и знаменует Этимасию, обозначая в иконографической программе реликвария эсхатологическую тему Страшного суда и, вместе с тем, — Царствия Небесного²².

В монастырском соборе Крест находился «противо праваго клироса в киоте... в верх три стопы ступить. А то все место и стопы покрыто сукном красным и синим»²³. Резной киот с изображениями и надписями обрамлял пространственную композицию, где по сторонам Креста помещались иконы св. равноап. Константина, царя Алексея Михайловича и патриарха Никона (слева), св. равноап. Елены и царицы Марии Ильиничны (справа). Крест был ориентирован по странам света так же, как на исторической Голгофе, которую в данном случае символизировал трехступенчатый постамент. Тема Распятия, воплощенная в реликвиях Страстей Господних, звучала в молитве, начертанной на киоте: «...Радуйся, Кресте всечестный, Кровию Христа Бога окропленный. Радуйся, Древо треблаженное, на краниеве месте насажденное»²⁴ (ил. 9).

Положение святыни в пространстве храма обусловило размещение в крестном древе палестинских реликвий соответственно топографии мест, откуда они происходят. Части Гроба Господня и Гроба Матери Божией помещены на вертикальной оси Креста, знаменующей Иерусалим и Елеон. Вифлеем, «гора присенная, в ней же вертеп»²⁵, находится к югу от Святого града, Сорокадневная гора — к северу; камень пещеры Рождества Христова врезан в южный, а камень пещеры, где Господь молился 40 дней, — в северный конец центральной перекладины. Таким образом, иеротопия Кийского Креста включает горы Святой Земли как реальные объекты молитвенного поклонения, что давало патриарху Никону право утверждать: «аще кто с верою восхощет к тому животворящему Кресту на поклонение приити, да не мнее к тому... благодать дастся, якоже путешествующим во святая Палестинская места»²⁶.

В написанной на киоте молитве Кресту звучала тема Второго пришествия и Страшного суда: «Сподоби же мя ясно тя зрети, егда на тебе Распныися придет всем судити, Христос Бог...»²⁷. Эсхатологический аспект пространственной иконы подчеркивал цвет сукна, которым были обиты ступени, знаменующие Голгофу. Сочетание красного и синего символизировало землю и небо, что соответствовало тексту еще одной молитвы, обращенной к Кресту, — в надписи на свитке царя Константина: «...Егда же во второе

пришествие Владыку Христа имаши пред явити, сподоби чтущих одесную нелицемернаго Судии стати и радостно на небеси ликovati»²⁸.

С темой Иерусалима Горнего связано устройство хор в основании барабанов центральных куполов Иверского и Кийского соборов²⁹. Пение над сводами церкви знаменовало славословие Бога Силами Небесными и уподобляло храм горе.

Образы Святых гор в иеротопии Крестного монастыря полисемантически, их синтез прослеживается в ландшафте и агитопонимике обители, в иконографии и реликвиях Кийского Креста, создавая общее сакральное пространство с Иерусалимом, Афоном и, что в условиях церковной реформы было особенно важным, с другими патриаршими монастырями. Освящение надвратной церкви Кийского Ставроса в честь Иверской иконы Божией Матери — это знак духовного единства русского северного монашества с восточно-христианским миром. Безлюдный остров в Белом море, к скалистым берегам которого штормовые волны принесли в 1639 г. «малый кораблец» будущего патриарха, был просвещен благодатью Креста Господня и храним Пресвятой Богородицей, отверзающей верным «двери райские».

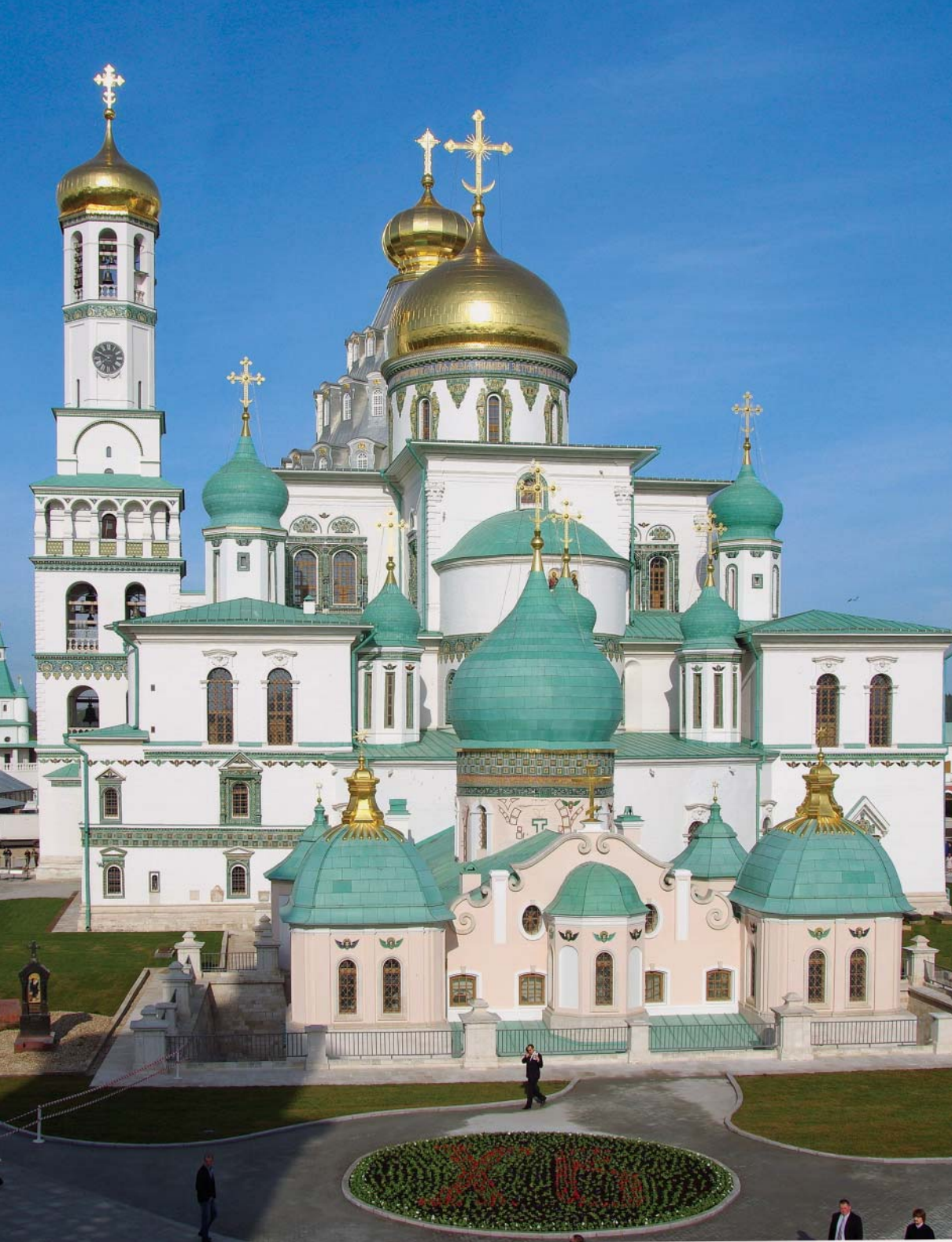
Надвратные храмы Крестной и Ново-Духовой обителей являли собой семантическую параллель. Подобно городским вратам, увенчанным церквями, они отражали представление об иноческой обители как Граде Небесном и, вместе с тем, напоминали параклисы афонских пирг, древнейшим из которых был храм во имя иконы Божий Матери Портаитиссы в Святогорском Ивионе³⁰.

ВОСКРЕСЕНСКИЙ МОНАСТЫРЬ НОВОГО ИЕРУСАЛИМА СВЯТЫЕ ГОРЫ РУССКОЙ ПАЛЕСТИНЫ

Всем монастырям патриарха Никона присуще сочетание умозрительных и видимых воочию образов. Максимального воплощения обе тенденции достигли в Новом Иерусалиме, где были использованы не только зодческие и художественные средства выражения богословских идей, но и природные условия, воистину «предьготованные» для создания пространственной иконы Святой Земли.

На территории, принадлежавшей Воскресенскому монастырю, доминируют три возвышенности: в центре — Сион, на котором стоит обитель, к востоку от него — Елеон, к северу — Фавор. Все топонимы упоминаются в письменных источниках XVII в.

Холм Сион — крутой берег реки Истры, переименованной в Иордан; был очищен от леса, окружен рвом и частично подсыпан. Опись 1685 г. отмечает, что деревянная монастырская ограда с башнями «ставлены по каменному валу»³¹. Открытые археологами участки этого вала, выложенные «из дикого полевого камня»³², соотносятся с «Прокинитарием»: «Град Иерусалим...



10. Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря.

стоит на горе высоко, на камени на диком... На горе Сион создан бысть град Иерусалим»³³.

Холм Фавор с церковью Преображения в одноименном селе знаменовали Галилею. Округлую, поросшую лесом возвышенность объединяет с Истрой-Иорданом северная панорама Русской Палестины, ставшая фоном Богоявленской пустыни патриарха Никона, а также общая для Крещения и Преображения Господня тема теофании, получившая полноту благодаря сближению образов Святой реки и Святой горы. Фавор, где находился монастырский скотный двор для овец, создавал, наряду с топонимами Назарет, Капернаум и рыбными прудами, смысловой ландшафт, «возводящий ум» к библейским событиям и символам.

Холм Елеон, расположенный на путях в Новый Иерусалим из Москвы и Звенигорода, имел значение Поклонной горы. Напротив Воскресенского монастыря был воздвигнут Крест, от которого открывался вид, знакомый русским богомольцам со времен игумена Даниила, включившего в эту панораму «Святаа Святых и Въскресеие церковь, идеже есть Гроб Господень, и... весь град»³⁴.

«Проскинитарий» сообщает, что «турской царь», взяв Иерусалим, церковь Соломона «вновь поставил» и «украсил ее всю от низу до верху ценными досками цветными»³⁵. С высоты Елеонского холма Воскресенский собор, блистающий полихромными изразцами, предстал в единстве прошлого, настоящего и будущего, как Иерусалим новый (Откр. 21: 10–11, 18–21) (ил. 10).

Топография и священная топонимика подмосковного Елеона воспроизводили Вифанию и место Вознесения Господня. В восточной части холма патриарх Никон устроил Ново-Девичий монастырь, «нарицаемый Вифания», с церковью Входа Господня в Иерусалим. В южной части находилась деревянная церковь Вознесения Христова в селе Вознесенском. Над каменным поклонным Крестом в конце XVII в. была возведена по образцу «Стопочки» каменная шатровая часовня, предварявшая восприятие паломниками главных святых Нового Иерусалима — Голгофы и Гроба Господня.

ОБРАЗЫ СВЯТЫХ ГОР В ДЕРЕВЯННЫХ ЦЕРКВАХ ОБИТЕЛИ

На освящении в Воскресенском монастыре первой каменной церкви Преображения Господня 11 июня 1658 г. присутствовали старцы из обителей Афона, Киева и Острога³⁶. Новый Иерусалим созидался как духовный центр Вселенского Православия, и совместная молитва на берегах Истры-Иордана разноплеменной братии Святой горы, Украины и России знаменовала историческую преемственность православного монашества, создавала образ Иерусалима Горнего. Эти же идеи отражало внутреннее убранство двух деревянных монастырских церквей. Одна из них, освященная 18 октября 1657 г. В честь Воскресения Христова, находилась в юго-западной части обители и служила до освящения в 1685 г. каменной «великой церкви» соборным храмом Нового Иерусалима. Другая, освященная в 1665 г.



11. Господь Вседержитель с припадающими святителем Филиппом и патриархом Никоним. Икона 1657 г. ГБУК МО «Музей "Новый Иерусалим"»

во имя Трех святителей, была возведена на южном прясле «городовой стены» над кельями Патриарха Никона.

Иконостас церкви Воскресения Христова состоял из местного, Деисусного, праздничного и пророческого чинов. По сторонам Царских врат находились иконы Воскресения Христова, Божией Матери «Троеручица», Всемиловитого Спаса на престоле (справа), Успения Богородицы, Божией Матери Иверской и Пресвятой Богородицы Умиление (слева)³⁷.

Особенность местного чина — образ Успения на месте Богородичной иконы. Его сопоставление с иконой Воскресения Христова акцентировало в иконостасе тему Сиона, Елеона и Голгофы в соответствии с богослужебными текстами Страстной седмицы, Пасхи Христовой и Успения Пресвятой Богородицы, где эти топонимы-символы упоминаются как семантические параллели. «Проскинитарий» к рассказу о месте преставления Божией Матери добавляет: «О сей же горе Сион пишет царь и пророк Давид: „...гора, юже благоволи Бог жити в ней“. Понеже писано: „яко живоносец, яко рая зело краснейший, и всякаго чертога царская явися светлейший, Христе, гроб твой, источник нашему воскресению“»³⁸. В текстах службы на Успение Пресвятой Богородицы земная гора Сион отражается в горах Сиона небесного: «Богумудрии соберитесь людие, Божия бо славы селение от Сиона преставляется к небесному жилищу... Да вострубят трубою духовною горы небесныя, да радуются холми...»³⁹.

Икона Преображения Господня была включена в местный ряд иконостаса как храмовый образ первой каменной церкви Русской Палестины. В иконографической программе чина она представляла еще один знаковый топоним Нового Иерусалима — гору Фавор.

Необычайно широко была представлена в убранстве Воскресенской церкви тема Святого Афона. На паперти у южных дверей находились писанные «на полотнах» образы: «...Афонская гора, да Иверский монастырь, перевод Греческой»⁴⁰. В местном чине иконостаса помещались списки двух чудотворных афонских икон Пресвятой Богородицы: Иверской и Троеручицы⁴¹. Еще одна Иверская находилась в алтаре⁴². За престолом стоял кипарисовый крест «русского дела», в который были вставлены малые резные кресты «работы греческой (Святогорской)»⁴³.

Возможно, афонское происхождение имели и другие иконы: в местном ряду иконостаса — Пресвятая Богородица Умиление, «письмо греческое на кипарисе», в алтаре — «образ Спасов Нерукотворенный, писан на кипарисе, подпись Греческая»⁴⁴.

В иконостасе церкви Трех святителей источники упоминают апостольский Деисусный чин «в киотах деревянных резных киевского дела; выкрашены киоты розными красками и сусальным золотом, и серебром местами»⁴⁵. Это описание «возводит ум» к вызолоченной резьбе иконостаса киевской Святой Софии времени свт. Петра Могилы (1633–1646)⁴⁶, где на Царских

вратах был изображен серебряный пеликан с птенцами, а колонны украшали «виноградные лозы с блестящими гроздьями, зелеными и красными»⁴⁷.

Малороссийское направление в храмовом убранстве Воскресенского монастыря сосуществовало с московским и греческим, создавая символический образ Киевских гор, освященных Крестом ап. Андрея Первозванного и подвигами прп. Антония Печерского, принесшего на берега Днепра монашеские традиции Афона. В Новом Иерусалиме подвизались братия и трудились мастера церковных художеств из Малой России; документы упоминают хранившиеся в обители украинские иконы, книги и частицы мощей Киево-Печерских святых⁴⁸. Патриарх Никон, несомненно, учитывал опыт построения «второго Иерусалима» в Константинополе и Киеве⁴⁹.

Наибольшее разнообразие тематика Святых гор достигла в церкви Воздвижения Креста Господня на Голгофе. Сохранив планировку первообраза, разделенного центральным столпом на северную и южную половины, патриарх Никон не ставил задачу воспроизвести Голгофу в виде природной горы, чья верхняя часть видима в храме Гроба Господня на Лобном месте, а нижняя, с расселиной, — в приделе св. Иоанна Предтечи. Многозначность смыслов была выражена в Новом Иерусалиме средствами зодчества, иконописи и резьбы по дереву, объединенными иконографической программой церковного убранства.

Лобное место занимала храмовая икона, оформленная, как и на Кий-острове, в виде пространственной композиции. В центре находился кипарисовый Крест, изготовленный в меру Креста Господня, с резным изображением Распятия и с живописными, обрешеченными по контуру фигурами Богородицы, жен-мироносиц, Иоанна Богослова и Лонгина Сотника. Композицию обрамлял прорезной золоченый киот «со столпцами», на сени которого помещался «образ Спасов Нерукотворенной», а сверху — «крест древян золочен». По сторонам киота находились иконы св. равноап. Константина, царя Алексея Михайловича и патриарха Никона (слева), св. равноап. Елены, царицы Марии Ильиничны и царевича Алексея (справа). В отличие от Кийского храмового образа, где в сюжете поклонения Кресту акцентировались церковно-исторические аспекты, в Новом Иерусалиме доминировала тема крестной жертвы Спасителя.

Иконостас придела состоял из местного, Деисусного и праздничного чинов. Справа от Царских врат помещалась икона Господа Вседержителя с припадающими святителем Филиппом и патриархом Никоном, перенесенная, по-видимому, из деревянной Воскресенской церкви (ил. 11). Слева находился образ Пресвятой Богородицы «Неопалимая Купина». Сопоставление этих икон с Распятием и друг с другом создавало множество смысловых оттенков, основные мотивы которых развивали сюжеты живописных картушей «меж резей» четырех золоченых клиросов, расположенных напротив иконостаса и Креста.

В Господской иконе тема Голгофы была отражена изображением по сторонам нимба Вседержителя двух Ангелов с Орудиями Страстей. Этот мотив повторялся на алтарном образе Божией Матери «Страстная».

«Неопалимая купина» — ветхозаветный прообраз Воплощения, символизировала Синай, где Бог, говоривший с Моисеем из горящего и несгорающего куста (Исх 3:1–15), открывал Себя как Бог живых (Мф 22:31–32).

На правом северном клиросе находилось изображение Моисея, принимающего от Господа с небес каменные скрижали. Отметим, что композиции «Неопалимая купина» и «Плотяные скрижали сердца» присутствуют в изразцовом убранстве Воскресенского собора⁵⁰.

На левом северном клиросе была написана Тайная вечеря — первообраз Евхаристии, связанный и с Крестной жертвой Спасителя, и с Сионом как символом Церкви Христовой. Темы повторялись в иконографии не только живописи, но и драгоценного оклада иконы Вседержителя, где вверху выгравирован Деисус, а на боковых полях — фигуры апостолов в рост. На левом южном клиросе была изображена «притча, когда Христос на горе глаголал со Дьяволом». Как видим, образы палестинских Святых гор присутствовали на Голгофе с той же полнотой, что и в собрании реликвий Кийского Креста.

В отличие от восстановленного ныне барочного убранства церкви, всецело посвященного Страстям Христовым, замысел патриарха Никона отражал значение Голгофы во времени и вечности. Образы Воскресения Христова и Рая были важнейшей частью иконоческого облика придела. Южные врата иконостаса с композицией «Лино Авраамово» и северные с изображением Благоразумного разбойника объединял написанный на правом южном клиросе «Пастырь добрый», возвращающий заблудшую овцу на «пастбище райское». У центрального столпа помещалась икона Воскресения Христова «на кипарисной большой дске». В убранстве Голгофы находились предметы афонской и малороссийской работы: «Крест осеняльной кипарисной прорезной греческой» и два «налоя резных киевских на вертлугах». Здесь же хранилась деревянная мера Гроба Господня⁵¹.

Иконостас церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи под Голгофой был в начале 1660-х гг. деревянным, с трехфигурным Деисусом⁵². В конце XVII в. его сменил двухъярусный изразцовый иконостас с надписью, посвященной первообразу, на белокаменном фризе: «Церковь святого Иоанна Предтечи под святою Голгофою издолблена в камени».

Придел Успения Пресвятой Богородицы в восточном конце северной галереи Воскресенского собора именуется Темницей. По контрасту с темным и низким, перекрытым сомкнутым сводом приделом в храме Гроба Господня, он представлял собой высокую одноглавую церковь со световым барабаном⁵³. Преображенному интерьеру соответствовал трехъярусный пятипролетный изразцовый иконостас с уникальной иконографической программой. В местном ряду справа от Царских врат находился Господский и, одновре-

12. Богоявленская пустынь Патриарха Никона в Новом Иерусалиме. Фрагмент плана Воскресенского монастыря с окрестностями. Кон. 1660-х — нач. 1680-х гг.



менно, храмовый образ Христа, «сидящего в темнице». Такой же образ (другого размера и, вероятно, извода) был центральной иконой Деисусного чина, где Спасителю предстояли Пресвятая Богородица, апостолы Петр, Иоанн и Иаков Зеведеевы⁵⁴. Деисус умозрительно соотносился с евангельскими событиями, которые предшествовали Распятию и совершались на Святых горах: Преображением Господним и Гефсиманским Молением Спасителя.

С темой Гефсимании связано и посвящение церкви Успению Богородицы. Вместе с тем, согласно надписи на фризе иконостаса, «Темница, в ней же удержан бысть Господь наш Иисус Христос от Пилата, дондеже приготовлены бысть вещи о Распятии», — это «вертеп», бывший прежде «стража вертограду». Речь идет о пещере на склоне Голгофы, где, по преданию, содержали узников, пока готовились орудия казни. Таким образом, топография, топонимика, архитектура и убранство Успенской церкви свидетельствовали об искупительной жертве Христа и Его Божественной славе, наполняя этот семантический партес пространством гор и вертепов Святой Земли, невидимых для «чувственных зениц», но открытых «мысленному уму».

БОГОЯВЛЕНСКАЯ ПУСТЫНЬ

Пустынь на берегу Истры-Иордана представляет вершину иеротопического творчества патриарха Никона. Облик здания, сложившийся в 1661–1662 гг. В результате перестройки первоначальных двухэтажных палат с церковью Богоявления отражает самоидентификацию первосвятителя после его ухо-



13. Богоявленская пустынь. Южный фасад. Фото 2016 г.



14. Богоявленская пустынь. Восточный фасад. Фото 2016 г.

да с кафедры, когда он именуется «Патриархом Божией милостью», возлагает на себя вериги и, указывая самодержцу на церковные нестроения, ссылается на пустынных древности, возвещавших греческим царям «об исправлении духовных дел»⁵⁵.

Уникальное сооружение, возведенное на высоком холме в окружении воды, соединяет образы столпа и пирги: «Устрои же Святейший Никон патриарх себе за монастырем отшельную пустыню, якоже во святей Афонстей горе в пустынных отцев пирги имеются, тако и Его Святейшество учини столб убо каменный весь о четырех апартаментах; в первом с низу учини хлебенные две келии... во втором же прихожую келлию и другую келейным, а в третьем особенную себе келлию и прихожую и церковь Богоявления Господня с трапезою, в четвертом же, иже есть во главе церковь святых апостолов Петра и Павла и летний себе покоец; а в круг всего того перила каменные... Около той пустыни с одной стороны ископа пруд, а с другой стороны подошла река Истра и в тое пустыню по вся посты отхождаше»⁵⁶ (ил. 12).

Фасады здания выявляют его многозначную символику. С юга благодаря ровным рядам окон прослежи-

вается планировка помещений трех нижних этажей Пустыни. На плоской кровле видны все постройки четвертого яруса: келья с запада, звонница с востока и восьмигранная Петропавловская церковь в центре. Восточный фасад — это столпообразный Богоявленский храм с полукруглой апсидой во всю высоту; верхняя церковь воспринимается как его глава. Западный фасад отличает выступающий прямоугольный объем ретирады, завершенный кельей на кровле. С северной стороны разновеликие, ассиметричные, частично заложённые проемы свидетельствуют о перестройках здания и о подчиненности его зодческих форм практическим функциям, обусловленным духовным значением Пустыни (ил. 13–16).

Обустройство кровли для летнего пребывания соответствует обычаям Афона, где монахи с наступлением тепла поднимались «безмолвия ради» на вершины Святой горы, а когда выпадал снег, спускались в свои монастыри. Семантика горы присутствует и в тесной винтовой лестнице, соединяющей с западной стороны все этажи Пустыни и напомнившей Н. Витсену лабиринт⁵⁷. Вероятно, голландец имел в виду лабиринты из концентрических кругов, выложенных на полу католических храмов. Хождение по ним от периферии к центру символизировало паломничество в Святую Землю, а образ лабиринта в целом связывался с духовным путем христианина⁵⁸ (ил. 17).

По словам И. Шушерина, патриарх Никон в своей Пустыни «жесточайшее житие живяше»⁵⁹. Получив Рождественским постом 1664 г. от боярина Н. А. Зюзина послания, убеждавшие его вернуться на кафедру, он, как писал впоследствии царю, постился от вторника до субботы, «ничтоже вкусив, ни воды пия... и ни сну причащаяся лежа на ребрах, разве утомився, сидев с час в сутки, но трудихомся и моляхомся со слезами вопиюще и плачуще, дондеже известит ми Господь Бог, что суть подобает сотворити и что суть годно Его святой воли»⁶⁰.

Духовный опыт пустынножителства, полученный иеромонахом Никонном в Троицком Анзерском скиту и на острове близ Кожеозерского монастыря, отражен в малой, размером менее сажени, верхней келье, где вдоль западной стены устроена каменная скамья с таким же возглавием (ил. 18). Одна половина кельи стоит на кровле, вторая опирается на ретираду, составляя вместе с нею визуальный столп. Символика образа связана с аскетической практикой самопознания, открывающей подвижникам бездну пороков и беззаконий внутри себя. Столпники, увидев «эту бездну, извергающую из себя все скверное и нечистое», пребывали на столпе «в качестве добровольных узников»⁶¹. Подвигами поста и молитвы они очищали свою душу подобно тому, как извержениями нечистот из чрева «очищается всякая пища» (Мк. 7:19). Характерно, что верхняя келья Патриарха Никона объединена с ретирадой лишь конструктивно (вход в отхожее место расположен на третьем этаже), функционально же она связана с винтовой лестницей, выход из которой на кровлю находится у ее северной стены.



15. Богоявленская пустынь. Западный фасад. Фото 2016 г.



16. Богоявленская пустынь. Северный фасад. Фото 2016 г.

Тема восхождения от дольного к горнему, сквозная для зодческих образов Пустыни, позволяет назвать агiotипы, которым следовал патриарх Никон. Это, прежде всего, столпники Симеон († 459) и Даниил († 493), которые, взойдя на столп, исполняли апостольское служение: приводили к покаянию множество людей, обличали неправомыслие императоров, возводили храмы, устраивали монастыри. Водоемы, окружавшие Пустынь, сближают ее с местом подвигов прп. Луки Столпника († ок. 970–980).

Аскетический подвиг веригоношения — знак следования Христу и первоверховным апостолам — уподобляет патриарха Никона его тезоименитому святому, прп. Никите, столпнику Переяславскому († 1186), в честь которого будущий первосвятитель был наречен при крещении. Кровля Пустыни вымощена надгробными плитами конца XV–XVI вв., что способствует необходимому для отшельника памятованию о смерти. Жилые кельи под надгробиями создают умозрительный образ гробницы — смысловой аналог христианского обычая заказывать себе гроб при жизни, умерщвляя страсти телесные. Зодческая символика в данном случае ассоциативно соотносится с земляным столпом прп. Никиты Переяславского.

Патриарх Никон занимался в Пустыни своими духовными сочинениями, там хранилась часть его келейной

библиотеки. Этому тоже были первообразы, например, в лице свт. Кирилла Туровского († 1183), который, оставив кафедру и заключившись в монастырской башне, посвятил себя богословским трудам⁶².

«Проскинитарий», повествуя о лавре прп. Саввы Освященного, приписывает святому проживание «на горе», в башне, которая «гораздо высока». Там же сказано, что «выше монастыря на горе, палата каменная велика... яко башня, тут де были кельи Иоанна Дамаскина»⁶³. Отшельничество связано с горой множеством агиотопосов, и это стало духовной основой многослойной семантики Богоявленской пустыни.

Подведем итоги. В монастырях патриарха Никона на обширной территории Новгородских земель, Русского Севера и Подмосковья средствами природного ландшафта, зодчества, топонимики, иконографии и всех видов церковного художества с максимальной полнотой раскрывается тема Святых гор в их историческом, богословском и символично-метафорическом значении. Святую Землю представляют Сион, Вифлеем, Фавор, Елеон, Голгофа, восточно-христианскую Церковь — Синай и Афон, Святую Русь — Киевские горы.

Топосы в образной системе творчества первосвятителя выстраиваются в цепочку семантических подобий, восходящих к горе как знаку духовного неба: гора (пещера), холм, лествица; пирга, каменный столп (колонна), древо (дупло), столп (сруб) в земле; храм, надвратная церковь; амвон, клирос (в том числе — в главе храма); тело и душа праведника⁶⁴.

