Российская академия художеств
Russian Academy of Arts

ОБЩЕСТВО СОДЕЙСТВИЯ
СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
имени Михаила Абрамова

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

Иеротопия
Воздуха и Небес в культуре христианского мира

Редактор-составитель А.М.Лидов

Hierotopy
of Air and Heavens in culture of the Christian world

Edited by Alexey Lidov

Издательство «Индрик»
Москва 2023

Moscow «Indrik» 2023

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

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

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

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

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

ISBN 78-5-91674-716-4

© А. М. Лидов, составление, 2023
© Коллектив авторов, текст, 2023
© А. М. Игитханян: дизайн, 2023
© Издательство «Индрик», 2023

Российская академия художеств
Russian Academy of Arts

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Lomonosov Moscow State University

Институт мировой культуры
Institute for World Culture

Научный Центр восточнохристианской культуры
Research Centre for Eastern Christian Culture

Содержание

10 / *А. М. Лидов*
Введение. Воздух и Небеса как тема иеротопии и иконографии христианского мира

14 / *Alexei Lidov*
Introduction. Air and Heavens as a Subject of the Hierotopy and Iconography of the Christian World

16 / *А. М. Лидов (Москва)*
Кавод — Докса — Слава Божия. Сияющее облако как пространственная икона Небес в куполах византийских храмов

40 / *Alexei Lidov*
Kavod — Doxa — Slava Bozhiia. The Luminous Cloud as a Spatial Icon of the Heavens in Byzantine Church Domes

51 / *Л. С. Чаковская (Москва)*
Умопостигаемые небеса: буквенные памятники в еврейской и раннехристианской традиции

97 / *Lidya Chakovskaya*
Heavens Explained in Letters: the Word as Image in the Jewish and Early Christian Tradition

101 / *Natalia B. Teteriatnikov (Washington)*
The Gates of Heaven. Jerusalem and Bethlehem in Mosaics of Late Antique Churches in Rome: The Case of Sta. Maria Maggiore

129 / *Наталья Б. Тетерятникова*
Врата Небесные. Иерусалим и Вифлеем на мозаиках триумфальных арок позднеантичных римских храмов: пример Санта Мария Маджоре

130 / *Ivan Foletti, Adrien Palladino (Brno/Venice/Lausanne)*
Seeing the Sky or Experiencing the Waters? Initiatory Rituals and Liminal Places in Late Antiquity

154 / *Иван Фолетти, Адриан Палладино*
Видеть небо или ощущать воду? Ритуалы инициации и лиминальные пространства в поздней античности

156 / *Delphine Lauritzen (Paris)*
Angels off the Ladder. The Location of the Celestial Host on Byzantine and post-Byzantine Representations of John Climacus' Heavenly Ladder

203 / *Дельфин Лорицен*
Ангелы вне Лествицы. Место небесных сил на византийских и пост-византийских образах «Лествицы» Иоанна Лествичника

206 / *Paroma Chatterjee (Ann Arbor)*
Icon and Eucharist: The Friday Miracle at Constantinople

230 / *Парома Чаттерджи*
Икона и Евхаристия: пятничное чудо в Константинополе

232 / *V. Rev. Arch. Maximos Constas (Boston)*
St Paul's Ascent to Heaven in the Byzantine Theological Tradition

252 / *Архим. Максимос Констас*
Вознесение апостола Павла на Небо в византийской богословской традиции

255 / *Frederick Lauritzen (Venice)*
Heavenly Troy in Constantinople. Psellos and the Hierotopy of Homer's Iliad 4.1–4

265 / *Фредерик Лорицен*
Небесная Троя в Константинополе. Пселл об иеротопии Илиады Гомера (4.1–4)

266 / *Ю. Н. Бузыкина (Москва)*
Персонификации Ветров в пространстве древнерусского храма. От Спаса на Ильине до кремлевских соборов

280 / *Julia Buzykina*
The Personifications of the Winds in the Sacred Space of Medieval Russian Churches

