



Российская академия художеств
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

HOLY MOUNTAINS
IN THE HIEROTOPY
AND ICONOGRAPHY
OF THE CHRISTIAN WORLD

Materials from the International Symposium

Edited by Alexei Lidov



Moscow, 2017

СВЯТЫЕ ГОРЫ
В ИЕРОТОПИИ
И ИКОНОГРАФИИ
ХРИСТИАНСКОГО МИРА

Материалы международного симпозиума

Редактор-составитель А. М. Лидов



ИЗДАТЕЛЬСТВО

Ф Е Р И Я

Москва, 2017

УДК 72; 75
ББК 85
С 25

Ответственный редактор А. М. Лидов

С 25 СВЯТЫЕ ГОРЫ В ИЕРОТОПИИ И ИКОНОГРАФИИ
ХРИСТИАНСКОГО МИРА. Материалы международного
симпозиума / Редактор-составитель А. М. Лидов. — Москва:
Феория, 2017 — 132 с..

ISBN

© А. М. Лидов, составление, 2017
© Коллектив авторов, текст, 2017

Содержание / Contents

А. М. Лидов. Святые горы как тема христианской иеротопии и иконографии	10
<i>Alexei Lidov.</i> Holy Mountains as a Subject of Christian Hierotopy and Iconography	13
А. Б. Ковельман. Горы, Воды, Свет. Сакральный пейзаж в библейской и постбиблейской метаистории	
<i>Arkady Kovelman.</i> Mountains, Waters, Light. The Sacred Landscape in the Biblical and Post-Biblical History	15
Л. С. Чаковская. Иерусалимские горы в пространстве диалога: Голгофа, Сион, Мория в поздней античности	
<i>Lidya Chakovskaya.</i> Jerusalem Mountains in the Space of Dialog: Golgotha, Sion, Moria in Late Antiquity	20
Veronica della Dora. From the Holy Mountain to the Holy Rocks: Landscape Hierotopies in Athonite and Meteorite Monasticism	
<i>Вероника делла Дора.</i> От Святой горы к святым скалам: иеротопии пейзажей в монастырях Афона и Метеоры	23
Iakovos Potamianos. Byzantine Church Space: A Holy Mountain of Light and Shadow	
<i>Иаковос Потамианос.</i> Византийское храмовое пространство: святая гора из света и тени	37
А. М. Лидов. Амвон как Святая гора в иеротопии византийского храма	
<i>Alexei Lidov.</i> The Ambo as Holy Mount in Hierotopy of the Byzantine Church	41

Nicoletta Isar.

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

Николетта Исар. Смысл элементов в Преображении
Христа на высокой горе — иеротопия теоморфизма 45

Delphine Lauritzen. Mount Sinai's Divine Ascent:
a Hierotopy of steps

Дельфин Лоринцен. Божественное восхождение
на Синайской горе: Иеротопия ступеней 48

О. В. Чумичева. Лобное место: перенесение
сакрального пространства Голгофы

Olga Chumicheva. The Place of the Scull:
the Translation of Golgotha Sacred Space 50

James Howard-Johnston. The Emperors
and Holy Mountains in Byzantium

Джеймс Ховард-Джонстон. Императоры и
Святые горы в Византии 54

Jane Garnett, Gervase Rosser. The Miraculous Image
between the Mountains and the City:

The Sacralization of the Italian Landscape

Джен Гарнетт, Джервайс Россер. Чудотворный образ
между горами и городом: сакрализация
итальянского пейзажа 55

Вс. М. Рожнятовский. Горный свет на святых
и несвятых горах. Светоживописные эффекты
в сакральном интерьере храма Архангела Михаила
на горе Эгиль в Ле Пюи-ан-Велэ и в храме
Св. Лаврентия на шлаковой горке в Эскориале

Vsevolod Rozhniatovsky. The Heavenly Light on the Holy
and Non-Holy Mountains. The Light Effects
in the Sacred Space 57

<i>Марчелло Гардзанити.</i> Святые горы в восточнославянских хождениях. Предварительные заметки <i>Marcello Garzaniti.</i> Holy Mountains in the East Slavic Pilgrims' Narratives	63
<i>Jelena Bogdanović.</i> Wilderness-Temple-Mountain: Hierotopical Settings from the Parable "The Temptation of Christ" in the Church of Christ the Savior in Chora <i>Елена Богданович.</i> Пустыня-Храм-Гора: иеротопические аспекты образа «Искушения Христа» в монастыре Хора	66
<i>Г. П. Геров.</i> Гора и Пещера Апокалипсиса в панораме о. Патмос из церкви Св. Стефана в Несебре <i>Georgi Gerov.</i> The Mountain and the Cave of Apocalypses in the Panoramic View of Patmos Island from St Stephan Church in Nesebre	73
<i>Вл. В. Седов.</i> Гора Афон и древнерусская архитектура <i>Vladimir Sedov.</i> Mount Athos and the Medieval Russian Architecture	77
<i>А. Г. Бобров.</i> «Святые горы» Великого Новгорода: О символических смыслах пригородных монастырей «на горах» <i>Alexandr Bobrov.</i> The "Holy Mountains" of Velikii Novgorod. The Sybolic Meanings of the Suburban monasteries "on mountains"	79
<i>А. Г. Мельник.</i> Священные горы Соловецких островов <i>Alexandr Melnik.</i> The sacred Mountains of Solovki Islands	81
<i>К. А. Щедрина.</i> Гора и пещера. О некоторых особенностях иеротопии русских монастырей XIV–XVII веков <i>Ksenia Schedrina.</i> Mountain and Cave. Some Characteristics of the Hierotopy of Russian Monasteries, 14 th –17 th Centuries	84

Kevin M. Kain. <i>Sacri Monti</i> and Construction of ‘New Jerusalem’: New Golgothas in the Seventeenth Century Muscovy <i>Кевин Кайн. Sacri Monti</i> и создание «Новых Иерусалимов»: Новые Голгофы в Московии XVII века	86
Г. М. Зеленская. Святые горы в монастырях Патриарха Никона <i>Galina Zelenskaya.</i> The Holy Mountains in the Monasteries of the Patriarch Nikon.....	88
А. С. Преображенский. «Гора Палестинская на золоте». Афон, Синай и Палестина в русской иконописи эпохи позднего Средневековья (малоизвестные свидетельства письменных источников) <i>Alexandr Preobrazhensky.</i> “The Palestinian Mount on Gold”. Athos, Sinai and Palestine in the Late-Medieval Russian Icon-Painting	94
Ю. Н. Бузыкина. Святая гора Синай и монастырь святой Екатерины: образы духовного восхождения и священного пространства в иконографии Лестницы <i>Julia Buzykina.</i> The Holy Mount of Sinai and St Catherine Monastery: Images of Spiritual Ascension and Sacred Space in the Iconography of the Ladder	100
В. В. Лепяхин. Образ Горы и Святых гор в былинах и духовных стихах <i>Valerii Lepakhin.</i> The Mount and Holy Mountains in the Russian Bylinas and Spiritual Poems	103
М. С. Егорова, А. Н. Кручинина. «Гора восхождения» в средневековой русской гимнографии: музыкально-поэтический топос — образ-парадигма — прагмема <i>M. Egorova, A. Kruchinina.</i> “The Mount of Ascension” in the Medieval Russian Hymnography: musical and poetical topos — image-paradigm — pragramema	106

- Л. В. Кондрашкова.** Звучащий образ святой горы в русской духовной музыке. Риторические фигуры восшествия и нисшествия в партесной музыке начала XVIII в.
Lada Kondrashkova. The Sounding image of Holy Mount in Russian Spiritual Singing. The Rhetoric Figures of the Ascension and Decent in the Early Eighteenth-Century Music 112
- М. В. Дмитриев.** Святые горы, святая земля, святой лес, святые животные... Об освящении «земного» в христианской культуре староверов Верхоткамья. XIX–XX вв.
Mikhail Dmitriev. Holy Mountains, Holy Land, Holy Forest, Holy Animals... Consecration of the ‘Earthly’ in the Old-Beliers Culture of Verkhnekamia, 19th-20th Centuries 117
- А. Д. Охоцимский.** Священные руины или храмы Божьего Творения? Горы в протестантской иеротопии
Andrew Simsky. The Sacred Ruins, or the Temples of Divine Creation? Mountains in the Protestant Hierotopy 121
- Ivan Foletti, Sabina Rosenberg.** The Holy Mountain and a New Hierotopy: Migrating Art Historians on the Sacred Way
Иван Фолетти, Сабина Розенберг. Святая Гора и новая иеротопия: «Мигрирующие историки искусства» на сакральном пути 126

ВВЕДЕНИЕ / INTRODUCTION

А. М. Лидов

Святые горы как тема христианской иеротопии и иконографии

Симпозиум 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. Симпозиум носит междисциплинарный характер. При этом внимание сосредоточено на сакрально-символических аспектах «святых гор» и на методологии историко-художественных исследований.

Симпозиум является продолжением многолетней инновационной научной программы, посвященной иеротопии — изучению процесса 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,) и «Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» (М., 2017). Симпозиум о «Святых горах», рассматривающий тему Земли, является естественным продолжением этих двух проектов.

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

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 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 известна 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 Богоявление и были вручены Скрижали Завета. 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 значение святых гор, возникших позднее. Вспомним хотя бы святую гору Афон на полуострове Халкидики, с X века ставшую общеизвестным сакральным пространством православного мира, особой монашеской страной, в которой воплотилось иеротопическое творчество многих поколений насельников¹. 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.

¹ *Лидов А. М.* Иеротопия Святой горы. Сакральное пространство Афона // Гора Афон. Образы Святой Земли / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2011, с. 14–23.

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

Перечислим темы, которые предлагаются к осуждению на симпозиуме:

1. «Святая гора»: Иеротопия, пространственная икона и образ-парадигма.
2. Философские и богословские аспекты феномена «Святой горы».
3. Святые горы в обрядовой и литургической практике.
4. Создание «Святой горы» как вид иеротопического творчества.
5. Естественное и привнесённое в явлении «святых гор».
6. Активация пространства и перформативные аспекты в создании «Святой горы».
7. Археология и архитектурная традиция «Святой горы».
8. Иконография «святых гор» в христианском искусстве.
9. Литературные описания «святых гор».
10. Синайская гора как пространство Откровения.
11. Афон — иконическая «Святая гора» византийского мира.
12. Sacri Monti и создание Новых Иерусалимов на Востоке и Западе.
13. Храм Соломона как священная гора.
14. Образы «Святой горы» в медийном пространстве христианского храма.
15. «Святогорское» влияние в искусстве и культуре христианского мира.

ALEXEI LIDOV

Holy Mountains as a Subject
of Christian Hierotopy and Iconography

The project tackles the subject of Holy Mountains and the role of this phenomenon in the creation of sacred spaces, mostly in the medieval tradition with a special focus on the Byzantine world. Nonetheless, other Christian and non-Christian phenomena will also be considered within their wide historical and geographical context. It is clearly of a multi- and -interdisciplinary character, thus, appealing to scholars with various research interests and academic backgrounds. The symposium shall explore not merely the specific territories and related artefacts, but the particular spatial imagery, appeared in human minds and then embodied in the sacred landscapes (like famous Sacri Monti) and various iconographic devices as well as in some literary texts. It requires a new look at the methodology of the modern art history.

The project and symposium are a next step of continuous research program, dedicated to the making of sacred spaces as a separate form of artistic and spiritual creativity, which has been called 'hierotopy'. Within the framework of this research project a number of international symposia were held and books dedicated to the subject were published, such as e.g. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Russia*, ed. A. Lidov (Moscow, 2006); *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces* ed. A. Lidov (Moscow, 2009); *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, ed. A. Lidov (Moscow 2009); *Spatial Icons: Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov, (Moscow, 2011). Recently, a new sub-series appeared, dedicated to the elements of the universe: *Hierotopy of Light and Fire in Byzantium and Medieval Russia*, ed. Alexei Lidov (Moscow 2013); *The Life-Giving Source. The Holy Water in Hierotopy and Iconography of the Christian World*, ed. Alexei Lidov (Moscow 2014) a collection of symposium materials, published now in a big volume: *Holy Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*, ed. A. Lidov (Moscow, 2017). Some theoretical issues related to the topics have been discussed in Lidov's monograph 'Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture' by Alexei Lidov (Moscow 2009).

From our perspective, the introduction and spread of the term *hierotopy* amongst the scholars and the increasing possibility of the hierotopic approach as an auxiliary aid to research have not only offered the opportunity to look afresh at many “customary” phenomena, but also substantially to expand the field of the historical studies. It is noteworthy that the whole aspects of creative process were left out from scholarship and were not studied or described at all exactly due to the absence of the hierotopic approach which evades positivist classification. For instance, such considerable phenomenon as the spatial imagery of the Holy Mountains has been left outside the scope of traditional fields of study. At the same time we know precisely from the written sources that the Holy Mount imagery appeared in the liturgical services and in the church decoration. It was a kind of ‘Spatial icon’ and ‘Image-paradigm’ if we use new hierotopic terms invented to describe phenomena beyond the realm of flat pictures.

Areas of discussion and research include:

1. Holy Mount: Hierotopy, Spatial Icon and Image-Paradigm.
2. Philosophical-theological concepts of the Holy Mountains.
3. Holy Mountains in ritual and liturgical practice.
4. Making of Holy Mountains as a mode of hierotopic creativity.
5. Natural and artificial in the Holy Mountains.
6. Activation of space and performative aspects in the creation of a Holy Mount.
7. Archaeology and architectural tradition of the Holy Mount.
8. Iconography of the Holy Mountains in Christian art.
9. Pilgrims’ Descriptions and other narratives on Holy Mountains.
10. The Sinai Mount as a space of revelation.
11. Mount Athos — the iconic Holy Mountain in the Byzantine world.
12. Sacri Monti and the construction of ‘New Jerusalems’.
13. Solomon’s Temple as the sacred mount.
14. The Holy Mount imagery as a mediative tool of the Christian church.
15. Influence of Holy Mount in Art and Culture.

А. Б. КОВЕЛЬМАН

Горы, Воды, Свет. Сакральный пейзаж
в библейской и постбиблейской метаистории

ARKADY KOVELMAN

Mountains, Waters, Light. The Sacred Landscape
in the Biblical and Post-Biblical History

В библейской картине мира не только человечество, но и все творение включено в сакральную историю. Горы, воды, низины, свет и источники света — все это может и должно поменять свой облик. Перемены вытекают из самого факта творения и из постоянного действия Бога в истории. В конце времен не только человечество, но и все, что было сотворено за семь дней, должно преобразиться. «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет», — говорит Иоанн Богослов (Откр. 21:1). И продолжает: «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21:2).

В знаменитой второй главе Исайи (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 копья 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 расщелины 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, но присутствует также свет. Пришедшие к горе будут «ходить во свете Господнем» (2:5). В видении Иезекииля (главы 40–48) есть и вода, и гора. Но здесь это не Храмовая гора, а некая «высокая гора», точка обзора, с которой Господь показывает пророку Храм. Зато вода играет важнейшую роль. Она течет «из-под правого бока храма, по южную сторону жертвенника», по берегам ее растут чудесные деревья, в ней живет 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 Аристея», 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. Птолемея 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 соответству-

ет (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 Исая (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 Исая, возможно, было объявлено обновление и «возвышение» Храма Иродом. Это тем более вероятно, что столетием раньше Ония IV (сын Онии III, последнего первосвященника из дома О니아дов) оправдывал другим пророчеством Исая (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 намекает 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 сочинения (*Aisler R. The Messiah Jesus and John the Baptist. London: Methuen & Co, LTD, 1931. P. 136-140*). 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 «свительник 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, предвкушением 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, которые 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).

Конфликт между утопией и эсхатологией, между Градом Земным и Градом Божиим неизбежно возникал и давал себя знать еще со времен Августина. Этот конфликт выражен и в Государстве Израиль, топография которого скрывает библейскую. Храмовая гора, где «перекуют мечи свои на орала, и копья свои — на серпы», является яблоком раздора и поводом к войне. Воплощение пророчества в утопии не может считаться окончательным. Река, гора и свет должны явиться в чудесном и новом виде в конце времен, завершая историю творения.

Л. С. ЧАКОВСКАЯ

Иерусалимские горы в пространстве
диалога: Голгофа, Сион, Мория
в поздней античности

LIDYA CHAKOVSKAYA

Jerusalem Mountains in the Space of Dialog: Golgotha,
Sion, Moria in Late Antiquity

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

Голгофа в Иерусалиме, место распятия, на протяжении многих веков остаётся центром христианского притяжения. Оформление Голгофы в священный локус происходило поздно и тесно соединено со строительством храма Гроба Господня, начатым в начале IV века. Именно тогда в текстах Кирилла Иерусалимского и Евсевия Кесарийского Голгофа превращается в священную «гору», будучи неразрывно связанной со смыслами архитектурного комплекса.

Гора как часть ландшафта имеет принципиальное значение для Иерусалима. Какие представления о горе в Иерусалиме были найдены христианами мыслителями раннехристианского времени как данность? Как выстраивалось взаимодействие с этими представлениями в храме Гроба Господня — вот тема нашего доклада.

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 города, является уникальным. Как и другие символы Иерусалима, образ горы развивался постепенно, накапливая исторические смыслы. Кульминация этого процесса приходится на Время Ирода Великого, когда город переживает небывалый расцвет.

Иерусалим расположен на плато в Иудейских горах, и хотя горы Иерусалима относительно невысокие, они представляют собой существенную величину, возвышаясь на 650–840 м над уровнем моря.

Образ горы был задан топографией Иерусалима, однако с самого начала был привязан к реалиям человеческого поселения, выходящим за пределы географической топографии. Так именно иевусейская крепость (т. н. stepped structure, являющаяся ее основанием) видимо стала архитектурным образом, определившим восприятие иевусейского города.

Решение сделать Иерусалим столицей было связано с тем, что особенности местности (наличие воды, возвышенность и внушительные строения иевусеев) было легко превратить в символические преимущества. Так твердыня Сиона, которую взял Давид («И поселился Давид в крепости, и назвал ее городом Давидовым, и обстроил кругом от Милло и внутри» — 2 Царств 5:9) стала реальной основой для создания богословия Сиона, то есть богословских представлений об особых, уникальных отношениях Бога с Сионом, которое стало государственной идеологической программой.

Слово Сион встречается в Ветхом Завете 154 раза, будучи сначала частью горы Цафон (Нав. 13:27, Пс. 47:3), то есть местом обиталища Ваал-Цафона — главного божества Ханаана. Сион становится обиталищем Яхве после переноса в Иерусалим Ковчега Завета, местом защиты живущих там, местом, где сам Яхве — царь. *История* Единого Бога, творение им мира, начинает читаться в Иерусалимских реалиях, особенно, а центром этой истории становится Иерусалимский Храм, расположенный на более высоком холме, чем город Давида. Для создания истории Бога и избранного народа необходимо укоренить осевые ее события в Иерусалиме. Псалмы не видят разницы между Храмом и Сионом, называя и то и то Сионом, однако ситуация меняется после плена.

Автор книги Паралипоменон говорит о «земле Мория, куда отправился Авраам для принесения жертвы в книге Бытия как о *горе Храма*, образуя таким образом новое священное место — Храмовую гору. Важнейшим событием эллинистического периода в Иерусалиме становится строительство Антиохом IV Крепо-

сти Акра, расположенной между городом Давида и Храмовой горой и позволявшей полностью контролировать Храм. Разрушение Акры Симоном Хасмонеем в 141 году и установление в честь этого праздника особым образом подчеркивало образ храмовой горы как истинной и единственной твердыни Иерусалима, что отразилось в появлении особого термина «гора Храма» в 1 Макк.

Благодаря реконструкции Ирода Храмовая гора остается в памяти как важнейшая топографическая метка Иерусалима, на которой сохраняется Божие присутствие даже после разрушения Храма (идея, которая сосуществует с образом Шехины, переместившейся на Оливковую гору).

Сион же в конце периода Второго Храма отождествлялся с Храмовой горой (1 Макк.4:37, 60;5:54, 7:33), но во времени Флавия Сион уже считали самой высокой точкой западного холма, то есть он находился там, где располагались главные жилые кварталы Иродианского Иерусалима (Война. Кн. 4, гл. 4). 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.

О Голгофе говорят Евангелия от Иоанна и Матфея, однако до времени Константина и строительства Храма Гроба она не осмысливается как новое место в сакральной топографии Иерусалима. Только после того, как Храм Гроба Господня усваивает образность Иерусалимского Храма, гора Голгофа, являющаяся даже большей нежели Храмовая гора высотой, начинает восприниматься сначала как находящаяся на северном склоне горы Сион (Евсевий Ономастикон IV в.), а затем даже как часть горы Мория (сэр Дж.Маундевилль, 1697). Как пишет об этом Ефрем Сирийский в Толковании на пророка Исайю: «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».

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

Таким образом, 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 заветов.

VERONICA DELLA DORA

From the Holy Mountain to the Holy Rocks:
Landscape Hierotopies in Athonite
and Meteorite Monasticism

ВЕРОНИКА ДЕЛЛА ДОРА

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

In Kosmas Indicopleustes' *Topographia Christiana*, a sixth-century illustrated cosmographical treatise, we are confronted with an unusual image of the world and of the universe. Here the earth is not depicted in a spherical shape, as ancient Greeks imagined it, nor as the round 'world island' of western Medieval *mappae mundi*. Instead, the author envisaged the cosmos in the shape of a tabernacle. Kosmas considered a spherical earth and any other inheritance from the pagan world inappropriate for a Christian audience; a truly Christian cosmography, he maintained, should only come from Scripture.¹ On Sinai, Kosmas believed, not only did God reveal to Moses the pattern of the tabernacle of the Temple of Jerusalem; He also revealed to him the structure of the entire universe (Ex. 25–26). The higher part of the tabernacle corresponded to the vaulted heav-

¹ A. Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth* (London: British Library, 2006), pp. 160–62; M. Kominko, *The World of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

enly chamber inhabited by God and eternity, whereas the rectangular lower prism enshrined the terrestrial realm of contingency.¹ This contained a rectangular *gē oikoumenē* surrounded by the ocean and entirely dominated by a huge mountain behind which the sun, carried by two angels, would disappear every evening.

While the treatise did not leave a significant impact on medieval world views, which continued to superimpose biblical ideas on ancient Greek cosmographies, it nevertheless offers precious insights into Byzantine sacred geographies and into the relationship between creation and the Kingdom of Heaven.² In Cosmas' geographical imagination, terrestrial paradise was a self-enclosed garden located at the eastern extremity of the lower prism and yet separated from the ecumene by an unsurpassable ocean; a sort of island out of the reach of mankind. As Cosmas' diagram seems to remind the reader, however, the focus of every Christian should not be a remote terrestrial Eden, but rather the Kingdom of Heaven; in other words, not a physical place, but a condition of the soul attained through spiritual ascent.³

By the time the *Topographia* was being compiled, the horizontal, self-enclosed Edenic garden and the vertical mountain stretching to the vault of heaven were powerful symbols and metaphors—from John Moschos' *Spiritual Meadow* to Saint John's *Ladder of Divine Ascent* (both also composed in the sixth century). The centrality of these two images, or *topoi*, endured throughout the Middle Ages. In particular, as I will show in this paper, these two spaces came to converge in one of the most characteristic features of Byzantine Orthodox Christianity: the holy mountain.

Between the fifth and the eleventh centuries, a number of non-biblical holy peaks initially hosting hermits and then organized mo-

¹ H. Kessler, 'Gazing at the future: The Parousia miniature in Vat. Gr. 699', in *Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. D. Mouriki-Charalambous, C. F. Moss and K. Kiefer (Princeton: Princeton University Press, 1995), pp. 365–76.

² O. A. W. Dilke, 'Cartography in the Byzantine Empire', in *History of Cartography*, ed. B. Harley and D. Woodward, vol. I (Chicago: University of Chicago Press, 1987), pp. 258–75.

³ Fr. G. Metallinos, 'Paradise and hell according to the Orthodox tradition', text available at: http://www.oodegr.co/oode/esxata/kol_par1.htm.

nastic communities emerged throughout the Empire.¹ Approached synoptically, that is from a God's-eye (or cartographic) perspective, these mountains appear as nodes of an extensive geographical and spiritual network extending from the Balkans to Asia Minor and Egypt. This paper focuses on the two most famous Balkan nodes of this holy mountain network, Mount Athos and 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 Kavsokalyviotes, 'the flower of mountains'.² Meteora, while not technically a mountain, is the most recent Byzantine monastic complex and the second largest in Greece. Under Ottoman rule, both sites gained the fame of major pilgrimage destinations, and they have endured as such to our days.