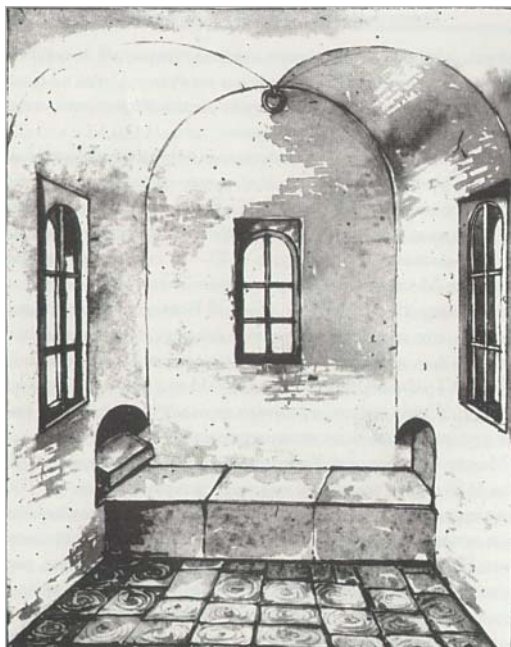
Церковные песнопения используют данные топосы в различных семантических сочетаниях. Так, лстыивый враг, «растерзав столп телесе» Иова многострадального, «сокровище неукраде духа»; св. Симеон Столпник взшел столпом «яко лествицею к Богу»; св. Симеон Дивногорец «яко небо столп соделавый»; сщмчч. Климент, папа Римский, и Петр Александрийский прославляются как «Церкве недвижимии и божественнии пиргове, воистинну крепции»⁶⁵. Прп. Никита Переяславский, умертвив страсти телесные, «яко древо видесе высоковерхо, плоды чудес принося»⁶⁶.

Лишенный сана схимонах Никон, по словам первой стихотворной эпиграфии на его могиле, «аки столп каменн или крепки от древ / стояше твердо яко в небо доспев»⁶⁷. Тот же топос характеризует первосвятителя в разрешительной Грамоте восточных Патриархов: «песнословно рещи: столп бо благочестий неколебаемый знаем бысть»⁶⁸.

Сам Никон при составлении надписи для Всехсвятского колокола, вылитого в Новом Иерусалиме в 1666 г., использовал стихи Апокалипсиса, содержащие его имя⁶⁹, в том числе: «Побеждающаго сотворю столпа в церкви Бога Моего» (Откр. 3:12)⁷⁰.

Воплощение топосов горы характерно для новгородского зодчества, которое патриарх Никон хорошо знал. Древнейшие примеры —

18. Богоявленская пустынь. Интерьер верхней кельи. Рисунок 1850-х гг.



лестничные башни с церквами в главах, примыкающие к основному объему собора Рождества Богородицы в Антониевом монастыре (1119) и вмч. Георгия — в Юрьеве (1130)⁷¹.

Феофан Грек видел в пространстве Преображенской церкви на Ильине улице (1374) «подобие горы и одновременно подобие столпа анахорета»⁷². Иеромонах Сергей (Шелонин) описывал соловецкий собор Преображения Господня (1566) как церковь, где «яко к некоему твердо водруженному древлекаменную пиргу» присовокуплены четыре угловых придела, «якоже стрелницы некия прекрасны»⁷³.

Святейший Никон развивал по вертикали идею трехчастного членения храма. Его зодческие творения уподобляют приделы на кровле и хоры в главах алтарю, означающему превыспреннее небо, Царство Небесное⁷⁴. Многогранный образ нового Сиона должна была воплотить «великая церковь» Нового Иерусалима, задуманная как храм Всех святых с приделами по числу дней в году. Идею, оставшуюся неосуществленной, выразила в 1685 г. надпись между южными воротами Воскресенского собора: «Радуйся, Сионе святой, мати церквей, Божие жилище...»⁷⁵.

Горний Иерусалим, будучи в творчестве патриарха Никона образом-парадигмой, синтезирует в полисемантическое целое образы Палестины, Афона и Руси. Интерпретации темы Святых гор в оградах и окрестностях патриарших монастырей, укорененные в традициях восточно-христианского и древнерусского искусства, являются авторскими, отмеченными масштабом личности первосвятителя, глубиной его богословского и неистощимостью художественного мышления.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Цит. по: «Рай мысленный, в нем же различныя цветы преподобным Стефаном Святогорцем собраны о святей Афонстей горе...». Составная рукопись: список XVIII в. с издания: [Стефан Святогорец]. Рай мысленный. Ч. 1, 2. Типография Иверского монастыря. 28 октября 1658 — 3 августа 1659 [7167]. Л. 2 об. // Дополнительное собрание библиотеки Троице-Сергиевой Лавры. НИОР РГБ. Фонд 304. II. № 53. [Электронный ресурс]. URL: <http://stsl.ru> (дата обращения 9 01.2018).
- 2 Там же. Л. 38–39 об.
- 3 Павел Алеппский, архидиак. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. Вып. IV. М.: Унив. тип., 1898. С. 64. (Далее — Путешествие Антиохийского патриарха Макария).
- 4 Акты Иверского Святоозерского монастыря (1582–1706) / Собр. архимандрит Леонид. СПб., 1878. (РИБ. Т. 5.). № 20. Стлб. 39–41. В статье приняты сокращения: ап. — апостол, вмч. — великомученик, иером. — иеромонах, прав. — праведник, прп. — преподобный, равноап. — равноапостольный, св. — святой, сщмч. — священномученики, свт. — святитель.
- 5 Зеленская Г. М. Первый иконостас соборного храма Иверского монастыря на Валдае // Ползуновский альманах. Материалы всерос. научн. конференции с междунар. участием «Русский мир в пространственно-временном контексте. Человек в культуре Русского мира: антропологический, исторический и культурологический аспекты». Барнаул, 2017. № 4. Т. 1. Ч. 2. С. 29–36. (Далее — Ползуновский альманах, 2017).
- 6 «Рай мысленный». Л. 65–66 об.
- 7 Арсений (Суханов), иером. Проскинитарий // ППС. СПб., 1889. С. 124–126. (Далее — «Проскинитарий»).
- 8 Акты Иверского Святоозерского монастыря. № 29. Стлб. 53–55.
- 9 «Рай мысленный». Л. 73 об. –74.
- 10 Секретарь Л. А. О строительной деятельности патриарха Никона в вотчинах Валдайского Иверского монастыря // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». Сборник научных статей / Ред.-сост. Г. М. Зеленская. М., 2011. Вып. 3. С. 44–46. (Далее — Никоновские чтения, 2011).
- 11 «Проскинитарий». С. 179.
- 12 «Рай мысленный». Л. 94 об.–95.

- 13 Рыжова Е. А. Поэтика русской агиографии: топос происхождения святого в житии праведников // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 5 (71): в 3-х ч. Ч. 1. С. 31.
- 14 «Рай мысленный». Л. 65 об.
- 15 Кольцова Т. М. Новые данные о строительной истории Крестного (Онежского) монастыря в XVII–XIX вв. (по письменным источникам) // Памятники архитектуры Русского Севера: Сб. статей / Сост. И отв. ред. Л.Д. Попова. Архангельск: Изд-во Поморского госуниверситета, 1998. С. 270, 277.
- 16 Акты Иверского Святоозерского монастыря. № 44. Стлб. 94–95.
- 17 Бобров А. Г. «Святые горы» Великого Новгорода: О символических смыслах пригородных монастырей «на горах» // Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира. Материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 80.
- 18 Севастьянова С. К. Эпистолярное наследие патриарха Никона. Переписка с современниками: исследование и тексты. М.: Индрик, 2007. С. 371.
- 19 «Рай мысленный». Л. 53 об.
- 20 Никон, Патриарх Московский. Грамота о Крестном монастыре. М.: Печатный двор [после 24 июня 1656]. Л. 38–39. (Далее — Грамота о Крестном монастыре).
- 21 Севастьянова С. К. Новонайденное сочинение о патриархе Никоне // Культура, история и литература Русского мира: общенациональный и региональный аспекты. Сб. ст. И матер. всеросс. научн. конф. С междунар. участием «Человек и мир человека». Барнаул: АлтГТУ, 2014. С. 355.
- 22 Зеленская Г. М. Иеротопия Кийского Креста // Ползуновский альманах, 2017. С. 81–83.
- 23 Севастьянова С. К. Сказания о Кийском Кресте // Ползуновский альманах, 2017. С. 59.
- 24 Там же. С. 61.
- 25 «Проскинитарий». С. 166.
- 26 Грамота о Крестном монастыре. С. 8.
- 27 Севастьянова С. К. Сказания о Кийском Кресте. С. 61.
- 28 Там же. С. 62.
- 29 Вдовиченко М. В. Архитектура больших соборов XVII века. М.: Индрик, 2009. С. 133.
- 30 Седов Вл. В. Новый Иерусалим в надвратных храмах Византии и Древней Руси // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009. С. 573; Выголов В. П. Надвратные храмы Древней Руси (проблемы эволюции и происхождения) // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Столица и провинция. Вып. 5. М.: Наука, 1994. С. 3–34. [Электронный ресурс]. URL: www.rusarch.ru (дата обращения: 30.03.2018).
- 31 Опись Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря 1685 года составлена дьяком Сыскного приказа Борисом Ивановичем Остолоповым: РГАДА. Ф. 1209 (Поместный приказ). Оп. 4. Д. 5092. Л. 192 об. (Далее — Опись 1685 г.).
- 32 Там же. Л. 193.
- 33 «Проскинитарий». С. 130–131.
- 34 «Хожение» игумена Даниила в Святую Землю в начале XII в. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2007. С. 26.
- 35 «Проскинитарий». С. 136.
- 36 Лисарев Н. Домашний быт русских патриархов. М., 1991. (Репринт изд. 1904 г.). Приложения. С. 145–146. Местоположение Преображенской церкви неизвестно; возможно, она находилась в селе Преображенском близ холма Фавор.
- 37 «Опись церковного и монастырского имущества и книгохранилища Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря 1679 года, учиненная по указу царя и Великого князя Феодора Алексеевича Московского и всея России». Список XIX в.: ГБУК МО «Музей “Новый Иерусалим”». Ф. 1. Оп. 1. Д. 1880. Л. 2–4. (Далее — Опись 1679 г.).
- 38 «Проскинитарий». С. 124. Цит.: Пс. 67:16; Часы пасхальные, тропарь «Яко живоносец...».
- 39 Миняя. Август. М.: Печатный двор, 1630. Л. 260 об.
- 40 Опись 1679. Л. 9.
- 41 Зеленская Г. М. Икона Божией Матери «Троеручица» из Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря // «Афон в истории и культуре Христианского Востока и России». Сборник статей «Каптеревские чтения». Вып. 14. М., 2016. С. 169–214.
- 42 Опись 1685 г. Л. 415.
- 43 Опись 1679 г. Л. 5; Главная церковная и ризничная опись Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря, составленная в 1875 году. Часть первая. Опись храмов и придельных церквей. РГАДА. Ф. 1625. Оп. 1. Д. 32. Л. 5 об. – 6.
- 44 Опись 1679 г. Л. 3 об., 6 об.
- 45 Там же. Л. 20 об.
- 46 Голубев С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. Т. 2. Киев: тип. Корчак-Новицкого, 1898. С. 418–419; Путешествие Антиохийского патриарха Макария. Вып. 2. М., 1897. С. 71.
- 47 Путешествие Антиохийского патриарха Макария. Вып. 2. М., 1897. С. 71.
- 48 Зеленская Г. М. Новый Иерусалим и Малая Россия // Русский 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. С. 108–144.
- 49 Иеротопическое творчество патриарха Никона имеет много общего с принципами создания сакральных пространств в Киеве после Крещения Руси. См.: Мар'яна Нікітенко. Святі гори Київські: побудова сакрального простору ранньохристиянського Києва (кінець X — початок XII ст.). К., 2013.
- 50 Зеленская Г. М. Символика изразцов Нового Иерусалима. М.: Индрик, 2012. С. 87–94, 192–209.
- 51 Сведения об убранстве Голгофской церкви приводятся по Описи 1679 г. Л. 11–18 об. Утраты текста восполнены по изд.: Выписка из подробной описи имуществу Воскресенского Новоиерусалимского монастыря, 1680 года. Доставлена архимандритом Амфилохием // Известия императорского археологического

- общества. Т. 4. Вып. 1. СПб., 1862. Стлб. 51–52.
- 52 Опись 1679 г. Л. 20.
- 53 Глава Успенской церкви разобрана в XVIII в.
- 54 Опись 1679 г. Л. 19–19 об.
- 55 Историческое исследование дела патриарха Никона / Сост. по официальным документам Н. А. Гиббенет. СПб., 1884. Ч. 2. С. 192–193.
- 56 *Леонид (Кавелин), архим.* Краткое историческое сказание о начале и устройении Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. С монастырской рукописи 1750-х годов. М., 1872. С. 8.
- 57 *Витсен Николаас.* Путешествие в Московию. 1664–1665. Дневник. СПб.: Симпозиум, 1996. С. 182.
- 58 *Зеленская Г. М.* Лестницы храма Воскресения Христова // Никоновские чтения, 2011. С. 170–171.
- 59 Известие о рождении и воспитании и о житии Святейшего Никона, патриарха Московского и всея России, написанное клириком его Иоанном Шушериным. М., 1871. С. 51.
- 60 Историческое исследование дела Патриарха Никона. Ч. 2. СПб., 1884. С. 738–739.
- 61 *Алексий (Кузнецов), иером.* Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое исследование. СПб., 1913. С. 278.
- 62 В Новом Иерусалиме при Патриархе Никоне хранились рукописные сборники со Словами и Поучениями свт. Кирилла Туровского.
- 63 «Проскинитарий». С. 196–198.
- 64 В этот ряд можно включить и «пещь огненную», которая в Чине пещного действия поставлялась в центре храма на месте амвона, уподобляясь по ходу действия Синаю и Сиону. См.: *Никольский К. Т., прот.* О службах русской Церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб., 1885. С. 169–213. К сожалению, нет сведений о печи, которая использовалась Патриархом Никоном при совершении Чина Пещного действия в Новом Иерусалиме, известно лишь о ценной фигуре Ангела. См.: Опись 1679 г. Л. 76.
- 65 Месяцеслов // Толковая псалтирь. М.: Печатный двор, 1658. С. 426–427, 268, 440, 337.
- 66 Канон прп. Никите Столпнику. Ирмос 6-й песни.
- 67 *Авдеев А. Г.* Старорусская эпиграфика и книжность: ново-иерусалимская школа эпиграфической поэзии. М.: Изд-во ПСГУ, 2006. С. 121.
- 68 Акты Иверского Святоозерского монастыря. Стлб. 1073.
- 69 Никон (*др.-греч.*) — «побеждающий».
- 70 Опись 1685 г. Л. 222; *Зеленская Г. М.* Святыни Нового Иерусалима. М., Северный паломник, 2002. С. 85.
- 71 *Сарабьянов В. Д.* Монашеская тема во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию Христианства. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999). Сб. статей. / Отв. ред. М. А. Орлова. М.: Северный паломник, 2005. С. 319–331, 338–341. *Он же.* Помещения второго этажа в древнерусских церквях, их богослужебная функция и иконография //

- Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Выпуск II. Материалы II научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина 3–4 декабря 2012 года. СПб., 2012. С. 29–33.
- 72 *Лифшиц Л. И.* Фрески Феофана Грека в Троицком приделе церкви Спаса на Ильине улице. (Об иконографической программе росписи) // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 285.
- 73 *Сапожникова О. С.* Слово на перенесение мощей митрополита Филиппа Сергия Шелонина // Книжные центры Древней Руси: Соловецкий монастырь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 372.
- 74 Скрижаль. М.: Печатный двор, 1655–1656. С. 50.
- 75 Опись 1685 г. Л. 218–218 об.

Galina Zelenskaya

(The New Jerusalem Museum-Reserve)

The Holy Mountains in the Monasteries of Patriarch Nikon

In the iconographic and hierotopical works of Patriarch Nikon, Holy Mountains occupy a special place. Iversky monastery in Valdai, the Exaltation of the Cross on Kiy island and the Resurrection in the New Jerusalem near Moscow connect the images of the Holy Land, the Holy Mount Athos and the Holy Russia, forming an icon of the Kingdom of God, the Heavenly Jerusalem. The sacred space of these monasteries, which together with the patrimony and the ascribed monasteries occupied vast territories, was created by means of landscape, place names, architecture, sacred images, inscriptions and relics.

The desire to synthesize the images of the Holy Mountains can be seen in the Iversky monastery on Valdai, founded in 1653. The Athos theme, being the main, is due to the dedication of the Cathedral Church to its main Shrine — the Iveron icon of the Mother of God. Monastic possessions were conceptualized as new Athos, the lot

of the Blessed Virgin. The theme of Praise of the Virgin was embodied in the akathist iconography of the Central icon of the prophetic series and implied in the person of the Mother of God the organic connection of the Holy Mountain with the Holy Land.

The justification for the succession of grace received from Athos by the Valдай monastery as a new Zion is contained in the book «Ray Myslennyy», published by the Iveron monastery in 1658–1659.

The theme of the Holy Land was developed in the new monastery of the Holy Spirit in Borovichi, which symbolized Zion, where the Descent of the Holy Spirit to the apostles and the Assumption of the Virgin accomplished. The gate Church of the monastery was dedicated to the righteous Jacob Borovichi, «the citizen of the new Zion», whose memory is celebrated on Tuesday of the Bright week, on the same day with the celebration of the Iveron icon of the Mother of God.

The spiritual connection of Athos with the Holy Land was also reflected in the Galilean desert, founded by Patriarch Nikon in honor of the Holy Trinity on the shore of lake Vella, comparable in scale to Genisaret. In the middle of the village of the same name towered 10-meter pre-Christian burial mounds-burial mounds, resembling mount Tabor, where the apostles, illuminated by the light of the Trinity, saw the Transformation of the Lord. The Palestinian toponym corresponded to the economic purpose of the Desert, whose monks were engaged in fishing. The theme of the Holy Pentecost united the Trinity desert with the new monastery of the Holy Spirit in Borovichi.

The images of the new Athos and the new Zion are visibly present in the monastery of the Cross, where their combination with the images of the Holy Land is concentrated on a small area of about 0,5 km², the space of the Kiy island. Patriarch Nikon in his Charter of the monastery of the Cross calls it Stavros in Greek and points to the first image — Stavros on the Holy Mount Athos, founded by Emperor Constantine.

The main shrine of the Kiy Stavros is the cypress Cross, made in 1656 in the measure of the Cross of the Lord, was the temple image of the monastery's Holy Cross cathedral and synthesized the semantics of Zion, Athos and Calvary. The position of this Shrine in the space of the temple led to the placement in the cross tree of relics of the Passions of the Lord and other pilgrimage evlogy of the Holy Land in accordance with the topography of the places where they occur. More than 300 particles of Holy relics are embedded in the Cross-relic. Silver icons with engraved images about 100 saints, placed on the cross tree, and 6 the Athos crosses carved with images of the Lord and the Marian feasts represent facial Mesyatseslov. The composition is built radiantly; starting from the center, where in the middle of the Cross was a silver ark with particles of the Blood of Christ, the Life-giving Cross and other relics. The images are grouped according to the principle of hierarchy and form an image of All saints — a symbol of the new Zion as the Church of Christ.

Wooden gate Church of the Cross monastery was dedicated to the Iveron icon of the Theotokos. It reflects the idea of the monastery as the Heavenly City and was reminded of the chapel in the Athonite towers-pyrgas. The oldest of them was the Church in the name of the icon of the Mother of God «Portaitissa» in Ivir monastery on the Holy Mountain.

Maximal realization of the images of Holy Mountains is reached in the New Jerusalem near Moscow. The Resurrection monastery with its near surroundings is a spatial icon of the Holy Land. The landscape is dominated by three hills, united by the river Istra, renamed Jordan. In the center of the territory there is a hill Zion, which built the male monastery of the Resurrection, to the East of it — Eleon, where were built New Maiden monastery, called Bethany, and the village church of the Ascension, to the North — a hill Tabor with the temple of the Transfiguration of the Lord in the same village and the village of Capernaum.

In the monastery cathedral of the Resurrection, built in the image of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, reproduced the Calvary Church. The unique iconographic program of the tile iconostasis of the church of the Assumption of the Virgin in the northern gallery of the Resurrection cathedral reflected the theme of Zion and Eleon. The most revered shrines of the cathedral was a list of Athos icons of the Mother of God «Iveron Portaitissa» and «Three Handed» («With Three Hands»).

A distinctive feature of the cathedrals of the Patriarch's monasteries are stone stairs inside the walls and pillars; some of them lead to the roof or to the base of the drum of the central dome, where the choirs are arranged.

The architecture of the Epiphany desert on the riverside of Istra-Jordan embodies the multilayered semantics of the pillar and pyrgi. The image-paradigm of this unique building, like all the buildings of Patriarch Nikon, is the Heavenly Jerusalem.

In the monasteries of His Holiness Nikon, the topos of the mountain, symbolizing the ascent from earth to the spiritual sky, lined up in a chain of semantic similarities: mountain (hill), pyrga, pillar, shrine, staircase, choirs in chapters.

Interpretations of the theme of the Holy Mountains, rooted in the traditions of Eastern Christian and ancient Russian art, appear as the author, marked by the scale of the personality of Patriarch Nikon, the depth of his theological and inexhaustible artistic thinking.

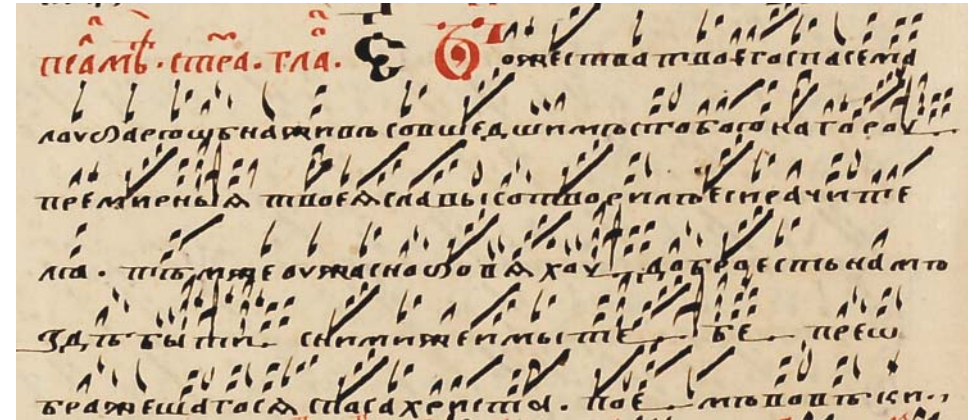
М. С. Егорова, А. Н. Кручинина

«Гора восхождения» в средневековой русской гимнографии: музыкально-поэтический топос – образ-парадигма – прагмема

Христианская гимнография с древнейших времен являлась неотъемлемой частью богослужебного ритуала, что во многом определило особенности ее художественного языка. Корпус гимнографических текстов, переведенных с греческого на славянский и постепенно, начиная со второй половины IX в., расширявшийся за счет создания оригинальных текстов в честь новых святых уже в славяно-русской традиции, представлял собой особую художественную систему. Эта система функционировала в рамках единого художественного кода, построенного на таких принципах, как стереотипность, интертекстуальность и итеративность. Все три принципа являются универсальными для восточнохристианской средневековой культуры и тесным образом взаимосвязаны друг с другом. При этом совершенно особым феноменом средневекового литургического искусства можно считать свойственную ему интермедальность — взаимодействие визуальных образов, вербальных текстов и их музыкальной интерпретации, так же как, собственно, и всех элементов богослужебного чинопоследования. Механизмы этого взаимодействия, уровни «коммуникации» между разными семиотическими кодами и художественный эффект, порождаемый в особом пространстве религиозного опыта, необходимо исследовать на конкретном источниковом материале с привлечением комплексных междисциплинарных методов. Иеротопический аспект изучения таких сложных художественных феноменов оказывается, безусловно, одним из самых плодотворных, так как в поисках метода

анализа закономерностей этой художественной системы медиевистика неизбежно сталкивается с проблемой полиморфности и полифункциональности литургического образа.

Данная работа посвящена музыкально-поэтическому топосу «гора восхождения» в средневековой русской гимнографии, топосу, который является одним из способов реализации семантики более широкого концепта горы и одновременно — сложным многомерным литургическим образом. Прежде чем приступить к анализу нотированных гимнографических текстов, содержащихся в русских Стихирях месячных XVI–XVII вв.¹ и связанных с топосом горы, стоит сказать несколько слов о теоретической и методологической основе нашего исследования.



Стихира по 50-м псалме, глас 5, по рукописи РГБ, ф. 379, собр. Д. В. Разумовского, № 66, Стихирарь, середина XVII в., л. 501 об.

Мы исходим из того, что культурный концепт «гора» занимает особое место в христианской традиции. Важнейшие события Священной истории так или иначе были связаны с горами, приобретшими статус священных объектов поклонения и одновременно во многом утратившими в религиозной коллективной памяти «материальность»: гора перестала быть только реальным локусом в географическом пространстве и стала сакральным символом с «напряженным», насыщенным коннотациями смыслом, будь то Синай, Сион, Фавор или Голгофа.

Очевидно, что исторически сложившаяся семантическая структура концепта «гора» неоднородна. Его понятийный, ценностный и образный компоненты (как некие автономные «сегменты» смысла) не существу-

ют изолированно друг от друга, но встроены в многоуровневую систему, в которой разные семантические «слои» (категориальный, когнитивный, этнокультурный, ассоциативный, прагматический и т. п.) могут быть организованы по принципу «ядро — периферия», подразумевающему наличие широкого интерпретационного поля. Это интерпретационное поле обладает широкой вариативностью связей между компонентами смысла, предопределено культурными контекстами и во многом регулируется традицией. Восточнохристианская гимнография, рассматриваемая не просто как корпус зафиксированных в богослужебных рукописях поэтических текстов, а как система поликодовых по своей природе музыкально-поэтических произведений, включенных в интермедиальное пространство христианского богослужения и не существующих вне литургического контекста, выступает в качестве такого «регулятора» интерпретационного поля концепта горы. Пространственно-понятийные, мифопоэтические, исторические, библейские, богословско-экзегетические и другие «фрагменты» семантики в этом интерпретационном поле динамически переорганизованы. Эта переорганизация в контексте христианской литургической традиции приводит к формированию вполне самостоятельного семантического образования — «гора восхождения»², в котором с очевидностью обнаруживаются иеротопические и прагматические составляющие. Для описания этого полиморфного феномена нами были избраны следующие *modi interpretandi*: «гора восхождения» как музыкально-поэтический топос, как образ-парадигма и как прагмема.

MODUS INTERPRETANDI I: «ГОРА ВОСХОЖДЕНИЯ»

КАК МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ ТОПОС

Первоначальной задачей исследования было выявление всех вербальных формул, эксплицирующих семантику концепта «гора» и (рекуррентно или окказионально) используемых гимнографами, а также описание контекстов, связанных с этими формулами, и определение интертекстуальных связей между ними. Целью дальнейшего анализа было выяснить, как взаимодействуют словесная формула и ее музыкальная интерпретация в древнерусской монодии. Метод анализа обусловлен тем, что в древнерусском знаменном песнопении нераздельное единство слова и распева проявляется в принципиальной зависимости музыкальной структуры от организации поэтического текста и одновременно — в обусловленности целостного художественного смысла герменевтическим потенциалом распева. Эта взаимная связь очевидна в тех случаях, когда конкретный словесный образ, обладающий высокой частотностью в текстах и сложной семантической структурой, оказывается выделен, акцентирован распевщиком с помощью особых приемов, о которых см. ниже. Именно эта связь позволяет говорить о феномене «музыкально-поэтического топоса» в средневековой гимнографии как о семантическом комплексе (=единице межтекстового смыслового

пространства), обладающем концептуальной значимостью в рамках средневековой восточнохристианской культуры, смысловое наполнение которого в определенной степени обусловлено дополнительным музыкальным кодом, в нашем случае — знаменным распевом. В таком значении термина музыкально-поэтическому топосу как смысловой единице присуща воспроизводимость в неограниченном количестве текстов. Он находит воплощение в виде устойчивых/варьируемых словесных формул, сопровождаемых широким кругом интонационных формул распева, что подразумевает наличие нежестких связей между текстом и его музыкальной интерпретацией. Роль распева трудно переоценить — он становится особым, чрезвычайно тонким средством герменевтики вербального ряда.

На основе этих теоретических и методических положений нами был проанализирован ряд чинопоследований минейного и триодного круга, где представлены вербальные формулы, в состав которых входит лексема «гора» (или его субституты). Материалом послужили нотированные стихирари типа «Дьячье око» из собраний Кирилло-Белозерского монастыря (РНБ, Кир.-Бел. № 586/843, конец XVI в.), протоиерея Д. В. Разумовского (РГБ, ф. 379, № 63—66, середина XVII в.), а также ряд ненотированных списков Триоди цветной, Миней служебных и богослужебных сборников XVI—XVII вв.

Чаще всего формулы, содержащие лексему «гора» или соответствующих топонимов, обнаруживаются в составе гимнографических текстов чинопоследований Вознесения и Преображения, гораздо реже — в чинопоследованиях святым, прежде всего тех подвижников, чья жизнь так или иначе связана с пребыванием на горе. Приведем примеры вербальных формул, объективирующих концепт горы.