282 / *Л. М. Евсеева (Москва)*
«Литургия Христа в небесной скинии» — уникальная фреска XIV векав соборе монастыря Зарзма (Грузия)
301 / *Lilia Evseeva*
“Liturgy of Christ in the Heavenly Tabernacle” — a Unique Fourteenth-century Fresco at the Zarzma Monastery (Georgia)

303 / *К. А. Фарафонова (Щедрина) (Москва)*
Иконография небесных светил и видение Константина Великого
320 / *Kseniya Farafonova (Shchedrina)*
The Iconography of Celestial Bodies and the Vision of Constantine the Great

321 / *В. В. Игошев (Москва)*
Небесный круг, небесная полусфера и звезды в древнерусских литургических предметах
363 / *Valery V. Igoshev*
The Heavenly Circle, the Heavenly Semi-Sphere, and the Stars in Medieval Russian Liturgical Objects

364 / *М. С. Егорова (Санкт-Петербург)*
Небеса, ангелы и «Адамово восшествие»: древнерусские песнопения чинопоследования Вознесения Господня и прагматика литургического образа
405 / *Marina Egorova*
Heaven, Angels and “Adam’s Ascension”: The Ascension of the Lord in the Old Russian Singing Tradition (on the Pragmatics of the Liturgical Image)

410 / *Kevin M. Kain (Green Bay, USA)*
The Constantine’s Vision of the Cross in the Heavens and Hierotopy in Sixteenth Century Muscovy
425 / *Кевин Кайн*
Константиново Видение Креста на Небесах и иеротопия в Московии XVI века

427 / *Г. М. Зеленская (Новый Иерусалим)*
«Небеса Небес» в иконографическом и иеротопическом творчестве патриарха Никона
454 / *Galina Zelenskaya*
“Heaven of Heavens” in Patriarch Nikon’s Iconography and Hierotopy

456 / *М. В. Дмитриев (Москва)*
«Небесное», знаковое и иконическое в храмовой иеротопии Франции и Московской Руси в XVII в. .
496 / *Mikhail Dmitriev*
‘Heavenly’, Symbolic and Iconic in the Temple Hierotopies of France and Moscow Rus’ in the 17th century

427 / *Cristiano Zanetti (Cremona)*
A Hierotopy ex Machina in Renaissance Florence. The Machine in the Representation of Aerial Journeys in Liturgical Dramas
525 / *Кристиано Дзанетти*
Иеротопия ex Machina в Ренессансной Флоренции. Механические устройства, создающие иллюзию полета в литургических действах

529 / *А. Д. Охоцимский (Leuven)*
Облака в иеротопии и живописи Востока и Запада
574 / *Andrew Simsky*
Clouds in the Hierotopy and Art of East and West

1. Св. София Константинопольская, VI в.