This paper considers the two sites from 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 a spatial container encompassing a set of given physical elements (like a cell, a church, a monastery). 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 imagination.³ Yet, did the Byzantines and their successors look at the land and at mountains in the same way we do today? Did their perceptions change over time? Did the

¹ A. M. Talbot, 'Les saintes montagnes a Byzance,' in *Le sacré et son inscription dans l'espace a Byzance et en Occident*, ed. M. Kaplan (Paris: Publications de la Sorbonne, 2001), pp. 263–76; *V. della Dora*, *Landscape, Nature and the Sacred in Byzantium* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), pp. 147–75.

² Vita Max. *Kavs.* 8.5 AB. See also S. Mpalatsoukas, *Oi áγιοι και τὸ φυσικὸ περιβάλλον* (Thessalonica: Mydgonia, 1996), pp. 158–59 n. 126.

³ D. Cosgrove, 'Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea', *Transactions of the Institute of British Geographers* 10 (1985): 45–62; J. Wylie, *Landscape* (London and New York: Routledge, 2007).

garden-island prevail over the ladder, or vice versa? Did geography matter at all?

The Holy Mountain and the Holy Rocks

Athos and Meteora are good starting points to address these questions. Mount Athos is a fifty-kilometre peninsula in the North Aegean topped by a 2,033m-high cone rising from the sea. Meteora is a four-square-kilometre complex of giant sandstone pillars towering over the flat plain of Thessaly and reaching up to 400 metres. Both sites possess the surprise element of great holy landmarks. They signal interruptions on the visual horizon of those approaching them. To use Mircea Eliade's words, they both constitute prominent 'axes mundi'.¹

Besides their stunning scenic qualities, the two sites share a similar spiritual tradition and developmental pattern: 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; the transformation of the whole region into a site for organized pilgrimage. 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. Saint Athanasius left Mount Kyminas in Asia Minor and in 963 he established the Great Lavra on one of the most inaccessible spots of Athos. Other nineteen monasteries followed throughout the following six centuries, forever transforming the landscape of the peninsula.² Four centuries later, another monk named Athanasius left Athos because of repeated pirate incursions

¹ M. Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (New York: Harcourt, Brace and World, 1959).

² G. Speake, *Mount Athos: Renewal in Paradise* (New Haven and London: Yale University Press, 2002); K. Chrysochoïdes, *Άγιον Όρος: το σκευοφυλάκιον του Προπάτου* (Thessalonica: Ekdoseis Agioretikē Estia, 2002).

and moved to Thessaly. In 1356 he established the monastery of the Transfiguration on the top of Meteora's largest rock, Platys Lithos. Other twenty-two monasteries followed (though today only six of them survive).¹

Athonite monks shaped the land. Meteorite monks shaped the rock. Athanasius the Athonite and Athanasius the Meteorite both left previous holy mountains in search for further spiritual quietness, one of the pre-requisites for which was the separation from the surrounding world. This separation was usually marked in the landscape by well-defined boundaries, typically the high walls of the monastic precinct. In the case of Mount Athos and Meteora, unlike other Byzantine holy mountains, these boundaries were 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; Meteorite foundations were naturally protected by altitude. They were islands suspended in the air (as the term 'Meteora', from the verb '*meta-airō*', suggests).

Turning a mountain into a holy garden-island: Mount Athos

The foundational tales of the two sites and other descriptions emphasise not only their isolation, but also their 'insularity'. The *typikon* of Saint Athanasius the Athonite describes the foundation of Lavra as a titanic struggle to tame wilderness, a struggle paralleled by the monk's inner battle to subdue passions. Athanasius' primary act is to set a boundary between cultivated and uncultivated land—to carve an Edenic 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 continuously stresses how the peninsula is itself inaccessible and devoid of harbors. It is a remote self-enclosed *erēmos*. Athanasius explains how he deliberately selected such an isolated and challenging site to

¹ See D. Nicol, *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.

keep the monks ‘undistracted and free from external activities’.¹ According to his mental map, Athos is part of a network of Aegean islands, including Lemnos, Imbros and Thasos, which are nevertheless, as he writes, ‘a great distance away’.² In other words, the holy man recurs to insularity to describe a network 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. Ancient Greeks used the same word to refer to both islands and peninsulas. 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).³ Islands were floating cultural constructions, and they endured as such in the Byzantine Aegean. As late as in the fourteenth century, Joseph Kalothetos, the abbot of the monastery of Esphigmenou, 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’.⁴

The ‘dance of the islands’ is 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

¹ Athanasius, ‘*Typikon* of Athanasios the Athonite for the Lavra Monastery’, trans. G. Dennis. In *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders’ Typika and Testaments*, eds. J. Thomas and A. Constantinides Hero, 245–70 (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000), p. 253.

² Ibid.

³ See C. Constantakopoulou, *The Dance of the Islands: Insularity, Networks, the Athenian Empire, and the Aegean World* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2010); J. Gillis, *Islands of the Mind: How the Human Imagination Created the Atlantic World* (New York: Palgrave MacMillan, 2004).

⁴ I. Tsamēs, *Ιωσήφ Καλοθέτου συγγράμματα* (Thessaloniki: Kentro Byzantinōn Ereunōn, 1980), p. 461.

‘naturally musical since it raised a chorus of islands’ (44.2).¹ While maintaining its poetic function, through Kalothetos’ pen, the ‘dance of the islands’ nonetheless assumes also a practical one, 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]’.²

Contemporary authors, such as Nikephoros Gregoras, Andronicus Palaeologos II’s chronicler and *chartophylax*, likewise stressed Athos’ insular aspect: ‘Athos is crowned all around by the sea and this adds further charm, so that it is nearly an island’.³ Gregoras praises Athos’ self-enclosure and natural defence from external perils, including vicious gazes and women, ‘την αρχαίαν του όφεως συνομιλίαν’. Yet, unlike Athanasius, he presents the peninsula to his readers as a charming *locus amoenus*.⁴ In Gregoras’ description, the

¹ These and other similar passages are discussed in Constantakopoulou, *The Dance of the Islands*, pp. 20–26.

² Kalothetos, *Συγγράμματα*, p. 461. The topos of the dance is then reinforced by the monasteries: ‘[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’ (p. 462). Kalothetos’ concern for security was well justified. Few decades earlier, Athos had experienced the terrible attacks of the Catalans, during which churches were desecrated, books and archives burnt and works of art plundered. Interestingly, while stressing the defense against pirates, Kalothetos nonetheless also presents Athos as a welcoming place for 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 tabernacle had he ended up to, having been hosted for some time, everyone is sent back to the mainland refreshed in his soul and body’ (p. 462).

³ Grēgoras, *Αντιρρηκτικά*, 1.1.1 (cf. *Ρωμαϊκή ιστορία*, 14.7.1–4). The passage is available in Z. Papantōnios, *Άγιον Όρος* (Athens: n.p., 1934), p. 183.

⁴ In a chrysobull issued in 1312 Andronicus himself called the peninsula “a second paradise” (Talbot, ‘Le saintes montagnes à Byzance’, 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 (practi-

mountain peak and the cragginess of the terrain disappear. They are replaced by singing birds, flower carpets, water streams and other garden delights.¹

Images of gardens and *loci amoeni* protected by various barriers abound in late — and post-Byzantine art and literature. On sixteenth-century representations of the Last Judgement, such as Theophanes Strelizas' frescoes in the *katholiká* of various Athonite and Meteorite monasteries, the Garden of Eden is often pictured as a distinct space surrounded by high walls.² Self-enclosed gardens serve as privileged backdrops for love scenes in Byzantine romances and for edifying tales, such as Theodore Hyrtakenos' fourteenth-century *ekphrasis* of the garden of Saint Anna.³ Here the *kēpos* is protected by a chorus of cypresses, which is in turn encircled by a wall made of stone. This is in turn topped by a double frieze, preventing, as with Athos' coastline, thieves and curious looks. 'Rid of all disturbances, the garden gave its mistress freedom to converse with God without distraction', much in the same way the insularity of Athos—later known as 'the Garden of the Mother of God'—did with its own inhabitants.⁴

cally untouched) the Turkish conquest of Asia Minor and the Latins, Athos acquired great fame, attracting influential figures, such as Gregory Palamas (Gregoras' enemy).

¹ This idealized image of Mount Athos as a *locus amoenus* was inherited by western travellers, such as the Florentine priest and antiquarian Cristoforo Buondelmonti (1386–1430), who compared the monasteries to 'palaces of angels', and it was graphically reproduced in Renaissance *isolarii*, or books of islands. Here 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 (Marciana lat. X.215, c. 1430). See V. della Dora, 'Mapping a Holy Quasi-Island: Mount Athos on Early Renaissance *Isolarii*', *Imago Mundi*, 60 (2008): 139–65.

² See, for example, the frescoes in the monasteries of Saint Nicholas Anapausa (Meteora) and Dochieariou (Mount Athos). Other examples are discussed in H. Maguire, 'Paradise withdrawn', in *Byzantine Garden Culture*, ed. A. Littlewood et al. (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2002), pp. 23–35.

³ M. Dolezal and M. Mavroudi, 'Theodore Hyrtakenos: Description of the garden of St. Anna and the *ekphrasis* of gardens', in *Byzantine Garden Culture*, pp. 105–58.

⁴ *Ibid.*, p. 143–44. The epithet 'Το περιβόλι της Παναγίας' is first documented in the *Patria* corpus.

Vertical insularities and ladders: Meteora

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, threatened as it was by repeated pirate incursions.¹

It is at this time and on Mount Athos that the monastic career of Athanasius the Meteorite begins; yet, it is marked by a different type of insularity—a vertical, rather than horizontal insularity. Fearing Catalan raids, the holy man retreats in an almost inaccessible hermitage ‘near the highest and least inviting part of the upper slopes’.² However, the threat to his life and *hēsychēia* persists (hermits living outside of the fortified walls of the main monasteries were continuously exposed to pirate raids). Athanasius 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’, Athanasius 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’.³

The foundational tale of Athanasius’ monastery is characterized by a continuous upward movement—a movement 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 more 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 decides to climb to the very top of one of

¹ Few decades before Kalothetos, the peninsula had experienced the terrible attacks of the Catalans, a band of mercenaries initially hired by Emperor Andronicus Palaeologus II to counter the Turkish advance in Asia Minor, which had subsequently turned against the Byzantines. 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 εφρονών γεγενημένων*, 6.145.

² The *skete* was called Μηλέα, though, writes Athanasius’ biographer, ‘it was impossible for apple trees to grow there, because of the cold’ (S. Lampros, ‘Συμβολαί εις την ιστορία των μονών των Μετεώρων’, *Neos Ellenomnēmōn*, 2 (1905): 67–68).

³ *Ibid.*, pp. 69–70.

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 Athanasius 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*.¹ On this plateau Athanasius 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 Athanasius was after (Mt. 17:5).

Athanasius’ upward movement follows the same pattern as earlier saints, such as Lazarus of Mount Galesion, moving, in different stages of his life, from a pillar on the foot of the mountain to one near its summit.² In turn, these biographies follow the symbolic pattern of Saint John’s *klimax*, the ladder of virtues leading to paradise. Athanasius’ biographer concludes 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, faith.³ ‘Let’s count the rungs of the heavenly ladder’, the hagiographer writes, ‘and let’s see if the father climbed all, or some of them’.⁴ By mapping these monastic virtues on the life of the saint, readers are asked to traverse once again the landscapes traversed by Athanasius, as well as the inner landscapes of their soul.

Post-Byzantine afterlives

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

¹ Ibid. p. 73.

² R. Greenfield, *The Life of Lazaros of Mt. Galesion: An Eleventh-Century Pillar Saint* (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2002).

³ Lampros, ‘Συμβολαί’, pp. 81–84.

⁴ Ibid., p. 81.

Lvov, and Vienna), these engravings were used as ‘brochures’ at a time of financial distress and uncertainty for the monastic foundations, especially Mount Athos and Meteora, pressed as they were by 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 to support their monasteries.¹

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 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. 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).² While the Athonite slopes still resemble a (fenced) garden, the

¹ 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 abroad on these missions (B. Mpariski, *Βασίλη Γκρηγορόβιτς Μπάρσκι: τα ταξίδια του στο Άγιον Όρος, 1725–26 και 1744–45*, 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 D. Papastratou, *Paper Icons: Greek Orthodox Religious Engraving, 1665–1899*, 2 vols. (Athens: Papastratos S.A. Publications, 1990).

² A 1713 anonymous engraving is explicitly titled ‘Theatron Sancti Montis Athonos’, 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’. Eds. S. Gerstel and R. Nelson, *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St. Catherine’s Monastery in the Sinai* (Turnhout: Brepols, 2011), pp. 505–35.

spiritual quietness of the *locus amoenus* praised by Gregoras and his likes here is turned into drama. 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 Ladder (which, in turn, mirror the bedouins in revolt featuring in the lower section of the Sinai topographical engravings).¹ Through this tripartite scheme, the viewer is risen from the turmoil and dangers of the world to the heights of heaven by way of the holy mountains.

Ladders multiply on topographical engravings of Meteora. Parthenios' engraving (1782), the earliest and most popular, presents a sanctified landscape of rocks, monasteries, caves and ladders dominated by the Monastery of the Transfiguration and guarded by its founders and the Mother of God—a sacred landscape suspended between earth and heaven. 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 dance'.²

Disproportionately larger than the others, the massive monastery of the Transfiguration features in accurate detail, as to replicate not only the terrestrial paradise discovered by its founder during his vertical ascent, but also an island floating in the sky, a heavenly Jerusalem. 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 life.³

Not only did post-Byzantine topographic engravings move across and beyond the Ottoman Empire promoting pilgrimage to the sites

¹ Fr. N. Lavriotes, 'Η Θεοτόκος εις το Άγιον Όρος δια της θαλάσσης', in 'Άγιον Όρος και θάλασσα, ed. Th. Pazaras (Thessalonica: KEDAK, 2003), pp. 17–21. One might extend parallels to other features, including the Virgin in the Burning Bush (on Sinai engravings) and, on Athos engravings, the Portaitissa, the icon that miraculously fled to Athos on a pillar of fire during the iconoclast period.

² After the insular topos discussed earlier in the context of Mount Athos.

³ V. della Dora, 'Mapping pathways to heaven: A topographical engraving of Meteora (1782)', *Imago Mundi*, 65 (2013): 215–31.

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 to ascend the many ladders 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 visual (and textual) 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 Gregoras, nature itself assumed this healing role. 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 *proskynetaria* (pilgrim’s travel guides). A notorious example is the poem opening Athos’ first *proskynetarion* (1701), whose verses are reproduced on the 1707 engraving of the peninsula by the Venetian artist Alessandro dalla Via:

*Λοιπόν αν θέλῃς απ’ αυτού, στον Άθων αναβαίνεις,
Ειδέ σικόνεσαι ταχύ, στην Λάβρα καταβαίνεις.*

...

*Περιπατείτε σύντομα, πάτε στην Κερασίαν,
Σαν αναβήτε μένετε, νόκτα στην Παναγίαν.
Και ταχύ μ’ευλάβιαν, με κόπον με νηστείαν,
Τον Άθων’αναβαίνετε, με πλείστην προθυμίαν.*

...

Έπειτα καταβαίνετε, πάλιν στην Παναγίαν.¹

Landscape no longer infuses its graces simply by being immersed in it: from idyll, it becomes a *klimax*, a ladder for physical and spiri-

¹ Komnēnos, Ioannēs, *Προσκυνητάριον του Αγίου Όρους του Άθωνος* (Venice: Para Nikolaō Glykei tō ex Iōanninōn, 1745[1701]).

tual 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.

Meteorite *proskynētaria* reproduce the same narrative: in some instances landscape nearly entirely disappears in favour of sequential listings of relics the pilgrim is supposed to venerate in each monastery.¹ In other words, from islands and idealized *loci amoeni* in the last century of Byzantium, post-Byzantine Athos and Meteora become sacred icons, but also ‘walkable’ ones. Whether with the eyes or on foot, spiritual elevation is attained through movement through space.

* * *

To conclude, different representations of Mount Athos and Meteora are tied to local topographies, to different authorships and audiences, and to shifting perceptions of nature—from arena of ascetic struggle, to *locus amoenus*, to pilgrimage site. 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, the ladder.

Athanasius the Athonite emphasized his heroic effort to build the Great Lavra on Athos. Kalothetos and Gregoras emphasized the beauty of the place. The biographer of Athanasius the Meteorite 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. It transcends human temporariness. Yet, while in Byzantine and post-Byzantine representations of Meteora rock and verticality are both emphasized, they found no place in the fourteenth-century *ekphraseis* of Athos-as-*locus-amoenus*. The peak nonetheless

¹ See for example, the *proskynētaron* by priest-monk Gabriel (1786) (D. Sōphianos, ‘Ιερομονάχου Γαβριήλ Αγιαμονήτη, ανέκδοτο προσκυνητάριο των μονών Μετεώρων (1786)’, *Trikalina*, 6 (1986): 7–25).

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 Empire.

Regardless of their emphasis, all these accounts and representations share a common way of seeing the world, one building upon previous stories and images; one operating through repetitions, juxtapositions and superimpositions of *topoi*; and finally, one emphasizing continuity over ruptures—continuity and integration in the cosmos, a system of symbols through which the Creator continued to speak.

IAKOVOS POTAMIANOS
 Byzantine Church Space:
 A Holy Mountain of Light and Shadow

ΙΑΚΩΒΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ
 Византийское храмовое пространство:
 святая гора из света и тени

Even though Byzantine churches vary considerably in form it is often claimed that the church has been designed from inside out, that is, as an interior space rather than as an exterior form. (Michelis). The idea of designing a space rather than a form is a challenging and exciting one. But what does it really mean? Is it not true that every space may be defined as such only by the outline of the walls that contain it? And are these wall 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?

In physics, already in the 17th century when Newton conceived his theory of gravitational attraction between independent bodies, important scientists spoke against his ideas of a universe made up of independent objects and a spatial void. The Dutch Huygens and the

German Leibniz held that instead there is some kind of a field of forces that is in effect. This was found out to be true in the Einstein-Marich theory of special relativity. This same theory helped us understand that space is something substantial and not only that, but it has a form of its own which may be changed under certain circumstances, that is, space may be bent. Since then we know, something sensed a long time ago, that space is pervaded by energy and is not a mere void.

In Baroque architecture of the 17th century Francesco Borromini, following directions by the Catholic Church, invented forms that would generate spaces exerting a magnetic attraction to the visitor who would leave him no choice but to return (Blunt). Whether he achieved this objective or not is not so much what matters as the very fact that he imagined it to be possible.

If this were a historical treatise it would have already been criticized as preposterous, since it resorts to subsequent ideas in order to justify earlier practices. However, from the point of view of philosophy and aesthetics it seems that comparable ideas are not only timeless but already existed. They were expressed, though, quite differently. Plotinus, (3rd century A.D.), one of the founders of Neo-Platonism, claims that a form may not be anything but ugly (in Greek a-schemon=without shape) i.e. formless, unless pervaded by the primordial light (Enneads). This idea seems akin to the Platonic concept of form not as something solid but rather empty of matter and full of space, which however retains an underlying system of connections following geometrical principles (Timaeus). Here, we find the ideas of connectivity as well as of the presence of energy as the most essential factors of form and, on the other hand, the concept, that form is no different than space, in the sense, that the two interpenetrate. Finally, we find the idea that any form and its spatial constituents acquire its qualities (i.e. beauty) to the degree that, and the manner in which, it is permeated by the essential energy of light.

Light was of central interest to the scientists and philosophers since the 4th c. B.C. and perhaps before then. This interest was augmented in Late Antiquity and was still more strengthened in the Christian era. Several researchers and teachers gathered information about the behavior of light and described designs of various mirrors for

complicated applications often related to religious uses. Several mathematicians and engineers wrote treatises on “Catoptrics” (the science of the principles governing mirrors). Studies on mirrors were conducted by Archimedes (3rd c. B.C.), Appolonius (3rd c. B.C.), Heron (1st c. A.D.), Theon (4th c. A.D.), Anthemius (6th c. A.D.) and subsequent researchers.

The ideas discussed in the philosophical realm begin to be implemented in built form by Anthemius in Hagia Sophia of Istanbul generating a spatial experience never before encountered in an interior space which becomes a springboard for spirited descriptions by the eye witnesses at the opening ceremony, the historian Procopius and the poet Paul the Silentiary. However, the attempt to achieve a spatial expression of the divinity does not stop there. The refinement of the byzantine culture continues to evolve. The forms and the atmosphere change during the centuries but they remain immensely refined and evocative. It would be erroneous to believe that simply the geometry of the major forms would generate such an atmosphere. Many modern Christian churches that superficially share the same morphology with the Byzantine ones do not have a remotely similar atmosphere.

For this reason, this paper will attempt to approach the subject in a different and perhaps new manner. It is agreed that the church was designed from within but in what way? In our previous research we have established that both in the Classical Temple and the Byzantine Church the major issues involved were aesthetic, in the most profound sense of the word, rather than constructive. Therefore it is compelling to ask: How would the composition of a sacred space better serve the belief system and the peculiar feeling or psychic disposition akin to it? A question posed like this looks at the problem in an entirely new perspective, which may be able to explain its formal and spatial arrangement in a clearer manner. In addition, it helps us dip into numerous aspects of the subtlest, most refined and delicate nature, both when analyzing monuments of the past and designing our own.

In this respect, the issues of the aesthetic role of space and light and their synthesis in the various temporal circumstances of Byzantine history, becomes instrumental. During Byzantine history the space changes gradually not only in size but, above all, in its aesthetic feel-

ing. The space becomes sensed as such, with the progression of time. It becomes denser and acquires substance while the light, initially filling the space, begins gradually to be sparser, cutting through space with effort. The spatial forms begin from the lower and narrower parts of the church and gradually step up into a pinnacle. What is built, however, is not forms but spatial entities, which acquire proportions substantial enough to support the reach for the pinnacle and the expanse of the central space. Light becomes lessened in quantity; it does not fill the 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 that seem to support it but also to acquire qualities more akin to those of the earth, to which they appeal. Darkness and concealment prevails.

The resplendent mountains of glass of the 20th century German Expressionism, great ideas as they may be, aspiring to the creation of a new society and a new more virtuous man, are far from comprehending the profound aesthetic realizations of the mountainous disposition of space, of the building up of feeling within human psyche, of the hidden, covert, cryptical aspects supporting and fueling the emergence into presence and occasionally into glory. The building up of space corresponds to a high reaching attempt of the psyche, which slowly sees no glory in it but acknowledges the effort, the suffering, the torment necessary in the way to it, but it nonetheless sees this goal as a necessity, as a process, a road of no return. The interior of a church is built like a mountain consisting only of space and light in delicately controlled quantities in order to render experiential a road of pathos. We are in a position now to begin our study of those aspects of a byzantine church that cannot be explained or understood through generalizations of typologies and construction methods or styles. Something, which intends to engage the psyche or present its innermost feelings, cannot possibly rely on a language not made to express them.

А. М. ЛИДОВ
Амвон как Святая гора
в иеротопии византийского храма

ALEXEI LIDOV
The Ambo as Holy Mount
in Hierotopy of the Byzantine Church

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 настоящей работе будет 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 сво-

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. СІНА 2008. Melbourne, 2009.* P.177-183.

² См. главу «Небесный Иерусалим» в книге: *Лидов А. М.* Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013.

³ См. www.academia.edu/alexei.lidov

им 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» (т. н. Храмовая гора). Идея, вполне ясно присутствующая в ранней архитектуре, приобрела концептуальную законченность в облике классического крестово-купольного храма с его ступенчатой башнеобразной структурой. При этом вершина «горы» (барабан с куполом) становился источником света, преображающим все внутреннее пространство. 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. 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 мироносицам воскресение Господа (Мф. 28, 2–7)]. Он соответствует словам пророка: [На горе польней воздвигните знамение (Ис. 13, 2)], взыди, благовествуя... возвыси... глас (Исх. 40, 9), ибо амвон — это гора, расположенная на месте ровном и плоском».*

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 океана: *«Как среди морских волн возвышается остров, украшенный колосьями и виноградными ли-*

стьями, цветистым лугом и лесистыми холмами, так посреди обширного храма зрится высокий амвон, состоящий из мраморов, испещренный цветниками камней и красотами искусства»¹. Знаменательно, что в ранневизантийской «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова земля описывается как огромный остров, окруженный водами Океана. При этом весь универсум показан как Ковчег Завета, что предельно наглядно представлено в миниатюрах рукописей «Христианской Топографии» (например, *Sinaiticus* gr. 1183, 69r, XI в.)². Этот ковчег понимается как прообраз Скинии и, соответственно, идеального храма, что подчеркивается изображением Христа в медальоне, вызывающем в памяти купола византийских церквей. Христос показан на фоне ткани с характерным орнаментом, отсылающей к Завесе Ветхозаветного храма, разделявшей в Скинии и храме Соломона «Святые» и «Святая Святых». 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 ясно демонстрирует связь этого образа Ковчега-Универсума с замыслом амвона в центре купольного храма.

