

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS





ОБЩЕСТВО СОДЕЙСТВИЯ
СОХРАНЕНИЮ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
имени Михаила Абрамова

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

ИЕРОТОПИЯ
ВОЗДУХА И НЕБЕС
В КУЛЬТУРЕ
ХРИСТИАНСКОГО МИРА

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ А.М.ЛИДОВ

HIEROTOPY
OF AIR AND HEAVENS
IN CULTURE
OF THE CHRISTIAN WORLD

EDITED BY ALEXEY LIDOV



Издательство «Индрик»
Москва 2023

Moscow «Indrik» 2023

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

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

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

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

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

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

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
INSTITUTE FOR WORLD CULTURE



НАУЧНЫЙ ЦЕНТР
ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
RESEARCH CENTRE FOR EASTERN
CHRISTIAN CULTURE

СОДЕРЖАНИЕ

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

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



А.М. Лидов

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

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

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

Наши исследования последних лет показали, что в византийском искусстве сознательно создавались «пространственные иконы», возникавшие в Воздухе как некие образы-видения, своего рода посредники при переходе зрителя-молящегося из земной реальности в небесную¹. 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 вращения², связанная, по нашей гипотезе, с темой схождения Небесного Иерусалима в конце времен³.

В настоящей работе внимание будет сосредоточено на образе Светящегося облака — эффекте, сознательно создававшимся в куполе «Великой церкви» Софии Константинопольской (ил. 1), а также, как показывают последние исследования Иакова Потамианоса, в куполах многих других византийских храмов⁴. Важно, что облако находилось в непрерывном движении ежесекундно меняющегося света (ил. 2). Невероятно сложно организованный естественный и искусственный свет играл определяющую роль в пространстве этого огромного храма. Не случайно император Юстиниан пригласил для воплощения своего замысла не профессиональных строителей, а двух выдающихся инженеров-оптиков своего времени: Ан-



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

В раннехристианской иконографии мы видим совмещение изображения сияющих огненных облаков и образа Христа. Яркий пример дают мозаики Санта Мария Маджоре в Риме начала V в. с подробными библейским циклом, расположенным вдоль стен базилики, — более чем в 20 сценах присутствует изображение божественного облака⁵. Мозаики позволяют заметить еще один процесс, чрезвычайно важный для христианской иконографии: как образ сияющих облаков трансформируется в световой ореол, который также обозначает божественную природу. В сцене



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

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

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

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



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

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

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

Облако света превращается в классическую мандорлу, что ясно показывает иконография «Преображения Господня», древнейший сохранившийся пример которой мы находим в мозаике конхи алтарной апсиды собора монастыря св. Екатерины на Синае, заказанной императором Юстинианом (ил. 8, 9). Главное в композиции — образ божественного сияния, исходящего от Христа, в строгом соответствии с евангельским рассказом: «и просияло лице Его как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф 17:2)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



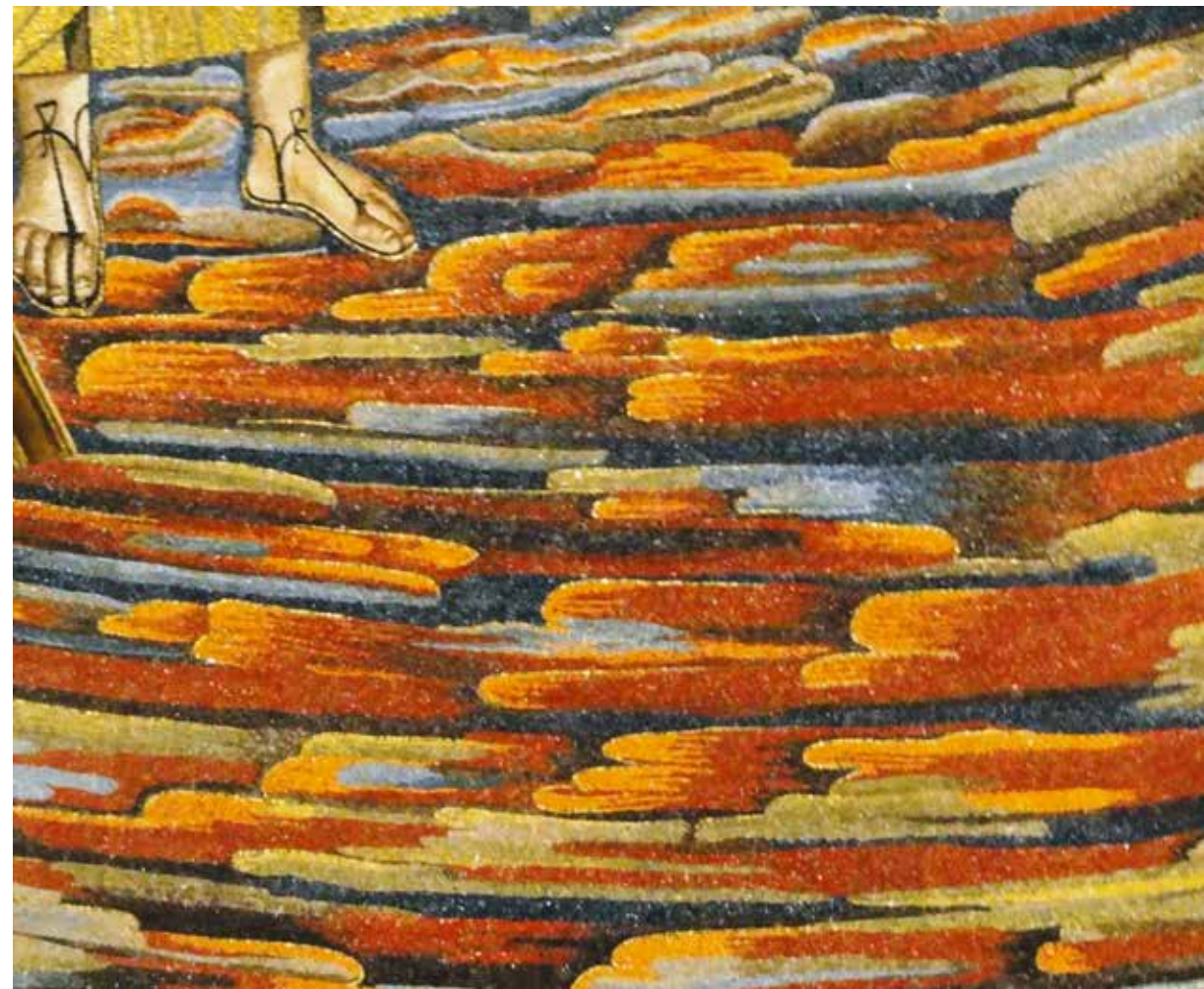
6.
Христос на фоне сияющего облака Славы.
Мозаика алтарной апсиды Базилики Свв. Козьмы и Дамиана. Рим, VI в.
Christ and the luminous fiery cloud of the Divine Glory,
6th century