1) В Господских службах: *на горахо святыхо видяци Твое вознесение* (2 стихира на «Господи, воззвах» великой вечерни Вознесения³), *поимо своя ученики на гору Елеонскую* (4 стихира на «Господи, воззвах» великой вечерни Вознесения⁴), *днесь от горы Масличенья вознесся во славе* (славник на «Господи, воззвах» великой вечерни Вознесения⁵), *егда прииде ко горе Христе Елеонстеи* (4 стихира на литии Вознесения⁶), *возносящутися Христе на гору Елеонскую* (2 стихира на стиховне великой вечерни Вознесения⁷), *непщумъ быти в Масличней горе* (икос Вознесения⁸), *иже с Моисеомо глаголавыи на горе древле Синаистеи* (1 стихира на «Господи, воззвах» малой вечерни Преображения⁹), *волею сих на гору возведе* (2 стихира на «Господи, воззвах» малой вечерни Преображения¹⁰), *на горе святеи зряще божественое Христово преображение* (2 стихира на стиховне малой вечерни Преображения¹¹), *видеша на Фаворе Моисеи же и Ильи* (славник на стиховне малой вечерни Преображения¹²), *гора небеси подобящися* (1 стихира на «Господи, воззвах» великой вечерни Преображения¹³), *поимо ученики на гору високу* (2 стихира на «Господи, воззвах» великой вечерни Преображения¹⁴), *гора яже иногда мрачна и дымена ныне же чиста и свята*

еста (3 стихира на «Господи, воззвах» великой вечерни Преображения¹⁵), *на горе висоце преобразися* (4 стихира на 2 стихира на «Господи, воззвах» великой вечерни Преображения¹⁶), *на Фаворо возыде* (славник на «Господи, воззвах» великой вечерни Преображения¹⁷), *иже на горе Фаворестеи преобразися* (2 стихира на литии Преображения¹⁸), *Моисеи на гору пророчески виде облаком* (1 тропарь 1 песни 2 канона Преображения¹⁹), *Ты на горе законнеи и на Фаворстеи* (3 тропарь 1 песни 2 канона Преображения²⁰), *днесь на горе Фаворстеи неизреченно во свете Христе просия* (2 тропарь 3 песни 1 канона Преображению²¹) и т. д.

2) в службах избранным святым: *и славы на Фаворе Христовы зритель быв* (3 тропарь 7 песни пророку Илии²²), *инокующим наставникъ сущим въ горе Афонстеи* (1 тропарь 6 песни 2 канона прп. Афанасию Афонскому²³), *якоже Илья первее в Кармиле вселися тако и ты в горе Афонстеи упражняся възжелель еси особь быть съ Богомъ* (богородичен 8 песни 2 канона прп. Афанасию Афонскому²⁴), *Святые горы великымо отцепо... стопамо последовало еси* (1 стихира на «Господи, воззвах» на малой вечерни прп. Антонию Печерскому²⁵), *в пустынях присно и пещерахъ и горахъ верою пребывая Бога възскаль еси* (2 стихира на «Господи, воззвах» прп. Герасиму Иорданскому²⁶), *на гору високу образену дивену вошедо* (славник на стиховне прп. Симеону Дивногорцу (младшему)²⁷), *душегубныя страсти умертвилъ еси и на гору бестрастия вшелъ еси* (1 тропарь 1 песни канона прп. Сергию Радонежскому²⁸), *на възхождении божественныхъ горъ высоты вселися еси* (2 стихира на «Господи, воззвах» прп. Иоанникию Великому²⁹), *и невходимыя горы яко Илья великии отходя пребыл еси* (1 тропарь 3 песни прп. Иоанникию Великому³⁰), *скрываетъ в горахъ* (2 тропарь 3 песни прп. Иоанникию Великому³¹), *горы высокыя постигъ верхы бесовьскыя възвышаема смирил еси* (1 тропарь 4 песни канона прп. Иоанникию Великому³²), *стоящу ти високо на горе яко на свещнице светилник* (1 тропарь 8 песни канона прп. Иоанникию Великому³³), *яко небо на горы и верьтепы вселися еси* (2 тропарь 9 песни канона прп. Иоанникию Великому³⁴), *Сионе горо градо святый радуися зело божественныи Захарие* (1 тропарь 8 песни канона пророку Захарии³⁵), *посреди горъ присенныхъ зряше стоящаа ангелы* (3 тропарь 8 песни канона пророку Захарии³⁶) и т. д.

Пропозиционально большинство формул реализуют две семантические структуры: «целенаправленное движение/достижение + пространство», «пространство + пребывание в нем/созерцание и общение», «пространство + активное действие в пространстве». При этом гимнографические вербальные формулы в интерпретационном поле концепта «гора» актуализируют следующие контекстуально окрашенные значения:

1) гора как любая значительная возвышенность, поднимающаяся над окружающей местностью;

2) гора как конкретный географический локус;

3) гора как локус библейской топографии, в котором произошло значимое событие Священной истории;

4) гора как библейский локус в символической перспективе;

5) гора как место подвига конкретного святого;

6) гора как абстрактный локус, не привязанный к реальным географическим координатам, место уединенное, «непроходное», пространство мистической встречи с Богом.

Расширение интерпретационного поля происходит за счет контактных и дистантных контекстов, которые либо помещают топос горы в историческое и символическое пространство истории Спасения, либо «размывают» конкретные категориальные признаки, свойственные понятию (гора как возвышенность), пластически трансформируя гору в пространство христианского подвига и таинственное пространство общения с Богом. Ср. контекст формулы *на гору високу образену дивену вошедо* в славнике на стиховне прп. Симеону Дивногорцу (младшему)³⁷: «и во честенныи ковчегу яко в незаходимо вошедо. деяниемо изряденнимо и восхождениемъ видение показа». Подобные «дематериализующие» контексты могут привести и к очевидной спиритуализации пространства в таких формулах, как *на гору бестрастия вшелъ еси* в первом тропаре первой песни канона прп. Сергию Радонежскому.

Однако все эти формулы в контексте целостного песнопения не существуют изолированно от остальных поэтических формул и, что особенно важно для нашей работы, подвергаются воздействию дополнительного кода — роспева, без реального звучания которого гимнография не существует как феномен литургической практики. Роспев выступает не только как средство художественного, эстетически значимого звукового «оформления» текста, но и как средство его герменевтики. Механизм этого специфического истолкования является результатом неустанных трудов бесчисленных поколений средневековых музыкантов, создавших особую художественную систему музыкальных средств интерпретации словесного ряда в песнопении.

Наиболее характерным, ярким и действенным средством такого истолкования в древнерусской монодии, особенно в гласовых песнопениях, можно назвать использование пространного, мелизматического распева, обозначавшегося в рукописях знаком «фиты» или особыми комплексами неум — «лицами». Фиты и лица, контрастирующие по типу распева с окружающими фоновыми музыкальными оборотами силлабического или песенного характера, маркировали вербальные формулы и тем самым создавали широкое смысловое пространство интертекста.

Анализ нотированных рукописей показал, что топос святой горы зачастую, однако отнюдь не всегда, оказывался в центре внимания распевщика. В частности, музыкальная интерпретация гимнографии пророку Моисею сосредоточена, скорее, на мотивах боговидения, откровения, тайны и собеседования с Богом, подчеркивая именно эти мотивы пространным распевом.

Во втором случае той же *фите пятогласной* на лексеме «облакоме» предшествует силлабическая музыкальная строка, завершающаяся попевкой *срединка* (на глагольной форме «удивишася»), которая, фактически, окружает звучание второй фиты, распевая в следующем стихе синтагму «освещешися светельмо». Таким образом, попевка *срединка* создает хиастическую конструкцию, в центре которой *фита* на лексеме «облакоме». Третья *фита*, маркирующая лексему «глас же», в свою очередь, создает новую хиастическую конструкцию в распеве, в центре которой находится стих «освещешися светельмо». Музыкальная структура «обнажает», усиливает те фрагменты смысла, которые в словесном тексте присутствуют, но не находятся на первом плане. *Фиты выступают как главный прием маркирования ключевых семантических единиц текста, за счет общего распева воспринимающихся особенно слитно — гора-облако-глас, и как дополнительное средство выявления альтернативных смысловых центров.* «Текст в тексте», организованный фитами («неприступное Божество видеша апостола лучешей на горе Преображения» — «облакоме освещешися светельме» — «гласо же услышаше отеческьи»), с одной стороны, в компрессированном виде излагает новозаветный сюжет, фиксируя внимание на событии, но, с другой стороны, провоцирует восприятие выделенных лексем как знаков нового синтетического образа *Божественной славы*. Этот литургический образ, рожденный взаимодействием слова и распева, соприкасается с богословским компонентом семантики текста и, как видим, неотделим от образов горы, света и звука.

Анализ всех подобных контекстов службы Преображения, включающих тот или иной музыкально акцентированный элемент (далее в примерах они выделены курсивом), обнаруживает следующие семантические комплексы:

— гора Фавор как локус сакральной географии Святой Земли («на гору Фаворскую восходиши») и как место исторического события Преображения Господня;

— Гора как место иерофании, явления Божества («на горе Фаворстей славу Божественного своего зрака»);

— гора как место Божественного сияния, «светопролития» («Отческого существа сияние»);

— гора как место восхождения («на гору Фаворскую восходиши»),

— гора как место богообщения и «богозрения» («не терпяще зрети», «глас же слышаху свидетельствующе свыше»).

В совокупности все эти контексты соответствуют всей традиции святоотеческой экзегетики явления Божественной сущности избранным ученикам в нетварном Фаворском свете. Но при этом, подчеркнем, поликодовая природа гимнографии, реализующейся как полноценное «сообщение» только в звучании распева в контексте богослужения, служит источником новых, синтетических образов. Светоносность Божественной славы на высоте не реальной, а уже мистической горы, многожды раз акцентированная, усилен-

ная распевом, в контексте литургического действия должна была восприниматься не как отвлеченная богословская идея, нуждающаяся в разъяснении и интеллектуальном осмыслении, но как всепроникающая сила, энергия благодати, становясь фактом личностного религиозного опыта. Музыкально-поэтический топос в таком случае, очевидно, перестает быть феноменом исключительно художественной организации определенного гимнографического текста или цикла текстов всего чинопоследования. Гимнографический топос, собственно говоря, приобретает характер образа-парадигмы, существующего и обретающего смысл в восприятии участниками богослужения.

MODUS INTERPRETANDI II: «ГОРА ВОСХОЖДЕНИЯ» КАК ОБРАЗ-ПАРАДИГМА

Итак, литургический образ горы полисемантивен и полиморфен. Он возникает в богослужбном контексте, будучи непосредственно связан с ритуалом чинопоследования, обусловленного литургическим календарем, и включен в сакральное пространство. Он динамичен, контекстуально окрашен, изменчив, но при этом узнаваем. Звуковое его воплощение, полиморфное, иногда «броское», иногда построенное на тончайших ассоциациях, задуманных распевщиком, но возникающих только при восприятии текста в момент его развертывания во времени, толкует семантику образа наравне с вербальными средствами его объективации. По мнению А. М. Лидова, «образы-парадигмы не были связаны с иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладали целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно усмотреть в них и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидна. Образ-парадигма был видим и узнаваем, но при этом принципиально не формализован, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении он похож на метафору, теряющую смысл при пересказе или разделении на составляющие элементы»⁴¹. Однако образ-парадигма может быть не только видимым, но и слышимым!

Проследим динамику и пластичность литургического образа горы на примере гимнографических текстов в честь святых. В этом контексте особый интерес вызывает гимнография прп. Антонию Печерскому, основателю Киево-Печерского монастыря, служба которому была составлена в XV в. Пахомием Логофетом. В чинопоследовании прп. Антонию святые места — Афон и Киев — образуют единое сакральное пространство за счёт музыкальных переключек между такими формулами, как: *во Афонскую гору достижше, ко святей горе было еси, святя горы Афоня достигло еси, в гору сию пришедо, в Русию пришеде, тогда в темную пещеру <...> превозшел еси.*

Наиболее интенсивно эта связь ощущается благодаря музыкальной интерпретации, как, например, в *отпустительном тропаре из службы прп. Антонию* (текст приводится по рукописи РНБ, Кир.-Бел. № 586/843, л. 551 об.—552. Реконструкция распева А. Н. Кручининой) (Пример 2).

ПРИМЕР 2

Ѡ ми - ре - ска - го ма - те - жа и - сше - до -
и вти - хо - е при - ста - ни - ще.
свѧ - ты - ѧ го - ры ѧ - фо - на до - сти - гла е - си.
и ра - вно - а - гге - ле - но жи - ти - е по - жи - во.
ѡ - то - тоу - доу
бла - го - сло - ве - ни - ем ѡ - те - цо вго - роу си - ю при - ше - до.
троу - до - лю - вѧ впе - ще - ра - хо жи - зне со - ве - рши - во.
и мно - же - ствоу и - но - чествоу - ю - щи - мо стве - зю ве - доу - щоу - ю
ко не - ве - се - но - му ца - рстви - ю

по - ка - за - во.
и си - хо Хри - стѡ - ви при - ве - ло е - си.
Ѣ - гѡ - же - мо - ли пре - по - дв - вѧе
спа - сти - са доу - ша - мо на - ши - мо.

Отпустительный тропарь службы традиционно включает в себя главные смыслообразующие топосы последования, в тропаре прп. Антонию топос Святой Горы, как видим, оказывается в тесном контексте с топосами пещеры и Царствия Небесного.

Три пространные роспева образуют особую «внутреннюю конструкцию» в песнопении, построенную по принципу контраста. Первая *фита мрачная* на синтагме «ки в тихое пристанище» (под которым подразумевается Святая гора Афон), расположена в простом и мрачном согласии, в узкообъемном диапазоне (*си* малой октавы — *ре* первой октавы). В центре текста находится самая яркая *фита с рогом*, ее распев расположен в высоком согласии на лексеме «оттуда» (т. е. из Святой горы Афон). Этот яркий музыкальный оборот контрастирует первой фите и звуковысотностью, и протяженностью, и поступенным движением к вершинной части диапазона (*си бемоль* первой октавы), и нисходящим движением от этой вершины к *до* первой октавы. И, наконец, третья *фита обычна* связана с лексемой «показаво» (путь к Небесному Царствию), по диапазону роспева она гораздо более узкая по сравнению с предыдущей фитой и построена на чередовании кратких трехступенных восходящих и нисходящих мелодических волн, опевающих устойчивые ладовые опоры роспева всего тропаря.

Музыкально-поэтические акценты связаны друг с другом в единый сюжет: святой достиг тихого пристанища — Святой горы Афон, оттуда с благословением афонских старцев пришел в «гору сию» — Киев, тем самым *показал* стезю, ведущую ко Христу, в Царствие Небесное. Этот сюжет раскрывается помимо фитных роспевов повторением устойчивой песенной

формулы — попевки *срединка*, повторяющейся трижды на глагольных формах, способствуя объединению этого сюжета устойчивым распевом: святой Святой горы Афон достиг, на киевские горы пришел и ко Христу привел иноков монастыря, желающих спасения. Однако в распеве тропаря помимо повторяющихся музыкальных оборотов присутствуют также три формулы, звучащие единожды и организующие еще один семантический ряд: попевка *мережа* (на синтагме «в пещерах жизнь совершив»), попевка *кулизма* (ропевающая синтагму «Небесное Царствие»), попевка *долинка*, завершающая песнопение на синтагме «спастися душам нашим». Все три распева разные, но при этом легко узнаваемы в силу специфичности музыкального материала и гласовой характерности. Каждый из них использован в музыкальной композиции однократно, что является осознанным художественным приемом, традиционно применявшимся средневековыми распевщиками с целью акцентирования, выделения значимых смысловых элементов текста. Эти три формулы создают еще один рассредоточенный текст в тексте: «в пещерах жизнь совершив» — «ко небесному Царствию» — «спастися душам нашим». Пещера — место спасения и завершения земной жизни и одновременно путь в Небесное Царствие, явленный преподобным всем желающим истинного спасения. Пещера, небеса и спасение неслучайно соединены в этих строках общим музыкальным оборотом — все они за счет музыкальной интерпретации трансформируют интерпретационное поле концепта *гора* и участвуют в формировании пластичного литургического образа.

Эта трансформация становится очевидной в ряде песнопений прп. Антонию, где музыкально-поэтическому топосу горы часто сопутствуют формулы с лексемами «пещера» или «мрачное место», где подвизается святой (примечательно, что гора Фавор в гимнографии Преображения именуется горой «яже иногда мрачна и дымна, ныне же честна и свята»). Во второй стихире на стиховне малой вечерни 4-го гласа лексема «пещера», распетая пространственным фитным оборотом, находится в контексте *в темную пещеру яко во пресветлый чертога воселися*, который интертекстуально связан с целым рядом песнопений: со стихирами на стиховне великой вечерни (*яко пресветлое светило в темном месте просияло еси, в подземныя места в пещере затворися, свето неизреченнии зрети*), с 3-й стихирой на хвалитех (*в темном месте яко пресветлая звезда восиял еси*), со 2-й стихирой на литии (*тогда в пещеру воселися пречюдне и тамо приниче во глубину Божественаго разума*). Все эти формулы «являют» в литургическом контексте образ-парадигму святой горы-пещеры, «восхождение» на которую, очевидно, связано с символикой света, характерного для гимнографии Преображения, и происходит в реальности метафизической, в реальности молитвенного подвига святого, вступающего в небесные обители и постигающего Бога.

В частности, топосы тропаря находят себе особое истолкование в песнопениях микроцикла *стихир на «Господи, воззвах» великой вечерни* (4-го

гласа на подобен «Зван свыше»). В структуре этих музыкально-поэтических текстов привлекает внимание устойчивый повтор конструкции, состоящей из последования *фиты обычной, кулизмы, срединки, фиты с рогом и кулизмы*. Этот повтор заметен, легко узнаваем на слух. Например:

ПРИМЕР 3 (фрагмент 1-й стихир на «Господи, воззвах» великой вечерни прп. Антонию Печерскому)⁴²

Тѣ - - - - - мже - - - - -

н - пре - се - лни - ко сво - е - го - - - - - ш - те - че - ства.

ко - свѣ - те - и го - ре - - - - - бы - ло е - си.

и - та - - - - - мо -

про - ме - - - - - ждоу - - - - - ш - нѣ - хо - - - - - ш - тець.

га - ко - свѣ - - - - - то во - си - ѡ - - - - - лѣ е - си.

Конструкция основана на параллелизме строк, где устойчивым оказывается окончание (*кулизма* на синтагмах «и перселнико своего отечества», «промежду онехо отець», «яко свето восияль еси»), а пространственные распевы — *фиты обычная* и *с рогом* (на лексемах «темже» и «тамо») типологически составляют параллелизм, а интонационно являют собой контраст по диапазону, по регистру, по типу организации распева (в первом случае это краткие двухступенные и трехступенные мотивы, во втором — соединение

двух типов движения — восходящего к вершине фиты и нисходящего, захватывающего нижнюю ступень роспева). Устойчиво повторяющаяся *кулизма* придает целостность этой конструкции, первый фрагмент в данной стихире репрезентирует топос святой горы, тогда как второй фрагмент, начинающийся с *фиты с рогом*, эксплицирует световую семантику топоса, подчеркивая *светоносность горы* и энергию просветления, источником которой она служит.

Во второй стихире та же конструкция присутствует в неизменном виде.

ПРИМЕР 4 (фрагмент 2-й стихир на «Господи, возвах» великой вечерни прп. Антонию)⁴³

Тѣ - мже - и - пе - ще - роу се - бѣ со - дѣла - ло е - си.
и - внемъ по - дви - за - во - смъ га - ко ве - спло - те - но.
Тѣ - мже со - вы - ше ве - спло - те - ны - и - хо - спо - до - ви - а - по - че - сти.

Топос пещеры, в которой святой подвизается, уподобляясь бесплотным духам, за счет параллелизма всей музыкальной конструкции соотнесен с топосом горы, но в новом контексте: во втором фрагменте акцентируется результат подвига святого — дарование свыше «почести бесплотных», т. е. особого духовного состояния, о котором будет сказано в третьей стихире.

ПРИМЕР 5 (фрагмент 3-й стихир на «Господи, возвах» великой вечерни прп. Антонию Печерскому)⁴⁴

Дѣ - стви - цоу со - дѣ - ла - во - до - бро - дѣ - те - ле - и во - схо - дноу.
предо - по - ве - лѣ - ва - а во - схо - ди - ти.
ѡ - то ни - же - ни - и - ши - хо ввы - ше - на - га про - стра - ниѣ - и - ша - а.

Благодаря нарушенному ожиданию *фиты обычной*, которая должна была маркировать пространством роспевом какую-либо из лексем первых двух строк, но так и не была использована, особый акцент оказался перенесен на лексему «тамо» (т. е. в пещере): пространственный роспев *фиты с рогом*, звучащей в светлом согласии во всех трех стихирах, связал образ горы с пещерой, в которую подвижник «восходит» как в «светлый чертог» и, получив «почесть бесплотных» духов, обогащается «неизреченных разумов». Восхождение на гору интерпретируется как вхождение не в темноту реальной пещеры, но в «божественный мрак» богопознания.

Роспевщик умело создает музыкальную ткань таким образом, чтобы звучащий текст приобрел новые ассоциации, *пред-*определенные, *пред-*назначенные его замыслом, но обретающие плоть только в восприятии слушателя. В каком-то смысле эти ассоциации «назначены» музыкальным текстом, при взаимодействии которого со словесным рядом легко узнаваемый образ горы «дематериализуется» и приобретает все более и более мистические черты. На этот раз восхождение на гору/вхождение в пещеру служат символом человеческого движения навстречу Божественной иерофании, движения вверх и одновременно вниз в пространстве, утрачивающем однозначные пространственные координаты.

лом облаке» становится знаком причастности Божественной славе не только апостолов, восходивших на историческую гору Фавор вместе с Учителем, но и «труждающегося» христианина, восходящего по лестнице добродетелей в Божественную любовь.

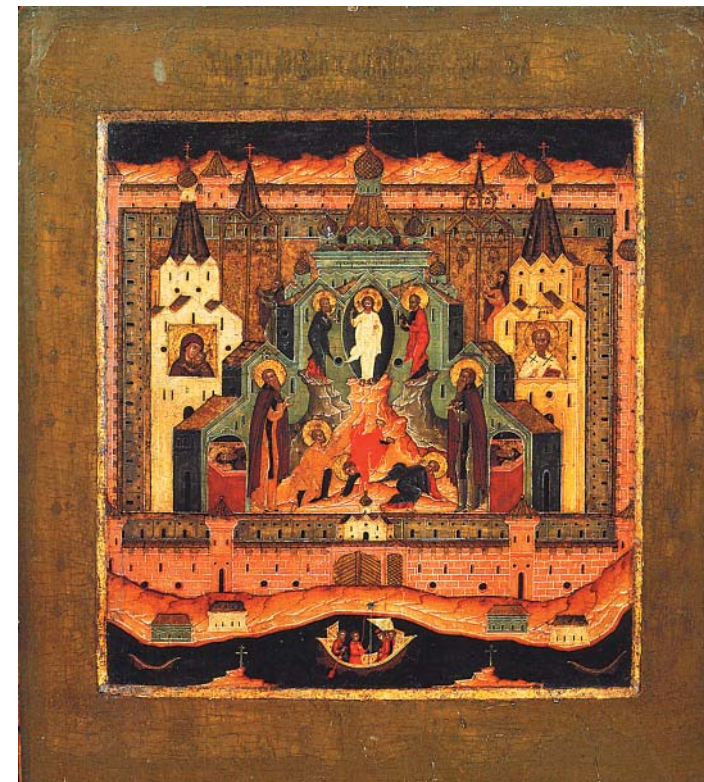
MODUS INTERPRETANDI III: «ГОРА ВОСХОЖДЕНИЯ» КАК ПРАГМЕМА

Все сказанное выше позволяет говорить о том, что образ горы, создаваемый древнерусскими распевщиками и зафиксированный в музыкальных рукописях, в литургическом контексте оказывается связан с искусством создания сакральных пространств, с программируемым восприятием и даже, в определенном смысле, созданием реальности. Это дает нам основание ввести в исследование термин «прагмема». Термин «прагмема», введенный в научный оборот С. Б. Адоньевой⁴⁶ и используемый как антропологическая категория в значении «*первичных матриц восприятия и интерпретации, создающих реальность и формирующих сценарии действия*» применительно к коллективным символическим практикам, сдвигает акцент в изучаемом феномене с аспекта создания, порождения образа на его восприятие и функции. Как нам кажется, такой ракурс действительно необходим, чтобы по возможности адекватно оценить роль «образов-парадигм» в средневековой религиозной культуре.

По этому поводу А. Д. Охочимский верно отмечает: «Религиозные образы рождены верой и связаны со всей совокупностью религиозных представлений. Образный „багаж“, которым живут верующие, накапливается и обогащается в течение всей жизни. Эти образы постоянно возвращаются и переживаются снова и снова, оказываясь важной составной частью той самой „пищи духовной“, ради которой верующий приходит в храм. Они могут переживаться с особой остротой в отдельные моменты, субъективно воспринимаемые как „просветление“, но эти моменты подготовлены предшествующими знаниями и впечатлениями. Образы-парадигмы не возникают из ничего, а как бы вспоминаются. <...> Говоря об „образах-парадигмах“, мы также имеем в виду существенно коллективный способ переживания этих образов, который придает порождающему их „горнему миру“ характер объективно существующей духовной реальности. Известное всем верующим ощущение духовного „резонанса“ и общности переживаний, испытываемых во время богослужений, свидетельствует об общности, коллективности образной составляющей духовного опыта»⁴⁷.

Восточнохристианская традиция обладает тщательно проработанным, верифицированным, структурированным дискурсом, который фиксирует и одновременно организует «духовный опыт» как «процесс, в котором, как предполагает традиция, осуществляется раскрытие и исполнение самой природы человека»⁴⁸. Очевидно, что само понятие духовного опыта даже в контексте, например, максимально выверенной исихастской аскетической практики

Прп. Зосима
и Савватий
Соловецкие.
Начало XVII в. ГТГ



неоднозначно и относится к числу наименее ясных. Однако, если говорить о круге литургических текстов, то сама их функция, связанная с Таинством, предопределяет их прямую зависимость от глубоко внутреннего индивидуального мистического опыта и его экклезиологического истолкования, санкционированного многовековой святоотеческой рефлексией. Принципиально подчеркнуть при этом, что поликодовая природа гимнографии становится благодатной почвой для генерации художественных образов, которые также не только фиксируют, иногда в сугубо богословско-антропологическом ключе, иногда в символическом, но и организуют и даже регулируют духовный опыт верующего.

Образ-парадигма горы в средневековой русской литургической традиции безусловно относится к этому кругу художественных образов, являясь одним из самых универсальных. «Восхождение на гору Синай, его пребывание на вершине во мраке неизреченного Богообщения и последующее нисхождение для сообщения народу полученного откровения», по мнению прот. Александра Герогимуса, являются «традиционным символом пути священнобезмолвия. <...> в этом символическом изображении восхождению соответствует молитвенный подвиг умного делания, пребыванию на вершине соответствует пребывание в наивысшей степени замолитвенного созерцания,

В каждом из этих «регистров» фитные и лицевые вокализирующие роспевы маркируют ключевые синтагмы «на *гору премиреня*», «теме же ужасно *зовяху*», «добро есте намо zde *быти*», «со ними же и мы *Тебе*», «во *веки*», образуя яркое, рельефное интонационное поле, сосредоточившее в себе концептуальное содержание словесного текста. Эти фиты представляют собой логичное последование от находящейся в высоком регистре *фиты красной*, звучащей вновь в предконечной части формы, к узкообъемному звукоряду фиты *мрачной* (на лексеме «премиреня») и контрастной ей фите⁵² на синтагме «теме же ужасно *зовяху*». Первая фита на лексеме «*гору*» контрастирует следующей «*премиреня*» как своей звуковысотностью (охватывая диапазон септими), так и протяженностью. Роспев следующей фиты *мрачной* почти вдвое короче и расположен в узкообъемном звукоряде в диапазоне терции в поступенном движении с использованием секвентных ходов. Эти две первые фиты, особо выделяющие в роспеве синтагму «на *гору премиреня*», обрамлены двумя попевками — *подъемом* и *долинкой*, повторяющимися дважды на синтагмах «малу зарю обнаживо со восшедошимо с Тобою» и «Твоя славы сотворило еси рачителя» соответственно. За счет этого повтора формируется симметричная, по сути, хиастическая конструкция, в центре находится образ горы, вокруг которого сгруппированы мотивы соучастия в иерофании апостолов, ставших «рачителями Божественной славы» (*греч.* κοινωνός — соучастник). Любопытно, что синтаксис греческого оригинала подразумевает синтагму «премирныя славы» (τῆς ὑπερκοσμίου σου δόξης), которая буквально «разорвана» музыкальным текстом древнерусского песнопения, в результате чего новый компонент семантики подчеркивает трансцендентный, сверхматериальный характер⁵³ горы Преображения, утратившей очертания реальной возвышенности, о которой в XII в. игумен Даниил писал: «Вышши же есть Фаворскаа гора всех сущи окрест ея, и есть уединена кроме всех горъ и стоит посреди поля красно зело, яко стогъ будеть гораздо зделан, кругло и высоко велми и великъ ободом»⁵⁴.