Исключительное значение амвона в замысле Софии Константинопольской подчеркивало его драгоценное убранство, выделявшееся даже на фоне невероятно роскошной декорации главного храма империи. Описание этого сооружения находим в византийском «Сказании о строительстве Софии Константинопольской» IX–X вв.: *«Амвон с солеей он сделал из сардоникса, инкрустированных драгоценных камней и золотых колонн, и яшмы, и сапфиров; и по верх солеи надел много золота. [Амвон] имел золотой купол с жемчугами, и светильниками, и смарагдами. А крест амвона стоил 100 литр золота. На нем были и лампы, отделанные жемчугами; сверху на амвоне вместо архитрава*

¹ Paul le Silenciaire: *Description de Saint Sophie de Constantinople* / ed. M.-C. Fayant, P. Chuvin. Die, 1997. P. 146-149. Греческий оригинал с английским переводом см.: Barry F. *Walking on Water*. P. 647.

² *Kominko M. The world of Kosmas: the Byzantine illustrated codices of Christian Topography*. Cambridge University Press, 2013. P. 50–51, 254–255.

были сооружены конструкции целиком из золота» (Deegesis, 21)¹. Таким образом амвон представлял собой как бы уменьшенную модель всего святилища, с ведущими к небу высокими лестницами и завершением в виде многоколонного балдахина, увенчанного золотым куполом с огромным крестом. 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

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 ним Преображением, синайской горой Хорив и произошедшим 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 вступил император Юстиниан с крестом и патриархом Евтихием. И убежав из рук патриарха, от царских врат он добежал один до амвона и, простерши свои руки, сказал: „Слава Богу, удостоившему меня совершить такое дело. Я победил тебя, Соломон“» (Deegesis, 27).

В докладе, на основе всех текстуальных, археологических и иконографических данных, будут рассмотрены иеротопические аспекты амвона в сакральном пространстве православных храмов на протяжении многих столетий, вплоть до единственного сохранившегося русского деревянного амвона Софии Новгородской, созданного по заказу митрополита Макария в 1533 году.

¹ Dagron G. Constantinople imaginaire. Etudes sur le Recueil 'Patria'. Paris, 1984. Пер. А.Захаровой и А.Никифоровой.

NICOLETTA ISAR

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

НИКОЛЕТТА ИСАР

Смысл элементов в Преображении Христа
на высокой горе — иеротопия теоморфизма

The Transfiguration (*Metamorphosis*) of Christ is described in the Synoptic Gospels as an overwhelming event of self-manifestation of the glory of God in the image of Christ, transfigured before the three of his disciples (Peter, John, and James) that occurred on the high mountain. The event of the transfiguration is described both, as a visual as well as a sonorous powerful event, remarkable from the point of view of the terms used in depicting, not just an ordinary experience, but quite an extraordinary momentum. Therefore, this paper will start by clarifying this specific terminology used to depict the participation of “the elementals” (thunder, and light in all its manifestations, as lightning, dazzling), and their effects upon the disciples during this unique momentum. This linguistic *mis au point* will guide me in the right direction to place the event on its own grounds, and thus come closer to the event itself of the revelation, an event which must have been challenging, not only for the witnesses, but also for the designers of the iconic representation in their attempt to visualize this mystery. It remains no doubt remarkable that since its earliest representations, which date back to 6th c., the Byzantine tradition of the Transfiguration preserved almost unchanged its first scheme of representation. The image is centered on the dominant view of Christ in glory on top of the high mountain, inscribed in a mandorla, and flanked by the two prophets (Moses and Elija). At the bottom of the mountain the three disciples are shown in various poses, suggesting their bodily response to this vast experience. As if thrown on the ground by the devastating power of the divine manifestation, including the elementals, they are shuttered and filled with awe and fear.

Two aspects are expected to be examined in the narrative of the event: first, the moment when “he (Christ) was transfigured before

them, and his face shone like the sun, and his clothes became dazzling white.” And secondly, the next moment when “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!” These two aspects, one visual and the other acoustic, are revelatory steps, rich and meaningful, for our inquiry to demonstrate the hierotopic dimension of the process of manifestation of God by himself. The “brutality” of this revelation (to use Marion’s expression), is manifested in the mode in which He (Christ as the image of God) enters into the experience of men, and His presence is conveyed through the elementals. This overwhelming experience is shuttering everything with its impact. As Marion thoughtfully put it, this sudden shuttering must be envisaged in “the sense of the irruption of God into that which is finite, limited, and without holiness.” (Marion) There is no doubt an affinity between Marion’s mode of describing the mechanism of revelation with Eliade’s hierophanic irruption of the holy in the profane and mundane geography; in our case, that of the mountain, a dwelling place, which as I will argue, provides a fitting place, and an opening of the expanse of the elementals to make room for the holy in the world without holiness. The task of hierotopy, specifically of this paper is to propose a definition for the place of the mountain as a paradigmatic place for the revelation, in which the elementals provide important ingredients apt for the externalization of the holy performed as a mark in the mountain’s horizon. But in what ways is thunder and lightning other than the mere things of the sensible, one may ask? How they might be apt to carry out the divine manifestation? What is it about them and about their way of being manifest that distinguish them from mere sensible things? My argumentation will follow a tradition of the perception of the elementals in ancient times, particularly in the Greek tradition, which will follow in the Byzantine times. According to this tradition, the elementals belong to nature, and yet they grant natural things an expanse in which they exceed mere natural things, they show themselves to be manifestly irreducible to mere sensible things. From this perspective, the encompassing character of the elementals, in which one should include the encompassing horizon of the mountain, just like the expanse of the sky, which exceeds by far the human field of perception, makes them less distinctly objectifiable and individualized. This makes them

apt to convey the sublime perception of the unknown, of that which is out of reach, which is the condition of the mystery.

Finally, taking up punctually the language of the discourse itself that covers this event in the Synoptics, I will attempt to define a specific typology of vision subject to the manifestation of the divine, a definition eventually valid for the aesthetics of the iconic representation. How this access is granted to the human subject to the experience of the Transfiguration is crucial in our definition. As the texts go, the disciples are permitted to glimpse by anticipation the glory of the resurrection reflected in the transfigured Christ, unveiled in the “countenance (which) became altered” (Luke 9:29) “like the sun” (Mat. 17:2), and his garments “like light” (Mat. 17:3) “of a whiteness so intense (*lian*), as no fuller on earth could bleach them” (Mtk. 9:3). These modes of access to revelation indicate the difficulty in seeing the actual event, which arises rather from its excess (of light), the disciples being unable to bear the intensity of such vision, thus they fall on their faces, but also by the frightening thunder which induces them exceeding fear, they “are exceedingly (*sphodra*) afraid” (Mt. 17:6). This troublesome access to the event, challenging the limits of human bearability by acting with exceeding power upon their bodies, leads me to the notion of saturated phenomenon, an interesting field in the phenomenology of J.-L. Marion, which could be instrumental in my research. As I will argue, the Transfiguration of Christ as a saturated phenomenon imposes an excess of intuition to the human agent and provokes him with a deficit in signification reflected both in the language to describe the event, as well as in the experience. This experience is intensified by the sublimity of the horizon, especially the horizon of the high mountain engaged in the theomorphic process, like overwhelming like the expanse of the elementals. This geography provides a fitted dwelling for the manifestation of the divine, to the opening of the sacred, and that opening to the open region of Being. The event marks as a lightning scar the horizon of the high mountain in the sky. But also it acts with exceeding power upon the human agent, which find himself dazzled on the spot, or being moved in front of the iconic representation of the Transfiguration, in his contemplative act and remembrance of the event in the imagination.

DELPHINE LAURITZEN

Mount Sinai's Divine Ascent: a Hierotopy of steps

ДЕЛЬФИН ЛОРИНЦЕН

Божественное восхождение на Синайской горе:
Иеротопия ступеней

Many paths go across Mount Sinai, some of them leading to the summit, like the *Siket Sayidna Musa* ("Lord Moses' trail" in Arabic) whose 3750 steps are also called "the stairs of repentance". There is a hierotopy of those steps. Each of them, for hesitant and slow the foot which treads it, leads closer to God. Spirituality is inscribed in reality and vice versa. Whoever ascends Mount Sinai makes an exercise where body and soul are involved together. Thus, the metaphor of spiritual ascent appears deeply rooted in an everyday life experience; in early Byzantium, that of holy men wandering on the holy mountain.

In his account of Mount Sinai (*Buildings* V, viii), Procopius of Caesarea (VIth c. CE) differentiates three levels: the summit, God's dwelling; lower on the slope, the monastery of Saint Catherine; and down at the foot of the mountain, the garrison established there by Justinian. The viewpoint here is of an historian, yet the theological relation is made clear, as the monks occupy an intermediary position between God and mankind.

In his *Ladder of the Divine Ascent* (κλίμαξ in Greek, *Scala Paradisi* as translated in Latin), John Climacus (VIIth c. CE) elaborates the idea of spiritual ascension based on his lifetime practice on Mount Sinai as a monk, as a hesychast, then as the hegumen of Saint Catherine. The images of the ladder and of the mountain overlap so as to appear as the two sides of the same coin. Both are metaphorical and real. The ladder is the one of Jacob's dream (*Genesis* 28:12) and, according to Climacus himself (*Ladder* 27, 1105 B, 22–25; 30, 1160 C, 26–31), works as an explicit intertextual, scriptural reference (*Ladder* 9, 841 A, 1–4; 15, 885 A, 23–24). However, it is Mount Sinai which materially surrounds him with its imposing presence and provides a concrete application to the moral precepts he develops in his writings. Climacus clearly associates the mountains with the spiritual virtues (*Ladder* 25, 992 D, 49–53). The world of the arid slopes of Sinai is everywhere referred to (allusions to rock, sand,

dust; scorching days and frightening nights; caves or tents as shelters; wild animals of the desert such as snakes, dogs, onagers, birds).

Ladder and mountain share a common vocabulary when it comes to ascend them, the physical and the metaphysical way. Each chapter (λόγος) — except the last ones where the goal has been reached — concludes on the step (ἀνάβασις, βαθμίς, βαθμός, βάσις, δρόμος) which was successfully taken. On the way to the summit of the mountain, the spiritual athlete will alternatively find degrees roughly carved in the rock, some tiny and uncertain paths overlooking the cliff and, in the most difficult passages, even rudimentary made ladders which can still be found there to help his going through the stiff landscape. The metaphor of walking on an ascendant path is in the text (*e. g. Ladder 25*, 1000 A, 9–12). Moreover, Climacus draws a holy geography of the mountain through the example of a certain Stephanos, who changed his type of life and was successively a monk at the monastery, a hesychast in a cell and an anchorite in the most remote place of Sinai (*Ladder 7*, 812 A–B, 12–27). Ascending the mountain is therefore no bare abstraction but the rough track in order to progress on the way to perfection (*Ladder 1*, 636, 16–18).

Moses is given as the model to follow, as he ascended the Holy Mountain in search of God (*Ladder 5*, 780 C, 30–36). In the pamphlet *To the Pastor* (lat. *Liber ad pastorem*) attributed to him, Climacus describes in the most striking way the prophet going up to the summit of Mount Sinai, how difficult was each of the steps he took and the divine illumination coming as the ultimate reward of his efforts (*Pastor 1205 D*, 8–1208 A, 12, the conclusion of the text).

In the developed version of this paper, we will also explore how visual Arts support the parallel between climbing the divine ladder of virtues and ascending the holy mountain. Hence, Mount Sinai appears to be depicted on the images which transcribe Climacus' text. The main evidence here is the famous icon (XI–XIIth c. CE) at Saint Catherine itself, representing the scene set in the very landscape where Climacus composed his work. Moreover, the Transfiguration mosaic in the church of the same monastery shows Elijah and Moses standing from either side of the Savior. Here also, Climacus helps us understand the meaning of such a depiction, when he writes that Moses on the mountain ascended the virtues like Elijah did on his chariot of fire (*Pastor 1201 D*, 2–3).

О. В. ЧУМИЧЕВА

Лобное место:

перенесение сакрального пространства Голгофы

OLGA CHUMICHEVA

The Place of the Scull:

the Translation of Golgotha Sacred Space

Обретение Креста и «открытие» Голгофы императрицей Еленой в 326 году положило начало особому культу места Распятия и празднику Воздвижения Креста. Обломки Истинного Креста, «ампулы с кровью Христовой» широко рассеялись по христианскому миру, особенно в эпоху Крестовых походов. Желание увидеть своими 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.

История построения комплекса зданий вокруг Голгофы и пещеры Гроба Господня в Иерусалиме хорошо известна. Изменение ландшафта вокруг святынь, возведение и неоднократная реконструкция храма отражали не просто желание «прикоснуться» к самому священному для всех христиан месту, но активное освоение его и 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. Аналогичный процесс можно наблюдать и за пределами Святой Земли. Из Иерусалима в другие страны доставляли не только объекты — реликвии, связанные с Распятием, но и нечто менее материальное, но не менее важное — образ Голгофы, саму идею добровольной жертвы Иисуса. Механизмы и формы трансляции этого образа и составляют содержание данного доклада.

1. 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» — округлой выпуклости в основании

Креста с пещерой, в которой лежит череп Адама. Акцент на гору появляется в образах «истории Обретения Креста» (цикл Пьеро дела Франческо в базилике Сан Франческо в Ареццо (сер. XV в.), в византийских и русских иконах XII в. и далее (расцвет таких изображений в России и развитие культа Воздвижения Креста происходит в конце XV в. — в первую очередь, в Новгороде, в монастырях Русского Севера).

2. *Монастырь Креста и Святые Горы.* Важной частью построения образа Голгофы стало создание особых мест, в той или иной форме «принимających» часть благодати Голгофы в реальном Иерусалиме. Согласно легенде, первым из них надо считать Ставровуни — монастырь Креста на Кипре, где якобы останавливалась во время бури императрица Елена. Воспаривший в воздух крест «благочестивого разбойника» был принят как знак — сама реликвия осталась на Кипре, вокруг нее вырос паломнический комплекс. Серия *Sacro Monti* в Ломбардии и других регионах Италии также представляла собой череду «полномерных» пространственных трансляций Голгофы. Самым ранним из «святых гор» считается Санто Стефано в Болонье, ядро которого возникает не позже VIII в. (по не подтвержденной археологией легендарной версии — в IV в.). Иногда такие образы Голгофы являлись частью более масштабных проектов воспроизведения Святой Земли/Иерусалима, иногда — только храма Гроба Господня и Голгофы. Художественные способы построения такого сакрального пространства менялись на протяжении веков. Кульминационным становится период XV–XVII вв. К этому времени относится и единственная попытка построения Нового Иерусалима, привязанного к реальному пространству, на русской земле, предпринятая патриархом Никоном, и горячие споры о допустимости такой формы трансляции образа.

3. *Станции Крестного пути и идея Подражания Христу.* Духовное паломничество и прохождение четырнадцати «станций» или «стояний» по Виа Долороза в Иерусалиме окончательно оформляется как самостоятельная форма религиозного самовыражения в середине XV в., 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., возвращение францисканцев в Святой Город сорок лет спустя, ранние паломничества и вплоть до издания в 1521 г. в Германии книги *Geystlich Strass* («духовная дорога») с иллюстрациями станций. В XVI–XVIII вв. из мистического ритуала для узкого монашеского круга шествие по Крестному пути превращается в массовый перформанс с костюмированными участниками. В таком виде явление сохраняется вплоть до наших дней. Однако центральной идеей, лежавшей в основании «духовного пути», было Подражание Христу — *Imitatio Christi*, манифестированное в разных формах, одной из которых стало буквальное и символическое распятие христианина как высшая форма приобщения к Искупытельной Жертве.

4. *Распятые монахи — реальные и символические.* Стремление прикоснуться к Голгофе и Искупытельной Жертве с конца XV в. приобретает особую форму. Самым ранним образцом можно считать два аллегорических рисунка распятого монаха, выполненные 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 неактуальными.

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. В Новом Свете образ распятого монаха получил подтверждение в исторических преданиях о миссионе-

рах-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 контексте вечных ценностей, где язычники Америки, Японии, Индии были отражением евангельских иудеев, а реальные монахи-проповедники (обычно иезуиты) подражали Христу. Трудно сказать — влияла 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 половины 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».

5. Поздняя трансформация Кальвария. В эпоху барокко и Святые Горы, и различные иные формы кальварии получили мощное художественное развитие — порой настолько сложное, что с первого взгляда 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, созданные, по большей части, в XVI–XVIII вв.; стилистически они разнообразны, но их объединяет одна базовая идея построения особого сакрального пространства вокруг сельской церкви, огражденного стеной, включающего оссуарий, кладбище и крупную каменную скульптурно-архитектурную инсталляцию Голгофы.

JAMES HOWARD-JOHNSTON

The Emperors and Holy Mountains in Byzantium

ДЖЕЙМС ХОВАРД-ДЖОНСТОН

Императоры и Святые горы в Византии

The rise of the holy mountain as a conspicuous feature of the religious landscape of Byzantium can be placed in the early medieval period when the new world empire of Islam was threatening what remained of a once great Christian empire. As a phenomenon, it can only be understood in the context of a society fighting for survival and committed to a guerrilla form of defence.

A first section sketches the development of monasticism in the late antique world of the east Mediterranean, noting the several types of holy man who impressed the ambient secular world and tracing the evolution of monastic institutions, ranging from the strictly cenobitic to agglomerations of hermitages. A word will be said about the ultimate source of inspiration of this striving for the good in the here and now.

Next the circumstances in which the holy mountain developed in Byzantium are considered; war, with all the concomitant disturbance and damage to the economy; urban decline; and the emergence of a service aristocracy and peasant villagers as the dominant social groups. The role of the Iconoclastic controversy is highlighted. For monks were targeted as the principal upholders of icon-veneration and sought out safe places of refuge, out of reach of the imperial authorities.

After a survey of the empire and the identification of the main holy mountains in existence by the tenth century, the main body of the paper turns to their function as spiritual auxiliaries of the empire's armed forces, their massed prayers for divine assistance complementing operations on the ground. Particular attention will be paid to their relations with individual emperors, in particular with Romanos Lekapenos and Constantine Porphyrogenitus.

The paper ends with a brief conclusion and cast forward into the later Byzantine period.

JANE GARNETT, GERVASE ROSSER

The Miraculous Image between the Mountains
and the City: The Sacralization
of the Italian Landscape

ДЖЕН ГАРНЕТТ, ДЖЕРВАЙС РОССЕР

Чудотворный образ между горами и городом:
сакрализация итальянского пейзажа

Across a millennial history, the image reputed to be miraculous has repeatedly found its natural home in the mountains. Our paper will explore the reasons underlying this affinity, with particular reference to shrines in northwest Italy. The miraculous image has often been situated at the meeting point between, on the one hand, an enduring culture of belief in the forces of nature and, on the other, the contingent politics of rural resistance to the centripetal power of the city. Analysis requires the methodologies both of anthropology and of social history, in addition to the theology of images.

Origin myths persistently relate the alleged ‘choice’ of a mountain location by a holy image in search of a refuge and a strategic centre of power. The Virgin’s House reputedly made such a selection, according to the legend elaborated at Loreto in the late fifteenth century. A few decades later a post-Byzantine Orthodox icon of the Dormition of the Virgin was said, before an episcopal inquest, to have informed the finder of this image that Mary herself had sought out the site, high on a mountain above the coastal town of Rapallo, as a safe haven from Ottoman persecution and a commanding position from which to protect the whole of Liguria. The region was declared to be a new ‘Holy Land’, and a Catholic bulwark against the threat of Protestantism to the north.

In all cultures the mountain shrine is perceived as close to the gods. At the same time, its distant visibility lends it a practical function in the world. The Mediterranean has for centuries been ringed by sanctuaries containing images believed to guide and protect the sailors to whom these sites were well-known. The fifteenth-century text survives of the litany of Genoese sailors who took their bearings from the familiar sequence of these landmarks: every few miles they

signalled another mountain-top shrine with its particular wonder-working statue or painting of the Virgin. If there were difficulties at sea, the survivors would stagger up the mountain-side with ex-voto offerings for the image.

If the mountain-top image looks down on the sea, it also looks down on the city. Again and again, narratives of the finding of cult images tell of their discovery in the relatively uncivilised hinterland of the towns. The political significance of the site is frequently underlined by the attempts of bishops and magistrates to bring the image within the city walls and into the sphere of direct control of the urban mother-church. Resistance to that episcopal or civil control comes from marginal and disenfranchised groups who find in the miraculous image a potentially effective vehicle for their legitimisation.

This binary conflict between the mountains and the city does not exhaust the significance of the holy image in the landscape. Indeed, the sacred image has the potential to continue to negotiate the relationship between the two. The perceived need of the urban population regularly to acknowledge the forces of divine nature is played out in rituals which bring miraculous images intermittently from their mountain shrines into the city, as occurs still at Bologna and Reggio Calabria.

The sacred image has frequently been the means used to sanctify a holy mountain. In that process, the miraculous picture or statue re-configures political geography, even as it also vindicates the power of the marginalised to determine the modes of their devotion.

Вс. М. РОЖНЯТОВСКИЙ

Горний свет на святых и несвятых горах.
Светоживописные эффекты в сакральном
интерьере храма Архангела Михаила
на горе Эгиль в Ле Пюи-ан-Велэ и в храме
Св. Лаврентия на шлаковой горке в Эскориале

VSEVOLOD ROZHNIATOVSKY

The Heavenly Light on the Holy and Non-Holy
Mountains. The Light Effects in the Sacred Space

Наши наблюдения показали интересные эффекты сочетания световых абрисов на стенах с живописными образами росписей. Первый памятник — часовня Сен-Мишел д'Эгиль в Ле Пюи-ан-Велэ в Оверни. Храм построен в 962 г. после паломничества местного епископа Годельскалькауса как первого представителя европейской аристократии в 950–951 гг. в Сант-Яго де Компостелла. Храм организован как квадратная башня с тремя апсидами у ее подножия, обращенными на север, восток и юг. На каждой стене башнеобразного здания расположено по одному окну верхнего света. Плоский свод башни и стены на одну-две трети сверху сохранили росписи X века. Храм Сен-Мишел, как одно из нескольких легендарных в Европе мест, связанных с победой Архангела над сатаной, пользовался широкой известностью в Средневековье и позже — сюда приходила молиться мать Жанны д'Арк, и с покаянным обетом Франциск I в 1533 году после испанского плена. В Ле Пюи-ан-Велэ на соседней горе известно явление Богородицы в ранневизантийское время, и камень — свидетель этого чуда хранится тут в кафедральном соборе XII в. Город, прославившийся двумя чудесными явлениями, Богородицы и Архангела, на соседних скальных вершинах, пользовался чрезвычайной популярностью у паломников. Уважение к священному месту проявляется и в политическом авторитете местных архиереев — неслучайно Адемар Монтрейский, епископ Ле-Пюи, сопровождал Первый поход крестоносцев в качестве папского легата, он участвовал в длительных представительских пе-

реговорах в Константинополе, а умер в Антиохии в 1098 г. при ее осаде. Историки отмечают в архитектурном оформлении кафедрала Ле Пюи черты византийского зодчества и мавританских веяний. Поэтому не удивительно, что в XII в. храм Се-Мишель перестраивают: на месте южной апсиды сооружают сводчатый деамбулаторий, к западу здание расширяется нефами на двух рядах невысоких колонн, пристраивается нартекс, и южный вход приобретает значение главного фасада с парадным украшением. В это же время деамбулаторий и неф расписываются фресками, возможно, происходит реставрация росписей X века в алтарном пространстве.

Организация освещения в основном башнеобразном сооружении говорит о достаточном опыте архитектора X-го столетия: организованного им освещения не только достаточно для ясного зрительского восприятия фресок, но расчет пропорций при расположении окон обеспечивает прямое освещение алтарного престола в центре лучами, падающими из восточного окна утром и, в основном, из южного окна, а, возможно, и из западного окна вечером (недостаточно наблюдений). Кроме того, пристроенные с юго-востока и юга помещения имеют по одному щелевидному окну, с широким подоконным раструбом в интерьер. Наклон подоконника этих окон направляет солнечные лучи на живописные образы на столбах. Этого трамплина хватает лучам также для проявления на сводах (наблюдения с 12.00 час по 14.00 час, первой половины мая). Интересно, что по непосредственным границам световых проявлений на сводах выше столбов фрескисты изображают волнистые линии, в значении облаков у подножия крупных фигур святых: налицо обыгрывание живописью световых проявлений на отрицательных поверхностях, выше расположения окон. Итак, в храме Сен-Мишель на горе Эгиль мы видим характерное для лучших зданий романской архитектуры пропорциональное соотношение высоты расположения и размеров окон с шириной организованного богослужебного пространства — для получения эффектов света на престолах и вдоль нефов, наподобие знаменитой пунктирной дорожки света (т. н. «романская световая дорожка») в Сен-Мадален в Визле и в других представительных храмах XII в. Кроме того, мы фиксируем в Сен-Мишель направление световых лучей на отрицательные поверхности, на

живописные участки при удаленных и неочевидных источниках освещения; что создаёт впечатление чудесного проявления света, как бы самопроявления его — а такие приемы мы в обилии отмечаем в памятниках византийского круга. Подчеркнем, что уверенная архитектурная практика X в. через два столетия уже сверхнормативна в своей зодческой творческой свободе, а приемы архитекторов обыгрываются живописцами в образно-композиционном построении.