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

Интересно, что в пространстве синайской базилики изображенный свет главного мозаичного образа сочетается с потоком солнечного света, струящегося из окна над апсидой и осеяющего, подобно апостолам, верующих, собравшихся на утреннюю литургию⁷ (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 миру⁸.

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

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





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

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

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



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

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

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

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



10.

Свет, идущий от алтарной апсиды.

Базлика Синайского монастыря.

Современное фото

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

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

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

Образ «вращающегося храма» как некий рефрен возникает в поэтическом описании Св. Софии Константинопольской Павла Силенциария, созданном в 563 г. по случаю второго освящения Великой Церкви⁹. 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 становится ясно, что причинно-следственная связь была иной:



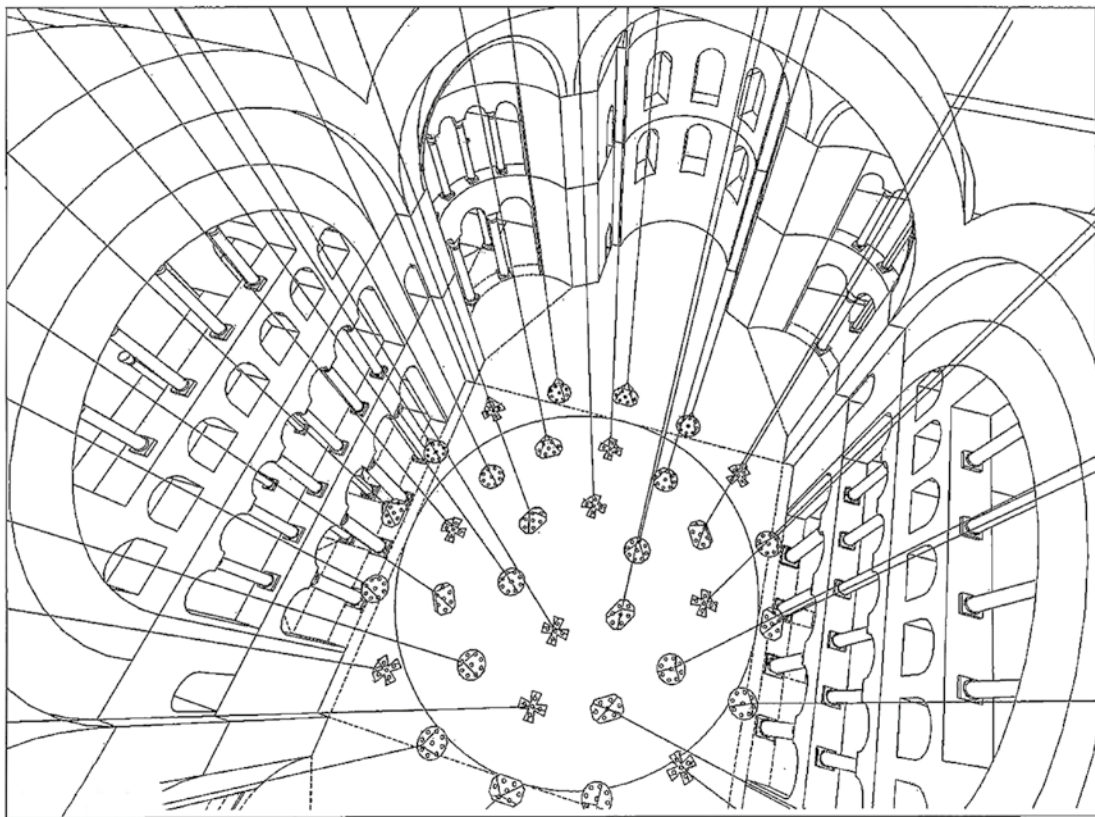
11.
 Огненное облако с мандорлой внутри на алтаре.
 Напольная мозаика V века (деталь). Лувр
 The fiery cloud with mandorla on the altar.
 The floor mosaic of the 5th century (fragment). The Louvre, Paris



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

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 Иеру-

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

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.