В этом контексте роспев третьей фиты «*зовяху*», использующий характерные восходящие квартовые ходы и находящийся во втором фрагменте песнопения, связанном с учениками, неслучаен. Смысловым центром песнопения благодаря вокализирующей мелодике становится идея Богообщения на вершине «горы восхождения», где, по словам апостола Петра, «хорошо быть». Прямая евангельская цитата (Мф. 17:4) — прямая речь апостола «добро есте намо zde *быти*» — распета контрастной всем предшествующим фитам фитой *хабува*. Эта фита, самая протяженная, оказывается кульминацией композиции, в ее роспеве использована низкая мутация — явное нарушение устойчивого ладового пространства. В этом фрагменте диатонический тон *ми* понижается на полтона, что приводит к измененной музыкальной реальности и семантическому сдвигу:

неслучайно экзегетическая традиция иногда толкует этот стих Евангелия от Матфея в мистическом смысле, ведь здесь пребывание на горе — пребывание в свете и бесконечной Божественной любви.

В заключительной, вокативной части песнопения вновь звучит первая фита на словах «и мы *Тебе*» (в диатоническом строе, с возвращением устойчивого звучания пятого гласа, непосредственное сопоставление мутирующей и диатонической фиты создает сильный эмфатический акцент) и роспев лица *царский конец*, торжественно завершающего песнопение на синтагме «поемо во *веки*». Использование дейктиков «мы» и «Тебе» конструирует новую связь — связь между теми, кто участвует в богослужении, и преобразившимся Спасителем. Именно музыкальные средства определяют восприятие богослужения в ином, «премирном» плане, уничтожая границы времени и пространства. Музыкальный образ вечного воспевания Бога сопрягается не с ангельскими ликами, окружающими престол Божества, и не с историческими образами учеников Христа, ставших свидетелями явления Его Божественной славы, но с реальными участниками чинопоследования, что говорит о том, как художественные образы сакрального искусства создают особую реальность, организуя религиозный опыт, формируя сценарии восприятия и действия.

Завершая наши наблюдения, можно сделать вывод о том, что литургический образ-парадигма «гора восхождения», полиморфный и полисемантический, безусловно выполняет роль прагмемы: тайна видения Бога «лицем к лицу», дарованная Моисею и Илии и достигаемая восхождением «на высоту добродетелей», оказывается не абстрактной богословской идеей, но проживаемой реальностью. В символическом пространстве любого христианского храма, уподобляемого святой горе-пещере, призыв гимнографа «приидете, возыдемо на гору Господню, и во домо Бога нашего, и узрим славу Преображения Его, славу яко Единочадаго ото Отца, светом приимем свето и, преложени бывше Духомо, Троицу Единосущную воспоим во веки» находит себе реализацию и в индивидуальном, и в соборном опыте восхождения в Божественную реальность.

Примечания

- 1 Стихирарь месячный — богослужебная рукописная книга, содержащая гимнографию минейного круга преимущественно одного музыкально-поэтического жанра — стихирь на праздники литургического календаря с 1 сентября по 31 августа. Будучи заимствован из Византии, этот тип богослужебной книги в переводе на церковнославянский язык, вместе с другими нотированными певческими книгами (Октоихом, Триодью, Ирмологием), прошел долгий исторический путь, зафиксировав разные этапы развития русской литургической традиции. В XVI–XVII вв. получают распространение наиболее полные «эталонные»

- кодексы Стихираря, получившие подзаголовок «Дьячье око», в которых церковное музыкально-поэтическое творчество гимнографов и распевщиков получило максимально широкое отражение.
- 2 Формулы «святая гора» и «гора восхождения» рассматриваются нами как альтернативные, но при этом не тождественные вербальные реализации культурного концепта горы. Несмотря на то, что довольно часто они могут свободно замещать друг друга, в некоторых контекстах смысловые акценты оказываются разными в зависимости от того, что выдвигается на первый план — качественная или прагматическая составляющая семантики. Об этом см. ниже.
 - 3 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 448, Праздники, XVII в., л. 152 об.
 - 4 Там же, л. 153.
 - 5 Там же, л. 153 об.–154.
 - 6 Там же, л. 156 об.
 - 7 Там же, л. 161.
 - 8 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 403, Триодь цветная, XVII в., л. 263 об.
 - 9 Цит. по рукописи РНБ, Кир.-Бел., № 586/843, Стихирарь, XVI в., л. 680.
 - 10 Там же, л. 680 об.
 - 11 Там же, л. 680 об.
 - 12 Там же, л. 680 об.
 - 13 Там же, л. 680 об.
 - 14 Там же, л. 680 об.
 - 15 Там же, л. 680 об.
 - 16 Там же, л. 681.
 - 17 Там же, л. 681.
 - 18 Там же, л. 681.
 - 19 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 595, Миня на август, XVII в., л. 58.
 - 20 Там же, л. 58 об.
 - 21 Там же, л. 59.
 - 22 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 585, Миня на июль, конец XVI — начало XVII вв., л. 301 об.
 - 23 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 661, Сборник богослужебный, XVII в., л. 15.
 - 24 Там же, л. 19.
 - 25 Цит. по рукописи РНБ, Кир.-Бел., № 586/843, л. 549 об.
 - 26 Цит. по рукописи РГБ, ф. 379, собр. Д. В. Разумовского, № 65, Стихирарь, середина XVII в., л. 16 об.
 - 27 Цит. по рукописи РНБ, Кир.-Бел., № 686/843, л. 576.
 - 28 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 477, Миня на сентябрь, XVII в., л. 604 об.
 - 29 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 503, Миня на ноябрь, XVI в., л. 40 об.
 - 30 Там же, л. 49.
 - 31 Там же, л. 49.
 - 32 Там же, л. 49 об.
 - 33 Там же, л. 54.
 - 34 Там же, л. 55.
 - 35 Цит. по рукописи РГБ, ф. 304.I, собр. Троице-Сергиевой лавры, № 531, Миня на февраль, XVII в., л. 78.
 - 36 Там же, л. 78.
 - 37 Цит. по рукописи РНБ, Кир.-Бел. № 586/843, Стихирарь, XVI в., л. 576.
 - 38 Цит. по рукописи ГПНТБ СО РАН, Q.III.42., Праздники, XVII в. Далее нотные примеры приводятся по нотолинейной транскрипции Елены Нечипоренко. Электронный ресурс: URL: <http://znamen.ru/Give.php?ruk=q342&id=prwb1>.
 - 39 Там же, л. 209 об.
 - 40 Текст приводится по рукописи РНБ, Кир.-Бел., № 586/843, Стихирарь, XVI в., л. 681 об. Реконструкция распева А. Н. Кручининой.
 - 41 Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009. С. 26—27.
 - 42 Текст фрагмента приводится по рукописи РГБ, ф. 379, собр. Д. В. Разумовского, № 65, л. 279. Реконструкция распева А. Н. Кручининой.
 - 43 Текст фрагмента приводится по рукописи РГБ, ф. 379, собр. Д. В. Разумовского, № 65, л. 279 об. Реконструкция распева А. Н. Кручининой.
 - 44 Текст фрагмента приводится по рукописи РГБ, ф. 379, собр. Д. В. Разумовского, № 65, л. 279 об. Реконструкция распева А. Н. Кручининой.
 - 45 Текст тропаря приводится по рукописи РНБ, Кир.-Бел., № 586/843, Стихирарь, конец 80-х гг. XVI в., л. 523.
 - 46 Адоньева С. Б. Символический порядок. СПб., 2011; Адоньева С. Б., Веселова И. С., Мариничева Ю. Ю., Петрова (Матвиевская) Л. Ф. Первичные знаки / Назначенная реальность. СПб., 2017.
 - 47 Охоцимский А. Д. Образы-парадигмы в религиозной культуре // Вопросы культурологии. М., 2016. № 8. С. 38.
 - 48 Хоружий С. С. Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихастской традиции // Хоружий С. С. Исследования по исихастской традиции. СПб., 2012. Т. 1. С. 130.
 - 49 Александр (Геронимус), прот. Богословие священнобесмолвия // Синергия. Проблемы аскетики и мистики православия. М., 1995.
 - 50 Текст приводится по рукописи РНБ, Кир.-Бел., № 586/843, Стихирарь, конец XVI в., л. 682 об. Реконструкция распева А. Н. Кручининой.
 - 51 Термин Б. А. Успенского. См. *Успенский Б. А. Поэтика композиции*. М., 1970.
 - 52 У этой фиты в теоретических руководствах нет наименования. Расшифровка фиты дана по двознаменному Октоиху РНБ, Солов., № 619/647, конец XVII — начало XVIII в.,
 - 53 См. контексты лексемы ὑπερκόσμιος: *Lampe G. W. H. A Patristic Greek Lexicon*. Oxford, 1961. P. 1440.
 - 54 Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли // «Хождение» игумена Даниила в Святую Землю в начале XII в. СПб., 2007. С. 108.

Marina Egorova, Albina Kruchinina*(Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory)*

“The Mountain of Ascent”
in Medieval Russian Hymnography:
Musical and Poetic Topos —
Image-paradigm — Pragmeme

Christian hymnography has always been an integral part of the liturgical ritual, which largely determined the characteristics of its artistic language. The corpus of hymns translated from the Greek into the Slavonic, enlarged with original Slavonic texts in honor of the new saints, functioned as part of the common artistic code based on such principles as stereotype, intertextuality and iterativity. These principles, characteristic of the Eastern-European medieval culture as a whole, are closely interrelated. Peculiar for medieval liturgical art remained, however, the interaction between visual images, verbal texts and their musical interpretation, as well as other elements of the liturgy.

The mechanisms of this interaction, the levels of «communication» between different semiotic codes and the artistic effect generated in the particular space of religious experience make the subject of special study based on specific sources and requiring complex interdisciplinary methods. The hierotopical approach to these complex artistic phenomena appears to be particularly relevant.

The present work is related to the musical and poetic topos of “The Mountain of Ascent” in medieval Russian hymnography as a specific form of the cultural concept of the mountain in the Eastern Christian tradition.

Russian liturgical manuscripts of the 16th–17th centuries served as the basic research material. The indivisible unity of the lyrics and singing in the Old Russian neumatic notation chants is manifest in cases where the definite verbal

image appears to be highlighted and focused. The most characteristic means of such accentuation in the Old Russian monody is the use of special melismatic forms whose type of chanting contrasts with the surrounding background music. The topos of the holy mountain is often spotlighted by the music maker. Particularly noteworthy in this respect is the Transfiguration of Christ worship service. Using traditional musical means, the authors of the hymns organize the formula of the holy mountain into a complex intertext featuring the following semantic complexes: Mount Tabor as the locus of the sacred geography in the Holy Land, Tabor as the place of such historical event as Transfiguration, the mountain as the place of the Deity’s radiance, the mountain as the place of contemplation of God and communion with Him. Using the semantic potential of traditional music the hymnographers created a work of art where the image of the mountain was closely associated with the Divine light and the Lord’s voice as a symbol of Divine glory. The latter appeared not as an abstract theological idea that needs clarification and intellectual reflection, but as the energy of grace, a fact of personal religious experience. Thus, the hymnographic topos acquires the nature of an image-paradigm which takes on a special meaning for those who participate in the Divine service. Particularly revealing in this context appear to be a number of icons featuring Reverend Zosima and Savvaty of Solovki with an image of the monastery (The State Tretyakov Gallery, early XVII century, collection by V. A. Bondarenko, early XVIII century etc.). Shown in an attitude of prayer on the background of the Transfiguration Cathedral, the saints are facing not the church icon, but the Savior in shining gowns who stands on Mount Tabor itself. The traditional Transfiguration scene is fitted into the image of the monastic church as if it were taking place at the Solovetsky monastery. Thus the church is likened to the holy mountain in whose depth lie the relics of the holy saints shown in front of the transfigured Savior in the attitude of the incessant prayer. Apart from creating a meaningful composition dictated by the liturgical tradition, the painter shapes and organizes the self-perception and self-awareness of the person participating in the Divine service, who can see himself introduced into the sacred space of the temple.

Therefore, the liturgical image-paradigm of the “Mountain of Ascent” plays the role of a pragmeme that modifies the worshipers’ perception of reality and provides them with an action scenario: the mystery of God’s immediate vision appears to be not an abstract theological idea, but a living experience taking the form of both individual and catholic mystical ascension.

1. Мастер часослова
Бусико. Бегство в
Египет, 1410–1415.

А. Д. Охоцимский

Горы в европейской культуре Нового времени: от протестантской иеротопии к романтизму

...лучше гор могут быть только горы,
На которых еще не бывал.

Вл. Высоцкий

ВВЕДЕНИЕ

Тема этой работы — становление современной европейской эстетики гор, которая в основном сложилась в эпоху романтизма. Для нас красота гор самоочевидна и аксиоматична. Горные виды захватывают дух, и приобщаться к ним едут издалека. Они помогают нам понять наше место в Творении. На фоне их масштабности, древности и величия скоротечность и суетность нашего бытия особенно явственны. Подавляя своей грандиозностью, горы, вместе с тем, возвышают и облагораживают. Люди разных религиозных убеждений приобщаются в горах к универсальному природному источнику сакрального, в глубинах которого теряются причины для разногласий.

Но так было не всегда. И в древности, и в Средние века, и даже в эпоху Возрождения отношение к горам было совершенно другим. Гор боялись и старались держаться от них подальше. К горам относились так же, как к другим устрашающе необъятным природным массивам: густому нехоженому лесу, открытому морю, степи и пустыне. Никто не рвался покорять горные вершины. Поэты не воспевали великолепие горных пейзажей. А в Европе XVII века можно было даже услышать резко пренебрежительные суждения о горах. Их называли уродливыми шрамами и патологическими наростами на теле земли, а юный Гоббс сравнивал горные



силуэты с очертаниями торчащих вверх ягодиц¹. Между тем, именно в Англии в течении XVIII века произошел очевидный и радикальный переворот во взглядах на горы: ими начали восторгаться.

Восхищение горами сформировалось в русле коренных изменений во взглядах на природу и на материальное вообще, происшедших в эпоху Реформации. Святость, изгнанная из церквей и монастырей, распространилась по всему «падшему миру», который больше не казался царством «князя мира сего», а предстал



2. Братья Лимбурги. Великолепный часослов герцога Беррийского (месяц июль), 1410–1460.

гигантским храмом продолжающегося Божьего творения, в котором горы были чем-то вроде алтаря в силу своей естественной близости к небесам. В природном и материальном засияло Божественное. К природе стали относиться с религиозным чувством, в котором присутствовала существенная эстетическая составляющая. Сакрализация природы была частью более широкой культурной парадигмы, для концептуализации которой в наших предыдущих работах было введено понятие *протестантская иеротопия*². Речь идет о формировании сакральных пространств протестантского космоса на нескольких уровнях, включая природу и вселенную, родную страну и семейный дом.

Материальный мир приобрел обновленный религиозный смысл и стал привлекать обостренное внимание. Поначалу восхищение Творением сосредоточивалось на малом и интимно близком человеку (например, на цветах), но в дальнейшем оно распространилось и на гигантское, что способствовало оформлению в европейском сознании концепции сублимного (*sublime*³). Мы увидим, что Реформация ввела тему гор в философские и богословские дискуссии, создав идейные предпосылки для последующей романтической экзальтации вызываемых ими чувств восхищения и потрясения. После Реформации к горам стало трудно относиться равнодушно.

Однако, начнем с начала...

Прыщи и бородавки

В классической литературной традиции с горами связывался стандартный ряд не слишком хвалебных эпитетов: недоступные, неплодородные, огромные, голые, замерзшие, синие и т. п. Это же нейтрально-равнодушное восприятие гор прослеживается и в средневековом изобразительном искусстве (ил. 1, 2). В «Божественной комедии» Данте на большой горе размещается чистилище — inferнальное место, своего рода временная каторга для грешников. Согласно Дж. Рёскину, «... горы у Данте — это лишь большие каменные обломки, ... которые не имеют иного значения, помимо символического ... ни малейшего признака того, что Данте вообще на них смотрел»⁴. Аллегорические горы были намного



3. Иоахим Патинир. Пейзаж со Св. Иеронимом (фрагмент), 1515–1516.

популярнее гор реальных. Горы могли обозначать трудности, путь учения и саморазвития, возвышенные цели. Возникали идиомы типа «перелопатить горы материала», «обещать золотые горы», «горы своротить» и т. п.

Европейская литература и живопись в основном следовали этому набору клише, пока в эпоху позднего Возрождения не возникла резко негативная характеристика гор как патологических новообразований и лишенных смысла уродливых наростов. Неправильность и изрезанность их очертаний противопоставлялись симметрии и правильности лучших творений рук человеческих: зданий и парков классического стиля. Пейзаж Патинира «Св. Иероним» представляет собой пример возрожденческого взгляда на горы как на уродливую враждебную среду, противопоставленную гармонии лучших созданий человеческого искусства (ил. 3). Это направление развивалось далее последователями Патинира (ил. 4). Впрочем, при всей шокирующей дисгармонии изрезанных силуэтов, эти мрачные скалы указывали на небо.



4. Херри мет Де Блес. Паломники, идущие слушать Иоанна Крестителя

В английской литературе пренебрежительное отношение к горам дожило до XVII века. В то время, когда в кальвинистской Голландии уже были готовы восторгаться живописностью всего природного, поэты туманного Альбиона еще видели в горах иллюстрацию на тему испорченности падшего мира. Джон Донн писал о горах как о бородавках и оспинах, уродующих лицо земли, которому положено быть прямым и ровным:

But keep the earth her round proportion still?
Doth not a Tenarif, or higher Hill
Rise so high like a Rocke, that one might thinke
The floating Moone would shipwreck there and sinke? ...
Are these but warts, and pock-holes in the face
Of th' earth? Thinke so: but yet confesse, in this
The worlds proportion disfigured is⁵.

Их также называли волдырями, прыщами, нарывами, кистами и даже задницей дьявола (devil-Arse). Вершиной горной антиэстетики в поэзии можно считать следующий куплет Эндрю Марвелла:

Here learn ye Mountains more unjust,
Which to abrupter greatness thrust,
That do with your hook-shoulder'd height,
The Earth deform and Heaven fright,
For whose excrescence ill-design'd,
Nature must a new Center find,
Learn here those humble steps to tread,
Which to securer Glory lead⁶.

Как ни странно, это отношение к горам имело и христианские корни. Оно созвучно интонациям Евангелий, в которых малое и слабое оказывается важнее сильного и великого. Хотя многие ключевые евангельские события также происходят на горах, фактически имеются в виду невысокие холмы, удобные как место уединения. Высокая гора, с которой открывается далекий вид, упоминается лишь один раз в истории искушений Иисуса как средство наглядной демонстрации сатанинских соблазнов. Сам Иисус упоминает горы один раз, призывая их к скромности словами пророка Исайи: горам следует сравняться с долинами (Лк. 3:3; Ис. 40:4).

В публицистике горы были популярны как аллегория богатства и могущества, так что призыв сравнить горы с землей имел в Англии начала XVII века вполне конкретные революционные коннотации. Размер гор не вызывал никакого восхищения, скорее он был ошибкой, которую следовало исправить:

Put off your giant titles, then I can
Stand in your judgement's blank an equal man.
Though hills advanced are above the plains,
They are but higher earth, nor must disdain
Alliance with the vale; we see a spade
Can level them and make a mount a glade⁷.

Казалось бы, подобное отношение к горам не согласуется с аурой святости, которая окутывает горы в Ветхом Завете. Однако хотя библейские горы часто оказывались местом сакральных событий, они не несут ни малейшей эстетической оценки. То, что в горах происходили встречи с Божественным, вовсе не означает, что они сами по себе вызывали какие-то позитивные чувства. Святость библейских гор похожа на святость пустынь. Так же как и пустыни, они отталкивают и устрашают, и именно поэтому и те и другие оказываются сакральным пространством, граничащим с иномирным, и местом духовного подвига⁸.

Сопоставление гор с пустынями помогает понять корни их негативного восприятия. Горы бесполезны и даже враждебны человеку. С точки зрения пользы горы немногим лучше пустынь, которые до сих пор не вызывают никаких эстетических восторгов и лишь наводят на практические мысли

о необходимости их ирригации для превращения в плодородную зону. В самом деле, при всей современной одержимости охраной природы никому не придет в голову сохранять пустыню как заповедную зону. Пустыня — это не часть природы, а отсутствие таковой. Это зло, с которым следует бороться.

Но в горах все же можно жить. Родные горы вызвали патриотические чувства у горцев, например у уроженцев Шотландии, хотя и у них преобладал аллегорический взгляд: горы символизировали свободу, и в них жили души героев, павших за свою горную отчизну. Стремление любоваться горами в поэзии начинало пробуждаться на основе любви к родной стране и её природе, но для описания горных красот еще не было ни языковых средств, ни системы понятий.

ГОРЫ КАК РУИНЫ РАЯ (ПОТОПНАЯ ТЕОРИЯ)

Но даже если горы были природной аномалией, это еще не означало отсутствия в них религиозного смысла. Негативное восприятие гор, рожденное в лоне возрожденческой эстетики, получило теоретическое обоснование и новые оттенки в свете протестантского богословия. Даже в уродливых горах оказалось возможным найти что-то сакральное. В странах победившей Реформации интенсивно изучали и переосмысливали все основные проблемы библеистики и натурфилософии, доставшиеся в наследство от католической науки. В данном случае богословский интерес был направлен на интерпретацию книги Бытия и реконструкцию процесса Творения. Аристотель и многие Отцы Церкви подчеркивали, что земля должна быть совершенным шаром. Следовательно, значительные отклонения от сферичности не могли принадлежать исходному Божьему плану. Так когда же возникли горы?

Библия не дает прямого ответа, но, исходя из смысла и духа книги Бытия, возможны несколько вариантов. Во-первых, они могли все же принадлежать первоначальному творению, и в этом случае ими следует восторгаться так же, как и всем Творением. Во-вторых, они могли появиться после грехопадения. Так как земля была проклята за грех Адама и лишена естественного плодородия, кажется логичным, что именно в этот момент возникают неплодородные и бесполезные в сельском хозяйстве горы⁹. В-третьих, горы могли возникнуть во время Потопа, который представлялся не просто наводнением, а крупной природной катастрофой, изменившей облик земли.

Последняя теория была подкреплена авторитетом Лютера. Согласно этой теории, современные горы сформировались во время Потопа, который был чем-то вроде глобального землетрясения, разломавшего допотопную земную кору, тонкую и непрочную, и высвободившего разрушительные силы подземного океана. Сам Лютер, однако, мало интересовался горами. Его занимала история рая: как он выглядел и когда исчез с лица земли? Ведь после

грехопадения доступ в рай был воспрещен — следовательно, сам рай еще существовал. Именно Потоп, по мнению Лютера, разрушил его окончательно, и был сформирован тот облик земли, который мы видим сейчас.

Лютер предполагал, что вся допотопная земля была плоской плодородной равниной с идеальной почвой и климатом, и даже если она и не была собственно раем, то была похожа на рай по условиям жизни¹⁰. Собственно рай, или сады Эдема, представлялись ему также крупным регионом.

Так как этот сад предназначался для Адама и его потомства, было бы нелепо представлять его чем-то вроде огороженного сада протяженностью в несколько миль. Это была без сомнения большая и лучшая часть земли. По моему мнению, этот сад продолжал существовать до Потопа, и что все это время он был защищен, согласно описанию Моисея, ангельской стражей. Так что это место было хорошо известно, хотя и недоступно потомкам Адама. Так продолжалось пока Потоп не разрушил его полностью, не оставив от него ни малейшего следа¹¹.

Если там и были горы, то другие, райские, не столь устрашающе высокие, отвратительно изрезанные и бессмысленно хаотические, как сейчас. Потоп изуродовал райскую равнину и райские горы и сформировал те горы, которые мы видим. Поэтому, современные горы — это шрамы Потопа на изначально здоровом теле земли. Это — руины рая, напоминающие о Божьем суде и трагедии грехопадения.

Со времени Потопа горы существуют там, где до этого были поля и процветали плодородные равнины, так что нет сомнений что истоки рек также находятся сейчас совсем не там, где они находились ранее и что вообще все состояние природы было совсем другим¹².

...Не может быть никаких сомнений, что Ной после Потопа увидел лицо Земли совершенно измененным по сравнению с тем, что было до этого ужасного акта Божьего гнева. Мощью разбушевавшейся стихии горы были безжалостно разломаны, были пробиты пути наверх для подземной воды и течение рек было изменено¹³.

Современному читателю понятие о рае как о географической зоне покажется странным. Мы ведь привыкли считать рай чем-то вроде большого сада или личной усадьбы первой человеческой пары. В самом деле, зачем двоим много земли? Идея обширного рая возникла из-за новых нюансов в интерпретации грехопадения. Многие протестанты стали считать грехопадение чем-то вроде ошибки (а ошибка всегда случайна) и стали сомневаться в том, что Бог создал рай, заранее ожидая перспективу скорого грехопадения. Но если рай создавался в расчете на реальную возможность безгрешности людей, т. е. всерьез и надолго, то как же должна была бы протекать райская жизнь, если бы все шло по плану и Адам бы не согрешил?

Лютер всерьез задумывался над этим вопросом и в заключительной части цитированных выше комментариев на первые две главы книги Бытия¹⁴ дал простой и однозначный ответ: рай предназначался для жизни человеческого рода, имея в виду его распространение и размножение обычным половым путем, но при этом лишенным порочности, присущей тому сексу, который мы знаем по опыту жизни в падшем мире. Здесь не место подробно обсуждать лютеровскую утопию многосемейного рая и её влияние на протестантскую культуру. Отметим лишь, что именно из этой концепции следовало, что рай должен был быть большим регионом¹⁵. Как мы увидим, такая концепция рая, выраженная Лютером в самом общем виде, приобрела характер детально разработанной геофизической теории в книге Бэрнета «Священная теория земли».

Потопная теория происхождения гор, ныне почти забытая, глубоко архетипична. Во многих космогониях горы возникают вследствие Божьего гнева или даже как результат игры демонических сил. В некоторых мифах творения горы возникают из камней, которые бросают друг в друга гиганты¹⁶. Согласно верхнекамскому народному поверью, горы образовались из плевков человека, набравшего в рот песок, который он должен был носить Богу, помогая ему в сотворении земли¹⁷.

В своем религиозном содержании потопная теория идет глубже объяснения «уродливости» гор. Ведь руины здания состоят из его первоначального материала. Будучи руинами рая, горы не только хранят в своей глубине, но и выставляют на всеобщее обозрение материал первоначальной, священной земли. Не случайно они хранят в своих глубинах полезные человеку материалы. Пусть и непригодные для сельского хозяйства, они являются все же Божьим Даром. Свидетели Божьего гнева и Божьей милости, они стоят как молчаливые хранители и гаранты Ноева Завета.

ГОРЫ В ЭСТЕТИКЕ КАЛЬВИНИЗМА

Присутствовала и другая точка зрения, восходящая к Августину, который считал, что мир, полностью созданный Богом до грехопадения, в дальнейшем изменился незначительно. Божественное проклятие относилось не к земле в целом, а к почве — она перестала быть плодородной. Своим проклятием Бог наказал не столько землю, сколько человека. В конце концов, земля не грешила, и наказывать её было не за что. В протестантском мире этой точки зрения придерживался Кальвин. Он подчеркивал, что весь мир красив и замечателен по определению, как Божье Творение, в котором горы были одним из шедевров. Эстетика кальвинизма следовала из неоднократно повторенной в начале книги Бытия фразы: «И увидел Бог, что это хорошо». То, что угодно Богу, должно нравиться и человеку.

Кальвинистское исповедание веры прямо и недвусмысленно говорило как о религиозной значимости видимого мира, так и о необходимости эсте-



5. Питер Брейгель-старший. Большой альпийский пейзаж, 1555–1556.

6. Якоб Ван Рюйсдал. Большой бук, 1652.



тического отношения к нему: «Мы познаем Бога двумя путями: во-первых, через Его творение, поддержание и управление всем мирозданием, поскольку это мироздание открыто нашему взору как *красивая* книга, в которой все создания, как большие, так и малые, ведут нас к созерцанию божественного... Во-вторых, Бог дал нам о себе знать более явно в своем Слове¹⁸ ...»