С разработкой новых инженерно-конструктивных приемов и, главное, новой эстетической устремленности *opus modernum* (готики, в ренессансной терминологии) к построению сакрального интерьера как цветного и светом пронизанного пространства внутри невесомой оболочки, потребность в специальных точечных световых эффектах былой романской традиции отпадает. Ренессансная архитектура также принципиально стремится к максимальному и рациональному освещению интерьера через широкие оконные проемы. Однако в общей ренессансной тенденции рационального освещения интерьера храма или дворца есть иная мыслительная струя, когда усилия авторов декорации направлены на создание точечного светового эффекта, как правило, обыгранного живописными приемами. Первый пример предоставляет дворец Правосудия в Падуе — Палаццо делла Раджоне. Этот памятник был перестроен после пожара 1420 г. в единое пространство инженером Бартоломео Рицци, при этом через круглое окно южного фасада, снаружи украшенного изображением солнца, луч проникал внутрь и ровно в полдень указывал на черную мраморную полосу на полу. Тогда же на восстановление росписей были приглашены мастера из Феррары. Росписи, согласно трудам падуанского ученого Пьетро Абано (1250–1316), иллюстрируют астрологические предсказания о влиянии созвездий гороскопа на характер, вид деятельности и судьбу человека. Этому посвящены 333 раздела верхней части росписей, с разделением на три горизонтальных сектора и на двенадцать вертикальных зон со своим гороскопическим знаком, каждый месяц представлен образом апостола, планетой влияния — месяцем и знаком гороскопа, созвездием с подобающим типом занятий. Наши наблюдения в Палаццо делла Раджоне подтвердили световое проявление на образе «Рыб» в соответствующий месяц, но

при поправке для пятнадцатого столетия на 9–10 дней, а не на 13–14, как сегодня в разнице календарей. И, соответственно, полуденную указку луча нужно фиксировать не в современный условный полдень, а в идеальный астрономический, около 14 часов летом. Если мы учтем, что после пожара в пятнадцатом столетии фрески поновлялись мастерами из Феррары, то, учитывая классический разбор Аби Варбургом содержания сюжетов в палатце Скифанойя в Ферраре, мы можем представить и там изначальные солнечные указки и меты, но необходим опять же учет архитектурных искажений и свод регулярных наблюдений по определенной методике. Пока же памятник в Падуе достаточно красноречиво свидетельствует о практике создания световых эффектов в эпоху кватроченто.

Во второй половине XVI века мы встречаем знакомый, по наблюдениям в византийских и романских храмах, светоживописный эффект. Этот эффект проявляется на своде алтарной части храма Св. Лаврентия в Эскориале (в переводе «горка шлака») — королевском дворце-монастыре в местах бывшей добычи и обработки руды. Ансамбль строился 21 год и закончен в 1584 г. Безусловно, королевская резиденция, включающая монастырь, дворец и пантеон, становится «духовной горой» Испании, а наблюдаемый нами эффект на своде алтаря усиливает духовное значение и места, и мировоззренческой категории эпохи второй половины столетия. Эффект состоит в наложении световой проекции на живописное изображение в композиции «Коронование Марии» на своде алтаря, где мы видим под короной в деснице Христа буквальное светозарное обрамление главы Богородицы, в литургическое время 6-го часа, то есть астрономического полдня (наблюдения с 13.00 до 14.00 час., январь). Такой эффект не может быть случайным, поскольку световой сигнал расположен в отрицательных поверхностях свода выше окон верхнего света базилики, и источником такого точного иконографического сигнала может быть исключительно заранее продуманное зеркало, которым в византийских и древнерусских памятниках, согласно нашим наблюдениям, служит мраморный пол, либо мраморная панель, либо бассейн. При этом отметим, что водный бассейн в Эскориале расположен с юга, однако очень удаленно от восточной части храма. Сегодня мы считаем, что зеркалом для описан-

ного эффекта служит низкая полукруглая кровля сооружения, с южной стороны примыкающая к храму, эта кровля создана из сланцевых пластин, а известно, что создатель замысла Эскориала король Филипп II высказывался о возможности покрыть Эскориал золотом, но предпочел местный камень. Нам представляется, что королевский выбор обусловлен отражающей способностью местного сланца.

Иеротопический экскурс позволяет оценить замысел создателей Эскориала, заказчика и исполнителей. Известно, что в алтарном подцерковье изначально задуман и располагается пантеон королевской династии, над ним, выше, на уровне алтаря, с севера и с юга, располагались компартименты короля и королевы. Над ними с северной и южной сторон установлены скульптурные группы, так что королю с юга представлены на северной стене молящиеся фигуры его семьи и отца, германского императора Карла V, а для королевы с севера представлен напротив, на южной стене, скульптурный образ ее семьи и царственного супруга, короля в молении. В этом пространственном композиционном размежевании мы видим, во-первых, глубину алтарного подцерковья, где в специально спланированном пантеоне похоронены представители королевской семьи; во-вторых, мы оцениваем иерархическое распределение правого-левого в расположении комнат на уровне алтарного престола; в-третьих же мы видим особое размещение скульптурных групп в уровне ретабло; в-четвертых, наконец, мы поднимаемся к алтарному своду с сюжетом «Коронавание Марии», — и теперь понимаем, что сам светоживописный эффект в вышине знаменует завершение всего высказывания декорации. В свою очередь, световое мерцание одухотворяет сюжет, создавая в зрительском восприятии буквальное свидетельство о чуде в этом видении Божественного света, осеняющего Богоматерь. Известно, что король Филипп II отличался слабым здоровьем и вынужден был много лежать, но при этом жаждал присутствовать на литургии, для чего было сделано окошко, ведущее из его комнаты в алтарь. Поэтому описываемое нами на своде алтаря движение световой формы в сочетании с живописным изображением вполне могло быть экстраординарным заказом монарха. Подготовка к парадоксальному восприятию пространства заключена уже в преддверии храмового пространства

храма Эскориала, где с использованием приема иллюзорной обманки в притворе изображен несуществующий свод. Безусловно, воплощение грандиозного иеротопического замысла требовало концентрации интеллектуальных сил эпохи, чему есть свидетельства, начиная с разработки проекта, обсужденного во флорентийской академии и правленного Франческо Паточа из Урбино. Говоря о практическом решении, добавим, что создателей испанского дворца консультировал архитектор Галеаццо Алесси, работавший в Чертозе Павийской, которую посещали Филипп II и де Эррера и где в алтаре собора мы также наблюдаем световые точечные эффекты сродни средневековым (наблюдения первой половины мая). Известно, что в разработке художественной программы алтаря с ретабло в храме Св. Лаврентия участвовал непосредственно главный архитектор Хуан де Эррера, новатор-практик и теоретик, автор трактата «Размышления о природе куба». О специальной практической подготовке эффекта может свидетельствовать гравюра времен строительства собора, на которой видно, что алтарная часть храма в своде передельвалась в последнюю очередь. В дальнейшем следует обратиться к научным и другим произведениям разных авторов эпохи создания храма Св. Лаврентия.

Итак, представленные сведения позволяют оценить усилия по созданию светоживописных эффектов в сакральном пространстве западноевропейского храма в начале развитого средневековья и заметить, что эти выразительные средства световой декорации оказываются востребованы при устройстве ренессансного сакрального пространства. Причем и на святой горе Эгиль Архангела Михаила в Ле Пюи-ан-Велэ, и на «горке шлака» королевского дворца Эскориал самым главным является горнее место храма, сама декорация сакрального интерьера понятна как вершина всех усилий различных эпох, и свет в храме ясен как вершина всех вершин. С иеротопической позиции выясняется, что христианская храмовая декорация не забывает своих достижений и в новейшие времена может доставать из прошлого, с расстояния в несколько столетий, готовые сложные оформительские решения и приемы, не устаревшие в своей выразительности и еще более парадоксально воздействующие на человека новой формации.

МАРЧЕЛЛО ГАРДЗАНИТИ

Святые горы в восточнославянских хождениях.
Предварительные заметки

MARCELLO GARZANITI

Holy Mountains in the East Slavic
Pilgrims' Narratives

Исследования исторических обстоятельств, маршрутов и мест посещения восточнославянских паломников, путешествующих на Святую землю, на гору Синай, в Константинополь и на гору Афон, начиная со средних веков, открывают невероятную панораму, которая позволяет не только понять историю Ближнего востока, но и реконструировать картину мира, которая была закреплена посредством подобных религиозных практик. В формировании представлений о мироустройстве опыт святых гор имеет основополагающее значение.

Прежде всего, целесообразно вспомнить, что Русь, став после крещения частью восточнохристианского мира, оказалась непосредственно связанной с восточным Средиземноморьем, в том числе с его библейскими и монашескими местами, в центре которых находились Палестина и Иерусалим. Уже в самом первом свидетельстве, «Хождении на Святую Землю» игумена Даниила, святые горы приобретают первостепенную роль. Гора Фавор, гора Кармел и гора Хеврон играют значительную роль в повествовании и становятся знаковыми пунктами паломничества, являясь монастырскими центрами и святилищами, но в то же время местами, с высоты которых можно обозреть Святую Землю.

В «Хождении» игумена Даниила путь на юг, в направлении горы Хеврон, начинается от горы Сион, служившей местом древнего города Иерусалима вплоть до вавилонского пленения и выступающей в данном повествовании в роли архетипической святой горы. В церкви, которая, согласно традиции, была построена на месте дома апостола Иоанна, сохранялась связь с важнейшими Евангельскими событиями. По преданию, в трех часовнях этой церкви совершалась память Омовения ног, Тайной Вечери, Сошествия св. Духа, Явления Христа апостолам и Успения Богома-

тери. «Хождение» содержит указание на присутствие в церкви камня, который, согласно легенде, ангел принес Богородице с горы Синай. Это свидетельство важно, поскольку связывает между собой две святые горы — символы Ветхого и Нового Завета. Следует обратить внимание на то, что позднее практика паломничества в Иерусалим и в Палестину, как правило, включала в себя именно и посещение горы Синай, приобретшей первостепенное значение в качестве святой горы, где события Ветхого Завета переплелись с монашеской традицией.

Из святого града Иерусалима, центра мира с его «пупом», местом почитания в нескольких шагах от Голгофы, можно было подняться на другую святую гору — Елеонскую, на которой находилась церковь Вознесения. Этот храм акцентирует вертикальное направление, устремленное в сторону неба, которому в рамках средневекового сознания неизбежно противопоставлялось противоположное направление в сторону подземного мира с дверями ада, располагавшимися, согласно игумену Даниилу, сразу за пределами городских иерусалимских стен, недалеко от того места, где претерпел мученичество первомученик Стефан.

Из письма новгородского архиепископа Василия Калики к тверскому епископу Федору (ок. 1347 г.) мы узнаем еще о существовании земного рая, находившегося далеко на востоке, в месте, недоступном для человека. Этот рай был окружен высокими горами, из которых проистекали четыре реки и на склонах которых жили брахманы. Архиепископ даже указывает на прямые свидетельства существования этого рая, упоминая опыт некоторых своих сограждан, которые претерпели кораблекрушение и потеряли два судна на земле, окруженной высокими горами. Одна гора, отмеченная возникшим чудом образом Христа на троне, была освещена многочисленными источниками света, и на ней отголосками раздавались песнопения.

Само происхождение восточнославянского монашества, как известно, было связано не только с Константинополем, но, прежде всего, с еще одной святой горой — Афоном. Согласно свидетельству «Повести временных лет», отшельник Антоний, прежде чем выбрать себе пещеру на холмах возле Киева, располагавшихся непосредственно над рекой, принял монашество на горе Афон и получил задание от своего духовника основать на Руси монашеское

братство по афонской традиции (1051 г.). «Повесть» указывает таким образом на прямую связь между святой горой Халкидонского полуострова и холмами, возвышавшимися над Киевом и приютившими отшельников. Подобные связи с восточнославянским монашеством объясняют, почему гора Афон становится скоро важным направлением паломничеств из восточнославянских земель, в первую очередь для монашествующих, и прибытие туда традиционно связано с посещением Константинополя и его знаменитых святынь.

Обобщающий обзор такой религиозной практики и значения святых гор можно найти в более позднем источнике — «Пилгримации или Путешественнике» иеромонаха Ипполита Вишенского, повествующем о его перемещениях в начале XVIII в. С целью отметить Пасху в Иерусалиме, Ипполит предпринимает путешествие в Египет и, следуя традиционному маршруту, достигает Синая. Согласно его свидетельству, именно на горе Синай он смог как бы увидеть святой город Иерусалима. Затем монах после посещения Константинополя отправляется на гору Афон и перечисляет знаменитые афонские монастыри и чудотворные иконы. На этот раз с вершины святой горы, как и в случае Иерусалима, Ипполит может мистически лицезреть Константинополь. Безусловно, в этом повествовании находят отражение изменившиеся исторические обстоятельства, вследствие которых в османский период паломнические дороги, по которым перемещались преимущественно монахи, переориентированы были на святые горы — Синай и Афон. Этот процесс лишь окончательно закрепляет значение святых гор в восточнославянских паломничествах.

Литература:

- Гардзанини М. У истоков паломнической литературы древней Руси: «Хождение» игумена Даниила в Святую землю // «Хождение» игумена Даниила в Святую землю в начале XII века / Ред. Г.М. Прохоров, СПб. 2007, С. 270–338.*
- Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. 1965. Вып. II. С. 210–216 (переизд. в: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 407–412).*

- Федорова И. В.* «Повесть о святой горе Синайской» — малоизвестный памятник восточнославянской паломнической литературы // Труды отдела древнерусской литературы. 2014. Том: 62. С. 450–479.
- Garzaniti M.* Das Bild der Welt und die Suche nach dem irdischen Paradies in der Rus' / A cura di E. Vavra // Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.–26. März 2003. Wien 2004, pp. 357–371.
- Garzaniti M.* La Pel'grimacija ili Putešestvennik di Ippolit di Vyša, ieromonaco del monastero dei santi Boris e Gleb nell'eparchia di Černihiv (1707–1709) / A cura di W. Moskovich, Sv. Nikolova // *Jews and Slavs. Judaeo-Bulgarica, Judaeo-Russica et Palaeoslavica*. Jerusalem 2005, pp. 211–216.
- Majeska G. P.* Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries. Washington 1984 (Dumbarton Oaks Studies, 19).
- Seemann K. D.* Die altrussische Wallfahrtsliteratur. Theorie und Geschichte eines literarischen Genres. München 1976.
- Stavrou T. G. Weisensel P. R.* Russian Travelers to the Christian East from the Twelfth to the Twentieth century. Columbus, Ohio, 1986. Cfr. Descrizione del Monte Athos del 1405 (Majeska 1968).

JELENA BOGDANOVIĆ

Wilderness-Temple-Mountain: Hierotopical Settings
from the Parable "The Temptation of Christ"
in the Church of Christ the Savior in Chora

ЕЛЕНА БОГДАНОВИЧ

Пустыня-Храм-Гора: иеротопические аспекты
изображений «Искушения Христа»
в монастыре Хора

Extraordinary events from the life of Christ and His followers are often located in equally extraordinary settings. Wilderness, including mountains, and holiness, 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

contemplation.¹ The holy mountains are the spaces of the “other” and spaces of “othering;” they reveal the opposition between the worldly and the hereafter, between the inhabited cultivated space and the solitary space of wilderness.² 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 landmarks.³ This iconic chain starts with the Mountain of Temptation, where Jesus Christ was offered by the devil the dominion of all earthly kingdoms; an offer He refused and then embarked 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 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 high mountain (Matt 17.1–9); and the Mount of Olives, just east to 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, and 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.

¹ *Della Dora V.* Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium. Cambridge, 2016, p. 118.

² *Ibid.* p. 118, 147–175. See also *Della Dora V.* Mountain. London, 2016, pp. 27–29, 39–48, 53–68.

³ *Donaldson T.* Jesus on the Mountain: A Study in Matthew. Sheffield, 1985; *Della Dora V.* Landscape, Nature, and the Sacred ..., p. 149.

This paper addresses the concept of the Biblical, yet non-holy mountain, the mountain from the parable 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 Holy Mountain against which we can contemplate the potential of mountains as hierotopical settings. Yet, instead of focusing on a specific mountainous setting and searching for the Biblical Mountain of Temptation in the Holy Land, this essay examines the hierotopical settings from the parable the Temptation of Christ to showcase how the essential potential of the parable, as a vivid, palpable, and believable narrative, was to communicate the truth through contemplation and spiritual enlightenment as well as to relate, compare, and contrast, intense earthly settings, such as mountains, to otherwise incomprehensible aspects of the Heavenly Kingdom.¹ In particular, this paper 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. 1315–1320). The focus is on the sophisticated articulation and activation of the complex space of the church and its performative aspects. 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 parable of the Temptation of Christ, which is represented in the vault of the second bay of the outer narthex of the church. An iconographical analysis of this entire vault program of the bay, where the Baptism of Christ is paired with the Temptation of Christ, allows us to question the meaning of these two events and their locales beyond the linear chronological accounts from the Biblical narrative as well as to question the meaning of natural and artificial as reflected through theological concepts of mountains and wilderness, on the one hand, and architecture and city, on the other. When experienced in movement² and through contemplative motion

¹ See, for example, *Orthodox Study Bible*. Nashville, 2008, p. 1292.

² See also, *Mango C. and Ertug A. Chora: The Scroll of Heaven*. Istanbul, 2000, p. 41, which emphasizes that the beholders of the mosaics and frescoes of the Chora Church are not allowed a “stationary gazing as it were through a window” but that the entire composition is guiding the beholders in active

within the entire church space, the activated dynamic setting of this parable in the Church of Chora further allows for revealing 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 parables. Combined, these refined settings in the Chora Church, which Metochites individualized and prepared as a place for his personal retreat, created for him a personalized contemplative space of redemption and revelation, without any need for actually physically leaving the property of his urban monastic church. Moreover, I would suggest that through unconventional iconographical solutions for this parable as a kind of pictures-words, Metochites reveals to us how, by avoiding blind attachment to the Biblical narrative which often goes without personal engagement, movement, action, and contemplation, he created a kind of a living spatial icon that defies the limitations of its own physical setting and remains relevant for activating the human condition and “mountain experience” in Chora up to present.

Namely, the exceptionally well-preserved vault of the second bay in the Church of Christ Chora, shows two major events from the life of Christ here represented in golden mosaics and highlighted by the selection of the inscribed biblical quotations. 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 one hand and pointing to Christ with his right. 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

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 totally another. On the complexity of 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” see *Ousterhout R. The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul. Dumbarton Oaks Studies XXV. Washington, D.C., 1987, citation on p. 144.*

progressions, and they are not in the order narrated in the Gospels (cf. Matt 4.1–11; Luke 4). Christ crosses the river, and finds Himself in the “othering” setting of the solitary desert. The four scenes of the temptation accompanied from the excerpts from the Biblical narrative (Matt 4.3–10) show how 1) Satan challenges Christ after fasting forty days in the desert to prove His divinity by changing stones into bread in order to satisfy the basic needs of His mortal flesh; 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 Satan and thereby attain the human need for power and glory; 3) the devil is then represented on the mountaintop inviting Christ to join him and experience the privileged “view from above”; 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 angel guardians will safeguard Him to prove God’s protection.

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 superimposing sequences and settings that relate to each other: mountain in the wilderness, Temple in Jerusalem. The number and exact sequence of the episodes are not critical, but rather, I would suggest, the expansive space and state of the great temptations and Christ’s journey emphasize them as an archetype 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 pair temple-mountain specifies these two modes and counter-settings on the verge between divine and earthly. In the church of San Marco in Venice they are shown in mosaic so that even their shape is exchanged and hence, the conical shape of the Mountain of Temptation formally responds to the shape of the canopy standing for the Temple in Jerusalem. 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

the sophistication of the human-made temple here also represented by its mnemonic iconic image of a canopy that in Byzantine culture stood for the architectural setting for the sacred.¹ The recognizable reference to the tower on the southeast corner of the long-lost Temple of Jerusalem also speaks of the familiarity of Metochites and his artisans with the memory of architecture in the sacred, holy land. Yet this acquaintance with Jerusalem and the Holy Land is here clearly not about reclaiming this territory for Christianity, or marking Christian possession of the sacred landscape in the Holy Land.² Rather, it is about spatial depths and heights of the continually expanding liminality conditioned by the physical and spiritual movement as well as by performative aspects of the activated space of trial and contemplative retreat. I agree with Ros-sitza 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 tomb or commemorative space of the powerful donors.³ Similarly, I would suggest that the vault of the second bay of the outer narthex that juxtaposes the Baptism of Christ with the Temptation belongs to yet another stage of the compartmentalized and activated spaces of prayer and contemplation in this monastic church.

The non-holy mountain of the Temptation points to its potential as the antithesis of the Holy Mountain. Like 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

¹ 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.

² 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 focused instead on a new version of the re-creation of the Holy Land focused on the landscape and on attempts for reclaiming this territory for Christianity.

³ *Schroeder R. Prayer and Penance in the South Bay of the Chora Esonarthex // Gesta 48.1 (2009)*, p. 37–53.

in flesh. The mountain is not just a part of the mere depiction of the Biblical narrative, high on the vault of the church as a sacred space. It is an active unique and personalized topos, allowing one to experience the events from the life of Christ again and again, in various sequences, and to contemplate the possibility of regaining the paradise lost. It is the space of temptation of self and ego. Christ prevails over all the temptations not so much by His own powers but rather through His faith in His Father, the “other” Him. In contemporary parlance, the resilience 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’ understanding of the movement from sustenance and substance to balance and to achieve sustainability of body and soul.

The solitary space of the wilderness was created by God, but it is the frontier inhabited by the 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 beholder who occupies the space of the church and moves around craning up the neck 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 earthly and heavenly, suspended between death and life, is masterfully recreated in the Church of Chora. Its “othering,” hierotopical space being in a monastery but in the city points to the privileged settings and views from above while emphatically calling the viewer to humble and unconditional trust in God. The heirotopical settings of Chora are highly aesthetic and intellectually moving, as the complex space of the church itself uncovers. At the same time, such hieroropical space was deeply personalized and uniquely constructed as the remaining poems written by Metochites himself 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.¹

Г. П. ГЕРОВ

Гора и Пещера Апокалипсиса в панораме
о. Патмос из церкви Св. Стефана в Несебре

GEORGI GEROV

The Mountain and the Cave of Apocalypses
in the Panoramic View of Patmos Island
from St Stephan Church in Nesebre

Церковь Св. Стефана находится в южной части старинного болгарского города Несебра. До XIX в. древний храм был посвящен Богородице, после чего его перепосвятили во имя архидиакона-первомученика. В период османского правления он служил митрополичьим храмом, отчего также известен как Новая митрополия. В 1598–1599 гг. интерьер декорирован вновь; и живопись этого времени сохранилась полностью.

В этом ансамбле особое внимание привлекает изображение острова Патмоса с монастырем Иоанна Богослова и другими паломническими местами. Наименование сцены необычно; на греческом языке значит: «Апокалипсис Иоанна Богослова на ост-

¹ Poem XI. To Himself Again, after the Reversal of His Fortune // Theodore Metochites's Poems to Himself. Byzantina Vindobonesia 23 / Ed. J. M. Featherstone. Vienna, 2000, pp. 93–111.

рове Патмос», хотя никакого Апокалипса не изображено. Сцена размещена на южной грани юго-западного столба, который отделяет раннюю трехнефную базилику от единого компартиента, прибавленного с запада в начале турецкого периода для увеличения пространства наоса. Рядом, на западной грани того же столба, представлен сам Иоанн Богослов.