Dome and the vaults. St Sophia in Constantinople. 6th century

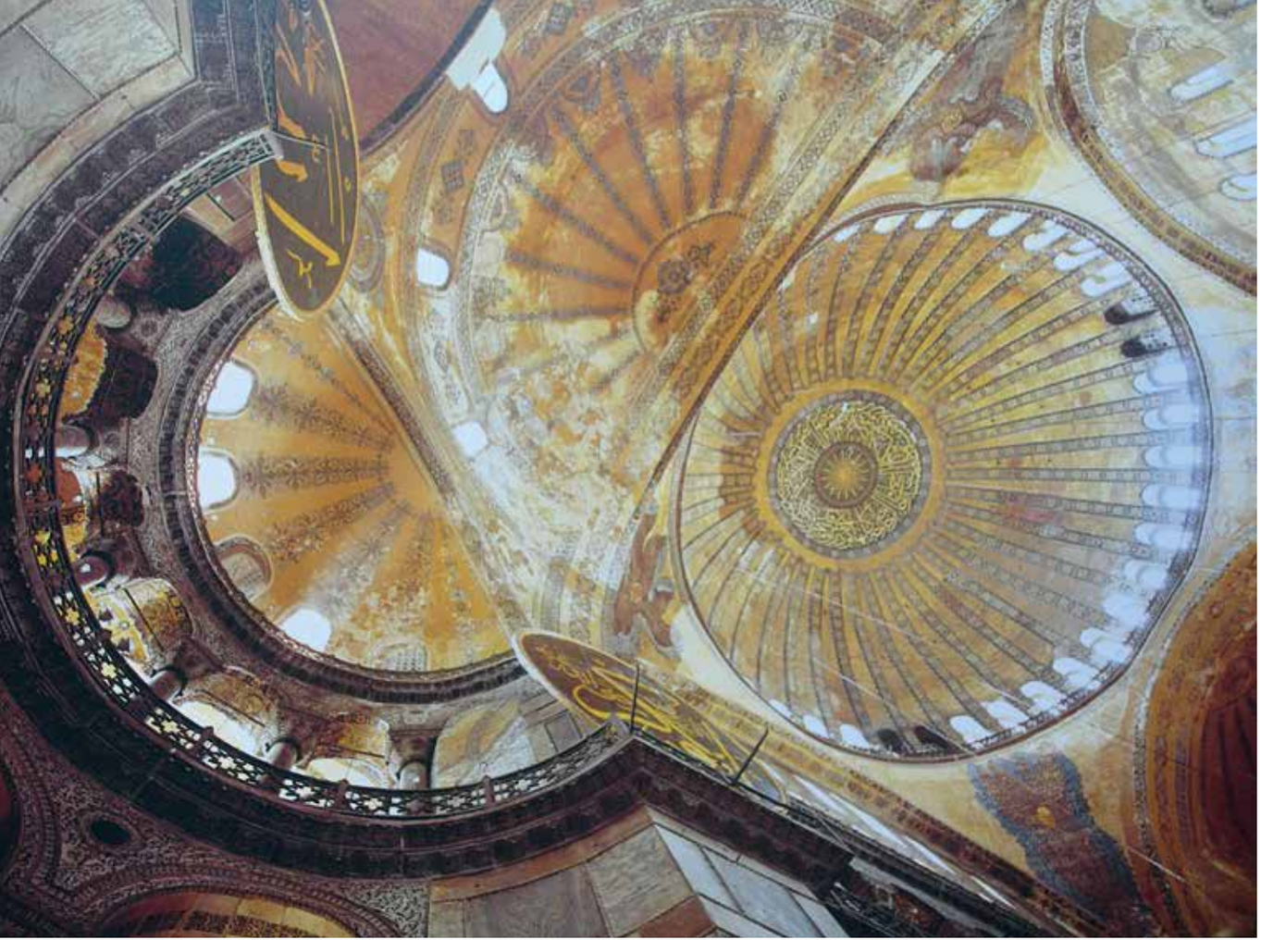
А.М. Лидов

Кавод — Докса — Слава Божия. Сияющее облако как пространственная икона Небес в куполах византийских храмов

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

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

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



2.
Перформативная архитектура. Св. София Константинопольская, VI в.

The performative architecture. St. Sophia in Constantinople.
6th century

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

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

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

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

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

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

3.
Световое облако в горах Синая.
Фото А. М. Лидова

The luminous cloud in the Sinai mountains.
Photo by A. Lidov

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.
Христос на фоне сияющего облака Славы.
Мозаика алтарной апсиды Базилики Свв. Козьмы и Дамиана. Рим, VI в.

Christ and the luminous fiery cloud of the Divine Glory,
6th century

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

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

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

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

8.
Преображение Господне.
Мозаика алтарной апсиды Базилики Синайского монастыря. VI в.

The Transfiguration. A mosaic of altar apse of the Sinai basilica, 6th century

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

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

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

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

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

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

10.
Свет, идущий от алтарной апсиды.
Базилика Синайского монастыря.
Современное фото

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

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

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

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

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

11.
Огненное облако с мандорлой внутри на алтаре.
Напольная мозаика V века (деталь). Лувр