Категорически отвергая поклонение созданным человеком иконам, кальвинизм фактически призывал рассматривать весь видимый мир как подлинную икону Божества — подлинную, потому что она создана самим Богом. Указывался и модус отношения к этой иконе — восхищение и восторг. Кальвин подробно разворачивает этот тезис в пятой главе своих «Институтов». Он подчеркивает, что «куда бы мы не повернули взор, нет в мире частицы, даже самой крошечной, которая бы не явила бы нам искр своей красоты. Невозможно созерцать огромный и великолепный окружающий нас мир без ощущения подавленности весом Божьей славы¹⁹». Кальвин пишет о красоте, но фактически он имеет в виду скорее чувство сублимного, о котором пойдет речь ниже. Природная икона не была чем-то условно-символическим. Она прямо и непосредственно дышала Божьим творением и содержала следы Божьего присутствия. Кальвинистская иконичность природы тяготела к пантеизму.

Кальвин, по воспитанию человек позднего Ренессанса, отвергал схоластический рационализм и призывал воспринимать мироздание эстетически. Он часто упоминает глаза и зрение как прямые и бесспорные свидетели божественности Творения, убедительность которых самоочевидна. Зрение охватывает все сразу и в целом и вызывает в душе восторг, не опосредованный никакими умозаключениями. Этот восторг и есть лучший критерий истины и веры. Таким же образом Кальвин подходит к Библии. Библия верна, потому что восхитительна. Её божественность ощущается сердцем, а сердце вернее разума. Ведь любое умозаключение можно оспорить. А против настоящей истины выступать тщетно — она видна сразу, от неё захватывает дух и бьётся сердце.

Религиозный взгляд на природу как на восхитительное Божье Творение всегда присутствовал в христианском дискурсе, и Кальвин, конечно, не был его открывателем. Но он первый построил на его основе богословскую систему, ставшую основой целостного религиозно-эстетического мировидения. То, что от века служило эмоционально-лирическим сопровождением натурфилософии, теперь стало краеугольным камнем самой религии. Хотя женеvские теократические эксперименты и подпортили репутацию Кальвина среди последующих поколений, его авторитет среди современников утвердился именно благодаря распространению теоретических трудов, имевших большой резонанс. На эстетической религиозности такого типа был построен образ жизни кальвинистской Голландии, отличавшийся как религиозной терпимостью, так и общенародной любовью к искусству.



7. Ян Хаккерт.
Виамала, 1655.

Протестантская иконичность природы отличалась от византийской. В Византии красота природы следовала из факта её творения и не предполагала сильных априорных ощущений — скорее напротив: эти ощущения должны были вырабатываться в созерцательно-мистическом опыте²⁰. Потребность в прямых и сильных ощущениях, способных служить опорой для веры, была изначально отличительной чертой протестантской культуры.

В Англии теория создания гор вместе со всей сушей на третий день Творения была подкреплена авторитетом Дж. Мильтона. Влияние «Потерянного рая» на современников можно сравнить лишь с влиянием «Божественной комедии» Данте. Из описания Творения Мильтоном следует, что земля была сразу сотворена такой, как она есть сейчас. Но еще важнее то, что у Мильтона возник совершенно новый образ гор.

И Бог сказал: «— Да соберутся купно
Все воды поднебесные, и пусть
Возникнет суша!» В тот же миг из волн
Пучины океанской вознеслись
Громады гор. Их голые хребты
Обширные коснулись облаков,
А гребни островерхие — Небес;
И сколь высоко поднялись кряжи,
Столь низко опустились вширь и вглубь
Расселины и впадины...²¹

В этом отрывке мощно звучит новый в европейской поэзии мотив восхищения гигантским. Громады гор хороши уже тем, что они громадны. Мильтон был первым английским поэтом, открывшим «эстетику бесконечного»²² с её головокружительным диапазоном масштабов от вселенной до горных пейзажей. В этой строфе горам отведена особая роль: коснуться облаков, соединив тем самым землю и небо. Космический размах поэтической иеротопии Мильтона напоминает о его опыте перехода через Альпы и о его знакомстве с телескопом. Поэму Мильтона можно назвать прото-сублимной. В ней не фигурирует само понятие сублимного, но она способствовала созданию условий для его быстрого распространения.

ГОРЫ В МИРОВЫХ ПЕЙЗАЖАХ И ОБРАЗЫ ПРИРОДНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Хотя в Нидерландах и нет гор, они присутствовали в мировых пейзажах, стандартных задниках картин на библейские темы, которые носили, подчас, откровенно сказочный характер²³. Питер Брейгель-старший придал мировому пейзажу как реализм, так и иконичность и превратил его в самостоятельный жанр, в котором сам пейзаж был главным действующим лицом (ил. 5). В отличие от почти инопланетных пейзажей Патинира, Блеса и Босха, призванных оттенить вневременность религиозных сюжетов, Брейгель воспел величие и космичность земного мира, за занавесом которого угадывалась направляющая Божественная рука.

Религиозные взгляды Брейгеля неизвестны, однако влияние на него кальвинистского дискурса несомненно. Если Брейгель, как предполагают, сделал в Швейцарии остановку на своём итальянском маршруте, он мог не только увидеть Альпы, но и испытать влияние местной религиозной атмосферы, а также почувствовать вдохновленное этой атмосферой восприятие гор швейцарскими интеллектуалами²⁴. Натуралист Конрад Гесснер, к примеру, писал в 1541 г. о своих чувствах необъяснимого восторга и потрясения грандиозностью горных пиков, приводящих его к ощущению присутствия их Божественного Архитектора²⁵. Богослов и проповедник Иоганн Штумпф составил первый атлас Альпийских гор, иллюстрированный многочисленными гравюрами. С этого атласа ведет своё начало швейцарская традиция альпийского пейзажа, которая с самого зарождения была ориентирована на документальность и реализм.

Если Кальвин предлагал рассматривать всю природу как своего рода икону Бога-Творца, то у Брейгеля мы видим соответствующий этому видению живописный образ, предполагавший медитативное созерцание, к которому приглашали умело вписанные в пейзаж фигурки людей-наблюдателей. В этом иконическом пространственном образе Творения горы были необходимым элементом. Они помогали передать масштаб, глубину и особое чувство приобщения к Перводанному. Присутствует также ощущение суровости скалистых ландшафтов. Но основной темой этих мировых пейзажей было все же мироздание в целом.

Новому жанру живописи сопутствовала новая форма эстетики. Пусть восприятие природного ландшафта опирается в основном на зрение, но возникающий в конечном счете образ сублимирует нечто более комплексное, а именно чувство пребывания в определенном природном пространстве, включая и чисто телесные ощущения собственного присутствия и движения²⁶. Те же чувства должен был вызывать и хороший живописный пейзаж, мысленно перемещая зрителя в изображенный на нем виртуальный ландшафт. В дальнейшем мы увидим, что горная эстетика сложилась на основе именно таких пространственных образов-экзистенций.

НЕВЫНОСИМАЯ ЖИВОПИСНОСТЬ БЫТИЯ

Протестантизм приблизил Бога не только к верующим, но и к материальному миру. Творение продолжалось, особенно явно — в живой природе. Когда огромное дерево выросло из крошечного семечка, разве это не было таким же чудом, как Творение ex nihilo? Творец занимался отдельно каждым деревом и каждым листочком, поэтому в лесу не было двух одинаковых деревьев, а на дереве — двух одинаковых листочков. В самом бесконечном богатстве Творения и в его вечной изменчивости видели божественное совершенство, которое искусство должно было понять и воспроизвести. Все, что вышло из рук Творца, заслуживало восторженного внимания. «Самые ужасные и презираемые вещи, если они естественны, должны рассматриваться с восхищением. ...Верность природе делает уродливые вещи красивыми, а их достоверное изображение заслуживает такой же похвалы, как самое утонченное изделие»²⁷. На основе всеядного восхищения Божьим Творением возникла эстетика живописного и спонтанного²⁸. Тем самым был сделан решительный шаг в будущее: мы и сейчас склонны считать порядок, симметрию и правильность низшей формой красоты и ожидаем как от искусства, так и от природы чего-то иного.

Увлечение живописным не обязательно означало реализм. Это был своего рода культ со своей иконографией индивидуального и уникального. Например, увлекались корягами и деревьями с перекрученными стволами и извивающимися ветвями (ил. 6). На фоне таких природных чудищ изрезанные и зубчатые скалы уже не пугали и вполне могли казаться живописными (ил. 7). Однако хотя горам и был отпущен грех беспорядка и нерегулярности, они еще не вызвали особых восторгов. Чтобы начать восхищаться горами, нужна была атмосфера, в которой прямой опыт переживания гор мог бы резонировать в сознании эпохи и развиваться в стабильную эстетическую традицию. Такая атмосфера сложилась в рамках своеобразного союза науки, религии и эстетики, получившего название «естественное богословие».

ЕСТЕСТВЕННОЕ БОГОСЛОВИЕ И ОПРАВДАНИЕ ГОР

В XVII веке эстетическое оправдание гор дополнилось научным. В университетах и академиях сложилась новая атмосфера, в которой натурфилософия из служанки богословия превратилась в её равноправного партнера. Этот союз науки и религии был скреплен общей основой: восхищением мудростью и целесообразностью Божьего творения. Все основные трактаты этого направления (мы будем называть его «естественное богословие»²⁹), носили энциклопедический характер. Они нанизывали разнообразные явления природы на общий стержень мудрого Божьего Промысла. Горы не были исключением. Они тоже принадлежали общему плану Творения, значит и они были чем-то полезны в рамках общего замысла природы.

Горы оказались нужны как природный фильтр для очистки и опреснения вод. Согласно представлениям XVII века о круговороте воды в природе, соленые воды из морей перетекали в подземный океан, испарения которого поднимались из пещер до горных вершин, где они изливались источниками и водопадами, одаривая человечество свежей пресной водой. Негативная эстетика гор, еще сохранявшая актуальность, стала казаться несправедливой: и от гор была явная польза. Генри Мор писал в книге с характерным названием «Противоядие против атеизма»:

Все в природе, как живое, так и неживое, говорит о плане и сознательном Божьем Промысле. Все созданное им не может не быть хорошим... Даже грубо сколоченные горы, которые кажутся многим как бы опухольями и неестественными наростами на лице земли, являются в действительности полезным украшением, если принять во внимание все их функции. Это природные дистилляторы, в кавернах которых воздымающиеся пары конденсируются в живую воду, источник жизни всех живых существ³⁰.

Открытие гор на Луне добавило аргументов тем, кто пытался найти что-то красивое в земных горах. Если Бог создал горы и в других мирах, значит они являются необходимой частью Творения, и их нельзя считать ни ошибкой природы, ни чисто земным явлением, возникшим как наказание за грехи. Однако от этих робких попыток оправдать «уродство» гор было еще очень далеко до восхищения горами как жемчужинами природы. Значение естественного богословия было в другом: научно-познавательный и эмоционально-эстетический взгляды на природу объединились на общей религиозной основе и слились в единое целостное мировидение, в лоне которого и появилось восхищение горами.

Ученые и сейчас увлекаются красотой природных структур и законов, однако в современном безрелигиозном научном дискурсе эстетика бесповоротно выносятся за скобки. Мы относим эмоции и восторги к сфере личного и субъективного и отделяем их от собственно научного материала. Но в XVII веке это разделение еще не возникло, и священники-натуралисты не стеснялись культивировать эмоции и изливать их на страницах своих трактатов. В небольшой по объему книге Дерхама «Физико-геология» слова, связанные с восхищением — *admire/admiration/admirable* (восхищаться, восхищение, восхитительный), — встречаются свыше ста раз³¹. Религиозный восторг вдохновлял процесс познания, и это же чувство было критерием истины. Эмоции, вызванные природой, стояли в одном ряду с наблюдениями и измерениями; они тоже были фактами, которые надо было описать, понять и объяснить. Этот сплав познания и эстетики, рационального и эмоционального оказался той матрицей, в которой родилась горная романтика. В качестве отправной точки этого процесса мы рассмотрим опыт

и творчество Томаса Бэрнета. Бэрнет занимался горами как ученый и богослов, но фактически стал первооткрывателем нового вида эмоций — сублимного восхищения горами.

СВЯЩЕННАЯ ТЕОРИЯ ЗЕМЛИ ТОМАСА БЭРНЕТА

Обсуждавшиеся выше богословские подходы, которые условно можно назвать лютеранским и кальвинистским, были принципиально важны для генезиса горной эстетики. Мы замираем в благоговении перед огромным, видя в нем отражение необъятности Божества, его таинственности и непостижимости. Этот аспект эстетики гор подкрепляла ныне забытая потопная «геогония», которая призывала увидеть в горах величественные развалины навсегда потерянного райского мира.

Точкой схода обеих позиций стала «Священная теория земли» Томаса Бэрнета, которая вынесла проблематику происхождения гор на авансцену интеллектуальной жизни Западной Европы. С этой книги и начало формироваться новое отношение к горам. Бэрнет пытался разобраться в своих чувствах, пережитых при переходе через Альпы. Множество европейцев, проделавших ранее этот же маршрут, не увидели в горах ничего, кроме холода и опасностей³². Бэрнет первый огляделся вокруг и испытал переживание, близкое к тому, что мы сейчас называем нуинозным, — сочетание восторга с изумлением, ощущением величия и тайны, и известной долей страха. Этот опыт и стал лейтмотивом его книги.

Бэрнет в целом следовал потопной теории, которую он представил с исключительным драматизмом и впечатляющей научной убедительностью, заслужившей комплименты Исаака Ньютона. Сюжет богословско-геологической драмы Бэрнета должен был приводить к заранее известной концовке — к объяснению того нового чувства, которое он испытал в Альпах. В рациональном плане своего повествования Бэрнет характеризовал горы как колоссальные руины Потопа, но он не мог понять, почему эти руины произвели на него столь сильное впечатление. В его словаре не было слов для описания этого нового чувства, которое полностью захватило его и завладело им настолько сильно, что он посвятил почти всю последующую жизнь попыткам его рациональной интерпретации. Независимо от содержания его учения, сам беспрецедентный горный энтузиазм Бэрнета можно рассматривать как начало будущего отношения к природе как к источнику возвышенного вдохновения. Размышления о горах привели Бэрнета к обобщающим мыслям о природе восприятия великого и грандиозного:

Наблюдать огромнейшее в Природе доставляет наибольшее наслаждение. Не считая Небесного свода и бескрайних просторов звездной Вселенной, ни на что не смотрю я с таким удовольствием, как на морской простор и на горы. В них есть что-то торжественное и величавое, что вдохновляет ум на возвышенные мысли и чувства.

*В такие минуты мы, естественно, думаем о Боге и о его величии. Ведь если нечто имеет в себе хотя бы отчасти образ бесконечного (как все, что слишком велико для нашего разумения), оно переполняет наш ум своей грандиозностью и погружает его в приятное состояние изумленного оцепенения*³³.

В этой цитате фактически уже сформулировано понятие «сублимное», хотя сам термин еще не упоминается. Данное понятие концептуализирует синтез религиозного и эстетического, и ему было суждено сыграть значительную роль в дальнейшем развитии горного дискурса, вобрав в себя те две точки зрения, которые были названы выше лютеранской и кальвинистской.

Книга Бэрнета предопределила дальнейшее обсуждение горной темы. В последующих трудах Дж. Денниса, Э. Шефтсбери и Э. Бурке было разработано учение о сублимном, причем горы играли в этом учении ключевую роль. Они подавляли ум и воображение великолепием своей грандиозной хаотичности и вдохновляли на мысли о бесконечном и божественном. Запретив религиозное поклонение созданным человеком изображениям, протестантское сознание сотворило себе кумира в виде сублимного природного образа гор, созданных самим Богом и иконически выражавших Его величие и таинственность.

СУБЛИМНОСТЬ ГОР И «ВОСТОРЖЕННЫЙ УЖАС» ДЖОНА ДЕННИСА

Понятие «сублимное» (англ. sublime) занимает важное место в истории европейской эстетики, и ему посвящено множество исследований³⁴. «Сублимное» буквально означает «под-предельное» и характеризует восприятие за-предельного без пересечения субъектом «предела», т. е. границы, отделяющей «за-предельное» от «до-предельного». Речь идет о «заглядывании» в за-предельное, оставаясь при этом в до-предельном, как, например, в опыте наблюдения морского шторма с безопасного места на берегу. Тот же шторм, воспринимаемый с тонущего корабля, вызовет реальный всепоглощающий ужас, а не чувство сублимного³⁵. Впрочем, известная мера реальной опасности может присутствовать и в сублимном. Применительно к восприятию гор можно говорить о двух разновидностях опыта сублимного: об опыте туристов, наблюдающих горы, не подвергая себя риску, и опыте альпинистов, в котором чувство опасности намного интенсивнее. Но ведь именно интенсивность ощущений — характерный признак сублимного — и манит альпинистов на их головокружительные маршруты.

«Предел» в данном случае не является объективной физической или даже смысловой границей. «Предел» субъективен, как и само сублимное, которое зависит от эмоций субъекта, от его восприятия и от его реакций. Субъект сам проводит линию раздела обыденного и за-предельного в своем сознании. Горы, к примеру, могут не казаться сублимными тому, кто там постоянно живет.

Понятие «сублимное» было сформулировано позднеантичным автором Кассианом Лонгином³⁶, однако получило распространение лишь в конце XVII века после выхода в свет французского перевода трактата Лонгина «О возвышенном»³⁷. Лонгин интересовался сублимным в риторике, но в силу того, что его концептуализация держалась на субъективном, она относительно легко конвертировалась в обще-эстетическую категорию, применимую как к искусству, так и к природе. Вот характерная цитата из Лонгина: «Великое и возвышенное возбуждает непосредственное и неконтролируемое чувство удивления, восхищения и восторга, которые сильнее доводов разума»³⁸. Автор имеет в виду ораторское искусство, но ведь великое и возвышенное могут принадлежать любой сфере, в которых эти понятия имеют смысл, — важна непосредственная и прямая эмоциональная реакция на них. Ведь, в конечном счете, сами качества возвышенного и величественного определяются этой реакцией.

Сублимное есть продукт эстетизации опыта трансцендентного и во многих отношениях противостоит красивому. Красивое, в его классическом понимании, имманентно. Оно привлекательно и близко человеку. Не случайно классический идеал красивого был так тесно связан с человеческим телом. Красивое рационально и почти объективно: Венера Милосская совершенна и в пустом зале, когда на неё никто не смотрит. Сублимное, напротив, рождается в субъект-объектном взаимодействии и самим своим появлением бросает перчатку разуму, пытаясь соединить несоединимое. Оно почти субъективно, обозначая определенный набор эмоциональных реакций. Еще до выхода труда Э. Бурке³⁹ структурные различия сублимного и красивого были проанализированы Деннисом, который ввел парадоксальное понятие «delightful horror» (восторженный ужас).

Красивое по природе однородно. Греки рассматривали красоту как эманацию добра⁴⁰. Сублимное же — это составной эмоциональный конструкт, состоящий из противостоящих друг другу компонентов, которые в обычной жизни не переживаются одновременно. Несколько упрощая, можно сказать, что сублимное соединяет в одномоментном опыте виртуальное переживание трех чувств, которые в реальном действии следуют одно за другим: чувства страха от угрожающей опасности, интенсивное чувство переживания борьбы с опасностью и, наконец, чувство радости и облегчения, испытываемое, когда опасность миновала⁴¹. Созерцая бушующее море, я ощущаю себя слабым и ничтожным. С другой стороны, море бессильно причинить мне вред, т. е. оно виртуально побеждено. В сублимном важна целостность и единство переживания, которое может потеряться при попытках разложить его «по полочкам». Новое понятие потому и нужно, что оно обозначает нечто, что дается в опыте как единое, целостное.

Это нечто не является приятным в обычном смысле. Оно волнует и обещает интенсивность чувства. Оно притягивает, но все время остается



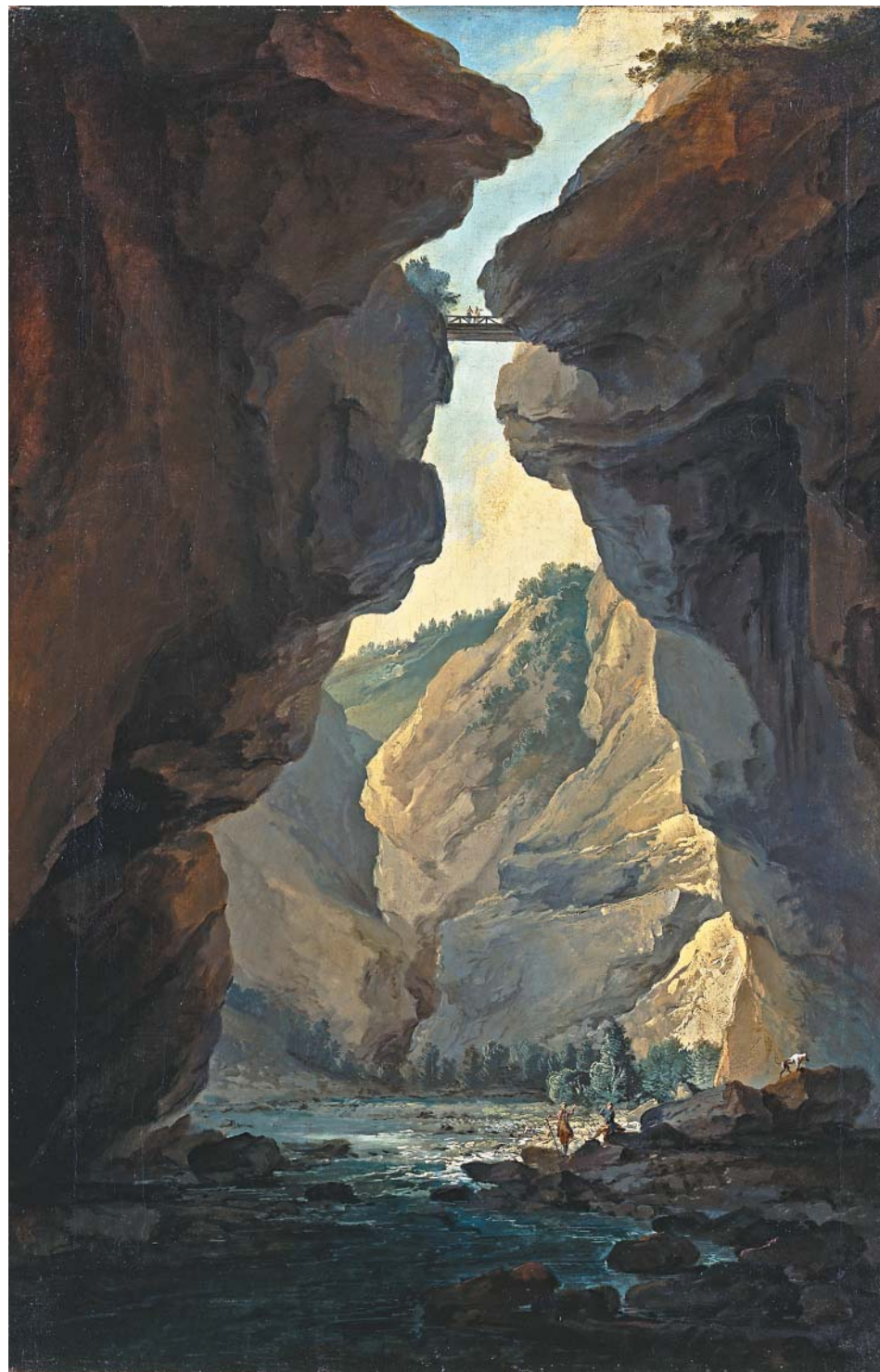
8. Каспар Вольф. Нижний ледник в Гриндельвальде, 1775.

в удалении. Оно подавляет своей огромностью, но приобщение к нему возвышает. Первую попытку анализа восприятия сублимного предпринял Джон Деннис в своем описании опыта перехода через Альпы в 1688 г.

...Нас окружала суровая, не знающая жалости природа. Мы шли по краю пропасти, и находились, в буквальном смысле, в шаге от гибели: оступись лишь только раз, и ни от нашей жизни, ни от бранных останков не осталось бы и следа. Всё это возбуждало во мне различные душевные движения: восторженный ужас, радость, смешанную со страхом, и в то же время я испытывал безграничное наслаждение — я дрожал⁴².

9. Каспар Вольф. Мост через каньон Дала вблизи Лейка, вид на север, около 1774–1777.

Роль альпийских переходов в развитии европейского отношения к горам трудно переоценить. Альпийский туризм был родом паломничества. Хорошо проторенный, но, в то же время, еще опасный маршрут открывал жи-



телям равнинной Европы не только захватывающие дух виды, но и новые измерения бытия. Переход через Альпы попал даже в отечественную военную историю как опыт преодоления, эталон мужества и чудо спасения. Почти все теоретики сублимного имели опыт перехода через Альпы. В вышеприведенной цитате Деннис экспериментирует с новыми эмоциональными конструктами, составленными из противоположных чувств: "delightful horror" (восторженный ужас) и "terrible joy" (страшная радость). Опыт Денниса слишком жизнен, чтобы охарактеризовать его как эстетический, но именно такой способ описания сублимного — как суммы противоположных чувств — утвердится в эстетической теории и получит широкое распространение после ставшей общеизвестной книги Эдмунда Бурке⁴³. Однако в дискурсе сублимного основное значение имеет само чувство, подлинное своей неповторимостью, интенсивностью и целостностью.

В дальнейшем Деннис обрисовал тот же опыт в более эстетических терминах, сопоставляя его с опытом красивого.

То приятное чувство радости, с которым я наблюдаю виды холмов, долин, лугов в цвету и журчащих ручьев, находится в согласии с разумом, в то время как вид Альпийских хребтов вызывает захватывающее страстное наслаждение — и это необычное наслаждение смешано с ужасом, который даже подчас граничит с отчаянием⁴⁴.

Красивое радует, побуждая к спокойному созерцанию. Красивое, в его классическом понимании, уравновешенно, симметрично и упорядоченно, как разлинованный на квадраты ренессансный парк. Но такая красота не вызывает сильных чувств и легко надоедает. Она предсказуема, однообразна и, в сущности, малоинтересна. Горы же впечатляют не только своей огромностью, но и самой своей хаотичностью и нерегулярностью. Их величественный хаос порождает более сложное и более сильное чувство, захватывающее и запоминающееся. Они поражают каждый раз по-другому. Они выглядят по-разному с разных точек зрения и при разном освещении. Более того, это чувство трансформирует. Оно представляет собой форму знания. Человек, перешедший Альпы, знает что-то, неизвестное другим. Это что-то есть не просто знание маршрута или визуальный образ горных пейзажей, а то невыразимое словами незабываемое чувство, которое порождается приобщением к миру горных хребтов. Это знание нельзя оспорить или опровергнуть именно потому, что оно невыразимо. Оно субъективно и в то же время абсолютно.

СУБЛИМНОЕ, РЕЛИГИОЗНОЕ, ПРОСТРАНСТВЕННОЕ

Амбивалентная структура сублимного имеет общие черты с нуминозным и применима к описанию религиозного опыта⁴⁵. Сублимное опирается на набор чувств, близкий к тому, что мы испытываем по отношению к Божественному. Приобщение к Божественному также возвышает путем смирения перед великим. Однако представлять себе религиозное чувство как частный

случай сублимного было бы упрощением. Сублимное видимо и ощутимо, но оно порождает чувство более глубокое и богатое, чем сами чувственные ощущения. В сублимном мы всегда чувствуем глубже, чем видим. Опыт сублимного не просто впечатляет, но и оказывает преобразующее действие.

Сублимное всегда в какой-то мере иконично и содержит иномирное в своей глубине. В опыте сублимного религиозная составляющая может быть осознанной и вполне определенной (как у Бэрнета, Мильтона или Денниса), но может выражаться и в прото-религиозном чувстве божественного, не связанным с конкретной религией. Это чувство может казаться туманным с точки зрения конкретной рациональной веры, но в то же самое время оно может быть сильным, незабываемым и ясным именно как ощущение, как своего рода просветление, пусть и невыразимое ни словами, ни образами. Так или иначе, исходным пунктом опыта сублимного является сильное запоминающееся переживание — субъективный факт, в определенном смысле более достоверный, чем религиозные догмы или философские теории.

Культивирование сублимного ведет к соединению эстетического с религиозным. Происходит как эстетизация религиозного чувства, так и сакрализация источника сублимного восприятия (в данном случае, природы). В то же время сублимное отнимает у религии монополию на трансцендентное и этим способствует её секуляризации.

Структурная сложность горного сублимного связана не только с противоречивостью составляющих его эмоций, но также и с комплексным многогранным характером самих первичных ощущений, слагающихся в эмерджентный пространственный образ-экзистенцию: виды, звуки, запахи, телесный опыт со-бытия с ландшафтом, чувство цели и движения. Громадность гор, безграничность просторов и головокружительные глубины и высоты обостряют все чувства и создают образ бесконечного.