Несмотря на известную условность изображения, в нем присутствует ряд точно переданных деталей. Остров изображен в виде скалистой пустыни с редкой растительностью; верхний план составляет обширный монастырский комплекс — мощная обнесенная стенами и башнями крепость, с входом, перекрытым решеткой. Подход к воротам охраняется каменной оградой и башнеподобными сооружениями. В центре комплекса возвышается храм, от которого видна лишь верхняя часть. Эта увенчанная куполом двухъярусная многогранная конструкция напоминает ротонду Воскресения Христова в изображениях Входа в Иерусалим. В левой части на крепостной стене представлен облокотившийся о поребрик старец-монах, вззирающий на расположенную внизу, на побережье залива, пещеру Апокалипсиса. Правее монастыря, также в верхней части композиции, на холме возвышается здание с двускатной кровлей и расположенными позади него двумя столпообразными башнями, между которыми закреплен колокол. Подход к зданию охраняется каменной стеной с пилонами. Ниже изображена пещера Апокалипсиса, в которой пребывают Иоанн Богослов с учеником Прохором. Иоанн предстоит в молитве трехлучевому сиянию, изливавшемуся на него в самой пещере, справа сверху. Перед ним, также в пещере, в меньшем масштабе виднеется базиликальное сооружение, увенчанное крестом. Позади Иоанна — юный Прохор, сидящий с раскрытым Евангелием. На развороте книги прочитывается греческий текст: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1:8; 21:6). Возле пещеры, по центру — на одной оси с входом в монастырь — двухъярусное шестигранное сооружение, обозначенное надписью как храм Св. Анны. Ниже виден залив с миниатюрным двускатным храмиком слева на берегу, посвященным, согласно надписи, Иоанну Богослову. Левее изображен сам святой, указывающий на эту часовню трём следующим за ним персонажам без нимбов, представленным в трех возрастах.

Эта композиция, необычная по своему сюжету и своеобразная по построению, представляет особую ценность, во-первых, из-за символического значения панорамы и ее местоположения в пространстве наоса несобрской церкви, и, во-вторых, поскольку позволяет установить, откуда приехали мастера, выполнившие фрески конца XVI в. в несобрской Новой митрополии.

Панорама Патмоса дает возможность ознакомиться с паломническими местами вокруг монастыря Св. Иоанна Богослова и с самыми значимыми событиями, связанными с ссылкой святого евангелиста на остров. В этом отношении она схожа с более поздними панорамами монастырей, отпечатанными на бумаге, которые изображают не только сам монастырь, но также его окрестности и знаменитые места. Подобные изображения существовали и ранее. Самые известные примеры принадлежат кисти Эль Греко (Доменикоса Теотокопулоса), который написал в конце 60-х — начале 70-х годов XVI в. на фоне драматического синайского пейзажа монастырь Св. Екатерины, находящийся у подножия гор (Триптих в Галерии Эстрензе в Модене и картина «Вид на горе Синай» в Историческом музее Крита в Ираклионе).

Особое внимание в несобрской панораме уделено пещере Апокалипсиса, где свершилось откровение Иоанну Богослову. В Деяниях, написанных Прохором, уточняется, что перед написанием Евангелия Иоанн стоял и молился (28.16). Прохор конкретизирует: «И говорил Иоанн, стоя, я же, сидя, писал» (28.21). Таким же образом оба изображены в Несебре, хотя из текста, который записывает Прохор, видно, что ему диктуют Апокалипсис. Пещера также свидетельствует, что изображено создание именно Откровения. Иоанн нашел эту пещеру в трех поприщах от города (30.1) и молился в этом безмолвном месте непосредственно перед тем, как «видел силы великие и ангела Божия, разъясняющего ему всё, что он видел и слышал» (30.5). К концу XVI в. пещера была уже устроена как храм, что показано базиликальным строением внутри нее перед евангелистом. Рядом находится другое строение, обозначенное как «Святая Анна». Так был назван придельный храм, построенный над храмом Апокалипсиса. Он посвящен матери Богородицы, которая является небесной покровительницей очень набожной Анны Далассины, матери первого ктитора монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе — императора Алексия I Комнина.

Возле моря Иоанн представлен второй раз — возглавляющим небольшую группу людей. Евангелист указывает им на посвященную ему часовню. Изображение призвано напомнить о самом большом чуде на острове — о борьбе Иоанна с волхвом Кинопсом. Апостол имел обычай учить людей на морском берегу, куда явился и Кинопс. Показывая свое преимущество, волхв дважды погрузился в море, вытаскивая оттуда вроде бы утопленников, на самом же деле духов, которые принимали вид умерших. Во время его третьего ныряния Иоанн Богослов помолился, чтобы тот не выплывал больше, и его молитва была исполнена. Поклонники Кинопса ждали своего кумира три дня и три ночи, изнемогая до упаду, а трое — даже до смерти. Евангелист воскресил их, а позже — крестил. Часовня в несобрской панораме служит указанием места борьбы с Кинопсом или места, где крестились последователи волхва, а скорее всего — и того и другого. Три персонажа, следующие за Иоанном, — старец, средовек и юноша — символически обозначают толпу, одновременно напоминая о трех усопших, которые были воскрешены евангелистом.

Примечательно, что на панораме отмечены названия храмов, что вряд ли было необходимо, если бы жители Несебра знали топографию и ономастику острова. Зато, судя по наименованиям и точно переданным деталям, художники Новой митрополии знали ее хорошо, будучи связаны с той местностью происхождением, работой или более или менее длительным пребыванием. Такое предположение соответствует историческим реалиям: известно, что Патмос стал местом пребывания некоторых художников критской школы после того как в 1566 г. остров Крит был завоеван турками.

Характерна топография сцены «Апокалипсис Иоанна Богослова на Патмосе» в храмовом пространстве. В начале османского владычества западная стена древней базилики была прорублена; сохранившиеся её участки по сторонам были превращены в два западных пилон. Панорама изображена на южной грани южного из них. Путь от западного входа в южное крыло древней базилики идет через добавленную в начале турецкого периода пристройку. Достигнув южного крыла, посетитель обнаружил бы по левую руку изображение патмосской панорамы. Таким образом, это изображение отмечает некую границу, в нашем случае — западную границу базилики. Необ-

ходимо указать, что на восточной стене над апсидой тоже представлены горы — в сценах «Жертвоприношение Авраама» и «Моисей перед Неопалимой купиной». Эти сцены имеют отношение к Боговоплощению и Евхаристии и пространственно связаны с центральной апсидой. Жертвоприношение Авраама произошло на горе Мория; там позже возник Иерусалим и еще позже построен Соломонов храм (2 Паралипоменон, 3:1). У подножия горы Хорив (Синай) Моисей увидел несгорающий куст (Исход 3:1–2), на горе позже получил Божие заповеди (Исход 19:18–20), а в ее основании находится монастырь Св. Екатерины. Если для декорации верхней части восточной стены базилики взяты примеры из Ветхого завета, то западная граница отмечена изображением горы, на которой возник текст о «конце дней». Таким образом, слово «Апокалипсис» в наименовании несебрской панорамы приобретает смысл.

Вл. В. СЕДОВ

Гора Афон и древнерусская архитектура

VLADIMIR SEDOV

Mount Athos and the Medieval Russian Architecture

Влияние архитектуры Афона можно найти в нескольких памятниках древнерусской архитектуры конца XII — начала XIII в. Речь идет, прежде всего, о храмах с боковыми экседрами, которые стали характерны для Афона и оттуда были транслированы на Русь в момент ослабления и падения Константинополя. Мы уже говорили о трех памятниках монастырской архитектуры Древней Руси, в которых такие экседры есть: в соборах монастырей Новгорода-Северского и Путивля, в церкви Бельчицкого монастыря в Полоцке. К этим храмам можно с осторожностью прибавить собор Рождественского монастыря во Владимире начала XII в. (1192–1196 гг.), раскопанный О. М. Иоаннисяном, в

котором у северной галереи есть экседра. Здесь нужно подчеркнуть странность этого асимметричного решения (у южной галереи экседры нет), но связь самого приема с экседрой с Афоном подвергать сомнению трудно.

Мы уже говорили о соборе на Протоке в Смоленске, где два придела на западном фронте галерей напоминают подобные решения на Афоне. В недавнее время выявилась связь агиасм афонских монастырей с подобными структурами в архитектуре Владимиро-Суздальской Руси (Боголюбове) и Галицкого княжества (Холм). Следует искать подобные сооружения и в позднесредневековой, поствизантийской архитектуре Руси: подобные агиасмы или кивории есть в архитектуре XVII в.: в Троице-Сергиевой Лавре и в Боголюбове, где над ранней агиасмой середины XII в. была построена новая.

Помимо конкретных архитектурных форм или композиций можно задуматься над общим образом монастырей Афона как горных монастырей со многими постройками за высокими стенами. Этот образ на Русь впрямую не был перенесен, но некоторые образные структуры могли переноситься как парадигмы. Например, можно упомянуть сам образ «монастыря на холме», а также попробовать проследить связь монастырских башен Афона, пиргов, с надвратными церквями и колокольнями Руси. Связь здесь скорее образно-композиционная, чем иконографическая, но полностью отбрасывать возможность влияния Афона на подобные композиции мы не можем. Следует еще раз подчеркнуть, что образ Афона воспринимался и влиял длительное время, тогда как конкретные формы передавались в небольшой промежуток времени (до и после 1204 г.) или передавались опосредованно, как некие знаки (расположение на холме, агиасмы, пирги в виде надвратных храмов и колоколен).

А. Г. БОБРОВ

«Святые горы» Великого Новгорода:
О символических смыслах
пригородных монастырей «на горах»

ALEXANDR BOBROV

The “Holy Mountains” of Velikii Novgorod.
The Sybolic Meanings of the Suburban monasteries
“on mountains”

Окружавшие кольцом Великий Новгород пригородные монастыри, по словам Д. С. Лихачева, образовывали «редкий по красоте архитектурного ритма хоровод строений», при этом сам город «оказывался в центре еще более грандиозного архитектурного замысла»¹. Несмотря на равнинный характер местности в ближайших окрестностях Новгорода, здесь известно по крайней мере четыре монастыря, находившиеся, согласно их именованию, «на горах» или «на горках». Построенные на возвышенных местах, небольших всхолмлениях, эти обители являлись живописными доминантами в панораме новгородских пригородов.

Лисицкий Рождества Богородицы («на Лисьей, Лисичьей горке») монастырь. Основан в XII в. или в конце XIV в. (не позже 1389 г.). Находился на правом берегу Волхова, в 7 верстах от города, у р. Малый Волховец. Общежительный.

Сокольницкий Николаевский («на Соколей горке») монастырь. Основан в 1389 г. Находился на правом берегу Волхова, в 1 версте от города, между р. Ловошной и Федоровским ручьем.

Петра и Павла на Сильнице («на Синичьей горе») монастырь. Основан не позже конца XIV — XV в., хотя церковь была построена еще в 1185-1192 гг. Находился на левом берегу Волхова, за валом.

¹ Лихачев Д. С. Новгород Великий: Очерк истории культуры Новгорода XI–XVII вв. М., 1959. С. 8–9.

Воскресения Христова («с Красной горки») монастырь. Основан в 1415 г. Находился на правом берегу Волхова, в конце Никитиной улицы, за валом возле Плотницкого конца. В 1418 г. упоминается как общежительный¹.

Все четыре монастыря «на горах» — пригородные, т. е. находились за пределами Окольного города («за валом»). Объединяет их и время основания или возобновления — конец XIV — начало XV в.

Очевидный смысл именованья обителей по их реальному местонахождению «на горах» (возвышенностях) сочетается с неявной отсылкой к афонской традиции. Видимо, не случайно по крайней мере два расположенных «на горах» новгородских монастыря (Лисицкий и Воскресенский) уже в ранний период своей истории были не келлиотскими, как подавляющее большинство других обителей, а общежительными. Этот факт позволяет связать именование обителей как находящихся «на горах» с распространением в новгородских пределах общежительной традиции, пришедшей сюда со Святой горы.

Наибольшее значение в культурной жизни Новгорода имел монастырь на Лисьей горке. Из Жития преп. Арсения Коневского известно, что этот инок, постриженник Лисицкого монастыря, в конце XIV в. привёз с Афона Устав монастырский, а из приписки с Тактикону Никона Черногоя 1397 г. — что оригинал этой рукописи доставил оттуда же лисицкий игумен Иларион. Как Арсений, так и Иларион привезли афонские рукописи не в свой монастырь, а к новгородскому архиепископу Иоанну, который велел сделать с них копии, поэтому можно предполагать покровительство общежительному движению со стороны владыки². Сведения о появлении в Новгороде и его окрестностях киновий позволяют установить, что первая волна распространения общежительства датируется периодом архиепископства владыки Иоанна (1388–1415 гг.), и именно к этому времени относится появление обителей «на горах».

¹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 411 («общий монастырь»).

² См.: *Бобров А. Г.* Монастырские книжные центры Новгородской республики // *Книжные центры Древней Руси: Севернорусские монастыри.* СПб.: «Дмитрий Буланин», 2001. С. 36–40.

Наконец, еще один символический смысл именованья пригородных новгородских обителей монастырями «на горах» заключается в соотношении их с «горним» миром, сферой духовных сущностей. В этом смысле небольшие холмы в окрестностях Новгорода сближаются со священными горами библейской традиции.

А. Г. МЕЛЬНИК

Священные горы Соловецких островов

ALEXANDR MELNIK

The sacred Mountains of Solovki Islands

Соловецкий архипелаг в Белом море состоит из множества больших и малых островов. С XVI в. и вплоть до начала XX столетия монахи Соловецкого монастыря и его сторонние приверженцы стремились придать пространству этих островов священный характер, что выразилось в основании пустыней и скитов, строительстве в них храмов, в сооружении многочисленных часовен и в 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.

На Большом Соловецком острове это 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 вместе с мужем по решению поморских жителей, враждебно настроенных к монахам, поселилась на Соловках. Отсюда второе более распространенное название данной горы — Секирная. Очевидно,

впервые идея строительства церкви на вершине данной горы была высказана Игнатием, митрополитом Тобольским, 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 прощении 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 ведет каменщик ваш Трофим; прошу любовь вашу, постройте, а во что станет, мы со мною любовью по письму вашему к вам денги пришлем...». 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 1696 г. Данная идея тогда не получила воплощения. Но она не была забыта. В 1836 г. архимандрит Досифей в третьей части «Географического, исторического и статистического описания ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря» опубликовал указанную грамоту. В результате идея митрополита Игнатия сделалась общим достоянием. В конце концов в 1860–1862 гг. на вершине Секирной горы был построен двухэтажный храм с маяком в своем завершении. В нижнем этаже здания расположилась церковь Архангела Михаила, во втором — Вознесения Господня. Посвящение первой из них явно напоминало об упомянутых ангелах и первоначальной истории Соловецкого монастыря, посвящение второй соответствовало идее митрополита Игнатия.

На острове Анзер самая высокая гора получила название Голгофа. История надления ее сакральным статусом необыкновенно хорошо документирована. В 1712 г. иеромонах Иисус, возглавлявший расположенный на том же острове Анзерский Троицкий скит, установил на вершине этой горы крест. В следующем году тот же Иисус от лица Анзерского скита обратился с челобитной к Варнаве, архиепископу Холмогорскому и Важскому, с просьбой разрешить основать на горе скит и построить

на ее вершине каменную церковь во имя Распятия Господа Иисуса Христа, и чтобы «зватися ради оной Распятской церкви той горе Голгофе, и скитом Рапятским». В грамоте архиепископа Варнавы от 1713 г., содержащей разрешение, указано: «называются ради вышеписанной новопостроенной каменной Распятской церкви вышепомянутой горе, горою Голгофою и скитом Распятским». 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». Представление современников иеромонаха 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». Окончательное оформление священного образа горы Голгофы произошло в 1828–1830 гг., когда вместо упомянутой деревянной была возведена каменная пятиглавая церковь Распятия Господа Иисуса Христа, дошедшая до нашего времени.

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.

На острове Большая Муксалма самую высокую гору назвали Фавор. Во второй половине XIX в. она была увенчана часовней во имя Преображения Господня.

Как видим, посвящения названных церквей и часовни были соотнесены с наименованиями соответствующих гор и подчеркивали их священный статус. Эти культовые сооружения как бы достраивали горы в высоту, являясь визуальной репрезентацией устремленности их к Богу. Ранее в литературе не раз отмечалось, что названия соловецких Голгофы и Фавора унаследованы от христианских святынь Палестины.

К.А. ЩЕДРИНА

Гора и пещера. О некоторых особенностях
иеротопии русских монастырей XIV–XVII веков

KSENIA SCHEDRINA

Mountain and Cave. Some Characteristics
in the Hierotopy of Russian Monasteries,
14th–17th Centuries

*«Кто взыдет на Гору Господню или кто
станет на месте святем Его» (Пс.23; 3,5).*

Преподобный Сергей Радонежский и его ученики основали огромное количество монастырей, сформировав на Русской земле новое представление о монашестве как объединяющем факторе мирской и духовной жизни.

Духовные практики русских подвижников-исихастов развивали традицию преподобного Григория Синаита. В трудах преп. Григория последовательно предлагается ряд образов, основанных на текстах Священного Писания, опираясь на которые совершается прохождение пути духовного совершенства. Широкое использование текстов Священного Писания можно считать методом, позволяющим акцентировать миметический контекст монашеской аскезы. В первую очередь, это образ горы (Пс.23, 67 и др.), духовного восхождения на гору для обретения божественного света, путь на гору через пещеру, пустыню или келию внутреннего затвора. Монастырское строительство преп. Григория Синаита и его болгарских и сербских учеников может дать основания для утверждения о влиянии на него библейских образов горы и пещеры.

В житии преп. Радонежского, написанного Епифанием Премудрым, эти образы также находят отражение. «Надъющейся на Господа, яко гора Сион не подвижется в вѣкы». Надъя же ся вѣстину яко на Господа тврѣда, якоже и сый блаженный, яко нѣкый храборъ воинъ и яко крѣпкый оружникъ, въоруженъ и облъченъ въ силу духа». Идеи исихазма определили строительную деятельность преп. Сергия. Как известно, место для строительства

монастырей преподобный выбирал сам. Наблюдения над топографическими особенностями известных монастырских комплексов, таких как Троице-Сергиев монастырь, Серпуховской Высоцкий, Старый Голутвин, Киржачский, Саввино-Сторожевский, Солотчинский Рязанский, позволяют говорить о едином принципе — все они построены на горе, у подножия которой протекает река, неподалёку под горой может быть ископана пещера или поставлен заменяющий ее скит. Можно предполагать, что выбор места основания монастыря был неслучаен и, с одной стороны, обусловлен образами Священного Писания, с другой — имел под собой более практические основания, связанные с освящением древних языческих почитаемых культовых мест.

В конце XIV века возникает феномен духовного союза монаха и князя. Прототипом его можно считать покровительство преп. Григорию Синаиту со стороны болгарского царя Ивана Александра и строительство лавры в горах Парории. В Московской Руси это преподобный Сергей и Дмитрий Донской, преподобный Савва и Юрий Звенигородский, преподобные Сергей и Афанасий Высоцкий и Владимир Серпуховской. В сотрудничестве монаха-наставника и князя были построены самые известные монастыри XIV века. Самым необычным и в то же время закономерным проявлением этого процесса служила деятельность святого князя-монаха Олега Рязанского. Эти же идеи отразились, например, в «Похвальном слове» Дмитрию Донскому, где князь сравнивается с монахом, а его служение — с затвором в пещере. «Землю Рускую управляше, на престолѣ сѣдяше, яко пещеру в сердци дрѣжаше, царскую багряницу и вѣнецъ ношаше, а в чернечьскыя ризы по вся дни облещися желаше».

Близкой к идеалу можно считать дружбу преподобного Саввы Сторожевского и звенигородского князя Юрия Дмитриевича. Отражением ее стало строительство Саввино-Сторожевского монастыря и дворцовой церкви Успения на Городке в Звенигороде. О характере отношений монаха и князя говорят и сюжеты сохранившихся настольных фресок Успенского собора на Городке в Звенигороде.

Традиция, известная на Руси еще со времен киево-печерских подвижников, обретает новые смыслы в связи с проекцией монашеской практики на княжескую власть. Библейские архетипы го-

ры и восхождения на гору — одна из базовых моделей власти. Живой отклик на идеи русского исихазма в княжеской среде второй половины XIV века можно рассматривать как способ укрепления власти, основанный на общности библейского образца, в образе горы и пещеры соединившего духовные практики монашества и идеи христианской монархии.

KEVIN M. KAIN

Sacri Monti and Construction of ‘New Jerusalems’:
New Golgothas in the Seventeenth Century Muscovy

КЕВИН КАЙН

Sacri Monti и создание «Новых Иерусалимов»:
Новые Голгофы в Московии XVII века

As the site of Christ’s crucifixion, Golgotha superseded the Old Testament 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 creation of new spatial icons in the image of the new Jerusalem Church involved not only the replication of the holy place, but also the deeds of the sanctified Byzantine ruler. These copies, like the original creation of the church on Golgotha, held imperial political as well as religious significance.

This study examines the Golgothas and the related iconography created by Patriarch Nikon and the Romanov family at Krestnyi Monastery, Resurrection “New Jerusalem” Monastery, and the Moscow Kremlin Terem Palace during the reigns of Aleksei Mikhailovich and Fedor Alekseevich. Krestnyi’s “Church of Elevation of the Honorable and Life-Giving Cross,” New Jerusalem’s “Golgotha Church” and the Terem’s “Church of Life-Giving Resurrection” all featured life-sized

crosses crucifixes on stone mounts (in the image of the Jerusalem original) and were accompanied by replicas of Christ's tomb. My research explores the texts and contexts which shaped the creation of these spatial icons, focusing on the religious and imperial ideals which inspired them. On the one hand, it considers the influences of the liturgical visualizations of Salvation history introduced in the *Skrizhal'* (1656). On the other hand, it reconnects the new Golgothas with the politics of Byzantine renewal in Muscovy and related military conflicts against non-Orthodox "enemies of the Cross" in the 1650s and 1670s. Golgotha became the center of New Jerusalem thinking and iconography in late seventeenth century in connection with the dual meaning of the cross as "weapon of Salvation" and "weapon of Christian power"/source of military victory. Thus, the construction of Golgothas were in part designed to recognize the Romanov family as heirs to the Byzantine legacy and its obligations to defend the true faith and to patronize Church building.

The ideas behind the spatial icons of Golgotha (and Jerusalem Church built over it) are located in two commemorative texts celebrating Byzantine precedents. First was the annual commemorations of the teaching of the Seventh Ecumenical Council (Nicaea 787) via the *Synodicon* on the first Sunday of Lent. The *Synodicon* hails "those who believe and substantiate their words with writings and their deeds with representations," equating representations in church architecture with painted icons and recognizing those who created churches in the image of holy prototypes, i.e., Church of the Holy Sepulcher, as worthy of "everlasting remembrance." Second was celebration of the September 14 holiday established by Constantine and devoted to the "Elevation of the Cross." According to the Russian tradition canonized in the *Velikiia Minei Chetii*, Constantine's legendary vision of the Cross and his resulting military victories began a string of divinely aided events, including his mother Helen's discovery of the True Cross and Golgotha, leading to the construction of the Church of the Holy Sepulcher, which the Byzantine emperor deemed "New Jerusalem." The Russian commemorations of the Byzantines' deeds 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 Romanov's construction of New Golgothas and New Jerusalems. Taken together and read in the broader imperial-political

contexts supplied in this study, the creation of Golgothas in mid-seventeenth century Muscovy appears not only to be the replication of prototypes in the Holy Land, but also the Romanovs' reenactment of the original construction of the historical New Jerusalem during Constantine's reign.

The paper traces and analyzes the significance of the Byzantine's "Elevation of the Cross" in construction of new Golgothas in co. The Patriarch Nikon during Aleksei Mikhailovich's war against the Poles. It highlights that fact that the Golgotha transcended the attacks on Nikon's New Jerusalem during the patriarch's trial and the so-called apocalyptic mood of 1666 demonstrating how and why Tsar Fedor Alekseevich embraced and expanded in connection with military victories scored in first Russo-Turkish War.

Г. М. ЗЕЛЕНСКАЯ

Святые горы в монастырях Патриарха Никона

GALINA ZELENSKAYA

The Holy Mountains in the Monasteries
of the Patriarch Nikon

Монастыри, основанные в середине XVII в. Патриархом Никоном (1605–1681), соединяют на обширных территориях центральной и северной России образы Святого Афона и Святой Земли. Сакральное пространство создавалось по замыслу Первосвященника посредством ландшафта, топонимов, зодчества, икон, надписей и многочисленных реликвий из Греции и Палестины. В этой полисемантической системе смыслов главное значение, наряду с водой, имели возвышенности: в виде холмов, как на Валдае и в Новом Иерусалиме, или скалистых уступов, как на Кий-острове в Белом море.

Иверский, Крестный и Воскресенский монастыри воплощают принцип, сформулированный в книге «Рай мысленный» (Тип. Иверского монастыря, 1658): «Предлагая чувственным очам чув-

ственные писания, доставим мысленному уму их сокровенный смысл». В иеротопическом творчестве Патриарха Никона «писаниями» служат все материальные объекты — как природные, так и художественные. Их пространственно-топонимические сопоставления, всегда программные, представляют собой символический «текст» и часто имеют вербальные аналоги.