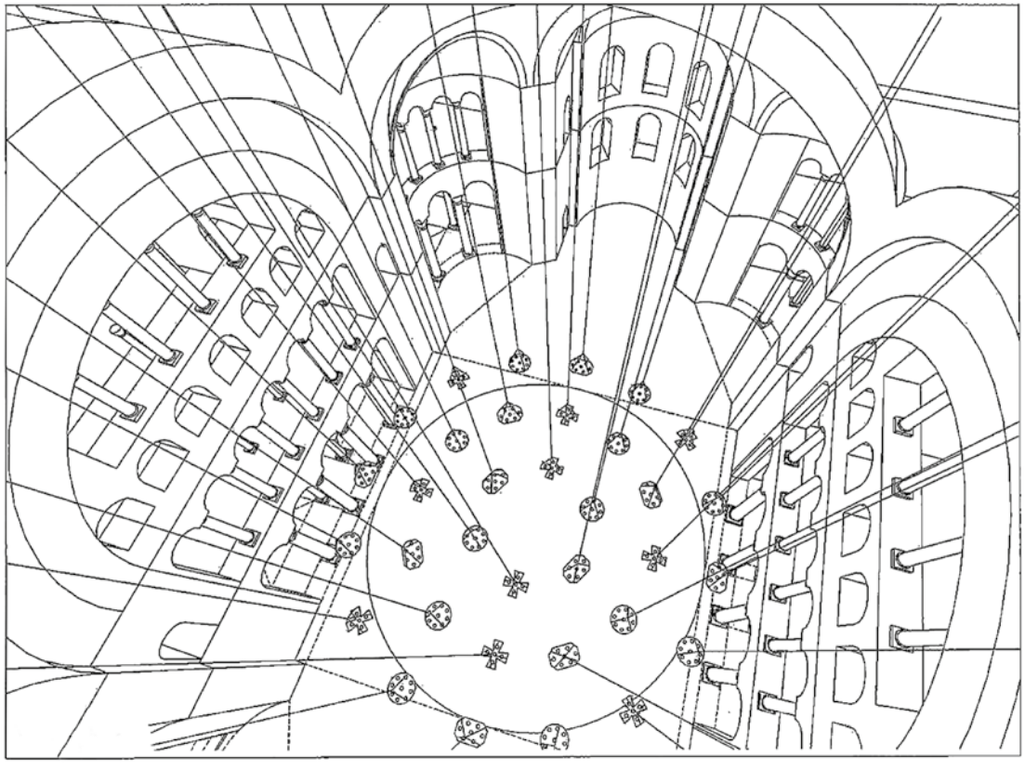
The fiery cloud with mandorla on the altar.
The floor mosaic of the 5th century (fragment). The Louvre, Pariss

12.
Огненное облако с мандорлой внутри на алтаре.
Напольная мозаика V века. Лувр

The fiery cloud with mandorla on the altar.
The floor mosaic of the 5th century. The Louvre, Paris

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

[1] *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009 (см. также www.hierotopy.ru).

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

[3] Небесный Иерусалим являлся важнейшим образом-парадигмой, который дополняли ряд других: *Лидов А. М*. Икона-завеса. Образ-парадигма как новое понятие истории культуры // Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij, I. Napoli, 2010. Pp. 265–275; *Лидов А. М.* «Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры. Иеротопический подход к истории искусства // Искусствознание, 3–4, 2011. Сс. 109–122; *Он же*. Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии // Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. М., 2017. Сс. 159–183. См. главу «Небесный Иерусалим» в книге: *Лидов А. М*. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2013.

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

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

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

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

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

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

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

Alexey Lidov
(Center for Eastern Christian Culture, Moscow)

Kavod — Doxa — Slava Bozhia. The Luminous Cloud as f Spatial Icon of the Heavens in Byzantine Church Domes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract. Our recent studies have shown that the phenomenon of 'spatial icons' played a great role in the sacred space of the Byzantine church and influenced several forms of artistic creativity. They appeared in the air like visions, mediating in the transforming of a beholder from the earthly to the heavenly realm. These images had a special meaning in church space, which was conceived, according to Byzantine liturgical commentaries, as the 'Heavenly Kingdom on Earth'. The Air with the dramaturgy of Light was a leading means in the forming of this sacred environment.

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

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

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

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

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

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

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

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

Notes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Л. С. Чаковская

Умопостигаемые небеса: буквенные памятники в еврейской и раннехристианской традиции

Бецалел умел сочетать буквы, посредством которых небо и земля были сотворены.
Вав.Талмуд, трактат Берахот, 55а

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

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