Понятие сублимного помогает постигнуть генезис современного восхищения горами. Оно перебрасывает мостик между чисто религиозным отношением к ним как к части Божьего Творения и современным эстетическим восприятием горного величия, о корнях которого современный человек не задумывается. Как мы видели, уже в эпоху Реформации восхищение природой как Божьим Творением приобрело эстетическую окраску, которая со временем стала усиливаться, найдя явное выражение в концепции сублимного, религиозная сердцевина которого, никогда полностью не исчезнувшая, стала уходить глубже и глубже под наслоения эстетического. Если в конце XVII века горное сублимное возникло в результате прямой стыковки религиозного и эстетического, то в наше время о сакрализации гор можно говорить лишь в переносном смысле, имея в виду все еще бытующее в сердцевине сублимного религиозное ядро, уже не выходящее в явном виде на поверхность сознания, но властно влияющее на характер самого ощущения⁴⁶.

ГОРЫ В ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

В течение XVIII века происходит ассимиляция новых воззрений на природу и научных сведений. Пафос восторженного изучения природы, явленный в естественном богословии, требовал поэтического выражения. Поэты этого периода писали своеобразные полу-научные оды природе, варьируя их от описания ландшафтов до смакования сублимных катастроф и воспевания внутреннего устройства земли. Поэзия заговорила языком естественного богословия.

Эта поэзия отражала безграничность ньютоновского пространства и множественность планетных миров, которая к этому времени была уже хорошо осознана и вела к пониманию ничтожности самой земли по сравнению с необъятностью Вселенной. С другой стороны, сама эта крошечная земля открывалась невероятным множеством природных зон и ландшафтов, морей, гор и рек, достойным поэтического воспеания:

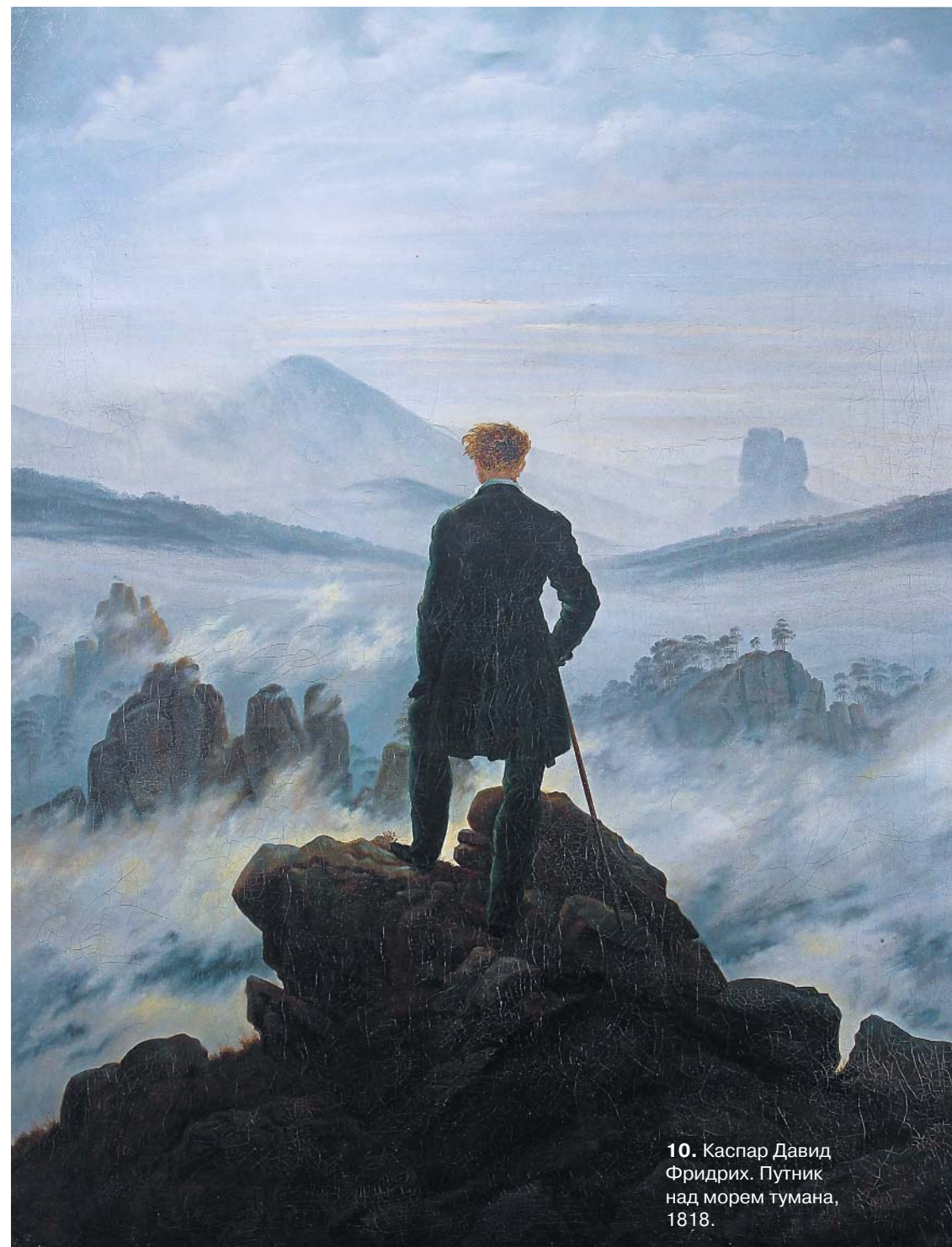
Nature! Great Parent! Whose unceasing hand
Rolls round the Seasons of the changeful year,
How mighty, how majestic are thy works!
With what a pleasing dread they swell the soul,
That sees astonish'd and astonsh'd sings!⁴⁷

Возник интерес к описанию природных катастроф: землетрясений, вулканических извержений, наводнений и бурь — они ведь тоже были частью Божьего Творения и проявлением Божественного могущества и по-своему сублимны. Геологическая муза не гнушалась и посещением подземного мира:

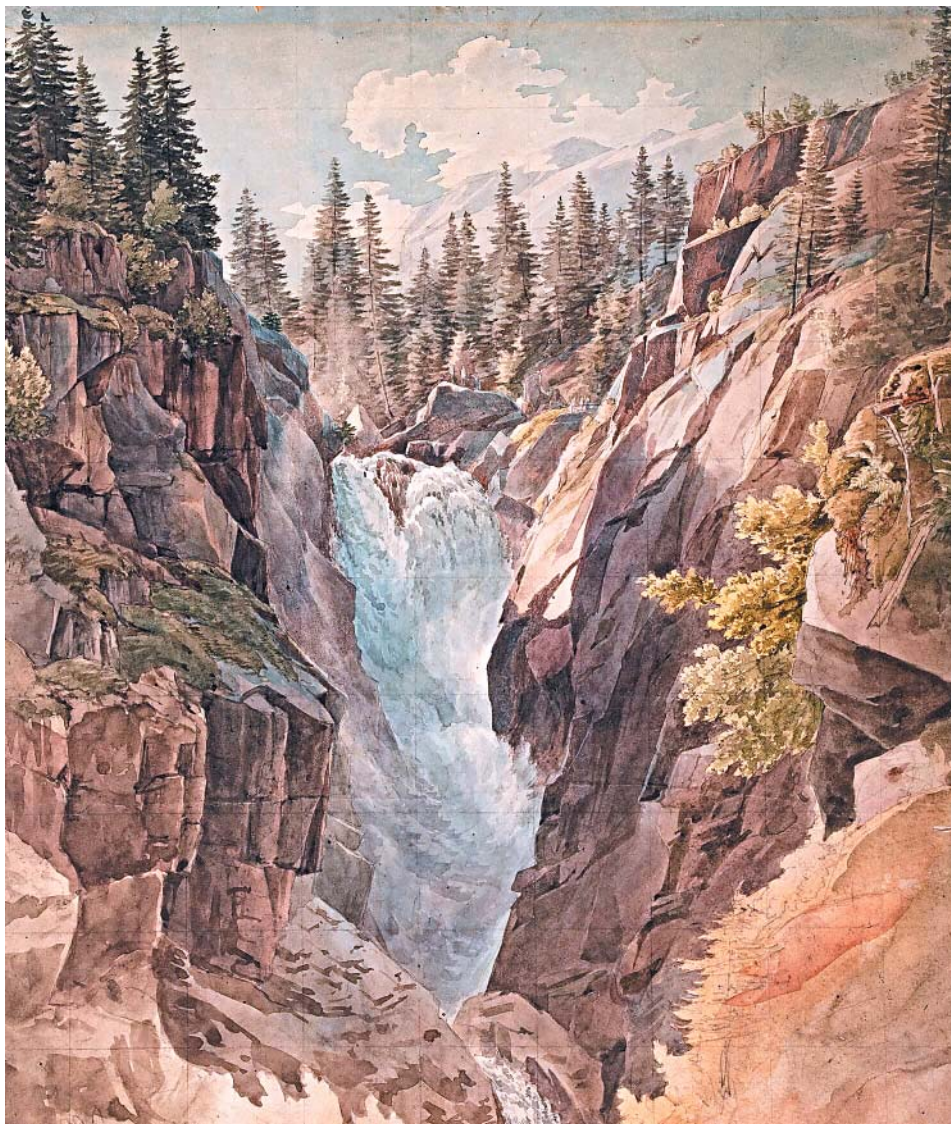
The infuriate hill that shoots the pillared flame;
And, roused within the subterranean world,
The expanding earthquake, that resistless shakes,
Aspiring cities from their solid base,
And buried mountains in their flaming gulf⁴⁸.

Интерес к вулканам, землетрясениям и подземному миру подкреплялся влиянием второй части книги Бэрнета, в которой излагалась геофизическая теория конца света: огненный апокалипсис ожидался как результат множественных извержений вулканов вследствие нарушения равновесия подземного мира. В подземных глубинах располагался ад, а также и центральный огонь, поддерживавший в аду надлежащий жар. Этот огонь и выходил на поверхность через вулканы, и именно ему предстояло стать орудием Божьей Воли в последние дни.

Впрочем, и обычная геология, открывавшая скрытые в глубинах гор сокровища, была достойна поэтического вдохновения. Поэтическое воображение проникало в самое тело гор, обнаруживая там металлические руды и драгоценные камни. В стихах описывались экскурсии по шахтам



10. Каспар Давид Фридрих. Путник над морем тумана, 1818.



11. Рудольф Хубер.
Вид водопада
Рейхенбах,
начало XIX века.

и рудникам. Подземный мир манил своими тайнами, своей необъятностью и бесконечным разнообразием, вдохновляя пусть не вполне поэтичные, но зато образцово сублимные вирши такого типа.

Horrors like these at first alarm,
But soon with savage grandeur charm,
And raise to noblest thoughts the mind⁴⁹.

К середине XVIII века популярность сублимного была на высшей точке. Сублимным учились наслаж-

даться как особым душевным состоянием, существенно отличным от восприятия прекрасного. Благодаря Бурке, дискурс противопоставления прекрасного и сублимного стал общим достоянием. Сублимное стали осознанно культивировать. Драматичные горные пейзажи швейцарца Каспара Вольфа иллюстрируют типичную для XVIII века обособленность сублимного от прекрасного (ил. 8, 9). Если вид ледника на ил. 8 характерен сочетанием масштабной живописности (ср. ил. 8 с ил. 6) с научной описательностью, то зажатый между массивными скалами мост прямо демонстрирует основное воздействие визуально-сублимного — подавлять размерами (ил. 8).

Альпийский туризм продолжался и был целенаправленным путешествием в страну сублимного. Если Бэрнет и Деннис сами пугались своих сильных чувств и с трудом подбирали слова для их выражения, то люди XVIII века, отправляясь в Альпы, заранее знали, какие чувства они должны испытывать, и имели разработанный инструментарий для их осмысления и художественного описания. Но сами чувства еще были подлинными.

В 1739 г. переход через Альпы совершил Томас Грей. Грей знал, что его ожидает, но его чувство сублимного было свежим и сильным. Впечатления Грея резонировали с его ожиданиями. Он искал «жуткие красоты» и находил их. Но он не ограничился констатацией парадоксальных сильных чувств и фрагментарной характеристикой наиболее ярких черт окружающих пейзажей. Он пошел дальше в интерпретации эстетического аспекта сублимного.

Великолепная изрезанность линий и крутые обрывы... вы встретите здесь дикие и жуткие красоты, скалы всевозможных грубо очерченных форм, каскады, падающие с невероятной высоты из свешивающихся сосновых рожиц, гулко ревущие воды далеко внизу — все это слагается вместе и формирует наиболее поэтичную сцену, которую только можно себе представить⁵⁰.

Горы здесь охарактеризованы как произведение искусства, своего рода оркестр из многих инструментов, каждый из которых хорош сам по себе, но вместе они образуют грандиозную симфонию. Сублимное имеет пространственную природу, и его надо воспринимать как целое. Фиксация внимания на отдельных предметах уничтожает сублимное⁵¹. Опыт сублимного по своей природе близок к восприятию сакрального, которое также воспринимается как пространственное целое. И сублимное и сакральное создают «атмосферу», т. е. пространство, как бы заполненное определенным настроением. И то и другое воспринимается и запоминается как опыт пребывания в «настроенном» таким образом пространстве, а не просто как набор ощущений и образов.

Записки Грея оказали большое влияние на современников. С них началась горная поэтическая традиция, которая достигнет высшей точки у поэтов-романтиков следующего столетия. В этой традиции хаотическое, неупорядоченное и жуткое станет достойным предметом поэзии не только само



12. Джон Рёскин. Вид на пик Маттерхорн со стороны пика Риффельхорн, 1849 (из книги Вероники делла Дора «Горы. Природа и культура», с согласия автора и с благодарностью).

по себе, но и как отражение определенных сторон человеческой души. Но в XVIII веке поэты еще не научились быть интровертами. Они смотрели вокруг, а не в себя.

Грей первый употребляет эпитет «поэтический» применительно к сублимным горным пейзажам. Сублимное остается, но из его материала начинает лепиться романтическое. Грей экзальтирует свои эмоции, но не забывает и о божественном, которое с этих пор безотлучно сопутствует истинно поэтическому:

В нашем путешествии через Великую Шар-трезу, не помню чтобы я прошел десять шагов без восклицаний. Я забыл про сдержанность. Каждый обрыв, утес или водный поток насыщен поэзией и религией. Некоторые виды определенно способны вселить веру в атеиста безо всякой нужды в других аргументах.⁵²

Впрочем, характер религиозного взгляда на природу претерпевал изменения. Восхваление Бога-творца через воспевание Творения все еще воспринималось аксиоматически и безальтернативно. Однако безоговорочно библейский характер веры сменился выборочным подходом к Св. Писанию. Библейская хронология стала казаться наивной на фоне накопленных геологических данных. Если Бэрнет и Ньютон еще рассматривали науку и Библию как два бесспорных источника истины, то к концу столетия развитие наук неизбежно увеличивало сферу действия законов необходимости. Причинно-следственные связи стали вытеснять Божий промысел. Божественность Творения в целом сомнению не подвергалась, но при этом в Творении хотели видеть естественный процесс.

В конце XVIII века божественное начали искать не столько в Библии и церковной традиции, сколько в бесконечности вселенной и в бесконечном разнообразии мироздания, а также в способности человека охватывать своей мыслью явления, несоизмеримо превышающие по масштабам его собственное существование.

How great,
How glorious then appears the mind of man,
When in it all the stars, and planets, roll!
And what it seems, it is; Great objects make
Great minds, enlarging as their views enlarge;
Those still more godlike, as these more divine.⁵³

В этом стихотворении Эдварда Юнга, выражена ключевая идея конца XVIII века, имевшая прямое отношения к новым оттенкам в восприятии гор: великое и божественное во внешнем мире отражается во внутреннем и обнаруживает великое и божественное в человеке.

ЛУЧШЕ ГОР МОГУТ БЫТЬ ТОЛЬКО ГОРЫ...

В первой половине XIX века горы становятся одной из доминирующих тем как поэзии, так и живописи. В поэзии появилось множество горных образов, которые в наше время утратили прелесть новизны и сами по себе уже не трогают: снежные вершины, гулкые пропасти, рокочущие водопады, грохочущие лавины, обледеневшие пронизывающие небеса пики и одинокие утесы, с которых открывались захватывающие дух перспективы. В этой поэзии было важно не само описание гор, а подлинность тех чувств, которые они вызывали. Эти чувства и были предметом поэзии. Это было удовольствие особого рода, связанное с ощущением полноты проживания каждого момента и с радостью от опыта сильных эмоций. Дикость и нерегулярность вызывали особенный восторг. Это была развитая поэтика сублимного, которая уже превратилась в зрелую поэтическую традицию. Увлечение бурями и катастрофами было унаследовано от предыдущего столетия, но интерес к научным аспектам остался в прошлом. Поэзия стала поэзией.



13. Александр Калам. Фирвальдштеттское озеро, 1855.

Впрочем, слов «удовольствие» и «радость» здесь недостаточно. Эти чувства можно испытывать и в убаюкивающей прелести уютных садилов, травянистых лугов и тихих летних вечеров. Здесь речь шла об экстатическом состоянии слияния с великим, почти мистическом стремлении возвысится до того, что превышало воображение. Словами Байрона: «Иль горы, волны, небеса — не часть / Моей души, а я — не часть вселенной?»⁵⁴. Чувство трансцендентного в восприятии гор стало еще острее.

У гор появилась новая функция: они стали местом бегства от людей. Повернувшись лицом к горам, можно было встать спиной к человеческому миру и еще яснее увидеть в горах вечность и бесконечность (ил. 10). Горы стали иконой трансцендентного Бога, с которым хотелось общаться без слов и без посредников. Вудсворт писал своей сестре из Швейцарии: «Среди самых жутких альпийских сцен меня ни разу не посетила мысль о человеке, вся моя душа повернулась к тому, кто создал это

ужасающее величие»⁵⁵. Дж. Рёскин писал о романтическом искусстве: «Хотя здесь трудно найти прямое религиозное чувство, но присутствует явное восприятие сакрального в природе — во всей природе — от миниатюрного до гигантского...»⁵⁶.

Однако какими бы глубокими не были чувства, вызываемые горами, это был все же восторг наблюдателя, находившегося в относительном комфорте и восхищавшегося дикими красотами из своего упорядоченного и безопасного мирка. Как альпийский туризм, так и сами сублимные ощущения стали привычными. Сублимное стандартизовалось и уже одним этим стало сближаться с красивым (ил. 11). Появилась его новая разновидность: тихое сублимное. К этой категории относились, к примеру, ночные пейзажи. Впрочем, тихое сублимное было не столько новым типом пейзажа, сколько новой, более спокойной и медитативной формой отношения к нему. Оказалось, на горы не обязательно смотреть как на рискованный аттракцион: ими можно наслаждаться в модусе, близком к тому, в котором раньше наслаждались тихим садиком. Тихое сублимное было выражением новой тенденции: сублимное сливалось с прекрасным и воспринималось в одиночестве, как у байроновского Манфреда:

The stars are forth, the moon above the tops
Of the snow-shining mountains — Beautiful!
I linger yet with Nature, for the Night
Hath been to me a more familiar face
Than that of man; and in her starry shade
Of dim and solitary loveliness
I learn'd the language of another world⁵⁷.

Примерно в середине столетия возникла новая тенденция, поднимавшая статус гор до уровня эталона природной красоты и совершенства. Сублимное в его первоначальном смысле было отдано зарождающемуся альпинизму, а эстеты все больше стали воспринимать красоту гор в классическом ключе: горы стали сравнивать с прекрасными зданиями, скульптурами и даже называть их «природными храмами»⁵⁸. Согласно Дж. Рёскину, «горы созданы, чтобы предьявить нам совершенство красоты». Но эталон совершенства не может быть много, так что внимание фокусировалось на отдельных пиках, которые стали играть примерно ту же роль в массовом сознании, что и признанные шедевры искусства. Одним из таких шедевров Творения был пик Маттерхорн, который Рёскин воспевал как скульптуру, высеченную гениальным резцом из единого монолита⁵⁹ (ил. 12). Эстетика живописного хаоса сменилась сглаженными, почти ласкающими контурами. Горы стали рисовать издалека, чтобы они не казались слишком гигантскими. Общее впечатление еще смягчали обязательной цветовой гармонией (ил. 13).

Трансцендентное сохранялось в сердцевине горной эстетики, но теперь оно было скорее связано с недостижимостью нового синкретического идеала красоты, недостижимого в принципе в силу самой своей неопределенности. Расширение спектра категории прекрасного, который теперь включал и эстетизированное сублимное, продолжилось в XX столетии. Сначала реализм заменил «красивое» на «жизненное», а затем искусство модерна похоронило любые попытки рационализировать эстетические критерии. Поразить и даже шокировать стало целью искусства. Красивое стало более субъективным и приобрело черты, еще сильнее сблизившие его с сублимным. Словами Гернота Бёме, «Красота больше не принадлежит музеям. Мы ищем и находим её во всем... современная красота — это эманация впечатления от вещей, людей или мест, которая способствует интенсификации экзистенциального опыта... Красота — это все, что дает нам радость бытия здесь и сейчас»⁶⁰. Итак, красиво все, что впечатляет. Современное красивое — это, фактически, сильно смягченное сублимное. Так что не удивительно, что горы, давшие рождение природному сублимному, стали эталонной природной красоты.

Горы и идеи (вместо заключения)

Данное исследование посвящено горам, но главное в нем — не горы, а характер развивавшейся вокруг их восприятия идейной эволюции. Современный человек воспринимает как должное многие элементы своего бытия, считая их просто правильным, нормальным и естественным взглядом на вещи. Даже и осознавая их принадлежность именно «нашей» цивилизации и даже признавая, что в этой «нашей» цивилизации раньше многое было по-другому, современный человек рассматривает эту культурную эволюцию как естественный прогресс от худшего к лучшему, сопутствующий накоплению научных знаний и общему прогрессу. Да и как может быть иначе, если речь идет о таких фундаментальных и очевидных ценностях нашей культуры, как чистота, домашний уют и семейное «гнездо», производительный труд, высокий статус наук и искусств, любовь к природе или восхищение горными красотами? Не является ли все это просто свидетельством того, что мы «доросли» до правильного восприятия мира и видим вещи такими, как они есть?

Утвердительный ответ на последний вопрос представляется настолько же самоочевидным с бытовой точки зрения, насколько сам вопрос некорректен с точки зрения современного научного дискурса, который крайне неохотно делит культуры на отсталые и продвинутые. Каждая культурная тенденция имеет конкретную историю происхождения, которая во многих случаях покажется удивительной с узко-современной точки зрения на предмет. Так, перечисленные выше и воспринимаемые аксиоматически явления принадлежат секулярному дискурсу и обычно не связываются с религией. В самом

деле, разве домашний уют — это не мирское? Ведь все эти ценности принадлежат секулярной модели культуры, которая и определяется как сумма этих ценностей. Вопрос о том, почему в секулярной модели оказались именно эти черты культуры, а не какие-то другие, обычно не ставится — разве не ясно, что все это — разумно, и что так и должно быть?

Пытаясь осмыслить наши культурные пристрастия, употребляются слова «культ», «сакрализация» и даже «мифология». Говорят о сакрализации искусства, культе чистоты или научном мифе. Все эти слова, взятые сами по себе, ничего не объясняют. Они лишь констатируют определенные аксиологические факты, утверждая в несколько утрированных выражениях фактически существующую систему ценностей. Тот факт, что все три термина заимствованы из сферы религии, лишь указывает на то, что данная система ценностей принимается на веру и предусматривает высокий статус и авторитетность определенных вещей, которым как бы поклоняются.

Эта религиозная терминология может показаться чисто метафорической, однако в ней есть зерно исторической правды. Многие из этих «культов» выросли на чисто религиозной почве, более конкретно, на почве протестантской культуры. Они были связаны с радикальными переменами во взгляде на святость и сакральное. После радикальной Реформы благодать покинула алтари и монастырские кельи и распространилась по всему мирозданию. Многие аспекты материального мира, которые в Средние Века однозначно относились к мирскому и профанному, стали приобретать ауру сакральности. Подчеркну, что в этой работе мы избегали переносных значений слова «сакральное». Протестантская сакрализация природы и семейного дома была именно религиозной сакрализацией. За ней стояли вполне конкретные пункты религиозного учения и сам дух новой веры. Формирование культурного пространства вокруг этой новой сакральности мы назвали в наших предыдущих работах *протестантской иеротопией*.

Влияние протестантской культуры на формирование духовного климата и культуры Европы трудно переоценить. Значительная часть элементов европейской культуры, которые с современной точки зрения представляются общечеловеческими ценностями, зародились и развились именно в лоне протестантизма, а потом распространились по Европе и остальной «ойкумене» Нового Времени, оторвавшись от своих религиозных корней. Но оторваться от них полностью невозможно. Генетическая связь современной западноевропейской культуры с духовными поисками эпохи Реформации слишком сильна, чтобы о ней можно было забыть. Только лишь в историческом контексте своего зарождения западноевропейская культура становится понятной как особая и самостоятельная культура, а не бесформенный набор «общечеловеческих» ценностей. На Запад стоит взглянуть примерно теми же глазами, которыми мы смотрим на Восток, — и увидеть его не в контексте ложной дихотомии подражания-отталкивания, а как

самобытную культуру, органически выросшую на своей исторической почве.

Реализация научной программы, основанной на обрисованных выше идейных предпосылках, предусматривает конкретные исследования как начальной стадии зарождения новых ценностей в лоне протестантизма (т. е. собственно протестантскую иеротопию), так и изучение того, как происходила дальнейшая эволюция этих культурных тенденций в сторону того, что можно назвать «секулярной сакрализацией». В ходе этого процесса религиозные корни обычно забываются, но сам характер явления неизбежно сохраняет свои исходные религиозные черты и только лишь в их свете приобретает ясные очертания, становится понятным и логичным и перестает восприниматься по принципу «а как же иначе?».

В наших предыдущих работах мы обсуждали зарождение восторженного отношения к природе, а также культ чистоты и домашнего. В истории сакральной воды я попытался проследить эволюцию и за пределами протестантской иеротопии, но это исследование было лишь намечено⁶¹. В данной работе уделено внимание как собственно протестантской иеротопии, так и следующему за ней периоду перехода к «секулярной сакрализации». Само собой понятно, что речь идет о плавном процессе, в котором отсутствуют разрывы или резкие переходы⁶². При этом религиозная компонента никогда не исчезает полностью, но как бы уходит вглубь. Исследование эстетики гор является удобным примером в силу наличия значительного материала, как литературного, так и живописного, который красноречиво иллюстрирует эволюцию отношения к горам.

Мы проследили формирование современной эстетики гор от Реформации до Романтизма. Именно Реформация была отправной точкой этого сюжета. Если до Реформации горы не вызвали особых эмоций и казались лишь тяжеловесными и ненужными громадами, на которые трудно взобраться, то после Реформации горы стали источником острых ощущений и сильных эмоций. Горы стали частным, но ярким примером сакрализации природы как Божьего Творения. В силу своей подавляющей огромности, близости к небу и недоступности, они стали популярной и волнующей темой в протестантском дискурсе о природе.

Возникло две разновидности горной сакральности. Согласно потопной теории, которую поддерживал Лютер, горы возникли во время Потопа и представляли собой результат разломов первоначальной, священной земли, значительную часть которой занимал рай. С этой точки зрения горы были сакральными руинами, уродливыми останками первоначального совершенства.

Согласно другой, кальвинистской теории, горы принадлежали первоначальному Творению и поэтому были столь же хороши, как и все Творение. В эстетике кальвинизма все, созданное Богом, прекрасно. Красота в клас-

сическом смысле заменяется живописностью. Пусть горы некрасивы с точки зрения классической эстетики, но они заведомо живописны и достойны восхищения. Примечательно, что у Кальвина отношение к природе приобретает не чисто религиозный, а смешанный религиозно-эстетический характер, что сделало дальнейшую эволюцию восприятия гор в сторону эстетизации постепенной, безболезненной и как бы незаметной.