Иверский монастырь осмыслялся как удел Пресвятой Богородицы, что было выражено в новых топонимах, именовавших озеро Валдай Святым, а одноименное село — Богородским. Об Афоне здесь свидетельствовал, прежде всего, список чудотворной Иверской иконы Божией Матери. «Рай мысленный» подчеркивает охранительное значение первообраза для Святой горы как места духовного восхождения: древняя икона была по воле Матери Божией принята в море монахом Гавриилом, уходившего летом для безмолвия на вершины полуострова. Афон именуется «домом Давидовым», он преемственно связан со Святыми горами Палестины. Эта связь отражена Патриархом Никоном устройением в 30 км к юго-западу от Валдайского монастыря Галилейской Троицкой пустыни на озере Вельё. Палестинский топоним соответствовал назначению Пустыни, занимавшейся рыболовством. Близ озера, по масштабу сопоставимого с Генисаретом, возвышались 10-метровые дохристианские курганы-могильники, напоминавшие гору Фавор, на вершине которой апостолы увидели Преображение Господне, «Троичным озаряеми светом». Посвящение церкви Живоначальной Троице было знаковым в местности, символизирующей Галилею, где, согласно Евангелию, дважды совершалось Богоявление. Вероятно, храм освящал сам Патриарх Никон, привезший для него в 1659 г. из Иверского монастыря литургические сосуды.

На расстоянии ок. 40 км к северо-востоку от Валдая находился приписной к Иверской обители Боровичский Свято-Духов монастырь. Напротив него, на высоком берегу реки Мсты, Патриарх Никон начал строительство Ново-Духова монастыря. замысел обусловлен почитанием прав. Иакова Боровичского — «досточудного чудотворца», который, по Слову в «Рае мысленном», был «гражданин великого, облеченного в силу града Сиона», обитал «во святом граде Божией церкви новом Иерусалиме». В Боровичах образ Сиона небесного отражал Сион

земной — место Успения Пресвятой Богородицы и Сошествия Святого Духа на апостолов. Тема Пятидесятницы, сопоставляющая «законоположение синайское и сионское», соединяла Троицкую пустынь и Ново-Духову обитель умозрительными образами Синая и Сиона. Вместе с тем, ближние и дальние окрестности Иверского монастыря знаменовали Новый Афон и предназначались для подвижнического жития, в том числе — на холмах Валдайской возвышенности, о чем свидетельствует молитва Патриарха Никона перед началом строительства соборного храма: «Спаси, Господи, и помилуй братию нашу, которые поселятся вокруг этой святой обители: на островах и в пустынях, на горах и в пещерах Христа ради».

В отличие от обширных владений Ивера пространство Кий-острова ограничено площадью около 0,5 км². Вытянутость с севера на юг, гранитные скалы, обрывистые каменные и пологие песчаные берега, обильная разнообразная растительность сближают Кий с Афоном. В Грамоте о Крестном монастыре (М., 1656) Патриарх Никон именуется его по-гречески Ставрос и указывает на первообраз — Ставрос «во святой Афонстей горе», возведенный императором Константином во имя Животворящего Креста Господня. Главная святыня нового Ставроса — кипарисовый Крест в меру Голгофского Креста был храмовым образом собора Воздвижения Креста Господня и синтезировал семантику Голгофы, Сиона и Афона.

Частицы мощей в Кресте-реликварии, числом более трехсот, серебряные иконки с гравированными изображениями около ста угодников Божиих, 6 резных афонских крестов с образами Сил Небесных, Господских и Богородичных праздников представляют собой лицевой Месяцеслов, скомпонованный по чинам святости. В средокрестии находился утраченный ныне ковчежец с частью Животворящего Креста, частями Крови и ризы Господней, Млека Пресвятой Богородицы, крови Иоанна Предтечи и апостола Павла. Вокруг этого иерархического центра сгруппированы иконки и частицы мощей сначала апостолов, затем, лучеобразно, — святителей и священномучеников, далее — великомучеников, мучеников, преподобных, праведных, благоверных князей и святых жен. Это образ Собора Всех святых, «Сиона мысленного», «Церкви Сионстей», которая, по словам сочинения, написанного от имени Пат-

риарха Никона в конце 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».

16 ковчежцев в виде звезд обрамляют части мощей неизвестных святых и камни из Святой Земли. Палестинские реликвии материализуют полноту пространства Священной истории — от помещенной в основании Креста части жезла Моисеева, прообразовавшего Животворящий Крест, до камня Гроба Господня, «источника нашему воскресению», в центре «титла».

Иеротопия Кийского Креста включает горы Святой Земли как реальные объекты молитвенного поклонения. Размещение камней-реликвий в крестном древе соответствует топографии мест, откуда они происходят. Части Гроба Господня и Гроба Матери Божией помещены на вертикальной оси Креста, знаменующей Иерусалим и Елеон. Вифлеем находится к югу от Святого града, Сорокадневная гора — к северу; камень из Вертепа Рождества врезан, соответственно, в южный, а камень пещеры, где Христос молился 40 дней, — в северный конец центральной перекладины. Иконография Кийского Креста, восходящая, в частности, к воздвизальному Кресту преп. Евфросинии Полоцкой, дала 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».

Сочетание умозрительных и видимых воочию образов присуще всем монастырям Патриарха Никона. В Новом Иерусалиме оно достигнуто максимальным использованием возможностей ландшафта, воистину «предъуготованного» для воплощения 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.

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». Открытые археологами участки этого вала, выложенные «из дикого полевого камени»,

соотносятся с «Проскинитарием» иеромонаха Арсения (Суханова): «Град Иерусалим... стоит на горе высоко, на камени на диком... На горе Сион создан бысть град Иерусалим».

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 Богоявления, 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 каменный Крест, откуда открывался вид, знакомый русским богомольцам по древним «Хожениям». Игумен Даниил включал в его описание «Святая Святых и Воскресение церковь, идеже есть Гроб Господен, и... весь град». «Проскинитарий» сообщал, что «турской царь», взяв Иерусалим, церковь Соломона «вновь поставил» и «украсил ее всю от низу до верху ценными досками цветными». С высоты Елеонского холма Воскресенский собор, блистающий полихромными изразцами, представал в единстве прошлого, настоящего и будущего, как Иерусалим новый (Откр. 21: 10–11, 18–21). Топонимика и топография 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 находилась деревянная церковь Вознесения Христова. Над поклонным Крестом в конце XVII в. была возведена по образцу «Стопочки» каменная Елеонская часовня, предварявшая восприятие паломниками главных святынь Нового Иерусалима: Голгофы и Кувуклии Гроба Господня.

Голгофская церковь в храме Воскресения Христова повторяет первообраз и посвящена Воздвижению Креста Господня. Кипарисовый Крест с резным изображением Распятия был, как

и на Кий-острове, храмовой иконой в киоте¹. Монастырский церковный устав отмечал, что в престольный праздник «поклонение творится Честному Кресту, а воздвижения не бывает... понеже у нас Крест на святой Голгофе великий утвержден на месте твердо, неподвижен». Эта особенность была присуща, вероятно, и чину Крестного монастыря. В Кийской святыне тема Голгофы, воплощенная в частицах Животворящего Креста и Крови Христовой, звучала и в молитве, начертанной «под сению ковчежною»: «Радуйся, древо трблаженное, на краниеве месте насажденное...». В Новом Иерусалиме Распятию предстояли фигуры Матери Божией, жен-мироносиц, апостола Иоанна Богослова и Лонгина Сотника. В обоих монастырях Крест фланкировали две иконы с изображением святых равноапостольных Константина и Елены, царя Алексея Михайловича, царицы Марии Ильиничны, Патриарха Никона и (в Новом Иерусалиме) царевича Алексея. Пространственная композиция создавала многогранный образ евангельской и церковно-исторической Голгофы.

Афон в Русской Палестине представляли привезенные со Святой горы частицы мощей, резные кресты, греческие рукописи и списки чудотворных Богородичных икон — Иверской и Троеручицы. «Великая церковь» строилась Патриархом Никонном как храм Всех святых с приделами по числу дней в году. Идея не была реализована, но в 1685 г. ее выразила надпись между южными воротами Воскресенского собора: «Радуйся, Сионе святыи, мати церквей, Божие жилище...». Изразцовые композиции «Неопалимая купина» и «Плотяные скрижали сердца» предстают на фасадах и в интерьере храма как метафорические образы Синая и Сиона, являя глубину богословского и неистощимость художественного мышления Патриарха Никона.

¹ Сохранившаяся «Голгофа» в виде лифостратона с тремя круглыми отверстиями для крестов устроена в XVIII в.

А. С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ

«Гора Палестинская на золоте».

Афон, Синай и Палестина в русской иконописи
эпохи позднего Средневековья
(малоизвестные свидетельства
письменных источников)

ALEXANDR PREOBRAZHENSKY

“The Palestinian Mount on Gold”.

Athos, Sinai and Palestine
in the Late-Medieval Russian Icon-Painting

Знаменитые «святые горы» православного Востока издавна были важным элементом сакральной географии русского Средневековья, но долгое время не являлись самостоятельной иконографической темой, фигурируя лишь в тех сценах, в которых им полагалось присутствовать по сюжету (классический пример — иконография Преображения Господня). Это относится и к некоторым композициям со специфическим содержанием, где условный ландшафт и архитектурные формы служат важным, но всё же дополнением к основной сцене, напоминая о месте подвига или погребения святого. Таковы изображения горы Синай и монастыря Св. Екатерины в традиционной композиции «Проповедь Иоанна Лествичника с видением Лествицы» и в более редком, специфически русском сюжете «Моление великомученицы Екатерины о народе», который сформировался не позже второй четверти XVI в. Композиции с Екатериной, воссылающей Господу свою предсмертную молитву, включают пейзажную панораму с обнесенной стенами обителью, чей облик вызывает ассоциации с реальным Синайским монастырем и, по видимому, восходит к пока не выявленному виду «богошественной горы». Несомненно, эта группа памятников свидетельствует о росте интереса к теме Синай в ее конкретном иконографическом преломлении. Однако образ святого места здесь конструируется с помощью архитектуры: соседствующая с обителью гора может восприниматься и в «синайском» контексте,

но по существу является традиционным элементом иконного пейзажа.

Иной тип репрезентации «святой горы», но на этот раз уже не Синая, демонстрируют две более поздние русские иконы, изображающие Афон (ГРМ; Егорьевский историко-художественный музей). На них представлен омываемый морем остров или полуостров с условными видами монастырей, не столько изображающими афонские обители, сколько фиксирующими, обозначающими сам факт их существования. В обоих памятниках, не вполне совпадающих по иконографии, но всё же близких друг другу, предметом изображения становится само святое место. Визуально оно не опознается как гора, однако условные пейзажные формы оказываются не менее важным компонентом сюжета, чем монастырские постройки. В этом отношении иконы Афонской горы близки образам-панорамам Соловецкого монастыря второй половины XVI–XVII в. и иконам с видами других русских монастырей, которые привлекали верующих не только своими святынями и благочестием насельников, но и необычными свойствами ландшафта, игравшими не последнюю роль в формировании репутации святого места¹. На некоторых соловецких иконах мотив горы специально выделен благодаря введению в композицию сливающейся с ней храмовой сценой Преображения на Фаворе, однако в большинстве случаев она отсутствует. И в случае с Соловками, и в случае с Афоном святое место воспринимается скорее как «святой остров», спасительная для человека «святая земля», противопоставленная лежащему в той же плоскости морю с его смертоносной пучиной. Впрочем, благодаря изображению каменистой почвы с мелкими горками мотив горы всё же присутствует и сохраняет свою смысловую актуальность: гористая суша может быть и надежной твердью, и образом мироздания, и местом аскетического подвига пустынников.

Напрашивается предположение, что обе группы композиций принадлежат к одной иконографической традиции, которая теоретически могла включать и образы Святой земли — Палестины.

¹ Бузыкина Ю. Н. Образ священного града и монастыря в русской живописи позднего Средневековья (XVI — первая половина XVII века). Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2011.

Между тем русские иконы XVI–XVII вв., изображающие Иерусалим с окрестностями, неизвестны, а упомянутые выше иконы Афонской горы опубликованы как памятники XIX столетия. Тем не менее, иконография и стилистические особенности этих памятников позволяют думать, что они представляют собой иконы первой половины XVII в., сильно поновленные реставраторами-старообрядцами, либо восходят к произведениям этого времени, точно повторяя их композицию.

Эту гипотезу подтверждают фактически не замеченные исследователями данные об аналогичных иконах, бытовавших во второй половине XVI — XVII в. на территории Русского царства. Таких сведений не очень много, однако они позволяют судить и о времени формирования иконографической традиции, и о ее сравнительно широком сюжетном репертуаре, который не ограничивался образами Синая и Афона, но имел трехчастную структуру, так как включал и изображения Святой земли.

Древнейшее известное нам сообщение о иконе, изображающей одно из святых мест православного Востока, содержится во вкладной книге Борисоглебского монастыря на Устье близ Ростова¹. Среди вкладов царя Ивана Грозного по опальному Никите Фуникову «с товарищи» там числится «гора Палести[н]ская с крыльци на золоте». По всей видимости, это был привозной греческий складень с видом Синайской горы, ошибочно названной Палестинской. Эта оговорка, как будто случайная, кажется важной: она свидетельствует о новизне сюжета для жителей Московии и в то же время — об ассоциативной связи между образом «богошественной горы Синай» и «богошественной» же Палестины (эта символическая связь подкреплялась зависимостью Синая от Иерусалимского патриархата). Что касается самого складня, какое-то время принадлежавшего русскому царю, то он мог быть не единственным произведением такого рода, бытовавшим при московском дворе. Так или иначе, подобные композиции были известны на Руси не позже 1580-х годов и могли повлиять на формирование собственно русских сюжетов близкого содержания.

¹ Вкладные и кормовые книги Ростовского Борисоглебского монастыря в XV, XVI, XVII и XVIII столетиях / Изд. А. Титова. Ярославль, 1881. С. 5.

Сообщения об этих новых сюжетах относятся уже к XVII в. Наиболее заметное из них принадлежит архидакону Павлу Алеппскому, побывавшему в России в середине 1650-х гг. вместе со своим отцом, антиохийским патриархом Макарием. Согласно Павлу, в притворе Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря находились большие иконы — «вид Иерусалима со всеми находящимися внутри и вне его церквами, монастырями и святыми местами, изображение всей горы Божией Синая и всей горы Афонской»¹. Эти данные подтверждаются более ранней описью Троице-Сергиева монастыря 1641 г., где, правда, упоминается только «образ а на нем писана святая гора Афонская» (СПМЗ, инв. 289. Л. 81). Сопоставляя эти данные, можно предположить, что иконы с видами Святой и земли и Синая были присоединены к этому исчезнувшему произведению после 1641 г. Впрочем, не исключены и иные варианты — совмещение нескольких сюжетов на одной доске или ошибка Павла, который, например, мог интерпретировать в качестве изображения «горы Божией Синая» стоявшую в том же притворе икону «Лествица з деянием». Так или иначе, упоминание иконы с видом Афона является прямым свидетельством того, что памятники такого типа существовали уже в первой половине XVII в., и два сохранившихся образа XIX в. (?) могут быть их повторениями.

При всей редкости подобных произведений образ Афона явно пользовался большей популярностью, чем образ Синая (последний имплицитно присутствовал в гораздо более распространенных композициях на тему Лествицы, но не обладал столь ярким обликом, как панорама Святой горы с ее двумя десятками обителей). Известно, что «образ Афонская гора» в 1644 г. был исполнен для Тихвинского Успенского монастыря² — возможно, под влиянием троицкой иконы. О том, что произведения на этот сюжет существовали и в других обителях, говорит опись московского Чудова монастыря 1701 г., где упоминается стоявший в со-

¹ Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидаконом Павлом Алеппским / Пер. Г. Муркоса. М., 2005. С. 429.

² Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. Изд. 2. М., 2009. С. 360.

борной паперти «образ месной описание Афонские горы»¹. По понятным причинам это была прежде всего монастырская традиция, но она могла влиять и на убранство приходских церквей. Так, к 1680-м гг. образ «горы Афонския» находился в Петропавловской церкви Великого Устюга, причем также в паперти².

Как видно, размещение таких композиций в притворе было устойчивым обычаем, указывающим на связь подобных сакрально-топографических сюжетов с темой входа в священное («крайское») пространство и духовного возрастания ради достижения Царствия небесного. Этим объясняется соседство икон Афонской горы с произведениями на другие сюжеты, также имевшими дидактический характер (часто — с ярко выраженным эсхатологическим оттенком) и одновременно изображавшими некое священное пространство. Кроме «Страшного суда» с почти обязательным видом Горнего Иерусалима и фигурами возносящихся туда монахов, это сцена Лествицы с ее синайскими ассоциациями — такие композиции, согласно источникам, находились в притворах соборов Троице-Сергиева и Чудова монастырей. В последнем случае с ними соседствовала икона «Исхождение Моисеево из Египта». На первый взгляд, она не имеет ничего общего с разбираемыми сюжетами. Однако избранный народ Израиля, выйдя из Египта, шел к обетованной Святой земле — подобно Царствия небесного, — и на горе Синай получил от Господа заповеди. Следовательно, иконы из притвора собора Чудова монастыря могли восприниматься как комплекс. В него, очевидно, входил и известный по той же описи 1701 г. «образ описание града Иеросалима». С учетом его существования, а также сообщения Павла Алеппского о «виде Иерусалима» в Троице-Сергиевом монастыре, можно предположить, что «образ Святая святых», стоявший в паперти устюжской Петропавловской церкви рядом с «горой Афонской», также представлял собой панораму Иерусалима или, по крайней мере, какую-то

¹ Опись имущества Чудова монастыря в Московском Кремле 1701 года // *Меняйло В.А.* Иконы Чудова монастыря Московского Кремля. Каталог. М., 2015. С. 422.

² Устюг Великий. Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1883. С. 80.

символическую композицию, имевшую отношение к этому городу (например, «Обновление храма Воскресения»).

Всё сказанное приводит к выводу о том, что образы «святых гор» в России XVII столетия часто функционировали не как самостоятельные сюжеты, а как элементы сразу или постепенно складывавшихся ансамблей. Их значение было более широким, чем прямолинейное утверждение идеалов монашеской жизни. В значительной степени эти композиции характеризовали не людей и их аскетические подвиги, а храмовое или монастырское пространство (и конкретное, и «архетипическое») как место теофании или духовное прибежище. Поэтому в ряде случаев двух- или трехчастная сюжетная структура ансамбля могла сводиться к единственной композиции — виду Палестины. Согласно описи 1688 г., на паперти собора Спасо-Прилуцкого монастыря близ Вологды находилось стенописное «изображение Палестинских стран»¹. В более ранней описи 1593 г. также упоминаются росписи паперти, но без этой композиции, которая, впрочем, могла быть пропущена писцами. В неопубликованной описи 1653 г.² она значится как «обитель преподобных отец старинное писмо». Это позволяет думать, что сцена восходила к XVI столетию. Возможно, здесь, как и в случае с привозным образом «горы Палестинской» из Борисоглебского монастыря под Ростовом, за «Палестинскими странами» скрывается изображение не Иерусалима с окрестностями (или не только Иерусалима), а горы Синай. Повидимому, иконография этого святого места сыграла важную роль в распространении подобных сюжетов на русской почве и к тому же сформировала их восприятие в контексте темы Святой земли.

¹ Переписные книги вологодских монастырей XVI–XVIII вв. Исследование и тексты / Отв. ред. М.С. Черкасова. Вологда, 2011. С. 60.

² РГБ. Ф. 228 (собр. Пискарева). № 187. Л. 5.

Ю.Н. БУЗЫКИНА

Святая гора Синай и монастырь святой Екатерины:
образы духовного восхождения и священного
пространства в иконографии Лествицы

JULIA BUZYKINA

The Holy Mount of Sinai and St Catherine Monastery:
Images of Spiritual Ascension and Sacred Space
in the Iconography of the Ladder

*Памяти В. Д. Сарабьянова, вручившего мне на
Лазаревских Чтениях диск со съемкой этой ико-
ны со словами: «Напиши про нее, пожалуйста!»*

В богатой традиции иллюстрирования «Лествицы» Иоанна Синайского существуют произведения, где подчеркнуты изображения монастыря и собственно горы Синай. В данном случае речь не идет об образах Синайской горы как святого места, это отдельная тема. Самым ранним известным нам произведением, где уделили внимание и горе, и монастырскому ансамблю, является миниатюра Принстонской Лествицы (1081 г., Garret Ms 16, fol. 165r). В русской традиции с конца XV в. утвердился иконографический тип, в основе которого — образ Иоанна, поучающего братию, на фоне монастырского ансамбля (последний крайне важен). Рядом располагается сама лествица, аллегория духовного восхождения, по которой поднимаются монахи, стремясь к Спасителю в небесах. Оступившихся ждет внизу пасть ада, которая видна в пропасти под высокой скалой. Не утверждая, что эта скала непременно означает Синайскую гору, отметим, что она становится устойчивым элементом композиции и может намекать на реальный пейзаж. В данном докладе мы сосредоточимся на иконе конца XVI столетия из собрания ГИМ, где мотив горы, наряду с монастырем, выступает на передний план, становясь из пейзажного элемента значимым семантически нагруженным образом.

Ключевой особенностью данной иконы является совмещение двух основных иконографических типов, подходов к иллюстри-

рованию Лествицы. Левую часть композиции занимает изображение монастырского ансамбля, на фоне которого Иоанн Лествичник поучает братию, а над ними в небеса поднимается лестница, по которой к престолу Вседержителя устремляются крылатые иноки с нимбами. Иоанн указывает на них монахам. Поднимающихся поддерживают ангелы, оступившиеся попадают в лапы чертей и в адскую пасть. В правой части иконы представлена Синайская гора, над вершиной которой в небесном сегменте изображен Христос Эммануил. Гора пронизана пещерами, в которых уединяются для аскетических подвигов монахи. Следует отметить, что пещерные кельи с иноками в «Лествице» — мотив, известный уже из рукописей средневизантийского периода. В русском искусстве подобный образ Лествицы, без лестницы в небо и Иоанна, проповедующего на фоне монастырского ансамбля, но с мелкими сценами келейных подвигов, представлен в росписи южной галереи Благовещенского собора Московского Кремля, 1547–1551 гг. (правда, кельи там скорее напоминают арочки, чем пещеры). Монахи в кельях изображены также на части клейм иконы конца XVI столетия из собрания Рыбинского музея, но ее средник традиционный — Иоанн с братией на фоне монастыря и Лествица над скалой с темной пещерой. Однако только на иконе из коллекции ГИМ монахи в пещерных кельях были помещены внутрь горы. В нижних уровнях пещер и монахов больше, в верхних — меньше. Интересно, что монахи в самых верхних пещерах оказываются на одном уровне с Небесами, где восседает Христос Пантократор с предстоящими ему Богородицей и Предтечей и сонмами ангелов, встречая крылатых иноков. У этих персонажей нет одновременно и нимбов, и крыльев. Изображение уединенных подвигов и искушений монашествующих в кельях, согласно ступеням Лествицы, — это также древняя традиция иллюстрирования Лествицы, но никогда доселе их не помещали в гору, и сама гора не была столь явно подчеркнута. Название иконы говорит о важности для ее сюжета монастыря, неслучайно она названа «ОБИТЕЛЬ ПРЕПОДОБНАГО ОТЦА ИВАНА СПИСАТЕЛЯ ЛЕСТВИЦЫ». Здесь одна из парадигм иллюстрирования Лествицы употреблена для утверждения и обозначения места — обитель св. Иоанна, тогда как другая подчеркивает особенность этого места, а находится оно при Синайской горе. Дру-

гими словами, из элемента пейзажа, топографического знака, важного так же, как гора и море для Афона или просто море для Соловков, сделано вместилище для сути сочинения Иоанна. Священная Синайская гора не нуждается в специальном представлении, но здесь все прочее ее смыслы, связанные с ветхозаветными событиями и чудесами св. Екатерины, непременно изображаемые в иконах-проскинитариях, вынесены за скобки. Мы не видим здесь ни Моисея перед Купиной, ни мощей св. Екатерины. Вместо этого гора становится исключительно пространством монашеского подвига. Это примечательно, поскольку в середине XVI в., а эта икона относится к его концу, в русской иконописи господствовала иная тенденция, — русские святыни уподобляли вселенским и даже могли изобразить среди построек русских монастырей библейские и евангельские события. Здесь же древняя святыня, слава которой не ограничивается монастырем Св. Екатерины, представлена только с одной точки зрения — как обитель преподобного Иоанна. Гора здесь из топографического знака, из образа 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, способ, коим достигается путь в небеса, изображенный в левой части иконы.

Гора — универсальный знак восхождения, связи с Небом, и здесь на этом сделан особый акцент. Она связала грешную землю с небесами, вознося монашествующих к личной встрече со Спасителем. Трудно сказать, связаны ли две части композиции иконы с разными путями монашеской жизни — пустынножительством и общежительством, ведь в России на тот момент давно и окончательно победило кинувийное устройство, сторонником которого был сам Иоанн Лествичник. Икона объединяет и общежительную обитель, и место, где она находится, и собственно образ духовного восхождения — продиктованный святой горой и описанный Иоанном как лествица.

В. В. ЛЕПАХИН

Образ Горы и Святых гор
в былинах и духовных стихах

VALERII LEPAKHIN

The Mount and Holy Mountains
in the Russian Bylinas and Spiritual Poems

Гора во многих, если не во всех мифологиях, былинах, духовных стихах, а также сказках, служит символом духовного восхождения. Подъём на гору, так же как подъём на дерево, подъём по лестнице, подтягивание себя на верёвке, на цепи, символизирует восхождение к небу.

Часто гора выполняет ту же функцию, что и мировое древо, может выступать символом, образом, даже моделью вселенной. Гора обычно находится на оси (*axis mundi*) Вселенной. В основании же горы находится «пуп земли», а у самого подножия — вход в нижний мир (в преисподнюю, в царство мёртвых).

Гора, как и мировое древо, чаще всего трисоставна: верхняя часть — жилище богов (в античной мифологии, например, эту функцию выполняют Олимп и Парнас), средняя часть — обиталище людей, нижняя — злых духов. Отсюда происходит и религиозное почитание горы: от Олимпа до Фудзиямы. У алтайских народов священная гора может находиться на небе или спуститься на землю с неба.

Часто образ горы связан с важнейшими историческими или мифологическими событиями: гора Арарат — символ окончания всемирного потопа, Кавказские горы напоминают о прикованном Прометее, Синай свидетельствует о получении Моисеем скрижалей Завета, Сион говорит о царе Давиде и Тайной Вечере, Фавор — о Преображении Господнем, Голгофа — гора Распятия Спасителя, Елеон — гора Вознесения. Или же Афон — средоточие православного монашества. И это только в узком культурном ареале.

Символ горы естественным образом сочетается с символом пещеры, тем более что пещера чаще всего находится в горе. Образ пещеры — амбивалентен: она может нести как позитивное

значение, иметь «высокий смысл», так и нагружаться отрицательным значением, менять свой смысл на противоположный. Например, в Христианстве: Спаситель родился в пещере (символ смирения Богочеловека), первые отшельники также выбирали пещеры для ухода от мира и аскетических подвигов, пещера — место уединения и молитвы. Но, с другой стороны, пещера — это обиталище всякой нечисти, ядовитых животных, а также змия или дракона, с которым сражаются святые змееборцы: в духовных стихах — это чаще всего Георгий Победоносец (Егорий Храбрый) и Фёдор Тирон.

Наряду с единой амбивалентной горой, существуют и «двойные» горы. В разных мифологиях они называются по-своему: например, Белая гора и Чёрная гора, Гора-небо и Гора-нижний мир, Гора богов и Гора Запада (согласно верованиям Древнего Египта, там находится Царство мёртвых), Святые горы и Лысые горы (без растительности), Святая гора и Чёртова или Адская гора и т. п.

Святые горы дали имя древнерусскому богатырю Святогору, им противостоят горы далёкие, находящиеся за семью морями, там, где находится обиталище Змея Горыныча. Там нередко обитает и Кощей Бессмертный, там же обычно спрятана его смерть.

Образ горы часто сочетается с образом волшебного, святого, почитаемого камня. У белорусов и литовцев есть легенда, согласно которой горы образовались из камней, которыми бросались друг в друга великаны.

В Православии широко распространено почитание камней-следовиков, то есть камней, на которых остался след от стоявших на них Божией Матери или святого.

Из всех упоминаемых в духовных стихах камней самым известным остаётся Алатырь-камень, это священный камень и «всем камням мати». В «Голубиной книге» алатырь совпадает с алтарём храма. Он расположен в центре мира, посреди моря-океана, на острове Буяне. Там же, на острове, возвышается мировое древо. Камень наделён целебными и волшебными свойствами: по всему миру растекаются из-под него реки воды живой, обладающие целебной силой.

Вернёмся к Святогору. Его образ интересен уже потому, что именно «святые горы» и составили его былинное имя. Отметим, что некоторые былины называют его Светогором, включая в

имя мотив света, и в этом случае можно говорить о «светлых горах».

Происхождение имени богатыря объясняется по-разному: или как производное от Святая Гора (Афон), или как производное от какой-либо славянской местности с таким названием, которые встречаются во многих уголках Руси (Святые горы, Святогоры, Святогорье, Святогорки, Святогорск), или, наконец, как искажённое «свять Егоръ» (святой Георгий) — см. (Фасмер 1987: 3, 585).

Горы и преимущественно святые горы встречаются в духовных стихах не реже, чем в былинах. Знаменитая «выпавшая с небес» «Голубиная книга» даёт несколько примеров особого отношения к горе. В ней переплетены мифологические и христианские мотивы. «Книга» задаёт вопросы (какой царь всем царям царь, какой город всем городам мати, какая церковь всем церквам мати, какой зверь всем зверям мати и т. д.) и сама же на них отвечает. Итак, какая же гора всем горам мати? Не Синай, не Сион, не Елеон, не Голгофа. На первое место из длинного ряда святых гор выдвигается Фавор, а из важнейших христианских праздников выбирается Преображение Господне. Вероятно, Преображение связано в сознании автора с обновлением, преображением всего мира: его морей, рек, городов, зверей, птиц и т. д.

«Голубиная книга» указывает и на главного зверя — Индрика. Индрик-зверь живёт во святой горе и питается также из святой горы, потому он и царь зверей, и всем зверям мати. Пожалуй самой характерной деталью данного стиха является привязка фантастического зверя к святой горе. Если же вспомнить, что святая гора в «Голубиной книге» прежде всего Фавор, то можно говорить о косвенной связи между Фавором и царём зверей — Индриком.

В стихе «Хождение Святой Девы» упоминается Сион-гора, которая является центром мира и утверждением Христианства. Там находятся три гроба — Спасителя, Богородицы и Иоанна Предтечи. Перед нами своеобразный иконотопос — наземный Деисис. Отметим, что в этом стихе святая гора Сион становится символом Иерусалима.

М. С. ЕГОРОВА, А. Н. КРУЧИНИНА

«Гора восхождения» в средневековой русской гимнографии: музыкально-поэтический топос — образ-парадигма — прагмема

M. EGOROVA, A. KRUCHININA

“The Mount of Ascension” in the Medieval Russian Hymnography: musical and poetical topos — image-paradigm — pragma

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 расширявшийся за счет создания оригинальных текстов в честь новых святых, функционировал в рамках единого художественного кода, построенного на таких принципах, как специфические, ярко выраженные стереотипность, интертекстуальность и повторность, или итеративность. Все три принципа являются универсальными для восточнохристианской средневековой культуры и тесным образом взаимосвязаны друг с другом. Однако совершенно особым феноменом средневекового литургического искусства можно считать свойственную ему интермедиальность — 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 одним из самых плодотворных.

Данная работа посвящена музыкально-поэтическому топосу «гора восхождения» в средневековой русской гимнографии как

реализации культурного концепта горы в восточнохристианской традиции в целом. Основным материалом исследования послужили русские нотированные стихирари XVI–XVII вв., содержащие гимнографию минейного круга, в которой максимально полно представлены контексты, реализующие концепт горы в виде устойчивых вербальных формул. Особое внимание уделено стихирам типа «Дьячье око» из собрания Кирилло-Белозерского монастыря № 586/843 (РНБ, XVI в.) и собрания Д. В. Разумовского №№ 63 — 66 (РГБ, ф.379, середина XVII в.) с наиболее полным месяцесловом и широко представленной многораспевностью гимнографических текстов.

Первоначальной задачей исследования было выявление всех контекстов, связанных с концептом горы, а также определение интертекстуальных связей между ними на уровне тесного взаимодействия словесной формулы, актуализирующей в конкретном тексте часть семантики гимнографического топоса, и ее музыкальной интерпретации средствами знаменного распева. Нераздельное единство слова и распева в древнерусском знаменном песнопении проявляется в принципиальной зависимости музыкальной структуры от организации поэтического текста. Эта связь очевидна в тех случаях, когда конкретный словесный образ, обладающий высокой частотностью в гимнографии, оказывается особым образом выделен, акцентирован распевщиком, в результате чего и формируется т. н. «музыкально-поэтический топос». Самым характерным средством такого акцентирования 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, маркировали вербальные формулы и тем самым создавали широкое смысловое пространство интертекста, образуемого средствами разных художественных кодов в их нераздельном единстве. С использованием метода, разработанного медиевистами кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории, нами был проанализирован ряд чинопоследований разным святым, который показал, что топос святой горы зачастую,

однако отнюдь не всегда, оказывался в центре внимания распевщика. В частности, гимнография пророку Моисею сосредоточена на мотивах боговидения, откровения, тайны и собеседования с Богом. Служба пророку Илии, вопреки ожиданиям, не содержит в себе упоминания о горах Кармил и Хорив, а чинопоследование преподобному Афанасию Афонскому, например, всего в трех случаях содержит словесные формулы с лексемами «гора» и «Афон».

На этом фоне в русских стихирарях выделяется чинопоследование Преображения Господня, которое насыщено синтагмами с семантикой «святой горы» в максимальной степени: «на горе Фаворсте преобращая», «на гору веде», «денесе Христос на горе Фаворстеи», «гора небеси подобящися», «поято ученики на гору високу», «гора же... честна и свята есть», «Фаворская гора светом покрывашеся» и т. п. Особо значимыми для нас стали нотированные микроциклы стихир на «Господи, воззвах», стихир на стиховне малой и великой вечерни, стихиры на литии, стихира по 50-м псалме, тропарь и стихиры на хвалитех на утрене, музыкальная структура которых свидетельствует о внимательном отношении древнерусского распевщика к оттенкам семантики топоса. С помощью традиционных музыкальных средств в песнопениях разных гласов службы Преображения формулы святой горы организованы как сложный интертекст, в котором прослеживаются следующие семантические комплексы: гора Фавор как локус сакральной географии Святой Земли («на *гору* Фаворскую восходиши»), Фавор как место исторического события Преображения Господня («видеша на *Фаворе* Моисеи и Илья», «Тебе же преобразивошася *Христа*», «ученицы преобращениемъ Твоимъ удивишася на горе *Фаворстеи*»), гора как место «светопротития» («Отческаго существа *сияние*», «Божества Твоего малу зарю обнаживъ совшедшимъ с Тобою на *гору*»), гора как место богообщения и «богозрения» («на горе Фаворстеи *славу* Божественаго своего зрака», «не терпяще *зрети*», «*глас* же слышаху свидетельствующе свыше»), что соответствует всей традиции святоотеческой экзегетики явления Божественной сущности избранным ученикам в нетварном Фаворском свете. Однако использование именно музыкальных средств с их семантическими возможностями создавало в пес-

нопениях, звучавших в русских храмах на протяжении многих веков, особую слитность и особую действенность самого образа горы, сияния света и Господнего гласа как символа славы Божией, как это происходит, в частности, в третьей стихире на стиховне великой вечерни: «Неодержимое Твоего светолития и неприкосновенное Божества. зряще апостоломо лучшии *на горе* Преображения безначальне Христе. Божественнымъ изменишася ужасомъ и *облакомъ* осиявшеся светлымо. *гласо* слышаху Отечь. известующъ таинство. Твоего вочеловечения. яко единъ еси по воплощении. Сынъ Единородный и Спасъ миру» (выделены лексемы, распетые особо длительными музыкальными оборотами). Светоносность Божественной славы на высоте не реальной, а уже мистической горы, многожды раз акцентированная, усиленная 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 перестает быть феноменом исключительно художественной организации определенного гимнографического текста или цикла текстов всего чинопоследования. Гимнографический топос приобретает характер образа-парадигмы, существующего и обретающего смысл в восприятии участниками богослужения.

В этом контексте особый интерес вызывает гимнография преподобному Антонию Печерскому, основателю Киево-Печерского монастыря, служба которому была составлена в XV в. Пахомием Логофетом. В чинопоследовании преподобному Антонию святые места — Афон и Киев — образуют единое сакральное пространство за счёт музыкальных переключек между такими формулами, как «во Афонскую гору достиже», «ко святей горе было еси», «святыя горы Афоня достигло еси», «в гору сию пришедо», «в Русии прииде», «тогда в темную пещеру... превозшел еси». Выделенному распевщиком топосу горы сопутствуют формулы с лексемами «пещера» или «мрачное место», где подвизается преподобный Антоний (примечательно, что гора Фавор в гимнографии Преображения именуется горой «яже иногда мрачна и дымна, ныне же честна и свята»). Во второй стихире на сти-

ховне малой вечерни 4-го гласа лексема «пещера», распетая фитым оборотом, находится в контексте «в темную пещеру яко во пресветлый чертога воселися», который интертекстуально связан со стихирами на стиховне великой вечерни («яко пресветлое светило в темном месте просияло еси», «в подземныя места в пещере затворися, свето неизреченныи 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 причине во глубину Божественного разума»). Все эти формулы являются реализацией музыкально-поэтического топоса пещеры-горы, «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. Гимнография преподобному Антонию Печерскому реализует, таким образом, еще один важный аспект топоса святой горы: здесь образ восхождения на гору как символ подвижничества, хорошо известный христианской традиции, актуализирует семантику преобразования, преображения также и пространства вокруг святого, причастного Божественному Свету.

Нельзя не вспомнить в этом контексте ряд икон с изображением преподобных Зосимы и Савватия Соловецких с видом монастыря особого извода (ГТГ, инв. 12106 и 24859, начало XVII в.; МРИ, инв. ЧМ-7, первая половина XVII в.; собр. В. А. Бондаренко, начало XVIII в. и др.). Святые изображены на фоне собора Преображения в молитвенном предстоянии не перед храмовой иконой, а перед самой Фаворской горой со Спасителем в сияющих одеждах. Традиционная иконография Преображения, где мандорла Спасителя фланкирована фигурами пророков-боговидцев Моисея и Илии, а внизу у подножия горы расположены падающие апостолы в динамических позах, включена в композицию иконы таким образом, что заполняет собой все пространство монастырского храма, будучи ничем не отделена от реальности Соловецкой обители. Сам храм уподоблен святой горе, в «недрах» которой находятся гробницы с мощами преподобных, здесь же предстоящих в непрестанной молитве перед преобразившимся Спасителем. Пространство реального соло-

вещного храма в восприятии человека, созерцающего икону, меняется, и осознание себя как сомолитвенника преподобных Зосимы и Савватия сопутствует ощущению причастности ужасу апостолов, поверженных ниц «незаходимым светом». Все семантические оттенки рассматриваемого музыкально-поэтического топоса (пещера, гробница, мрачное место, гора восхождения, сияние света, молитва, боговидение, небесный чертог), явленные в единстве в данной иконографии, свидетельствуют о прагматической функции образа-парадигмы «гора восхождения» как матрицы восприятия и интерпретации, создающей реальность. Иконописец не только фиксирует в визуальном образе сложное взаимодействие смыслов, заданное литургической традицией, но и формирует, организует самовосприятие, осознание человеком, участвующим в богослужении, самого себя в сакральном пространстве храма.

Таким образом, литургический образ-парадигма «гора восхождения» выполняет роль прагмемы, порождающей сценарии действия: 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 примем свето и преложени бывше Духомо. Троицу Единосущную воспоим во веки» находит себе реализацию и в индивидуальном, и в соборном опыте мистического восхождения в Божественную реальность.

Л. В. КОНДРАШКОВА

Звучащий образ святой горы в русской духовной музыке. Риторические фигуры восшествия и нисшествия в партесной музыке начала XVIII в.

LADA KONDRASHKOVA

The Sounding Image of Holy Mount in Russian Spiritual Singing. The Rhetoric Figures of the Ascension and Decent in the Early Eighteenth-Century Music

Музыке присуще свойство повышать и понижать высоту звучания. Волнообразная структура характерна для большинства музыкальных фраз, где начальный уровень звучания сменяется подъемом к мелодической кульминации и спадом в заключительной, кадансовой фазе. Поэтому говорить о специфических фигурах подъема и спада, восшествия и нисшествия, связанных с определенной программой, в основном со словом, текстом и его смыслом, всегда следует с осторожностью.

В русской духовной музыке долгое время господствовала монодия — одноголосные распевы (знаменный и др.), ведущие свое происхождение со времен крещения Руси. В древних распевах музыка не отражает непосредственно смысл текста, у нее нет такой задачи. Круг традиционных попевок, разделенных на восемь гласов — восемь образов молитвы, предназначен для распевания всего комплекса богослужебных текстов — и страстного, и пасхального цикла, посвященных и Спасителю, и Божией Матери, и любому святому или празднику.

Во второй половине XVII века развитие теории древнерусской музыки приводит к осмыслению обиходного звукоряда и его фиксации в виде последовательности из 12 звуков от низкого к высокому, каждый из которых получает свое название и буквенное обозначение. Эти буквы обычно пишутся киноварью возле крюков слева сверху, они получают название степенные (от слова «степень» — ступень) или шайдуровы пометы (по имени новгородского распевщика Ивана Шайдура, которому приписывается

их создание) и фиксируются в рядовых рукописях и теоретических трактатах — азбуках знаменного пения. Степенные пометы дают возможность современным исследователям точно расшифровывать крюковую нотацию.

Начиная с этого же времени — с 50-х годов XVII века — в московскую Русь начинают активно проникать иноземные музыкальные веяния в виде приглашенных из Киева хоров, исполняющих многоголосную партесную музыку, и не только. Исторически развитие отечественной церковной музыки оказывается настолько сжатым, что множество событий, которые в Западной Европе происходили на протяжении столетий, в нашей культуре спрессовываются до нескольких десятилетий. В результате мы получаем готовую нотную грамоту с очень удобной пятилинейной киевской нотацией и новые названия нот — слоговые, употребляемые по сей день. Проникновение западноевропейской нотной системы записи в традиционную певческую культуру было стремительным. Множество крюковых рукописей было переведено на ноты, создавались азбуки — пособия по изучению нот, а также так называемые двоезнаменники, рукописи, где песнопения были изложены двумя параллельными нотациями: крюками и нотами. В это время возникают гибридные, переходные формы записи многоголосия: древние образцы строчного и демественного многоголосия перезаписываются в виде нотных партитур и даже в виде партий отдельных голосов, наподобие партесных концертов, и наоборот, новая гармоническая музыка партесного склада записывается в виде крюковых партитур знаменной и казанской нотации.

В крюковых певческих рукописях конца XVII века одновременно со степенными пометами могут вставляться слоговые названия нот, вписанные одновременно с шайдуровыми пометами, для уточнения высоты или обозначения мутаций.

В певческой практике старообрядцев мы также видим употребление обеих систем названий звуков — степенных помет и слоговых названий нот, применяемых для обучения пению. Пропевание звукоряда и отдельных песнопений с названиями нот, сольфеджио, старообрядцы называют пением «по солям», а сам процесс такого пения обозначается глаголом «просолить». Отметим, что старообрядцы восприняли систему сольмизации, имею-

щую западноевропейское католическое происхождение и предназначенную для записи партесной многоголосной музыки, вместе со всей древнерусской системой крюкового пения как свою собственную, не отторгнув ее. Следовательно, к моменту раскола она уже прижилась в отечественной практике, что подтверждает мой тезис о катастрофической скорости развития русской церковной музыки в XVII веке.

Известны многочисленные изображения так называемого «горовосходного холма» в русских певческих Азбуках с XVII века, дожившие до нашего времени в старообрядческой среде, в певческих рукописях гуслицкой книжной традиции вплоть до начала XX в. В гуслицких рукописях это изображение, как правило, предшествует Октоиху. На нем мы видим употребление обеих систем обозначений высоты звуков: слоговой (ут, ре, ми, фа, соль, ля) и буквенной (г, н, с, м, п, в), а также изображение «холма» в виде треугольника, которое иногда сопровождается указанием «восхождение горе», «нисхождение долу». Горовосходный холм является наглядной иллюстрацией строения обиходного звукоряда, так сказать, гаммой, использовавшейся старообрядцами в практике обучения пению. После изображения холма в их рукописях нередко выписывается в крюках певческое «наставление» учащимся на внебогослужебный текст, ставший традиционным: «учись, учись, мое чадо, пению».

В русских партесных концертах конца XVII–XVIII веков можно найти целый ряд риторически-образительных фигур, связанных с восхождением и нисхождением. Вообще следует отметить, что проникновение риторики как учебной дисциплины в московскую Русь произошло позже, чем заимствование партесного стиля. Поэтому музыка здесь идет впереди словесности, осваивая новые приемы композиции и выразительности как таковой во многом интуитивно. Тем интереснее оказываются найденные в рукописях примеры партесных композиций, связанных с образами святой горы. Это, прежде всего, анонимный концерт на Преображение, написанный на текст хвалитной стихиры 8 гласа «Поют Христос Петра и Иоанна на гору високу». Сам текст стихиры, где упоминается Фавор как место Преображения Господня, «гора высокая», на которую взошли вместе с Христом его ученики, отсылает нас к многочисленным иконам

Преображения, а также к вышеупомянутому горвосходному холму, известному музыкантам того времени как визуальный образ восхождения и нисхождения.

Расшифровка концерта выполнена мною по рукописи из Синодального певческого собрания ГИМ №1051, принадлежащей Ярославской Златоустынской Кремлевской церкви. Все концерты из этой рукописи (их 32) написаны для 4-голосного хора необычного состава: два баса и два дисканта. Контраст высоких и низких голосов создает эффект охвата большого пространства, а виртуозные пассажи и борения концертирующих дискантов придают концерту характер виртуозный и блестящий. Такой состав голосов создает эффект звучания большого хора минимальными певческими силами. Масштабное хоровое звучание в стиле зрелого барокко характерно для Ярославской певческой школы первой половины XVIII века, существование которой было открыто в последних исследованиях Н. Ю. Плотниковой.

Концерт имеет многочастную центонную композицию, где чередуются эпизоды соло и тутти, а также используется полифоническая техника имитаций, канонов, канонических секвенций. Фигура восхождения и нисхождения открывает концерт, а затем повторяется во втором построении еще раз квартой выше. Партии первого и второго дискантов вздымаются на октаву вверх в фигуре восхождения, причем второй дискант вступает каноном вслед за первым, затем восхождение сменяется ступенчатым нисхождением, что приводит нас в результате в другой тональный центр (из Соль в До). (В то время и в западноевропейской, и в русской партесной музыке тональность как система подчинения высотной организации произведения единому центру еще не сформировалась; можно говорить о предшественниках тональности — барочной тонально-модальной системе с переменными устоями и разной «окраской» звукорядов — в данном случае миксолидийской). Начальный эпизод солирования верхних голосов сменяется тутти, в котором утверждается устой Соль. Второй раздел является повторением первого на более высоком уровне, в условной «тональности» До-мажор. Дальнейшее развитие концерта остается в рамках заявленной выразительности и несколько раз повторяет то же соотношение высотных устоев.

В пятиголосном Задостойнике Успению анонимного ростовского композитора начала XVIII века можно найти также фигуру нисхождения, связанную с образом ангельского «спускания» с небесных высот на землю («Ангелы успение Пречистыя видевшие, удивишася»), сменяющуюся далее фигурой восхождения на словах «како Дева восходит от земли на небо» (ГИМ, Син. Певч. 977). Интересно, что настоящее песнопение относится к другому жанру партесной музыки — так называемому постоянному многоголосию, возникшему на русской почве в 80-х годах XVII века для многоголосных обработок традиционных распевов. Задостойник Успению относится ко второму, более позднему этапу развития постоянного многоголосия, когда мелодии для обработок стали создавать специально для многоголосной фактуры, а не цитировать древние первоисточники. В партии первого тенора мы видим специально сочиненную мелодию, стилизованную под греческий распев.

Таким образом, мы видим, как в партесной музыке начала XVIII века формируется ряд приемов музыкальной выразительности, в том числе начало мелодии с вершины-источника, фигуры возшествия и нисшествия, обусловленные смыслом текста, которые затем будут развиваться в отечественной духовной музыке на протяжении всей ее истории.

М. В. ДМИТРИЕВ

Святые горы, святая земля, святой лес,
святые животные... Об освящении «земного»
в христианской культуре староверов Верхокамья.
XIX–XX вв.

MIKHAIL DMITRIEV

Holy Mountains, Holy Land, Holy Forest,
Holy Animals... Consecration of the 'Earthly'
in the Old-Beliers Culture of Verkhnekamia,
19th–20th Centuries

В докладе предполагается рассмотреть, как в мировоззрении и религиозных практиках староверов Уральского предгорья осмысливается и «переживается» взаимодействие «сакрального» с окружающими староверов горами, лесами, животным миром и миром «материальных предметов». Эти наблюдения основаны на рукописях и записях, собранных в Верхокамье археографической экспедицией Московского университета в 1970–1990-е гг., в частности, во время экспедиции 20 июля — 4 августа 1997 года. В докладе поставлены два вопроса. Во-первых, как в христианских воззрениях и практиках староверов, касающихся окружающей природы (и гор в том числе) и материального мира вообще отражается книжная традиция, которая богато представлена в собрании соответствующих рукописей, поступивших в 1970–1990-е в Научную библиотеку Московского университета¹? Во-вторых, насколько в этих воззрениях и практиках проявляется конфессиональная специфика византийско-славянского православия?