Мы видели, что первым шагом к формированию современного отношения к горам было слияние «лютеранского» и «кальвинистского» подходов в едином понятии «сублимного». Горы были сакральными руинами и в то же время великолепным Божьим Творением. Они подавляли, но этим возвышали душу и чувства. Они внушали ужас своей громадностью, но этот ужас захватывал и восхищал. Они давали прямой опыт трансцендентного и были непревзойденной природной иконой божественного. В дальнейшем горные опыты романтиков способствовали расширению понятия «прекрасного», впитавшего в себя «сублимное», и, в конечном счете, привели к современному взгляду на горы как на наиболее яркое и бесспорное воплощение природной красоты.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Nicolson M. H.* Mountain Gloom and Mountain Glory: the Development of the Aesthetics of the Infinite. Seattle and London: Univ. of Washington Press, 1997. P. 65.
- 2 *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; *Охоцимский А. Д.* Протестантская иеротопия в голландской живописи Золотого века // Проблемы визуальной семиотики, 2017, № 3. С. 10–32.
- 3 *Doran R.* The Theory of the Sublime from Longinus to Kant. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. 313 p.
- 4 *Nicolson M. H.* Op. cit. P. 48.
- 5 *John Donne.* An Anatomy of the World: The First Anniversary // Complete Poetry and Selected Prose / Ed. John Hayward. Bloomsbury, 1929. P. 204–205.
- 6 *Marvell A.* Upon the Hill and Grove at Bill-borrow // Poems and Letters / Ed. H. M. Margoliouth. Oxford, 1927, I, p. 56.
- 7 *King H.* A Letter // Minor poets of the Caroline period. Oxford, 1906, III. P. 200.
- 8 *Della Dora V.* Landscape, Nature and the sacred in Byzantium. Cambridge Univ. Press, 2016. P. 139.
- 9 Симеон Новый Богослов считал, что после грехопадения всё Творение оказалось в руинах (см. там же, P. 122).
- 10 «Эдем был прекрасным садом, превосходящим по плодородию остальную землю. Однако вся земля, в сравнении с её теперешним жалким состоянием, была

- тоже раем» (*Luther M. Creation. A Critical and Devotional Commentary on Genesis 1–2. Part. 9. Paradise. Ichthus Pub., 2016, Kindle. Loc. 2458*).
- 11 Ibid, loc. 2466. Эта позиция позволяла Лютеру успешно полемизировать с «аллегористами» (Ориген, Иероним), которые на основании отсутствия рая на современной географической карте делали вывод, что библейскую историю сада Эдема следует понимать аллегорически.
- 12 Ibid, loc. 2666. Лютер настаивал на изменении направления рек после Потопа ради того, чтобы объяснить противоречащие современной географии библейские сведения о четырех райских реках.
- 13 *Lenker J. N. Luther on Sin and Flood. Commentary on Genesis. Ch. 6, 244. Minneapolis: The Luther Press, 1910. P. 50.*
- 14 *Luther M. Op. cit., Part 12. The institution of Marriage and the Family. Ichthus Pub., 2016, Kindle.*
- 15 См., к примеру, выше начало цитаты «Так как этот сад предназначался для Адама и его потомства...».
- 16 *Лепяхин В. В. Образ Горы и Святых гор в былинах и духовных стихах // Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира. Материалы международного симпозиума. М.: «Феория», 2017. С. 103–105.*
- 17 *Дмитриев М. В. Святые горы, святая земля, святой лес, святые животные... об освящении «земного» в христианской культуре староверов Верхотамья. XIX–XX вв. // Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира. М.: «Феория», 2017. С. 117–121.*
- 18 *Confessio belgica, art. 2.*
- 19 *Кальвин Ж. Институты христианской веры. Книга 1, Глава 5.*
- 20 *Della Dora V. Op. cit. P. 38–39.*
- 21 *Мильтон Дж. Потерянный Рай, книга 7, стих 285.*
- 22 *Nicolson M. H. Op. cit. P. 273.*
- 23 *Gibson W. S. “Mirror of the Earth.” The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting. Princeton Univ. Press, 1989.*
- 24 *Bakker B. Landscape and Religion. From Van Eyck to Rembrandt. London&NY, Routledge. P. 154–162.*
- 25 *Gibson W. S. Op. cit. P. 55.*
- 26 Бёме описывает восприятие природы с использованием концепта «атмосферы». Атмосфера — это пространство, насыщенное настроением и являющееся квази-объектом восприятия (*Böhme G. Aesthetic knowledge of nature // The aesthetics of atmospheres / Ed. J.-P. Thibaud, NY: Routledge. 2017. P. 89–98*).
- 27 *Van Hoogstraeten S. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere werelt. Rotterdam, 1678. P. 77.*
- 28 *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, section “A Painterly Art”. P. 252–265, also p. 88–91, 107.*
- 29 *Охоцимский А. Д. Святая вода, Реформация и протестантская иеротопия. С. 704–707, 721; Vassanyi M. Religious awe at the origin of eighteenth-century physico-theology // Philosophy begins in wonder. An introduction to early modern philosophy, theology, and science / Ed. M. F. Deckard & P. Losonczy. Eugene, Pickwick Publications, 2010. P. 72–104.*
- 30 *Moore H. An Antidote against Atheism // A Collection of Several Philosophical Writings of Dr. Henry Moore. London, 1712, bk. 1, ch. Iii. P. 47; also Nicolson, op. cit. P. 116.*
- 31 *Simsky A. Holy Water, the Reformation and Protestant Hierotopy. С. 715, прим. 69.*
- 32 Об этом имеются письменные свидетельства. Так, поэт Де Маньи писал в 1556 г., что он скорее сел бы в тюрьму на хлеб и воду, нежели опять прошелся по альпийским перевалам (*Gibson W. S. Op. Cit. P. 55*).
- 33 *Burnet Th. The Sacred Theory of the Earth (1681/1684). London: Centaur Press, 1965. P. 81.*
- 34 Sublime традиционно переводят как «возвышенное» или «величественное». Другие кандидаты: «высокое» и «великое». Эти переводы недостаточны, так как все эти четыре слова имеют свои эквиваленты в европейских языках. Кроме того, все они понимаются как качества объекта, тогда как *sublime* принципиально реализуется в субъект-объектном отношении, и в нем существенна субъективная составляющая. Было бы точнее перевести *sublime* как «возвышающее», но и это неточно, так как способность возвышать есть лишь одна из функций сублимного.
- 35 Опыт сублимного следует отличать от так называемого «океанического чувства», которое заключается в слиянии с бесконечным путем преодоления границ собственного «я». В опыте сублимного человек остается в границах своей личности и даже ощущает эти границы еще острее. (*Böhme G. Church atmospheres // Atmospheric Architectures. The aesthetics of felt spaces / Ed. A.-Chr. Engels-Schwarzpaul: Bloomsberry, 2017. P. 176*)
- 36 Мы в данном случае следуем традиции и не будем вдаваться в дискуссии о правильности атрибуции. Для исследований сублимного авторство трактата «О возвышенном» большого значения не имеет.
- 37 Термин *sublimis* появился в латинском переводе.
- 38 *Doran R. Op. cit. P. 40, 41.*
- 39 *Burke Ed. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Oxford Univ. Press, 1990. 173 p.*
- 40 Здесь «добро» понимается не только как нравственная категория, но и как хорошее в общем смысле, напр., в выражении «добрый конь».
- 41 Хотя сублимное традиционно понимается в терминах восприятия как процесса, в котором субъект пассивен, его можно также увидеть в парадигме энативизма как интериоризованную деятельность по борьбе с опасностями, или как мыслительное действие (*Охоцимский А. Д. Мыслительные действия как основа умственной работы // Вопросы культурологии, 2018. № 8, с. 28–40 (часть 1); № 9 (часть 2, в печати). Сублимное не случайно возникает как опыт действия (переход через Альпы).*

- 42 The Critical Works of John Dennis. In 2 vol. / Ed. E. N. Hooker. Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1943. Vol. I. P. 380.
- 43 *Burke Ed.* Op cit.
- 44 *Nicolson M. H.* Op. cit. P. 278.
- 45 Рудольф Отто, автор понятия «нуминозное», не скрывал, что вдохновлялся «сублимным». Основное различие этих двух понятий в том, что «нуминозное» — это понятие из сферы религии, а сублимное принадлежит эстетике.
- 46 Примерно в тех же терминах можно обрисовать генезис современной сакрализации искусства, с той лишь разницей, что в искусстве нет единого термина-понятия, которое служило бы аналогом сублимного.
- 47 *Nicolson M. H.* Op. cit. P. 335-336.
- 48 *Thomson J.* Summer. II, 1996–1100.
- 49 *Nicolson M. H.* Op. cit. P. 344.
- 50 *Gray Th.* Works. I. P. 244.
- 51 *Böhme G.* Church atmospheres // Atmospheric Architectures. The aesthetics of felt spaces / Ed. A.-Chr. Engels-Schwarzpaul: Bloomsberry, 2017. P. 175.
- 52 *Gray Th.* Works. I. P. 45.
- 53 *Young E.* Night Thoughts. IX, 1039–1064 (*Nicolson*, p. 363–364).
- 54 *Лорд Байрон.* Паломничество Чайльд Гарольда. Песнь III, стих 75.
- 55 *Nicolson M. H.* Op. cit. P. 382.
- 56 *Ruskin J.* Modern Painters. C. 295.
- 57 *Lord Byron.* Manfred. III, iv, 188–189.
- 58 *Della Dora V.* Mountain. Nature and Culture. London: Reaktion Books, 2016. P. 193–199. О роли гор в творчестве Рёскина см. *Roussillon-Constanty L.* In Sight of Mont Blanc: An Approach to Ruskin's Perception of the Mountain // Mountains in Image and Word in the English-speaking World. Anglophonia, vol. 23. 2008. P. 37–44.
- 59 *Della Dora V.* Op. cit. P. 195.
- 60 *Böhme G.* On beauty // The aesthetics of atmospheres / Ed. J.-P. Thibaud. NY: Routledge, 2017. P. 63–64.
- 61 *Охоцимский А. Д.* Святая вода, Реформация и протестантская иеротопия.
- 62 Это развитие также не отличалось строгой синхронностью. Мы видели, что хотя в Англии XVII века горы все еще считали уродливыми, первые признаки их позитивной эстетики отмечаются уже в XVI веке.

Andrew Simsky*(Research Center for Eastern Christian Culture)*

Mountains in the Culture of Early Modern Europe: From Protestant Hierotopy to Romanticism

This study explores the genesis of the modern European fascination with mountains. The beauty of mountains is for us axiomatic and unquestionable, but in the past this was not always the case. In antiquity, as well as in the Middle Ages and in the Renaissance, mountains were deemed worthless, scary and even ugly. Young Hobbes, in the beginning of the 17th century, likened their silhouettes to protruding buttocks. Nevertheless, just a century later, the admiration for mountains would become a general and self-evident sentiment. The root of this dramatic change is found, as I shall argue, in the Reformation, which saw a renewed religious admiration for God's creation. This 'iconization' of nature belonged to the wider cultural paradigm, which had at its core the sacralization of the material world and was conceptualized in our previous works in terms of a veritable Protestant Hierotopy. In this paper we shall retrace the story of mountains all the way from their rather humble origin to their honorable status at present.

In the classical tradition, mountains were typically characterized as inhospitable, forbidding, barren, huge, frozen, naked, blue, and so on and so forth. Similar attitudes, varying from neutral to negative, can be traced in Medieval art (fig. 1, 2). Dante, in his *Divine Comedy*, situated Purgatory, a prison-like place of temporal hardships, on a great mountain. Mountains are often encountered in metaphors and common tropes appertaining to difficulties and challenges. Further on, the late Renaissance saw an outspokenly nega-

tive characterization of mountains. Thus, in the world landscapes by Patinir and his school, hyperbolized jagged rocks are contrasted with the beauty and harmony of classical architecture (fig. 3, 4).

While Dutch intellectuals of the 17th century were generally prepared to admire all things natural, in England, mountains were still commonly debased by poets and preachers alike, who scorned them as warts and scars disfiguring the face of the earth. However strange they may seem from our point of view, such attitudes with respect to mountains were in line with the general intonation of the Gospels, where the meek and lowly are, in some important way, 'higher' than the strong and haughty. Although certain key events in the Gospels do occur on various 'mounts', these are rather ordinary hills which were visited as places of seclusion. A truly great mountain is mentioned in the Gospels only once, in the story of Jesus' temptations in the desert, where it figures as a fitting instrument of satanic temptations. Jesus himself mentioned mountains once, chastising their 'haughtiness' with the words of Isaiah (Lk. 3:3; Is. 40:4).

It might seem that such attitudes to mountains contradicted the aura of holiness surrounding them in the Old Testament, but the mountains mentioned in the latter never evoked, of themselves, any particular aesthetic feelings, even if they did figure as sites of Biblical theophanies. Apparently it was possible for the mountains to be imbued with religious significance even if they were viewed as ugly anomalies of nature. But what were they indeed? The problem of the origin of mountains was approached in Protestant countries according to the principle of *sola scriptura*. In this particular case, the focus was on the interpretation of Genesis. Aristotle and most Church Fathers taught that Earth ought to be a perfect sphere. If this were true, then any deviations from spherical shape could not belong to the original divine plan. So then, when, how and for what purpose were mountains created?

Two widely different theories of the origin of mountains were in circulation during this period. The first one, supported by the authority of Luther, stated that mountains were shaped by the Flood, the latter being not merely an inundation, but a global geological catastrophe, which changed the face of the Earth. The mountains were thus the ruins of the primeval, paradisiacal Earth. Even though they were unattractive in terms of their appearance, they were made up of sacred matter and contained God's gifts.

Another opinion, rooted in Augustinian theology and promoted in the writings of J. Calvin, stated that the world as we see it now was formed in its entirety during the seven days of creation, with mountains figuring as an eminent masterwork. Calvinist aesthetics of nature was based on the dictum of Genesis: "And God saw that this was good". What was good for God, must be good for man as well. Nature was to be viewed with admiration and delight as a true icon of God. A similar worldview was given expression in the poetry of J. Milton. His account of creation in *Paradise Lost* stated that mountains were created on

the third day together with all the land and have stood ever since. Even more importantly, Milton extolled the overwhelming magnificence of mountains, resonant with the glory of the Creator.

In the realm of the fine arts, the Calvinist appreciation of nature found expression in the mountainscapes of Pieter Bruegel the Elder, which were imbued with both realism and iconicity (fig. 5). Bruegel exalted the greatness of the earthly universe, behind which one could feel the guiding divine hand. Although his own religious views are unknown, the influence of Swiss Reformers on Bruegel's Alpine landscapes can hardly be doubted. Swiss artists-geographers embarked on the titanic project of a complete cartographic description of their native mountains. The Swiss tradition of Alpine landscape painting was thus born, merging the Calvinist admiration for the visible world with scientific documentality.

In Protestant aesthetics, the fascination with the picturesque, such as, for instance, twisted trees with wavy branches (fig. 6), substituted for a classical ideal of harmony. Jagged rocks could also be accepted as picturesque (fig. 7). However, even though the outlook on mountains was able to take a more positive turn, they still did not evoke admiration. For such an admiration to appear, a new kind of intellectual climate was required, in which a direct emotional experience of the grandeur of mountains would be able to resonate in the consciousness of the epoch and crystallize into a stable aesthetic tradition. Such a climate developed by the end of the 17th century around a peculiar union of science, religion and aesthetics, referred to as 'physico-theology'. It was a kind of religious natural philosophy centered on the wisdom and splendor of God's creation. Physico-theology merged science with aesthetics on the common ground provided by religion; it thus formed a new worldview, in the bosom of which the admiration of mountains was born.

The writings of Thomas Burnett occupied a special place within the prolific literature of this genre, marking an important step in the formation of modern attitudes to mountains. Burnett first took interest in mountains as a scholar but eventually came to discover a new kind of emotion, namely the admiration of sublime mountains. In his book *The Sacred Theory of the Earth*, which was based on the deluvian theory, Burnett attempted to conceptualize his emotional response to Alpine vistas. Many Europeans who crossed the Alps earlier felt nothing but cold and a sense of danger. Burnett first looked around and sensed something that was later termed 'the experience of the sublime'. This was a combination of delight and horror, a sense of magnificence and mystery intermixed with a due proportion of fear.

The sublime and the beautiful are opposed to each other in many ways. Beauty, according to its classical definition, is rational and almost objective. The Venus of Milo is beautiful all the time, even when no one happens to be looking at it. The sublime, by contrast, is necessarily born in subject-object interaction

and, by its very emergence, challenges the ratio trying to merge contradicting emotions. The structure of the sublime was first analyzed by J. Dennis, who introduced paradoxical turns of phrase, such as “delightful horror” and “terrible joy”, both invented to characterize his experience in the Alps.

In the middle of the 18th century the popularity of the sublime was at its highest. The sublime was cultivated consciously and intentionally and was experienced as a special state of mind, distinct from the perception of the beautiful. The dramatic mountainous landscapes of Caspar Wolf illustrate the aesthetics of the sublime as distinct from the beautiful (fig. 8, 9). Whereas the glacier in fig. 8 combines meticulous scientific description with picturesque grandeur, the bridge in fig. 9, squeezed between two massive rocks, visibly demonstrates the overwhelming impact of the natural sublime.

Alpine tourism came to be seen as a voyage to the country of the sublime. If Burnett and Dennis were themselves unsure of their strong feelings and were searching for words to express them, the Europeans of the 18th century, while crossing the Alps, knew beforehand what kind of feelings they were supposed to experience. In 1739 Thomas Gray crossed the Alps. Gray knew what to expect, but nevertheless, his sense of the sublime was fresh and strong. He looked for “horrible delights” and found them. In his memoirs, he also made a further step in the characterization of the aesthetic aspects of the sublime. He saw mountains as a kind of spatial artwork, and he was the first to apply the adjective ‘poetic’ to mountainous vistas. His notes paved the way for a new poetic tradition, which culminated in the works of Romantic poets of the 19th century.

The romantic was formed from the material of the sublime. The aspect of divinity was still present, but the religious perspective changed. The exaltation of the Creator via the exaltation of nature was also still in play, but the Biblical character of faith gave way to a growing tendency to see Creation as a natural process. The Divine was now searched out not so much in the Bible as in the infinity of the universe, as well as in the capacity of the human mind to mentally grasp phenomena far surpassing the scale of human existence. The grand and the divine in the external world was reflected in the human interior and revealed something grand and divine in man.

In the first half of the 19th century mountains became a prominent theme in fine art as well as in poetry. They evoked an aesthetic pleasure, centered on the richness of existential experience and a joy of a special kind born from strong emotions. Wildness and irregularity provoked particular delight. Here a developed aesthetics of the sublime metamorphosed into a mature poetic tradition. At the same time, mountains acquired a new function: they became a place of escape from fellow humans. Having faced the mountains, one could turn his back on the human world and see even clearer the eternity and infinity epitomized in the landscape (fig. 10). Mountains became an icon of the transcendent God, with whom one wanted to communicate without words or mediators.

With the passage of time, alpine tourism and related sublime sentiments became habitual. The sublime became standardized, and the gap separating it from the beautiful came near to a complete closure (fig. 11). A new kind of sublime thus came to take shape: a quiet one, such as those evoked in nocturnal landscapes, which implied a calmer and more contemplative attitude. Apparently, one could enjoy mountains pretty much in the same mode as a quiet garden, rather than a breathtaking attraction. The quiet sublime was enjoyed in serene solitude and was hardly distinguishable from the beautiful.

The middle of the 19th century saw yet a new tendency, which elevated the status of mountains to the highest levels of natural perfection. The sublime, in its original sense, was delegated to emerging alpinism, while the aesthetic perception of mountains was interpreted ever more in the neoclassical sense: mountains were compared to beautiful buildings or sculptures or even referred to as ‘temples of nature’. The peaks of exceptional repute came to be seen as yardsticks of beauty, similarly to renowned masterpieces of the fine arts. For example, the peak of the Matterhorn, recognized as one of the masterpieces of Creation, was extolled by J. Ruskin as a sculpture ‘carved by a stroke of a genius from a single rock’ (fig. 12). The aesthetics of a picturesque chaos was replaced with firm, smooth and gentle contours. Mountains were henceforth painted from afar to make them appear smaller and less overwhelming. The harmony of colors became a self-evident standard (fig. 13).

In the 20th century, the notion of the beautiful has further evolved, extending far beyond its old classical standard. Today’s ‘beauty’ is almost thoroughly subjective and includes everything that intensifies our existence and mediates the joy of being somewhere; that is, it merges, *de facto*, with the sublime, broadly understood. It is thus hardly surprising that mountains, which helped give birth to the natural sublime, still maintain their position as benchmarks of natural beauty.

Ivan Foletti, Sabina Rosenbergová

Walking to the Holy Mountain. The Migrating Art Historians and a New Hierotopy

In spring 2017, as a part of the experimental project *Migrating Art Historians*, the authors of this article, together with 10 other colleagues, walked 1540 km over medieval pilgrimage routes now located in modern-day Switzerland and France. The goal of this project was to find new perspectives on the experience of medieval pilgrimage. In no way was it meant as living history, as an imitation of the past. The idea, instead, was to use the prolonged body movement of our own pilgrimage to explore whether (or how) physical fatigue and exhaustion can change one's perception of places as well as objects of art.

It has been argued that prolonged walking causes significant changes in perception. After several hundred kilometers, as demonstrated by several researches, body and mind become synchronized¹. This means that the walking human being is much more sensitive to a variety of inputs which otherwise are difficult to sense or are overlooked. As shown elsewhere, we are also convinced that fatigue itself and the conditions caused by prolonged movement can lead to the phenomenon of “iconic presence.” This term, coined by Hans Belting, describes a certain way in which humans may engage with images in practice².

The aim of this article, however, is not primarily to present our experience, but to reflect on a specific experience of medieval pilgrims — one which is frequently overlooked: the relationship between the walking body (represented by a pilgrim), landscape, and culture (works of art). At the same time, during our journey we became conscious of the fact that the walker undergoes a real inversion of in-

ternal time, which becomes marginalized, and external time, which becomes dominant³. Moreover, interior spaces become transitional just like everything else; the pilgrim is constantly arriving and leaving. The inversion of internal and external time must have been less remarkable for a medieval pilgrim than it is for a post-modern traveler. But the continuous alternation of surroundings, while significant for both, must have had a greater effect on the medieval pilgrim since he was used to traveling far less. For the medieval pilgrim, the experience of encountering so many diverse landscapes, including mountains, lakes, and seas, had to be very appealing.

When speaking about medieval pilgrims, we must be aware of the fact that they were by no means a homogenous social group, frozen in some unchanging Middle Age without any territorial distinctions. We are very conscious of the various permutations offered by medieval Western Europe (and not only in the eleventh and twelfth centuries on which this article is focused). Nonetheless, in this article, we will not reflect on differences in perception between peasants, monks, merchants, or rulers, whose “life-styles” and education differed greatly. This is because these variations, if taken *too strictly* into consideration, could prevent us from reaching any conclusions at all. Therefore, we have decided to risk the dangers of simplification and generalization in order to offer some new ideas on the relationship between landscape and works of art.

Before we go any further, we should clarify what we mean by *landscape*⁴. Even from an etymological point of view, “landscape” is worthy of interest. The French *paysage* was originally used to describe a kind of painting, and only later expanded to cover a view of nature or a city⁵. According to the *Oxford Dictionary of English*, this word signifies “*all the visible features of an area of land, often considered in terms of their aesthetic appeal*”⁶. In other words, modern Anglophones use *landscape* to mean a visible area consisting of all its elements, no matter whether of natural or man-made origin. This term might seem inappropriate for speaking about pilgrimage, but — and this is the basic postulate of our paper — we consider the “landscape” to be both a visual and physical experience for the pilgrim⁷.

Given the fact that the pilgrim spent the majority of his time outside, among changing geographical features, we suggest that the visual experience of the landscape, with its natural and cultural components, became the epicenter of pilgrims' experiences. This is why we would like to dedicate this article primarily to the relationship between geographical features and works of art.

This paper will be divided into three parts: after a reflection on the medieval landscape, the focus will turn to the main postulate of this paper — the dialogue between culture and nature. At the end, taking as an example the holy mountain of Mont-Saint-Michel, we will propose some theoretical and practical tools for a new iconology of landscape.

THE MEDIEVAL LANDSCAPE

Traditional historians (at least before the 1970s⁸, as has recently been pointed out by Martin F. Lešák) often concluded that for medieval man, the landscape (especially its natural component) was invisible⁹. Since the 1970s, scholars have realized how much human culture, in a larger sense, must be understood in relationship to the space where it is located or brought about¹⁰. These more recent scholarly tendencies have since evolved into popular theories such as the phenomenology of architecture¹¹, which studies architecture as it is experienced within the close relationship between the nature and culture, or in studies on the medieval environment¹². More recently, we have been presented with books such as the compendium *Rural space in Middle Ages and Early Modern Europe* (2012)¹³ or *An Environmental History of Medieval Europe* (2014) by Richard C. Hoffmann, who tries to read the medieval era from “a novel point of view, namely as evidence of relations between two dynamic entities, human society and the natural environment”. These tendencies have helped to overcome cultural as well as environmental determinism and have suggested an interaction model in which all human beings live in a synergy between culture and nature, with their emotions and behavior determined by both¹⁴.

It is within this framework that we, too, understand the medieval landscape, which was by no means an invisible matter for people of that era. According to traditional scholarship, the first to observe the landscape was Petrarch when he described his experience in his epic poem *Africa*¹⁵. This point of view was deeply rooted for a number of modern philosophers. Men such as Hegel, Nietzsche, Husserl, and Ritter emphasized that it was the Italian Renaissance that discovered nature¹⁶.

Let us start with one of the most famous sources for the supposed lack of awareness of natural beauty in the twelfth century, a passage in the *Vita Prima*, an early biography of Bernard of Clairvaux¹⁷. Here Bernard is described as having ridden all day along the shores of Lake Geneva. That evening, when several of his companions are talking about the lake, Bernard asks them which lake they are speaking about, not having noticed it himself. But to really understand this account, we must recognize that it has a very specific and traditional function within the context of the *Vita Prima*. That function is to draw a parallel between the future saint and the early Church Fathers, particularly the Desert Fathers, and to emphasize their concentration on spiritual meditation, a much-desired characteristic in a monk. Therefore, it is not surprising that the story of Bernard and Lake Geneva is almost identical in concept to a story in the *Verba Seniorum* about an Egyptian ascetic who lived on a river bank for sixty years, never once glancing at the water¹⁸.

This passage and others like it indicate that ordinary, less saintly people, like Bernard's companions, did indeed pay heed to nature and landscape. But how was the landscape perceived? In recent years some scholars, such as Veronica della

Dora, have proposed a new and more accurate reading of the medieval perception of the landscape¹⁹. According to her, the landscape was perceived as a series of *topoi*, conceptual and spiritual. As Lešák has proven in the article quoted above, the landscape, by being cultivated and transformed, can be given a spiritual value. The desert (or forest etc.) can therefore become a paradise. With the work and prayer of monks, for example, a formerly hostile land could be transformed into a place of peace and sanctity. This process could happen in various ways, e.g. architectural structures, cultivated fields, but also via the sound of bells ringing in the campaniles, a sound which — according to medieval texts — drove away demons²⁰. These realities, which were tangible (places of protection), visible (buildings dominating the surrounding space), or even just imaginary and spiritual, overlap each other and create the sacred landscape.

Apart from this dimension, constructed on the opposition between good and evil, we must point out another aspect of the medieval landscape. In his letter to his friend Henry Murdoch, Bernard of Clairvaux says: “Believe me, you will find more lessons in the woods than in books. Trees and stones will teach you what you cannot learn from masters”²¹. According to these words of the Cistercian monk, nature itself must be considered as wise as human teachers. This is, naturally, a *topos* with roots in antiquity, but it helps us understand the imaginary world of medieval man. To complete this panorama, there are other medieval texts (discussed below) describing contemplation of the landscape. But now let us look at a still older text:

Then Moses climbed Mount Nebo from the plains of Moab to the top of Pisgah, across from Jericho. There the Lord showed him the whole land — from Gilead to Dan, all of Naphtali, the territory of Ephraim and Manasseh, all the land of Judah as far as the Mediterranean Sea, the Negev and the whole region from the Valley of Jericho, the City of Palms, as far as Zoar. Then the Lord said to him, “This is the land I promised on oath to Abraham, Isaac and Jacob when I said, ‘I will give it to your descendants.’ I have let you see it with your eyes, but you will not cross over into it (Deuteronomy 34:1-4).

With this passage, we must consider the medieval conception of one of the most significant features of landscapes: mountains. Mountains are well known from other important biblical passages, such as the *Transfiguration on Mount Tabor* (Matthew 17:1–8, Mark 9:2–8, Luke 9:28–36). Furthermore, mountains were commonly regarded as mythical entities where miraculous events could take place, the divine become manifest, or heroes demonstrate their true character and strength — mountains often have this function in mythological stories²². Mircea Eliade has described the mountain as an *axis mundi*, a place where “the transcendent might enter the immanent...” mountains are “ladders uniting heaven and earth”²³. Moreover, in the fourteenth-century Byzantine *ekphraseis* and in western



1. The geographical situation of the commune Vézelay, Bourgogne-Franche-Comté, France (© Wikimedia Commons)

Walking to the Holy Mountain.
The Migrating Art Historians and a New Hierotopy

travelers' accounts, Mount Athos usually figures as a *locus amoneus*, an Edenic island blessed with eternal spring, covered by an amiable verdant mantle, and traversed by pleasant streams²⁴. We can observe a similar example in the West, as well. A very appealing description of a landscape, including mountain, sea, rivers, and a church was written around 1030 by Rudolfus Glaber. In a subtle description of Mont-Saint-Michel, a focus for the Micheline cult²⁵ and one of the most impressive examples of Medieval architecture complexes, he says:

...this church [*Mont-Saint-Michel*] is built on a headland at the edge of the ocean, and it is universally venerated, even down to our days. In that place there is most certainly something to see, for as the moon waxes and wanes the tides of the Ocean ebb and flow with strange motion about the headland. When the tides are full flow they call them *malinae*, but when they are ebbing, *ledones*. Because of this spectacle the place is much visited by people from all over the world. Not far away is the little river Ardre, which after the fire flooded somewhat, making it impossible to cross. Those wishing to visit the church found their way barred, and so for a while this route was closed. Afterwards the river returned to its bed, leaving the bank deeply scored by its passage²⁶.