Первый из этих двух вопросов, как и большой ряд других исследовательских проблем, относящихся к русскому староверию, уже становился предметом научного изучения. Верования, обряды, книжность староверов Верхокамья также рассматривались в специ-

¹ Агеева Е. А., Кобяк Н. А., Круглова Т. А., Смилянская Е. Б. Рукописи Верхокамья XV–XX вв. Каталог. Из собрания Научной библиотеки Московского университета им. М. В. Ломоносова. М.: Цимелия, 1994.

альной литературе, а недавно Е. Б. Смилянкой, В. П. Богдановым и их коллегами изданы важные книги, основанные (в значительной части) на материалах Верхокамских экспедиций МГУ¹.

В исследованиях по религиозным воззрениям староверов справедливо признается, что традиционная и вполне «каноническая» византийско-славянская книжность составляет основу христианских воззрений и практик староверов. Иными словами, мы имеем дело с именно христианской (по крайней мере субъективно-христианской) субкультурой. Но как же тогда объяснить присутствие в их верованиях большого количество элементов, которые принято называть или «двоеверческими», или «магическими» и «языческими», или «полу-магическими» и «полу-языческими»? И не являются ли сами эти характеристики религиозных взглядов староверов неадекватными? А если они неадекватны, то как же понять воззрения и практики, которые, превосходно уживаясь в культуре староверов со строго хранимым наследием восточнохристианской церкви, никак не выглядят христианскими с точки зрения современного исследователя? Это недоумение, подводит нас ко второму из поставленных вопросов.

На конференции, посвященной «иеротопии святогорья», уместно начать с рассказа «начетчицы» одной из верхокамских общин, Аксины Леонтьевны Силуковой, о... происхождении гор. Он был записан в 1992 г.

«Послал Бог мужика какого-то за песком, чтобы землю сотворить. А тот, найдя песок, подумал: “Я Богу несу, а себе — что?”. Для Господа набрал он две горсти песку, а для себя — в рот. Пока шел обратно, у него песок во рту травой порос, стянуло всё. Предстал он перед господом, а слова ясного молвить не может. Решил

¹ О своей земле, своей вере, настоящем и пережитом в России XX–XXI вв. К изучению биографического и религиозного нарратива // Под ред. Е. Б. Смилянкой. М.: Индрик, 2012; Материалы к истории старообрядчества Верхокамья. По итогам комплексных археографических экспедиций исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Сб. документов // Отв. ред. В. П. Богданов и В. П. Пушкин. М.: Макс Пресс, 2013 (Труды исторического факультета МГУ. 60. Серия 1. Исторические источники. 6). См. также написанную на материалах Верхокамья книгу С. Е. Никитиной: *Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание*. М., 1993.

сознаться. А Бог в наказание велел ему ходить и плевать всюду. Так ходил мужик и плевал, а где плюнул — там горы есть. Сначала, когда слюны много было, горы были высокие. А когда меньше стало — холмы, пригорки»¹.

Космогонический библейский рассказ в сознании другой начетчицы, Анны Фёдоровны Бузмаковой, приобрел такой облик: Бог-сын («Бог-парень» в терминологии А. Ф.) родился дважды: сначала от мужа, Бога-Отца. Второй раз — от Богородицы. В первый раз — вышел из чрева отца; как родился — так и стал (мир) творить, за 6 дней сделал небо и землю, а на земле повсюду вода была, как брага, ступить нельзя. Три рыбыны землю держали, а теперь — больше, потому грехов стало много, трактора ходят по земле, а это — грех². По словам ещё одной женщины из местной общины староверов, проясняющим предшествующее высказывание, китов три, а не один именно оттого, что люди много грешат, так что один кит оказался не в состоянии нести груз всех накопленных человечеством прегрешений³.

В других высказываниях староверов сакральное как бы непосредственно присутствует в материальном: капусту на день Иоанна Крестителя нельзя резать, потому что в этот день отрезали голову Иоанну; хлеб вообще нельзя ломать, потому что это тело Христово⁴.

По словам А. Ф. Бузмаковой, «вода вся — святая... Медведи и коровы — божьи... И лошадь — божия, а бить ее — грех, и другую скотину бить — тоже грех, и собаку тоже... Медведь тоже божий, только если Бог повелит — скотину схватит; а хороших людей — не трогает, только плохих. Волк же — без спросу и разбору хватает людей, поэтому волк — плохой, не Божий... Скотина за наши грехи болеет — поэтому лечить ее нельзя»⁵. Анисья Яковлевна на вопрос о «божьих» животных ответила: «Господь всех создал»⁶, а Мария Давыдовна объяснила, какие животные «бракуются» (то есть отвер-

¹ ОР НБ МГУ, Верхокамская экспедиция, рассказ А. Л. Силуковой, 1992 г.

² Там же, рассказ А. Ф. Бузмаковой, 1989 г.

³ Там же, рассказ Дмитриевны, без ясной датировки.

⁴ Там же.

⁵ Там же, рассказ А. Ф. Бузмаковой, 1989 г.

⁶ Там же, рассказ Анисьи Яковлевны, 1992 г.

гаются, считаются «не-Божьими», «идут в брак»), а какие принимаются в качестве «Божьих», и на каких основаниях строится такое разделение. Козел «бракуется». Духовным (то есть «соборным», членам «собора») козье молоко пить нельзя. Лошадь, зайца есть нельзя. А вот свинья — Божье животное. Когда Ирод искал Христа-младенца, чтобы его убить, свинья зарыла его в землю, скрыла. Кошка — чистое животное, через кошку молятся. После кошки посуду можно чистить и ею пользоваться. На том свете первая встреча будет с кошкой. А собаку в избу пускать нельзя, и посуда, если собака поела, выбрасывается. Если мышь попала в посудину, посудину выбрасывают. А «муху не бракуют», она — божья. Почему? Потому что когда Иисуса распяли, муха села ему на грудь, думали, что это гвоздь, и ещё одного гвоздя в тела Христа не вбили¹.

Характерно и восприятие иконы. Как выяснилось из бесед 1997 года, маленькие металлические иконы, которым молятся староверы Верхокамья, никак не могут быть названы «освященными изображениями». Икона для них — это буквально находящийся в двух метрах от них Бог, или святой, или ангел, который «смотрит» на молящегося с иконы. Поэтому ничто не мешает староверу Верхокамья сказать, что икона и есть тот святой (или Христос), который в ней, соответственно, «воплотился», а не только «изображен».

Эта едва ли не полная взаимопроницаемость потустороннего и посюстороннего мира может быть увидена и во многих других случаях. Так, при отсутствии иконы и молельного дома, можно молиться и каяться, смотря в окно на лес и поле, устанавливая связь таким образом с ангельским «горним» миром. Во время же богослужения пространство между верующими и красным углом, в котором поставлены иконы и свечи, становится буквально священным, принадлежащим иному миру — миру трансцендентного... Именно поэтому староверы строго следят за тем, чтобы никто не вступал в пространство между ними и иконами, и тащат за платье или рубаху того, кто туда по ошибке вступил...

Из этих и других примеров видно, что религиозные воззрения староверов Верхокамья отличаются той «наивностью», «магичностью» и «заколдованностью», которая характерна для народной христианской культуры в целом...

¹ Там же, рассказ Марии Давыдовны, 1992 г.

Можно ли назвать их полухристианами-полуязычниками, больше верующими в магию, чем исповедующими религию Слова Божия? В докладе, разумеется, не будет претензии в двух словах ответить на этот давний вопрос, которому в научной литературе уделено много внимания. Будет, однако, развит тезис о том, что вопрос о «магии» и христианстве в принципе по-разному звучит в контексте византийско-православной и «латинской» культур, и поэтому ответы на него будут разными в зависимости от того, имеем ли мы дело с православной или католической (протестантской) традицией. Иными словами, грубо упрощая проблему, можно сказать: очень часто то, что в самом деле не может не быть названо «магией» и «полуязычеством» с точки зрения западного средневекового нормативного христианства, не является ни «магией», ни «полуязычеством» с точки зрения даже самых строго-канонических норм восточного средневекового христианства.

А. Д. ОХОЦИМСКИЙ

Священные руины или храмы Божьего Творения?
Горы в протестантской иеротопии

ANDREW SIMSKY

The Sacred Ruins, or the Temples of Divine Creation?
Mountains in the Protestant Hierotopy

*Так оставьте ненужные споры!
Я себе уже все доказал —
Лучше гор могут быть только горы,
На которых еще не бывал.*

Вл. Высоцкий

Современное отношение к горам трудно обрисовать лучше, чем это сделал процитированный в эпиграфе кумир молодежи эпохи моей юности. В наше время горы не просто любят — их обожают. Им почти поклоняются. В них проверяют себя на прочность. Их красота настолько аксиоматична, что высказывание

«горы красивы» звучит как «масло масляное». Сомневаться в красоте гор немислимо. Горы более чем красивы — они облагораживают и возвышают душу. К горам приобщаются как к источнику чистоты и нравственной силы, в глубинах которого таятся различия мировоззрений и причины для споров. А может ли быть иначе?

Оказывается, может. 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. От античной классики до Шекспира, литература не оставила описаний захватывающих дух горных красот. В европейской поэзии XVII века можно встретить резко пренебрежительные суждения о горах. Их называли уродливыми шрамами и патологическими наростами на теле земли. Юный Гоббс, объясняя различия между холмами Камбрии и Альпами, писал, что они отличаются размерами «как прыщи от бородавок». Между тем, именно в Англии в течении XVIII века произошел очевидный и радикальный переворот во взглядах на горы. Горами начали восторгаться. В эпоху Романтизма сложилось восприятие гор, близкое к современному: мы и сейчас смотрим на Кавказ глазами Пушкина и Лермонтова.

Эволюция образа гор в английской поэзии XVIII века была следствием переворота в умах, корни которого ведут в эпоху Реформации. В данной работе мы проследим эволюцию отношения к горам в русле магистрального направления развития протестантского мировоззрения: религиозного восхищения природой как Божьим Творением. Для пост-Реформации была характерна сакрализация материального мира и природы, которую мы назвали в наших предыдущих работах *протестантской иеротопией*. Новое отношение к горам было одним из аспектов протестантской иеротопии. К природе в целом стали относиться с большим оптимизмом. В природном увидели божественное. «Падший мир» традиционного христианства предстал гигантским храмом Божьего творения, в котором горы были чем-то вроде алтаря в силу своей естественной близости к небесам. Если в начале развития этого процесса восхищение Творением сосредоточивалось

на малом и интимно близком человеку (к примеру, на цветах), то в дальнейшем оно распространилось и на гигантское, что способствовало оформлению в европейском сознании концепции величественного (sublime). Мы увидим, что Реформация ввела тему гор в философские и богословские дискуссии, создав идейные предпосылки для последующей романтической экзальтации вызываемых ими чувств восторга и потрясения. После Реформации к горам стало трудно относиться равнодушно.

В классической литературной традиции с горами связывался стандартный ряд не слишком хвалебных эпитетов: недоступные, неплодородные, огромные, голые, синие и т. п. Европейская поэтическая традиция следовала этому набору клише вплоть до XVII века, когда возникла резко негативная характеристика гор как патологических новообразований и лишенных смысла уродливых наростов. Неправильность и изрезанность их очертаний противопоставлялась симметрии и правильности лучших творений рук человеческих: зданий и парков классического стиля. Эти негативные интонации были рождены от союза возрожденческой эстетики с новыми тенденциями протестантского богословия. 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? Наиболее популярная теория, подкрепленная авторитетом Лютера, гласила, что горы сформировались во время Потопа, который был не просто наводнением, но крупной природной катастрофой, изменившей облик земли. Лютер считал, что рай не был изолированным анклавом. Вся допотопная земля была раем, плоской равниной с идеальной почвой и климатом. Потоп изуродовал эту равнину. Божий гнев поразил не только человечество, но и землю. Поэтому, горы — это шрамы Потопа на изначально здоровом теле земли. Это — руины рая, напоминающие о Божьем суде и трагедии грехопадения.

Но была 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. В кальвинистской культуре возникла эстетика *живописного*. Даже если горы не удовлетворяли классическим канонам красоты, совершенства формы и симметрии, они были восхитительно живописны.

Обе точки зрения были принципиально важны для генезиса горной эстетики. Концепция живописности была решительным шагом 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. Эта эстетика спонтанно родилась в лоне религиозного мышления: в многообразии мира природы прочитывали восхитительное богатство и непредсказуемость Божьего замысла, в котором каждый камень и каждая травинка уникальны и хороши как они есть. Но этого было недостаточно. В новом восприятии гор присутствовал также и другой аспект — восхищение необъятным и величественным. Мы замираем в благоговении перед огромным, видя в нем отражение необъятности Божества, его таинственности и непостижимости. Этот аспект новой эстетики развился на базе ныне забытой потопной «геогонии»: в горах увидели величественные развалины навсегда потерянного райского мира.

Точкой схода обеих позиций стала «Священная теория земли» Томаса Бэрнета, которая выдвинула проблематику происхождения гор на авансцену интеллектуальной жизни Западной Европы. С этой книги и начал формироваться новый консенсус горной романтики. Бэрнет вдохновлялся не теоретическими мотивами, а стремлением разобраться в своих чувствах, пережи-

тых при переходе через Альпы. Множество европейцев, проделавших ранее этот же маршрут, не увидели в горах ничего, кроме холода и опасностей. Бэрнет первый огляделся вокруг и испытал переживание, близкое к тому, что мы сейчас называем опытом нуминозного — сочетание восторга с изумлением, ощущением величия и тайны, с известной долей страха. Этот опыт и стал лейтмотивом его книги.

Бэрнет в целом следовал потопной теории, которую он представил с исключительной научной убедительностью и впечатляющим драматизмом. 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, 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.

Книга Бэрнета предопределила дальнейшее обсуждение горной темы. В последующих трудах Дж. Денниса, Э. Шефтсбери, Дж. Аддисона и Э. Бурке было сформулировано учение о *величественном* (sublime), причем горы занимали в этом дискурсе важное место. Созерцание гор возвышало ум к божественному. Фактически горы стали рассматривать как икону Божества. Запретив поклонение Богу при помощи созданных человеком изображений, протестантское сознание создало себе кумира в виде «несходного» природного образа гор, отражающего величие и таинственность Божественного.

IVAN FOLETTI, SABINA ROSENBERG

The Holy Mountain and a New Hierotopy:
Migrating Art Historians on the Sacred Way

ИВАН ФОЛЕТТИ, САБИНА РОЗЕНБЕРГ

Святая Гора и новая иеротопия:
«Мигрирующие историки искусства»
на сакральном пути

The Mont Saint-Michel is probably the most famous “Holy Mountain” of our day. It is not only the *icon* of French tourism—the Mount is the second most-visited place after Paris—but also, its *silhouette* frequently appears in popular culture. The designers of Minas Tirith in Peter Jackson’s movie trilogy *The Lord of the Rings*, based on an already-classic book by J. R. R. Tolkien of the same name, openly admit to this source of inspiration—but Mont Saint-Michel probably even provided inspiration for the logo of world-renowned entertainment giant, Disney. And finally, in recent years, the Norman-Breton Holy Mountain has become an icon of French nationalism. Not by chance, Marine Le Pen—the candidate of the extreme xenophobic and Euro-sceptic right-wing—gave a speech at the opening of her presidential campaign with Mont Saint-Michel behind her, as a representation of an identity *coulisse*.

In parallel, Mont Saint-Michel is the key monument of Medieval Bretagne—a crucial place for the local Michael pilgrimage to the relics of the Archangel, which were brought there, according to a record from the first half of the ninth century, directly from Monte Gargano. Because of its position, close to the *via Francigena*, the Holy Mountain also had a global dimension as a stopover on the tour between the Continent and the British islands. Eventually, even pilgrims going from the Islands to Compostela passed the Mountain, whether they walked or travelled by ship.

The present paper is based primarily on these two seemingly disconnected postulates—a place of essential medieval piety, which has now become a medieval icon and the Mecca of modern consumerist pilgrimage–tourism. Besides a historical and historiographical reflec-

tion, we aim to enrich this reflection with a particular point of view—with a current, individual experience coming from the experimental project called “Migrating Art Historians”.

*The Mountain of the Archangel, first relics
and the birth of the cults*

Twelfth-century tradition says that Mont Saint Michel was founded by Bishop Autbert in 709 upon the call of the Archangel himself, and, according to the foundation text written around 820, *Relevatio ecclesiae sancti Michaelis archangeli*, the first relics of Archangel Michael—a piece of marble over which he stood and a small part of a fabric of his clothing—were brought in the same year. Already in this period, the first pilgrims came to venerate those relics. A significant change in the religious life of the Mount, besides the installation of Benedictine monks in 966, dates to around 1060, when the new monumental church was constructed. At the same time, a new cult appears—a cult of the bishop Autbert, whose relics were miraculously found and transported into the church. Upon the adoration of his newly found relics in the church, the monks suddenly realised that a hole appeared on Autbert’s skull: it was immediately recognized that this hole was left in his skull when the Archangel revealed to the Bishop and hit him in the head, pushing him to the construction of a shrine for his own veneration—in other words, Autbert’s skull was also the contact relic of the Archangel Michael. Before long, the cult of Autbert increased rapidly, and was supported even more in the middle of the twelfth century, when his relics were newly arranged in the church. At the same time, a cult of the Virgin Mary was also developed, venerated not only in the church, but also on another tidal island near the Mont Saint-Michel, Tombelaine. A sculpture of Madonna performing healing miracles is documented there, and we are also aware of processions made from one tidal island to another. From this period on, other processions to locations near to the Mountain are known. Such performances, probably including the carrying of a statue of St. Michael, created a certain sacral and ritual space around the Mountain, which was not limited to the church but integrated the whole surroundings, which the Holy Mountain dominated.

The densest pilgrimage influx comes with the popularity of the pilgrimage to Santiago—Mont Saint-Michel was one of the crucial

points on this major pilgrimage route. This also corresponds to the development of the cults and rituals described above. Subsequently, when the popularity of Santiago decreased, Mont Saint-Michel became important mainly as a strategic point on the military map. Nevertheless, our knowledge about this extremely complex monument is highly limited, because the violence of the French Revolution took away the entire furnishing of the church.

Becoming an Icon

After the French Revolution, this spiritual (as well as military) outpost of the last Bourbons of France lost its sacral function, alongside the expulsion of the monks. For its natural isolation, the place became a prison and underwent its greatest process of decline. Soon after, in the middle of the nineteenth century, the conservators of French national heritage, especially Prosper Mérimée and Victor Hugo, started to emphasize the importance of this monument for the country's cultural identity. Victor Hugo, especially, was very active and influential in this effort. In 1865, he said: "*The Mont-Saint-Michel appears as a sublime thing, as a wonderful pyramid.*" A couple of years later, he continued in a similar tone: "*The Mont Saint-Michel is for the France the same as the Great Pyramid for Egypt.*" With these words, he laid the foundation for the current Mont Saint-Michel.

Thanks to the efforts of the French romantics, the prison was abolished in the last years of Napoleon III's reign, in 1863—and important restorations works were begun immediately afterwards. Paul Gout, a pupil of the famous Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, was in charge of these works. Following the footsteps of his master, he decided to give the Holy Mountain its "authentic medieval" face—in particular, raising up the central tower to the height of several tens of meters. Above all, in those years, the characteristic, iconic *silhouette* of the Mont was constructed. Such an edifice, with its high and splendid towers, fully corresponds to the romantic vision of the medieval past—so similar to the descriptions of Walter Scott, as well as to the other projects of neo-gothic reconstructions of those years.

In our opinion, those nineteenth-century restoration works opened a new chapter in the history of the Mountain: a chapter, which would lift up Mont Saint-Michel as an icon of contemporary France.

The Mount was, from a monastery and sacred place, transformed into an *image*. As incredible as it may seem, the raising of the towers played an important role. The already confused identity of the Mountain—from a distance it is not simple to recognize it as a church building—was blurred even further. As is nicely indicated by its reception, starting with Minas Tirith, finishing with Disney, rather than a sacral space, it emerges as a medieval stronghold. In the context of the nineteenth century, when one of the most popular aspects of fascination with the medieval period were castles and *troubadours*, the new *silhouette* made the Mountain even more attractive—the monastery gave place to an entirely idealized vision of the romantic Middle Ages.

This “laicisation” of the Mountain, in the clearly anticlerical context of France after the Third Republic, contributed, in all probability, to its positive reception. In our opinion, however, this should be developed further together with a second aspect: the modification of the Mont Saint-Michel panorama assumes a dual identity, in some ways contrasting. From a distance, its appearance corresponds to the laic vision of a military Middle Ages—in contrast to this, from close by, the very core of the Mountain remains the old Benedictine abbey. It is therefore questionable whether this reason could be the motive for the “reduction” of the Mountain to the above-mentioned *silhouette*. The panorama has become very attractive, but in the societal climate of the French Republic, it is difficult to imagine the *iconization* of a monastic edifice. Thanks to this new stage, the sanctity of the place was profoundly moved: by somehow erasing its religious identity, Mont Saint-Michel was prepared to become a place of the laics, republicans and nationalistic pilgrimages.

Global Pilgrimage and Current France

From a medieval and modern place of worship, thanks to its function as a stronghold and its particular form, the Mountain of the Archangel has received a brand new sanctity—one of secular France. During the twentieth century, while the number of inhabitants was decreasing, from a bit more than one thousand at the end of nineteenth century to only a few dozen today, its popularity among tourists was increasing. The Mount was progressively transformed from an inhabited and living space into an array of “medieval” coulisse. In order to correspond better

to tourists' expectations, searching for the Middle Ages *alla* Disney, medieval museums and fake places of chivalric memory were created. Like many other places invaded by mass tourism—for instance the Prague Castel, Montmartre in Paris, or the square of *Fontana di Trevi* in Rome—the Mountain has become a huge instrument for incoming (and consuming) tourists. The interesting point is that, besides the ugliness of the souvenirs, the consumerist identity of the Mountain was constructed around a picture of vaguely romantic Middle Ages, in fact not very religious. In this way, the gap which started with the Revolution and reached its peak with the restoration works of the nineteenth century: the Holy Mountain was strongly dissociated from its religious past. Despite the crowds of people travelling, often thousands of kilometres, just to see (more than to touch) the Mountain, there is apparently no contact with the historical past. In the eyes of incoming tourists, as a celebrity among monuments, the Mount deserves to be visited and photographed obsessively (a fetishism that has developed in the last few years) — thus its becoming just a simple image.

In this sense, the gesture of Marine Le Pen, already mentioned at the beginning of this text, is extremely evocative: the very beginning of her presidential campaign took place in front of the Mountain, which plays no role other than a simple coulisse.

Migrating Art Historians and the Mont-Saint-Michel

The experimental project *Migrating Art Historians*, currently ongoing, is dedicated to a synchronic reflection on the phenomenon of pilgrimage in the Middle Ages through an experience of contemporary walking (pilgrimage). The project, which started in March 2017, is made up of more than 1500 km of walking through Switzerland and France, alternated with individual study time and collective workshops.

The goal of this project is not, of course, “living history”, but we aim to analyse medieval monuments through physical experience. The starting hypothesis of this project is, in fact, that the slowing down of time during the walk allows us to understand the medieval object with a much more focused point of view. On the basis of recent anthropological analysis, the second hypothesis is postulated: the traits identifying the phenomenon of pilgrimage through various cultures represent a certain personal asceticism (walking, “special” clothing, usage of cold water,...) and obsession for a certain sacrality.

At this point, it is too early—the project will finish in June—to give a final evaluation. However, what interests us here is the unbelievable continuity of the Holy Mountain's *sanctity* through the centuries. The Holy Mountain has developed, in some way, into a small temple of current consumerism. Despite the *iconization* of its form and complex process of laicization of its image, the Holy Mountain has maintained an unexpected sacred dimension. The hierotopy of consumption mixed with today's iconicity of the place raised into an exceptional phenomenon, which seems to construct a surprising *longue durée* perspective.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

СВЯТЫЕ ГОРЫ В ИЕРОТОПИИ
И ИКОНОГРАФИИ ХРИСТИАНСКОГО МИРА

Материалы международного симпозиума

Редактор-составитель Алексей Михайлович Лидов

Издательство «Феория»
127018, г. Москва, Савеловский проезд, д. 8, стр. 2
тел. (495)689-20-12, 689-16-15
E-mail dikmaps@yandex.ru
www.feoria.net

Подписано к печати 30.08.2017
Формат 60×90/16. Гарнитура «Times». Печать офсетная.
Объем 8,25 п. л. Заказ №