Mont-Saint-Michel and the region under its influence, Normandy, was described by its monks, just like Mont Athos, as a *locus amoneus*:

[*Normandy has*] abundance of all resources, but it also provides the neighboring provinces with substantial contributions. Indeed, the healthiness of the air, the fertility of rich soil, the fruitfulness of the vines, the charm of the forests, the gentleness of the woods and the roads, the pleasantness of the gardens and the beneficial plantations, the abundance of materials of all kinds, the diversity of wild and domestic animals, the multitude of birds of every species, the great profusion of saltwater and freshwater fish, the permanent circulation of ships and all commodities, the notoriety of illustrious cities, the great number of prestigious monasteries, the crowd of remarkable men and knights full of boldness, as evidenced by



2. The arrival to the commune Vézelay with the Basilica of St Magdalene (© Wikimedia Commons)

the military conquests made at various times of the country of Maine, the kingdoms of England, Campania, Apulia, Calabria, Sicily, and several other regions; and lastly, all the other advantages beneficial to the life of man constitute, it is an acknowledged fact, a manifest superiority of Normandy over all the nearby provinces²⁷.

Glaber then concludes that that all of this splendor, illuminating the entire West, is due to the presence of Michael's relics on Mont Tombe, attracting people from all over the world²⁸.

This description of a mountain proves that landscape was, in the Middle Ages, perceived as a series of *topoi*. Without any doubt, the perception of the immanent *meaning* of those *topoi* varied (sometimes greatly) depending on region, time, the education of the one who perceived it, and many other variables. Thus could the forest be loaded with positive meaning when cultivated, or negative meaning when wild²⁹. Nonetheless, we can conclude that, in general, the medieval landscape was a cultivated dialogue between imagination, nature, and culture.

NATURE AND CULTURE: A DIALOGUE (AND THE DECELERATION OF TIME)

The walking pilgrim enters a time different from the time of his everyday life. Victor Turner and Edith Turner called the pilgrimage a liminal period, thus a liminal time, in which everything is changed³⁰. This time is “slowed down” by the movement of a body which suddenly has the opportunity to contemplate the landscape. A body in this “slowed-down” time soon becomes a participant in a dialogue between nature and culture.

The examples of Vézelay and Bourges show how cities and sacred buildings were part of the *theatralization* of the visual (and spiritual) experience of a walking person. For an arriving pilgrim, the above-mentioned cities were invisible at first; Bourges was drowned in a valley and Vézelay was — for a person arriving from the east and heading towards Santiago — hidden behind a hill (fig. 1). Instead of a city, the sacred edifice rose above the horizon and dominated the visible landscape (fig. 2). The sight of the monument on the horizon therefore became an important moment of expectation as well as of catharsis. One of the goals of the medieval pilgrim was to pay homage to relics, and in these places, the cultic building was the first thing he saw.

This dialogue is not limited to the sense of sight. The Abbey of Conques, for instance, is invisible to those who arrive from the east until they arrive at the complex itself. But in this case, the ringing of the abbey's bells played an essential role in the sacralization of the landscape. The sound completed the experience of the landscape and confirmed to the pilgrim that he was on the right path, nearing one of his goals.

The monasteries at Vézelay, Conques (fig. 3), and Mont-Saint-Michel (fig. 4) are examples of a widespread practice — locating a monastery atop a hill. These monasteries played an important role in the cultivation of the landscape. They were often built in places already considered hierophanic, i.e. where sacred powers had already manifested themselves — old pagan tombs, abandoned churches, scared groves, or sacred springs³¹. In the period examined, these monasteries and the relics they offered for veneration were frequently a destination for pilgrims.

After reaching these hilltop sacred places, the pilgrim could once more see the landscape as though transformed by the movement of his own body: after days of strain, he had touched the sacred and suddenly he saw far, and his imagination was necessarily enlarged.

The above-cited passage from Deuteronomy, in which Moses sees the Promised Land, shows the strength of a similar vision. Ascension at a specific place — especially one sacralized by the presence of relics — radically transforms one's vision of the landscape. This different view could even be interpreted as a “spiritual transformation”.

The sacred spaces keeping relics were often heavily decorated, and the visitor necessarily perceived the decoration along with the building. Altars and reliquaries complemented or competed with the buildings' decorations. These sacred



3. The view on the Abbey Church of Saint Foy in the commune Conques-en-Rouergue, Aveyron, France (© Katarina Kravicková, Migrating Art Historias)

spaces filled the pilgrim's senses and remained long in his memory. For hours or even days after the pilgrim left, the familiar silhouette of the sacred building remained part of the landscape and brought the visit back to mind. Afterwards, the encounter is transformed into a memory through conversation with other pilgrims. This vision of the landscape with the architectural form at its summit becomes charged with meaning³². As suggested by Belting, human bodies have the ability to become a living medium and change material images into mental images³³. These mental images are then compared with other visual images. Thus, for a moving body, the landscape becomes a visual experience or a mental image to be used again when encountering similar landscapes. This memory itself becomes a reference point for the next phase.

THE MONT-SAINT-MICHEL, MONTJOIES, AND THE ICONOLOGY OF THE LANDSCAPE

In this context, Mont-Saint-Michel is a perfect illustration of a key point: this place — an island which becomes mainland and *vice versa* — is a *miracle of nature*. It became an iconic element in the culture of Normandy, then of Europe, and finally of the whole world. This unique tidal island was completed by human interventions and the construction of the high tower. The twelfth-century Roman du Mont-Saint-Michel says: “*those who see the Mont from the distance think that it is all round and that the church, or the abbey as a whole, resembles a tower*”³⁴. In medieval texts, this intercourse between nature and culture in Normandy is explicitly mentioned. But the Abbey of Lindisfarne in Ireland or the Armenian monasteries on the banks of Lake Van indicate that this was a phenomenon spread wide through medieval Europe: mountain-islands were prized for their defensive as well as aesthetic values. The strength of this symbiosis is, in the case of Mont-Saint-Michel, even sharper when we learn that soil from the Mount was considered sacred and became a proper relic during the Middle Ages. The late eleventh-century Legends of Mont-Saint-Michel recount the story of a man who placed a stone taken from Mont-Saint-Michel into an altar and dedicated the church to St Michael (*lapidem ponens in altare pro reliquiis eandem basilicam in honore sancti Michaelis solemniter dedicari*



4. The view on Mont-Saint-Michel, Normandy, France (© Katarina Kravicková, Migrating Art Historias)

fecit)³⁵. This account is followed by another about a sacred stone stolen from the Mountain. A man seeking healing went to Mont-Saint-Michel and, without permission, took a stone as a relic (*alterum lapidem absque cujusque licentia secum detulit pro benedictione*)³⁶ and placed it on the altar of a local church (*in quodam altari*³⁷ ...recondidit). After this, however, he became even more sick. To get his health back, he had to return the stone to Mont-Saint-Michel. After doing so, he recovered and was given, this time officially by the monks, the stone and told to put it into the altar of a church he was to found in honor of the Archangel³⁸. The sacredness of the stone proves that Mont-Saint-Michel was regarded as a holy mountain. Its sacrality was based on multiple layers of natural uniqueness (tidal island, great visibility from a distance) and cultural elements (according to the legend, it was chosen by the Archangel as his terrestrial residence, and his relics were preserved there).

The sacralization of the landscape of Mont-Saint-Michel was further emphasized by nocturnal light-appearances of the Archangel. He appeared in the form of light and flame

in the Abbey church on the island and it was possible to observe this from various paths to Mont-Saint-Michel, as the mid-twelfth century pilgrimage guide recounts: “There passes not a year without someone seeing him [the Archangel] coming into his church from the heavens, like a torch surrounded by a flame. That night on the way to the Mont, there we would find a number of pilgrims, all watching and waiting in case they might see Saint Michael descending from the heavens”³⁹. This account tells us that the church atop the mountain was visually remarkable even at night, when light coming from the top of the hill flooded the countryside roundabout. Moreover, by means of this light, the entire landscape was sacralized and transformed, becoming a sort of liminal space; thus the notion of Heterotopic can be, in a certain sense, applied to all the landscape⁴⁰. Before reaching the holy place itself, pilgrims were already touched by its view and its phenomenological power.

When confronted with these sources suggesting the close relationship between the cultural and the natural, and the importance of architecture’s place in its surroundings, every medievalist is confronted with an essential problem: aside from a few well-known places, today’s context for pilgrimage is very different from the medieval one. Many buildings have been (often heavily) restored, the landscape is much more urbanized, and urban planning has radically changed. Is it true that the medieval landscape was an individual, spiritual, visual — and therefore somehow “intellectual” experience? This is difficult to prove, one way or another. There exists, however, one phenomenon which allows us, in a few places still not industrialized (like parts of the French countryside), to re-create a bit of the Medieval pilgrim’s experience. We refer to *Montjoies*, places usually marked with a small chapel or church, from which the pilgrim could see an important sacred place for the first time. As the examples near Santiago or Mont-Saint-Michel show, these *Montjoies* were not chosen by coincidence, and their positioning respected the visual experience of the landscape.

CONCLUSION

In one of our headings above, we have suggested the term “*iconology of landscape*.” Daniels and Cosgrove coined, in 1988, a phrase which might seem similar: iconography of landscape. But by this they meant an imaginative landscape, in pictorial or descriptive representations. They understood landscape as a cultural image, a pictorial way of representing, structuring, or symbolizing surroundings⁴¹. Fortunately for its authors, this idea appeared near the end of the Cold War, a time of intense nationalistic revival in Britain and then of nation-making in many new states⁴². Their concept served to help scholars explore the role of symbolic landscapes in those places and others. We would now like to suggest a rather different way of understanding the medieval landscape, one rooted in our discussion above. We suggest that for the medieval pilgrim, the landscape was a network of several *locorum*. Each of these *loca* was loaded with external features as well as symbolic

content. The landscape, as a visual experience, was activated by the movement of a human body and by human perception and imagination.

We think that it would be enriching to continue to study the medieval landscape in a renewed dialogue with historical geographers⁴³: reconstructing the traces of ancient routes and studying, in particular, the paths approaching pilgrimage destinations. This could help us to understand the inner meaning of the landscape and open a new sub-field of studies on the medieval landscape.

NOTES

- 1 See for instance *D'Aquili E., Laughlin Ch., McManus J.* The Spectrum of Ritual, New York, 1979.
- 2 *Foletti I., Rosenbergová S.* Holy Site, Place of Memory or Art Object? Some considerations on Mont Saint-Michel on the “(très) longue durée” (708 [?]–2017) // *Opuscula Historiae Artium* 65/2 2017. P. 118–133, *Belting H.* Iconic Presence. Images in Religious Traditions // *Material Religion*, xii/2, 2006. P. 235–237.
- 3 On this theory see for example Frédéric Gros who says that for the pilgrims, the relationship between outside and inside is turned upside down: the outside becomes the norm, whereas interior spaces are only transitional. *Gros F.*, *Marcher, une philosophie*, Paris 2011 [2009]. P. 46–50. We are grateful to Adrien Palladino for pointing out this text.
- 4 On the synthesis about this term see *Lešák M. F.* Sacral Architecture on the Horizon: Sacred Landscape of Medieval Pilgrims // *Migrating Art Historians on the Sacred Way* / Eds I. Foletti, K. Kravčiková, S. Rosenbergová. Brno 2018, in press.
- 5 ÉTYMOL. ET HIST. 1. 1549 Beaux-Arts (Est., s.v. *paysage*: mot commun entre les peintres); 1551 (*G. Gruget*, trad. *Les dialogues de M. Speron Sperone* d'apr. A. J. Greimas ds *Fr. mod.* t.17, p.298); 2. 1556 “ensemble du pays; pays” (*Beaugue, Guerre d'Escosse*, IV ds Littré), seulement au xvi^{s.}, Hug.; 3. 1573 “étendue de pays que l'oeil peut embrasser dans son ensemble” (*Garnier, Hippolyte*, 1224 ds Hug.). Dér. de *pays*^{1*}; suff. *-age*^{*}. Cfr. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, © 2012 [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/paysage>].
- 6 See “landscape”, *Oxford Dictionary of English*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/landscape> (20.06.2018).
- 7 We use term experience (in singular) as a synonym to the German *das Erlebnis* referring to an experience with an intense effect on one's inner life, and experiences (in plural) referring to singles events as the German *die Erfahrung* (*Halder A., Müller, M.*, *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg 1993). For the notion of “Embodiment” see *Csordas T. J.* Embodiment as a Paradigm for Anthropology // *Ethos*, XVIII/1, 1999. P. 5–47.
- 8 On the historiographical issue regarding the absence of scholarly discussion on the dialog between nature and culture in the Middle Ages see *Schenk G. J.* *Der Mensch zwischen Natur und Kultur. Auf der Suche nach einer Umweltgeschichtsschreibung*

in der deutschsprachigen Mediävistik — eine Skizze (avec résumé français) // *Umwelt und Herrschaft in der Geschichte* / Ed. F. Duceppe-Lamarre, J. I. Engels, München 2008. P. 27–51.

- 9 For example see *Pearsall D., Salter E.*, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, London 1973. P. 30. For a synthesis see *Lešák*, *Sacral Architecture on the Horizon* (n. 4), in press.
- 10 On the modern companion regarding the spatial turn see *Barney W.* *Santa Arias: The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. New York/London, 2009.
- 11 *Sultz N.* *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York 1979.
- 12 *Fumagalli V.* *Paesaggi della paura: vita e natura nel Medioevo*, Bologna, 1994; *Fumagalli V.* *L'uomo e l'ambiente nel Medioevo*, Bari, 1992; *Tomas K.* *Man and the Natural World: a History of Modern Sensibility*, New York, 1983.
- 13 *Classen A.* with the collaboration of *Clason C. R.* eds. *Rural Space in the Middle Ages and Early Modern Age. The Spatial Turn in Premodern Studies*, Berlin/Boston, 2012.
- 14 *Hoffmann R. C.* *An Environmental History of medieval Europe*, Cambridge, 2014. P. 1–20.
- 15 *Petrarch*, *Africa*, IX, vers 553 // *L'Afrique, 1338–1374*, *Lenoir R. ed.*, Grenoble, 2002.
- 16 On this historiographical issue see *Classen A.* *Rural Space in the Middle Ages and Early Modern Age* (n. 12). P. 6–8.
- 17 *Guilelmus, de Sancto Theodorico: Vita prima Sancti Bernardi Claraevallis abbatis: liber primus* / Ed. Paul Verdeyen P. // *Corpus christianorum* 89 B, 2011. P. 136.
- 18 *Verba Seniorum VII*, 19. PL LXXIII. P. 896–97; *Conrad R.* *Bernard of Clairvaux's Apologia as a Description of Cluny, and the Controversy over Monastic Art* // *Gesta*, xxvii, 1, 1988.
- 19 *Dora, della V.* *Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium*. Cambridge, 2016.
- 20 *Arnold J. H., Goodson C.*, *Resounding Community: The History and Meaning of Medieval Church Bells* // *Viator*, XLI/1, 2012, P. 99–130.
- 21 *Bernard of Clairvaux*, “*Epistola CVI*”, sect. 2; in *Churton E.* *The Early English Church*, London, 1878 [1841]. P. 324.
- 22 *Lecouteux C.* *Der Berg: Sein mythischer Aspekt im Mittelalter* // *Burgen, Länder, Orte* / Ed. U. Müller, W. Wunderlich in collaboration with M. Springeth. Constance, 2008. P. 109–120.
- 23 *Eliade M.* *Patterns in Comparative Religion*, New York, 1963. P. 231.
- 24 After *Dora, della V.* *Turning Holy Mountains into Ladders to Heaven: Overlapping Topographies and Poetics of Space in Post-Byzantine Sacred Engravings of Mount Sinai and Mount Athos* // *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai* / Eds. S. E. J. Gerstel, R. S. Nelson. Turnhour, 2010. The original description of Athos is available in *Zacharia Papantōnios*, *Agion Oros*, Athens, 1934. P. 183–185.
- 25 The bibliography on the Micheline cult in Normandy and in the Europe as such is rather vast, we cite here the most relevant to Mont-Saint-Michel: *Récit et mémoire*.

- Pèlerinage et voyage à Saint-Michel des origines à la Révolution / Ed. Association "Les Chemins de saint Michel". Vire, 2011; Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale / Ed. P. Bouet. Bari, 2006; Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'Archange / Eds. Bouet P., Otranto G., Vauchez A. Rome, 2003; Pellegrinaggi e santuari di San Michele nell'Occidente medievale (Pèlerinages et sanctuaries de Saint-Michel dans l'Occident médiéval) / Eds. Casiraghi G., Sergi G. Bari 2009; Les Pèlerinages au Mont Saint-Michel dans la littérature et dans les textes / Ed. Juhel V. Vire 2005; Millénaire monastique du Mont Saint-Michel // vol. I, Histoire et vie monastiques / Ed. dom Laporte J. Paris, 1967 // vol. II, Vie montoise et rayonnement intellectuel / Ed. Foreville R. Paris, 1967 // vol. III, Culte de saint Michel et pèlerinages au Mont / Ed. Baudot M. Paris 1971 // vol. IV, Bibliographie générale et sources / Ed. Nortier M. Nogent-sur-Marne, 1977 — updated by Decaëns H. Paris, 2001 // Etudes archéologiques / Nortier M. Paris/Lethielleux, 1993.
- 26 "Denique contigit in proximum ecclesiam beati Michahelis archangeli cremari incendio, que scilicet, constituta in quodam promuntorio litoris oceani maris, toto orbe nunc usque habetur uenerabilis. Nam et inibi certissimum conspicitur, uidelicet ex incremento atque decremento lunari, eundo ac redeundo processu mirabili in giro eis promuntorii reuma scilicet Oceani. Cuius etiam maris excrementum malinas uocant, decrementum quoque ledones numcupant; atque ob hoc maxime predictus locus a plurimis terrarum populis sepius frequentatur. Est etiam non longe a predicto promuntorio fluuiolus cognomento Arduus, qui post haec paululum excrescens, per aliquod temporis spacium intransmeabilis effectus, atque ad predictam ecclesiam ire uolentibus uiam plusimum impediens, aliquantisper eiusdem itineris obstaculum fuit. Postmodum uero in sese rediens profundissime litus suo cursu sulcatum reliquit" — Rudolfus Glaber. The Five Books of the Histories // Eds. J. France, N. Bulst, P. Reynolds. Oxford, 1989. P. 111–113.
- 27 Introductio monachorum, I/1. "Namque aeris salubritate, optima telluris ubertate, vinearum fertilitate, silvarum delectabilitate, nemorum fructiferarumque arborum apricitate, hortorum salubriumque herbarum amoenitate, metallorum quorumque congerie, silvestrium domesticarumque bestiarum multiplicitate, avium cujusque generis multitudine, piscium marinorum dulciumque aquarum copiosa effusione, navium cunctarumque mercium assiduitate, clarissimarum urbium dignitate, nobilium coenobiorum numerositate, illustrium virorum animosissimorumque militum populositate, ut testimonio sunt Cenomannicus pagus, Anglica regna, Campania, Apulia, Calabria, Sicilia aliaque plura ab eis armis adquisita diversis temporibus, cunctis ad postremum commodis humanae vitae omni suae viciniam noscitur longe praestare" — Chroniques latines du Mont Saint-Michel (IX^e siècle–XII^e siècle). On the critical edition of this text see Les Manuscrits du Mont Saint-Michel. Textes fondateurs / Eds. Bouet P., Desbordes O. Pres. Universitaires de Caen, 2009.
- 28 Introductio monachorum, I/2: "Et cum omnibus, ut dictum est, vitae emolumentis ceteras praecellat, universo tamen occidenti in hoc longe supermicat, quod infra se, in monte qui dicitur Tumba, beati Michalis continet patrocinia."
- 29 We would like to thank to Igor Rosa for his advice on this topic.
- 30 Turner W., Turner E. Image and Pilgrimage in Christian Culture Anthropological Perspectives. New York, 1978.
- 31 Helms M. W. Sacred Landscape and the Early Medieval European Cloister. Unity, Paradise, and the Cosmic Mountain // *Anthropos* 97/2, 2002. P. 435–453.
- 32 That pilgrims where traveling in groups is attested, for example, by Webb D. Medieval European pilgrimage, c. 700–1500. Basingstoke, 2002. P. 78.
- 33 Belting H. An anthropology of images: picture, medium, body. Princeton, 2011.
- 34 Le Roman du Mont Saint-Michel, v. 475–478: "Cil qui de loing veient le mont/ Le hesment estre tout roont/ Et que l'igliese tor ressemble/ Ou l'abeie tote ensemble". On the critical edition of this text see Le Roman du Mont Saint-Michel (XII^e siècle): Les manuscrits du Mont Saint-Michel — Textes fondateurs, tome 2 // Ed. C. Bougy. Caen, 2009.
- 35 Miracula sancti Michaelis (V). De muliere quae in monasterium sancti Michaelis nequibat ascendere. On the critical edition of this text see Les Manuscrits du Mont Saint-Michel. Textes fondateurs // Eds. P. Bouet, O. Desbordes. Caen, 2009.
- 36 The Latin term *benedictione* stands here as a synonym to *pignora* or *reliquiae*. In: Chroniques latines du Mont Saint-Michel, IX^e–XII^e siècle / Eds. P. Bouet, O. Desbordes. Caen, 2009. P. 320, n. 45.
- 37 This expression also can signify placement into an altar, but when compared with an expression the author used for putting into an altar (*reposuisse in altare*), here it probably means that the stone was simply placed on the altar as a visible relic. In: Chroniques latines du Mont Saint-Michel, IX^e–XII^e siècle / Eds. P. Bouet, O. Desbordes. Caen, 2009. P. 320, n. 46.
- 38 Miracula sancti Michaelis (VI). *De peregrine qui injussus lapidem de eodem loco detulit*.
- 39 "A cele nuit i est venuz / Mainte feiz puis et descenduz, / Si que encor vivent la gent / Qui l'unt veü apertement. N'est gaires an veü ne seit / a son mostier venir tot dreit / Devers le ciel, cum un brandon / Qui est espriz tot environ. Icele nuit, par ces chemins, Trovereit l'en molt pelerins / Qui trestuit veillent por attendre / Se seint Michiel vesront descendere". Le Roman du Mont Saint-Michel, (XII^e siècle): Les manuscrits du Mont Saint-Michel — Textes fondateurs, vol 2. / Ed. Bougy C. Caen, 2009, v. 2999–3022.
- 40 Lidov A. Ierotopia. Prostranstvennye ikony i obrazy pradijmy v vizantijskoj kulture. Moscow, 2009.
- 41 The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation / Eds. Cosgrove D., Daniels S. // Design and Use of Past Environments, Cambridge, 1988.
- 42 Dora della V. (1988) The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments / Eds. Denis Cosgrove and Stephen Daniels // *Classics in human geography revisited* 35, 2, 2012. P. 264–266.
- 43 The book *The Iconography of Landscape* (1988) consisted of 14 contributions, from which 9 were written by geographers or historical geographers (the editors, Cosgrove and Daniels, were geographers themselves).

Иван Фолетти, Сабина Розенберг*(Masaryk University, Brno; Ca' Foscary, Venice)***Прогулка к Святой Горе.
Мигрирующие искусствоведы
и новая иеротопия**

Весной 2017 года в рамках экспериментального проекта «Мигрирующие искусствоведы» авторы этой статьи и десять их коллег проделали путь длиной 1540 км, следуя тропами пилигримов через территории современных Швейцарии и Франции.

Цель проекта — предложить новый взгляд на опыт средневековых паломников. Не стремясь оживить историю или имитировать прошлое, мы исследовали то, как движение тела человека на протяжении долгого времени, его усталость и утомление меняют восприятие окружающих пейзажей и произведений искусства.

Считается, что продолжительная ходьба существенным образом трансформирует наше восприятие. Исследования демонстрируют, что после нескольких сотен километров ум и тело начинают работать синхронно. Это означает, что человек приобретает большую восприимчивость к тому, что видит вокруг, его взгляду становится доступно то, что он не заметил бы, если бы за плечами не было долгого пути. Мы убеждены, что само по себе утомление как состояние, в которое мы входим во время продолжительного движения, соотносимо с концепцией *иконического присутствия*, предложенной Хансом Белтингом. Оно определяет то, как люди взаимодействуют с образами на практике.

Но мы не хотели бы посвящать данный текст опыту нашего паломничества; нас больше интересует непосредственный опыт средневековых пилигримов, который очень часто остаётся без внимания: нас интересуют взаимодействия между шагающим телом (пилигримом в пути), ландшафтом и культурой (произведениями

искусства). В продолжение нашего путешествия мы осознали тот факт, что шагающий претерпевает своеобразную инверсию времени *внутри* себя, которое как бы отодвигается в сторону, и времени *вовне*, которое начинает доминировать. Меняется пространство, меняются места остановок, пилигрим прибывает, но вскоре пускается в дальнейший путь. Для средневекового пилигрима эта инверсия времени внутри и времени вовне была менее заметна, чем для путешественника эпохи постмодерна. Однако постоянная смена окружающей действительности значима для обоих. Если задуматься о людях, у которых было намного меньше возможностей совершать путешествия, сам по себе опыт впечатлений от незнакомых пейзажей — городов, озёр, рек — был, несомненно, очень привлекателен.

Говоря о средневековых пилигримах, мы осознаем, что они не были гомогенной социальной группой, живущей в застывшем времени Средневековья, лишенной каких бы то ни было территориальных различий. Средневековая Западная Европа, напротив, было очень многообразна (не только в XI и XII столетиях, которым посвящена данная работа). Объём статьи не позволяет отразить то, как по-разному воспринимали мир крестьяне, монахи, купцы и правители, чей стиль жизни и образование сильно различались. Многообразие уровней восприятия было столь велико, что при серьёзном рассмотрении оно не позволяет прийти к обобщению. Поневоле нам пришлось прибегнуть к опасным упрощениям и обобщениям, дабы хоть в какой-то мере проиллюстрировать феномен взаимоотношений между пейзажем и произведениями искусства.

Необходимо также дать определение понятию *пейзаж*, чья этимология весьма интересна. Во французском языке слово *paysage* использовалось по отношению к живописному полотну, позднее так же стали называть вид, открывающийся на уголок природы или на город. Оксфордский словарь английского языка даёт следующее определение: «Все видимые черты некоторого участка земли, часто рассматриваемые с точки зрения их эстетической привлекательности». Иными словами, за современным английским *landscape* стоит пейзаж как видимое пространство, состоящее из элементов как природного, так и культурного происхождения. Данный термин не подходит для описания опыта пилигримов Средневековья. Проблема сложнее, и этому будет посвящена статья: мы рассматриваем пейзаж как визуальный и телесный опыт в практике паломников.

Принимая во внимание тот факт, что пилигрим проводил большую часть времени под открытым небом среди меняющихся географических деталей, мы попытаемся представить его визуальный опыт созерцания пейзажей с их естественными и культурными компонентами как эпицентр опыта самого паломничества. Именно поэтому данная статья посвящена тому, как взаимодействуют между собой географические особенности местности и произведения искусства.



СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

JBL	— Journal of Biblical Literature
TDOT	— Theological Dictionary of the Old Testament
ББИ	— Библейско-богословский институт святого апостола Андрея
ГБУК МО	— Государственное бюджетное учреждение культуры Московской области
ГИМ	— Государственный исторический музей
ГРМ	— Государственный Русский музей
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея
НГОМЗ	— Новгородский государственный объединённый музей-заповедник
ОЛДП	— Общество любителей древней письменности
ПЛДР	— Памятники литературы Древней Руси
ППС	— Православный Палестинский сборник
Псковский музей-заповедник	— Псковский государственный объединённый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ПЭ	— Православная энциклопедия
РБО	— Российское Библейское общество
РГАДА (RGADA)	— Российский государственный архив древних актов
РГБ	— Российская государственная библиотека
РНБ	— Российская национальная библиотека
Рыбинский музей-заповедник	— Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ЦМИР (ЦМИАР)	— Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва
ЧОИДР (ChO IDR)	— Чтения в Обществе истории и древностей российских

ИЕРОТОПИЯ СВЯТОЙ ГОРЫ В ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Редактор-составитель
Алексей Михайлович Лидов

Редактор *Е. П. Крюкова*
Компьютерная вёрстка *Л. П. Рочева*
Корректор *Е. П. Крюкова*

Подписано к печати 07.08 2019
Формат 70×100/16. Гарнитура «Times». Печать офсетная.
Объем 39 усл. печ. л. Тираж 1000 экз. Заказ №

ООО «Феория»
127018, г. Москва, Савеловский проезд, д. 8, стр. 2
тел. (495)689-20-12,689-1615
E-mail dikmaps@yandex.ru
www.feoria.net

Отпечатано с готовых файлов заказчика

ISBN 978-5-91796-067-8

